Brian Willems

Zugov učinak

– spekulativni realizam i znanstvena fantastika

Skhole
11

NASLOV IZVORNIKA:
Speculative Realism and Science Fiction,
Edinburgh University Press, 2017.
— nadopunjeno hrvatsko izdanje

S ENGLESKOG PREVEO:
Ante Jerić

Multimedijalni institut
ISBN 978-953-8469-12-1

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod
brojem 001240335.

Zagreb & Split, rujan 2024.

Brian Willems

Zugov učinak

– spekulativni realizam i znanstvena fantastika

Preveo Ante Jerić

Sadržaj

ZAHVALE — 6

PREDGOVOR Grahama Harmana — 8

UVOD — 14

1. Znanstvena fantastika kao filozofija — 24
2. Štakori i banke: *Izbavitelj* Krsta Papića — 42
3. Zugov učinak — 66
4. Božanska parafraza: Cormac McCarthy — 118
5. Dvostruko viđenje: Neil Gaiman — 148
6. Oduzimanje i proturječje: China Miéville — 184
7. Spekulativni rad: Trilogija o Binti Nnedi Okorafor — 224
8. Životinjska smrt: Paolo Bacigalupi — 248

BIBLIOGRAFIJA — 290

Zahvale

Hvala u prvom redu Anti Jeriću na raspravama i na odličnom prijevodu. Hvala također Petru Milatu, Tomislavu Medaku i svima drugima u MaMi na njihovoj podršci. Zahvaljujem se i Grahamu Harmanu, Carol Macdonald i svima u Edinburgh Universty Pressu na potpori pruženoj pri početku ovog projekta. Hvala Borisu Škvorcu i svim kolegama na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu koji su mi omogućili rad na ovoj knjizi, uključujući i istraživačku stipendiju koju sam proveo u Britanskoj knjižnici tijekom travnja 2016. godine. Zahvalnost također dugujem Diani Thater jer mi je dopustila da za naslovnicu engleskog izdanja ove knjige, ponešto drukčije verzije od ove koja je pred vama, iskoristim jednu od slika s njezine izložbe *Science, Fiction*. Na kraju, hvala i Larryju Rickelsu za svu pruženu pomoć. Dio uvoda posvećen zvukovima u dalekom svemiru izvorno je objavljen kao dio teksta "The Sounds of Space" u zborniku *Reality Unbound: New Departures in Science Fiction Cinema* (uredili Aidan Power i ostali, Berlin: Bertz + Fischer, 2016). Dijelovi iz trećeg i četvrtog poglavlja prethodno su objavljeni u tekstu "Emerging Sight, Emerging Blindness" u zborniku *On Blinking* (uredili Jeremy Fernando i Sarah Brigid Hannis, Tirana: Uitgeverij Press, 2012). Hvala i Tomislavu Šakiću, koji je u časopisu *Ubiq* objavio dva rada iz ove knjige: radi se o tekstovima "Znanstvena fantastika kao filozofija", razgovoru između mene i Ante Jerića [*Ubiq* 22 (2018), 210-218], i "Štakori i banke: *Izbavitelj* Krsta Papića" [*Ubiq* 23 (2018), 148-158].

Predgovor

— Graham Harman

Knjiga Briana Willemsa *Spekulativni realizam i znanstvena fantastika*, od početka do kraja vjerna naslovu, predstavlja temeljitu i fokusiranu razradu odnosa između dvaju pokreta: nedavno uspostavljene filozofske škole i puno starijeg književnog žanra. Poveznice između znanstvene fantastike i spekulativnog realizma bile su uočljive, i otvoreno priznate, još od 2007. godine, dakle od trenutka u kojem je spekulativni realizam začet kao pokret.[1] Obje struje nastoje odvratiti našu pažnju od akademskih fiksacija i pokazati nam put koji vodi preko beskrajnih suptilnosti ljudske kognicije do šireg spekulativnog kozmosa. Treba priznati da se tu radi o dvjema različitim misijama: znanstvena fantastika često prikazuje univerzum koji je imaginativna tvorevina njegova autora; spekulativni realizam, kao filozofska struja, dužan je govoriti o svijetu ovakvom kakav je. No dvije se tradicije približavaju čim shvatimo da spekulativni realizam, u svim svojim varijacijama, smatra da je stvarnost znatno bizarnija nego što je svakodnevni zdravi razum spreman priznati. Primjera radi, razmotrite samo tezu Quentina Meillassouxa po kojoj Bog ne postoji, ali bi mogao postojati u budućnosti. Ili doktrinu objektno orijentirane filozofije po kojoj kauzalni odnosi između pravih stvari nastupaju samo putem medija estetskih slika. Nijedna od ovih spekulacija nije sukladna čak ni najekscentričnijim spekulacijama suvremene fizike.

Dodajmo tome dobro poznatu činjenicu da su Brassier, Grant, Harman i Meillassoux – panelisti na prvoj radionici o spekulativnom realizmu – otkrili da jedini autor kojeg sva

1 Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman i Quentin Meillassoux, "Speculative Realism", *Collapse* III (2007), 306–449.

četvorica štuju nije neki kanonizirani filozof, već američki pisac znanstvene fantastike i horora H. P . Lovecraft. Moji objavljeni radovi o Lovecraftu predstavili su jedan od mogućih pristupa povezivanju spekulativnog realizma sa znanstvenom fantastikom, dok je Meillassouxov naširoko poznati esej o "izvanznanstvenoj fantastici" ponudio drugi.[2] Tome treba dodati da su istaknuti znanstvenofantastični autori poput Chine Miévillea, Kima Stanleyja Robinsona i Brucea Sterlinga pokazali određeni interes za djelovanje spekulativnorealističkih filozofa.[3]

Bez obzira na to, utemeljitelji spekulativnog realizma raspravljali su samo o Lovecraftu i o još svega par znanstvenofantastičnih autora. Ima, istinabog, nekoliko boljih poznavatelja znanstvenofantastične književnosti od panelista na spomenutoj prvoj radionici, mislilaca kao što su Steven Shaviro i Tristan Garcia, koji su kasnije ušli u orbitu spekulativnog realizma. No nitko od njih nije pokušao proširiti i produbiti istraživanje presjeka ovih dvaju područja. Taj vakuum Willems je popunio kao autor koji je dubinski poznavao znanstvenu fantastiku puno prije nego što je spekulativni realizam uopće uspostavljen kao kolektivni pothvat. Willems čak proširuje definiciju znanstvene fantastike tako da ona u njegovom opusu

2 Graham Harman, "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl", *Collapse* IV (2008), 333–64; Graham Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Winchester: Zero Books, 2012); Quentin Meillassoux, "Metafizika i izvanznanstvena fantastika", *Ubiq* 26 (2020), 207-228.

3 Vidi, primjerice, Sterlingov post na blogu časopisa *Wired*, "Speculative Realism as 'Philosophy Fiction'", 19. veljače 2011., https://www.wired.com/2011/02/speculative-realism-as-philosophy-fiction/.

uključuje, primjerice, jednog autora i jednu autoricu – Cormaca McCarthyja i nobelovku Doris Lessing – koji nisu znanstvenofantastični pisci u strogom smislu riječi, ali koje, poput Franza Kafke, možemo prepoznati kao suputnike znanstvenofantastičara. Budući da Willems u svom uvodu daje pregled tema kojima se bavi u pojedinim poglavljima, na ovom mjestu mogu se mirne duše ograničiti na tek nekoliko bilješki uz okosnicu ove knjige, odnosno uz ono što Willems zove Zugovim učinkom.

Jedno od glavnih načela objektno orijentirane struje spekulativnog realizma kaže da su objekti pozicionirani onkraj svih naših pokušaja da ostvarimo interakciju s njima ili da progovorimo o njima. Taj je poučak donekle bio istaknut u Heideggerovoj analizi alata, izloženoj u njegovom ključnom tekstu *Bitak i vrijeme,* iz 1927. godine. No, za razliku od Heideggera, objektno orijentirani mislioci smatraju da objekti nisu začudni samo ljudskom umu, već da su u jednakoj mjeri začudni i jedni drugima. Istina je da većina pisaca fikcije, čak i znanstvene fantastike, nije sklona prikazivanju interakcije među objektima bez prisutnosti svjesnog promatrača. No u nekim trenucima se baš to dogodi. Još je više trenutaka u kojima znanstvena fantastika prikazuje stvarnost daleko začudniju od one prikazane u tradiciji realističke fikcije. Kao što Willems kaže:

> Mračni objekti, koliko god to paradoksalno zvučalo, bivaju predočeni na brojne načine: putem simbioze, narušavanjima vida i gubitkom jezika. Taj paradoks nazvao sam Zugovim učinkom. Njega možemo shvatiti i kao očitovanje spekulativnog realizma u znanstvenoj fantastici.

Svako Willemsovo poglavlje daje primjere Zugova učinka i njegovih disrupcija. Svaki put je riječ o predstavljanju dijaloga pisaca s filozofima za koje se može reći da djeluju pod egidom spekulativnog realizma. Primjerice, Willems govori o "kriznoj energiji" koja je od središnje važnosti za *Stanicu Perdido* – najpoznatiji roman Chine Miévillea. Premda se uvjereni komunist Miéville vjerojatno inspirirao dijalektičkom filozofijom kad je zamišljao ovu proturječnu energiju, Willems raspravu o njoj uspješno skreće u drugom smjeru. To skretanje postiže iznenađujućom usporedbom Miévillea i Manuela DeLande, najvećeg deleuzeovskog renegata u zadnjih dvadeset godina i sjajnog interpreta prirodnih znanosti. Antropocentrična pristranost moderne filozofije već je poslovična. Jedno od njenih uporišta, počevši od filozofije Renéa Descartesa, predstavlja pretpostavka o golemom ontološkom jazu koji dijeli "racionalna" ljudska bića i "iracionalne" životinje. Ovu dosadnu zdravorazumsku distinkciju danas ponavlja Robert Brandom. On inzistira na lažnoj suprotnosti između "razumnosti" i "osjetilnosti", oplemenjujući tako dekartovski stroj za maglu novom terminologijom.

Willems razoružava ovaj klišej na zanimljiv način. On nam predstavlja roman Paola Bacigalupija *Djevojka na navijanje* (2014) kao "antagonistički prostor u kojem ljudi i životinje uznemiruju jedni druge". Willems napada antropocentrizam prisutan u romanu pozivanjem na radove Levija Bryanta i moje malenkosti, što možda i nije pretjerano iznenađujuće. No on povlači hrabar potez uvodeći u raspravu Theodora Adorna, kao filozofa iz jednog ranijeg doba, kojemu nije bilo baš na vrhu liste prioriteta to da stane na kraj pozicioniranju čovjeka s

jedne strane nasuprot svijetu s druge strane. Willems nastavlja svoju knjigu još odvažnijim kozmološkim spekulacijama razmatrajući odnos djela Kima Stanleyja Robinsona i ekofilozofije Timothyja Mortona, jednog od najpozvanijih javnih intelektualaca u raspravi o onome što danas zovemo antropocenom. Svoj doprinos Willems okončava argumentom da "ono nepredočivo nije, kako Meillassoux misli, strano znanstvenoj fantastici, već da leži u njezinoj samoj srži". Time se autor ove studije svrstava bliže objektno orijentiranoj struji negoli Meillassouxovom "spekulativnom materijalizmu" i njegovoj matematizaciji ontologije.

Brojna su sjecišta spekulativnog realizma i znanstvene fantastike koje će drugi mislioci istraživati slijedeći put zacrtan ovom pionirskom knjigom. No nekoliko će njenih obilježja biti teško dostići: Willemsovu jasnoću izlaganja, veliki broj različitih primjera kojima razrađuje svoje teze i temeljito poznavanje kako recentne znanstvenofantastične produkcije, tako i djela autora spekulativnog realizma od kojih neka i nisu baš najpitkije štivo. Willemsov naglasak na Zugovom učinku kao elementu od središnje važnosti za obje struje sam je po sebi inspirirajući uvid. Varijacije ove ideje zasigurno će postati građevni blokovi bilo koje buduće usporedbe spekulativnog realizma i znanstvene fantastike. No, povrh svega toga, ova lucidna knjiga zadivljuje i jamči čitatelju dobar provod. Pozivam vas zato da istražite užitke koje vam nudi.

Graham Harman,
Dubuque, Iowa
Prosinac, 2016.

Uvod

Prava čudovišta nisu tuđinci iz dalekog svemira nego ljudi na Zemlji. Trovanje izazvano nuklearnom radijacijom, ekološke katastrofe i manipulacije genima koje pođu po zlu tek su neki od načina na koje se znanstvenofantastični užasi obistinjuju. No, ako su ljudi postali nova čudovišta, što će se dogoditi onda kada se njihova dominacija okonča? Mogu li se znanje, vrijeme i prostor organizirati drugačije, možemo li krenuti prema budućnosti boljoj od one koju trenutno stvaramo? Spekulativni realizam filozofsko je polje koje, propitujući trenutni antropocentrizam, ozbiljno shvaća ova pitanja. Znanstvenofantastična književnost nadopunjuje taj filozofski pristup zamišljajući alternativne svjetove u kojima ljudi više nisu jedina bića koja nastoje organizirati spoznaju. Kombinacija ovih dviju perspektiva može nas navesti na strategije zamišljanja svijeta drugačijeg od ovog tragičnog svijeta za koji će nas buduće generacije smatrati odgovornima.

Antropocentrični pristup okolišu vodi u ekološku propast. Kad bismo neljudskim stvarima pristupali kao objektima koji su vrijedni istraživanja jednako koliko i ljudi, tad bismo mogli zauzeti odgovorniji i istinolikiji svjetonazor. U ovoj knjizi nekoliko djela znanstvene fantastike iskorišteno je kako bi se razradile određene ideje iz korpusa spekulativnog realizma. Svako od njenih poglavlja bavi se jednom poveznicom između ovih dvaju područja.

Knjiga započinje raspravom njenog autora i prevoditelja. Teme otvorene ovim razgovorom uključuju ulogu proturječja u radu Barbare Cassin, neke razlike u mišljenju Grahama Harmana i Quentina Meillassouxa i ideju transkripcije u radu Kima Stanleyja Robinsona.

Drugo poglavlje posvećeno je raspravi o *Izbavitelju* (1976) Krsta Papića, djelu koje je nazvano prvim hrvatskim znanstvenofantastičnim filmom. Papićev film, utemeljen na priči Aleksandra Grina, prokazuje gradsku elitu kao prerušene štakore. Ovim se poglavljem tvrdi da je lokacija filma, prostor ispod napuštene Središnje banke, od suštinske važnosti za njegovo razumijevanje. Figure ljudi štakora ukazuju se kao ključne u ilustraciji sveobuhvatne i vampirske naravi mnogih financijskih institucija. Papićev film uspoređujem s filmom Johna Carpentera *Oni žive* (1988), kratkom pričom Stephena Kinga "Graveyard Shift" (1970) i *remakeom Izbavitelja* – filmom *Infekcija* (2003) – koji je također snimio Papić.

U trećem je poglavlju definirana vrsta znanstvene fantastike kojom se bavim u ostatku ove knjige te je ponuđen pregled glavnih spekulativnorealističkih pozicija. Znanost i znanstvena fantastika u podjednakoj su mjeri sagledane kao neaksiomatske – time se želi reći da znanost i znanstvena fantastika mogu u vlastite procedure i strategije inkorporirati dvosmislenost. To možemo povezati sa spekulativnim realizmom putem definicije znanstvenofantastičnog svijeta "tipa 2" koju je predložio Quentin Meillassoux. Svjetovi tipa 2 umnogome su nalik našemu svijetu, ali u njima nastupaju događaji koje je nemoguće uklopiti u standardni znanstveni okvir (premda smatram da je funkcioniranje znanosti zapravo mnogo složenije nego što sugerira Meillassouxov rad). Razlog zbog kojeg svjetovi "tipa 2" postoje je Zugov učinak. U želji da objasnim što je to Zugov učinak, raspravom o nizu romana razrađujem temu lociranja besmisla unutar smisla. U *Beyond the Barrier* (1964) – romanu Damona

Knighta – Zugov učinak objašnjen je nakon pojave nekoliko "mračnih objekata" koji nemaju nikakve zamjetne veze s ikakvim drugim objektima; dodajmo k tome da od opisa dalekog svemira uopće ne očekujemo da budu razumljivi u kontekstu realizma. Joanna Russ u romanu *And Chaos Died* (1970) pojam mračnog objekta proširuje tako što manjak razumijevanja vidi kao preduvjet utopije. U romanu Kima Stanleyja Robinsona *2312* (2012) prisutan je međuplanetarni svemirski brod – "crnolinijaš" – čiji putnici čitav put prelaze bez korištenja osjeta vida. Dakle, svi primjeri iz prvog poglavlja bave se pojmom mračnih ili skrivenih objekata. Te su pojmove razvili, svaki u kontekstu svog istraživačkog projekta, Graham Harman i Levi Bryant. U spomenutim romanima moguće je primijetiti razliku između nespoznatih objekata koji će se prije ili kasnije podvrgnuti spoznaji (novum Darka Suvina) i objekata koji će zauvijek ostati nespoznatljivi (miješanje Samuela Delanyja). Drugim riječima, mračni objekti ispitani u ovim primjerima imaju kvalitete koje se povlače ili izuzimaju iz razumljivosti, odnosno iz mogućeg okvira razumijevanja. Takve objekte sagledavam kao nešto što doprinosi antropocenu – trenutnom stanju ekološke propasti – ali i kao nešto što istovremeno mišljenju otvara mogućnost da zađe onkraj granica zadanih tim stanjem.

Meillassouxovu misao razrađujem čitajući i gledajući *Cestu* (2009) – roman Cormaca McCarthyja, odnosno njegovu istoimenu filmsku adaptaciju. Svjetovi "tipa 2" sadrže elemente koje tradicionalna znanost ne može objasniti. U ovom poglavlju takvi su elementi određeni kao "božanski" u smislu da ne pronalaze svoje mjesto u objašnjivom svijetu. U romanu dječak i njegov otac

pokušavaju preživjeti u postapokaliptičnoj Americi. Dječakov osiromašeni jezik protumačen je kao puka parafraza opustošenog okruženja u kojem se on zatekao. Ovaj manjak jezika doima se božanskim jer roman pokazuje da taj jezik nije od ovoga svijeta – a to ga čini bližim stvarima u svijetu nego predapokaliptičnom kontekstu unutar kojeg su te stvari ranije zadobile smisao.

Peto poglavlje postavlja sljedeće pitanje: ako je Zugov učinak nešto što je s one strane tradicionalne znanosti, kako on onda uopće može biti doživljen i spoznat? Odgovor je dan putem tumačenja Harmanovog pojma neizravnosti kojeg razrađujem putem ideje dvostrukog viđenja i uparivanja viđenja/neviđenja kakvo pronalazimo u pojedinim pripovjednim djelima Neila Gaimana. U romanima *Američki bogovi* (2003) i *Anansijevi dečki* (2011), te u priči "How to Talk to Girls at Parties" (2007), dvostruko viđenje funkcionira kao sinkronijska reprezentacija dijakronijskih događaja. Uz pomoć Martina Heideggera, Mihaila Bahtina i Franca Morettija, pokazujem kako ova reprezentacija čini vidljivom časovitu promjenu. Trenutci koji me zanimaju sačinjeni su od suprisutnosti onog što se izmijenilo i onog što se nije izmijenilo unutar jedinstvenog bića u određenom vremenskom trenutku. Iako promjena klija svuda oko nas, u razvijanju jednako kao i u propadanju, pojam dvostrukog viđenja naznačava potencijal simultanog sagledavanja više od jedne strane transformacije i posljedičnog oprisutnjenja trenutaka stagnacije unutar promjene.

Do ovog trenutka Zugov učinak bilo je moguće zamijetiti samo neizravno. No, da bi do te zamjedbe uopće došlo, potrebna nam je stagnacija ili *stasis*. U šestom

poglavlju koristim drugi roman Chine Miévillea – *Stanicu Perdido* (2013) – kako bih predložio dva alternativna načina gledanja: oduzimanje (suptrakciju) i proturječje (kontradikciju).

Stanica Perdido doživljaj dvostrukog viđenja na početku predstavlja kao nešto suštinski nepomično. Mnoštvenost je predstavljena simultano i ona je, doživljajno uzevši, nepokretna. Koristim se tumačenjem oduzimanja i eksteriornosti, koje je predložio Manuel DeLanda, da bih pokazao kako Miévilleov roman na dva načina pokušava "ispraviti" tu nepokretnost: kao prvo, uvođenjem kretanja u dvostruko viđenje i, kao drugo, izostavljanjem kodificirajućih ograničenja. Ove načine tumačim i kao strategije za borbu protiv bespomoćnosti kakvu često osjećamo živeći u antropocenu. Kako bih razradio pojam kretanja kod neljudskih bića u romanu – odnosno njihovih identiteta – koristim se raspravom Grahama Harmana o pojmu "pukog" [*bloß*] kod Heideggera, koju razmatram zajedno s pojmom "tijeka" u Latourovoj figuraciji. Kad smo već kod zakona identiteta i zakona neproturječja, spomenut ću još kriznu energiju u romanu *Stanica Perdido,* koju tumačim kao nešto što može funkcionirati samo u proturječnom stanju.

U sedmom poglavlju razmatram ciklus knjiga o Binti (*Binti*, 2015, *Binti: Home*, 2017, *Binti: The Night Masquerade*, 2018) Nnedi Okorafor, koje su posvećene putovanju protagonistkinje iz naslova po različitim prostornim razinama, od hermetičnih sela do planeta koji nikad nisu čuli za Zemlju. Binti je prva osoba iz svog naroda – Himba – koja je napustila planet. Tijekom putovanja upustila se u rat između tuđinskih meduza i Khousha, jedne ljudske

grupe. Binti poprima neke fizičke karakteristike neprijatelja i potom otpočinje mirovne pregovore između tih neprijatelja i čovječanstva. Dvije povezane strategije u knjizi se upotrebljavaju u svrhu medijacije ljudskih i neljudskih doživljaja: to su simbioza i odvajanje. Obje strategije zrcale se u ključnim aspektima spekulativnog realizma. Binti je figura simbioze jer preuzima neke karakteristike meduza, drugih tuđinskih vrsta i, na koncu, tehnologija. No Bintino konačno "ne" daljnjim simbiozama tumačim kao strategiju otpora vrsti budućnosti koju oblikuju, i kojom vladaju, trenutno postojeće prakse rada. Ciklus o Binti, nalik Okoraforinim romanima kao što je *Who Fears Death* (2010), bavi se nekim temama važnima u kontekstu pojma afričkog futurizma. One su tu zamišljene u obliku neprestane tenzije između sličnosti i razlike. Pojam rada tumačim kao medijaciju ove tenzije.

Sva prethodno spomenuta poglavlja posvećena su nekim prividno neljudskim obilježjima poput nasumičnosti, kretanja i horizontalnosti. U osmom poglavlju smrt jedne životinje postaje ključna za razmatranje smrti kao najvažnijeg toposa u konstrukciji čovječnosti. U romanu Paola Bacigalupija *Djevojka na navijanje* (2014) Zugov učinak moguće je prepoznati u pripovjednim strategijama predstavljanja antagonističkog prostora u kojem ljudi i životinje uznemiruju jedni druge. Ta dvostruka konfiguracija, koja možda predstavlja još jedan način da zavirimo "onkraj" antropocena, razrađena je u Harmanovom čitanju bitka alata, Bryantovom pojmu strojne interakcije, ali i u Adornovoj *Estetičkoj teoriji* (1979). U toj knjizi Adorno pruža sljedeće tumačenje: prirodna ljepota, tradicionalno shvaćena kao suprotnost umjetnosti,

zapravo se dovršava u umjetnosti. Tu suprotnost, odnosno taj antagonizam, koristim kako bih predložio nedijalektičko čitanje romana. U Bacigalupijevom je romanu adornovski antagonizam predstavljen na dva načina: motivom *ngawa*, genetski modificiranog voća, i scenom smrti životinje megodonta. Smrt ove životinje predstavlja kratki spoj: ona prirodu i umjetnost, oba pola antagonističkog odnosa, smješta u jedno biće. "Djevojka na navijanje" iz naslova romana – Emiko – potom na ljudskoj razini ponovno utjelovljuje spomenuti antagonizam.

Zrcaljenje znanstvene fantastike i spekulativnog realizma zajednički je nazivnik brojnih tekstova koje koristim na različite načine. Spekulativni realizam želi istaknuti kako povučena ili mračna priroda nekog objekta ostavlja tom objektu mogućnost za stvaranje novih veza s drugim objektima. No jednako tako objekti mogu zauvijek ostati nepovezani. Nove kvalitete mogu se pripojiti objektima ili se stare kvalitete mogu razdvojiti od njih. Bilo kako bilo, mrak je ono što objekte čini spekulativnim i, samim time, ono što otvara prostor alternativama ljudskom organiziranju spoznaje. Znanstvena fantastika od suštinske je važnosti za ovu raspravu jer nudi laboratorij u vidu svjetova tipa 2 u okviru kojih se razvijaju višestruke strategije za predočavanje onog nepredočivog. Ono nepredočivo nije, kako Meillassoux misli, strano znanstvenoj fantastici, već leži u samoj njezinoj srži. Mračni objekti, koliko god to paradoksalno zvučalo, bivaju predočeni na brojne načine: simbiozom, narušavanjem vida i gubitkom jezika. Taj paradoks nazvao sam Zugovim učinkom. Njega možemo shvatiti i kao očitovanje spekulativnog realizma u znanstvenoj fantastici. Cilj je ove

knjige ispitati Zugov učinak u brojnim i raznolikim djelima tog žanra.

Zugov učinak povezan je s antropocenom jer predstavlja jednu od strategija zamišljanja drugačije budućnosti u ovom našem beznadnom trenutku. No, u pokušaju da zamislimo drugačiju budućnost, često ćemo morati razmišljati o onome što nas najviše užasava – o uništenju svega onoga do čega nam je stalo kad je čovječanstvo u pitanju. Da je drugačije, ne bi valjalo.

1

—

Znanstvena fantastika kao filozofija

— Razgovor s Antom Jerićem

1. **Razgraničavanje filozofije od književnosti nije anakronizam, već trajan problem zapadnog mišljenja. Jedna od najpreciznijih formulacija njegovog porijekla pripada Barbari Cassin koja razgraničenje filozofije od književnosti vidi kao posljedicu Aristotelovog pobijanja sofista. Pokušat ću sažeti njezinu tvrdnju. Kad govorimo, kaže Aristotel, značenje naših riječi trebalo bi izraziti suštinu stvari. Bar je takav slučaj kad stvar o kojoj govorimo postoji; suština stvari je značenje riječi koje se odnosi na tu stvar. Aristotel je, suočen sa sofistima, značajno preinačio i proširio taj argument. Nismo obavezni govoriti o nečemu što postoji da bi naše riječi nosile značenje. Možemo govoriti o nepostojećim stvarima bez da pritom ugrozimo ontologiju. Možemo izricati *nebiće* zato što možemo *izricati* nebiće, odnosno zato što s jezikom mogućnosti nastupa i značenje koje više nije vezano uz referent. Možemo izreći istinu kad govorimo o stvarima koje ne postoje. Aristotelovska semantika stvara moguće svjetove u kojima istinite rečenice dodjeljuju nepostojeće predikate nebićima na temelju istinitog koje nije, a ne na temelju lažnog koje jest. Govoreći o stvarima koje nemaju egzistenciju, a time ni suštinu, da se poslužimo aristotelovskom terminologijom, odbacujući fizički ili pojavni referent, mi otvaramo prostor za mogućnost nastupanja samog značenja, značenja kao takvog, odnosno književnosti. U svojoj bitnoj knjizi vi se niste eksplicitno bavili problemom razgraničavanja filozofije od književnosti. No, upravo to pitanje postaje pitanje od središnje važnosti jednom kad povežete spekulativni realizam i znanstvenu fantastiku. Kakva je po vama narav odnosa između ovih dvaju područja?**

Hvala vam na ovom promišljenom pitanju. U pokušaju da odgovorim na njega, morat ću se vratiti na određene tekstove. Neka nam znanstvena fantastika bude vodič prilikom traganja za najboljim putem do odgovora.

Čini mi se da ovoj temi pristupate preko načela neproturječnosti. Kad nešto kažemo, smatra Aristotel, mi tada, baš u tom trenutku, možemo misliti samo na jednu stvar, a ne na neku sasvim drugu. Cassin tvrdi da, kad kažem, primjerice, "dobar dan", ne govorim istodobno i "idi k vragu", a ako s pozdravom mislim da u isto vrijeme govorim i "idi k vragu", onda – prema Aristotelu – ispada da nisam ništa ni rekao. Aristotel ide tako daleko da tvrdi kako sofisti koji, bar on to tako vidi, krše načelo neproturječnosti jer vole govor radi njega samog, nisu samo ne-filozofi, nego i ne-ljudi. Sofisti, dakle, pripadaju pod onu kategoriju koja je rezervirana za žene, robove i biljke. Cassin zanimaju različiti načini na koje se sofiste isključuje iz filozofije; ona "sofistikom", vlastitim projektom, želi istražiti nearistotelovske načine govorenja. Nju zanima kako sofistički jezici stvaraju značenje, kako filozofija ovisi o onome čega se želi riješiti, kako se stvorenim jezikom stvara filozofija.

Na to ste valjda mislili kad ste rekli da istina nije vezana uz fizički ili pojavni referent ("dobar dan" nije suprotstavljeno "idi k vragu"). Namjesto toga, nastupa samo značenje. Ta tema doista je blisko povezana s fikcijom, naročito sa znanstvenom fantastikom, koja često predstavlja stvari koje nisu. Radi se o općenito važnom pitanju, koje je posebno važno u slučaju znanstvene fantastike, budući da ona zadire u samu srž zamišljanja alternative sadašnjosti, iako se često muči s pronalaskom narativnih strategija za predstavljanje

te alternative. Tu počiva dobar dio mog zanimanja za žanr. Ocrtavanje tih strategija u njihovom narativnom aspektu i široj kulturnoj važnosti – to me zanima.

U knjizi koja je pred čitateljima bavim se problemom razgraničavanja između filozofije i književnosti na puno mjesta, ali – kako s pravom primjećujete – nikad ga eksplicitno ne pokušavam razriješiti. Na primjer, pitanja jezika i značenja igraju vrlo značajnu ulogu u romanu Cormaca McCarthyja *Cesta* (2009). U središtu ove postapokaliptične priče su dječak i njegov otac koji pokušavaju preživjeti putujući na jug pustom i opasnom cestom. Dječak je rođen u tom mračnom svijetu, dok je otac rođen ranije u svijetu koji nalikuje na svijet u kojem mi živimo. Razlika među njima očituje se u načinu na koji se oni služe jezikom.

Prilikom njihova susreta sa stvarima iz prirodnog svijeta, poput stijena, drveća ili predmeta koje su izradili ljudi, kao što su brodovi, otac se, mogli bismo reći, pozicionira u jeziku aristotelovski: njegov rječnik vrlo je specifičan, odabravši riječ on misli na jednu stvar i isključivo na jednu stvar. To je vidljivo na mnogim mjestima u romanu, no možda najbolji primjer pruža odjeljak koji opisuje očevo istraživanje jedrilice na obali koju on opisuje upotrebljavajući neobični vokabular: *pramac*, *poprečna pregrada*, *sohe*, *zatezni vijci*. To su specifične riječi koje se odnose na specifično područje: brodove. To su riječi koje bi trebale označavati jednu stvar i samo jednu stvar te su najčešće ograničene na neki kontekst i na samo taj kontekst. One mogu poslužiti kao ilustracija djelovanja načela neproturječnosti u jeziku.

Dječak je drugačiji. On je figura gubitka jezika. Razliku u jeziku možete zamijetiti kad dječak s ocem priča o vlasnicima broda. Umjesto da rabi kontekstualno uvjetovane izraze, dječak upotrebljava najjednostavnije riječi. Klišej poput izraza "sreća nije na njihovoj strani" ocu se doima kao nešto nevjerojatno. Dječakove riječi ne odnose se na svijet na isti način kao očeve riječi. Otac smatra da istina počiva u povezanosti riječi i njezinog fizičkog referenta: zatezni vijak znači jednu stvar i samo jednu stvar. Za dječaka je takav odnos sa svijetom izgubljen. Na jednoj razini, to je zato što je s očevim svijetom svršeno: on je nestao u neimenovanoj apokaliptičnoj katastrofi koja je za sobom ostavila spaljenu, beskorisnu, pustu zemlju. U tom svijetu kiša više nije pitka jer voda u konvekcijskim procesima apsorbira pepeo. Stabla više ne mogu uroditi plodovima jer su sasušena do srži. Stvari više nisu upotrebljive i to se zrcali u dječakovom jeziku: on predstavlja način na koji se istina odvojila od, kako vi kažete, fizičkog ili pojavnog referenta.

Što se tiče drugog dijela vašeg pitanja, kakve veze spekulativni realizam ima sa svim tim, kažimo ovako: spekulativni realizam može pokazati pod a) kako očev odnos sa svijetom posredstvom jezika zapravo nije drugačiji od dječakovog i pod b) da je dječakov odnos sa svijetom zapravo mnogo bogatiji od očevog odnosa sa svijetom. Da bih razvio ovu ideju, moram prvo kazati par riječi o spekulativnom realizmu. Termin "spekulativni realizam" skovao je Ray Brassier da bi opisao pristup grupe filozofa koji su se okupili na radionici održanoj na koledžu Goldsmiths pri Londonskom sveučilištu u travnju 2007. godine. Brassier, Graham Harman, Iain Hamilton

Grant i Quentin Meillassoux našli su se na istom mjestu se jer su "korelacionizam" smatrali neprijateljskom idejom. Korelacionizam je, kako ga je sažeto definirao Quentin Meillassoux, "ideja prema kojoj smo oduvijek imali pristup samo korelaciji mišljenja i bitka, a nikada pojedinom članu tog odnosa odvojenom od drugog".

U okviru *Ceste*, otac predstavlja figuru korelacionizma jer on vjeruje da određeni rječnik posreduje njegov odnos sa svijetom. Za njega brod ne bi postojao bez rječnika koji koristi. Dječak je drugačiji. Njegov jezik je banalan, svakodnevan. To je jezik razdvojen od fizičkog ili pojavnog referenta. McCarthy kaže da se u postapokaliptičnom svijetu "sve otrglo s veza", da je sve "odriješeno u pepelnom zraku". Banalnost dječakovog jezika zrcali takvo stanje. No, umjesto da dječaka ograničava, ovo razdvajanje dopušta mu da bude neodređeniji, daje mu sposobnost da govoreći označi istodobno više stvari, a ne samo neku specifičnost pripadnu očevu neproturječnom jeziku. To povezuje *Cestu* i spekulativni realizam.

2. **Spekulativni realizam, pokret koji pokriva nekoliko različitih filozofskih pozicija koje su suprotstavljene korelacionizmu, tijekom zadnjih godina postao je oznaka koju osporavaju filozofi koje se najčešće povezuje s njim. Quentin Meillassoux i Graham Harman, mislioci koji su najvažniji za vaš rad, zastupaju vrlo različite pozicije, a moglo bi se čak ustvrditi da razumiju zadaću filozofije na temeljno različit način tako da njihove pozicije ne možemo niti uskladiti niti direktno suprotstaviti. Meillassouxov diskurs je *dokazivanje* budući da se bavi nužnošću te ustanovljava**

da je kontingencija i samo kontingencija nužna, dok Harmanov diskurs nije dokazivanje nego *opisivanje* onog što je kontingentno. Dakle, Meillassoux govori o onome što može biti i ne bavi se onim što doista jest, dok Harman smije govoriti samo o onome što jest te ne može legitimno govoriti o onome što može, odnosno mora biti. Kad bi Harman pokušao apsolutizirati svoj diskurs, što on doista i radi, njegova pozicija postala bi subjektalistička: Meillassoux kaže da Harman nije umaknuo korelacionizmu, nego da on zapravo potvrđuje korelaciju hipostaziranjem između stvari odnosa koji čovjek ima s njima u intervalu u kojem se stvari, tijekom vlastite manifestacije, djelomice povlače od njega. Ovu optužbu ne može se olako shvatiti. Vi očigledno preuzimate Harmanove konceptualne alate i vrlo se produktivno koristite njima kako biste iznašli novu definiciju znanstvene fantastike i analizirali neka od žanrovskih remek-djela, ali nije jasno biste li u cijelosti prigrlili njegovu objektno orijentiranu ontologiju. Pretpostavljam da ne morate to učiniti kako biste njegov opis ovog svijeta smatrali uvjerljivim ili barem korisnim za opisivanje obilježja mogućih svjetova znanstvene fantastike. Zanima me čiju stranu zauzimate u sukobu između Meillassouxa i Harmana i koje su posljedice tog pozicioniranja za status argumenata predstavljenih u vašoj knjizi?

Kao što ste napomenuli, Meillassoux i Harman o korelacionizmu razmišljaju drugačije. Meillassoux preokreće korelacionizam uključivanjem nemogućeg u moguće, dok Harman smatra da čini to isto opisujući povučenu narav suštine objekta (primjerice, u *Cesti* svijet

nikad ne može biti u potpunosti zahvaćen očevim jezikom specifičnosti).

To što kažete o dokazivanju kao Meillassouxovom diskursu je točno: on smješta kontingenciju u samu srž svijeta. U svojoj doktorskoj disertaciji iz 1997. godine, on uvodi pojam "božanskog nepostojanja". Tvrdi da dosad znamo za tri fundamentalne fazne promjene našeg svijeta, a to su: emergencija nečega ni iz čega; emergencija života iz nežive prirode; emergencija ljudskog mišljenja iz životinjskog svijeta. Ovo su ilustracije kontingencije budući da nijedna od prethodnih faza ničim nije naznačivala sljedeću fazu: nema naznake "nečega" u ničemu, baš kao što nema ničeg živog u neživome. Meillassoux tvrdi da bi mogla nastupiti sljedeća faza, ali i da se to ne mora dogoditi, te da nema načina da predvidimo ono što bi ona mogla donijeti. To bi moglo biti bilo što ili ništa. Nastanak božanstva, uskrsnuće i vječni život svih ljudi koji su ikad živjeli ili leteće špagetno čudovište. Od Meillassouxa preuzimam način zamišljanja mogućnosti radikalne različitosti. Ona je vrlo važna za znanstvenu fantastiku koja se, kao žanr, često koprca u vlastitoj konzervativnoj prošlosti.

Harman, s druge strane, misli da je korelacionizam osporen načinom na koji se objekti povlače i onemogućavaju cjelovitu spoznaju. To se odnosi na sve objekte, bilo da se radi o naftnim mrljama, gorilama, mjehurićima sapunice ili lažima. Zbog toga je Harmanova filozofija po naravi deskriptivna. Možda se to najbolje vidi u njegovoj knjizi o H.P. Lovecraftu, nazvanoj *Weird Realism*, u kojoj on analizira stotinjak odjeljaka tog majstora horora kako bi razvio narativne strategije za predstavljanje

"razdvajanja objekta od njegovih svojstava". To razdvajanje objekta od njegovih svojstva sagledano je tako da, bez obzira na to koliko detaljno objekt bude opisan, taj opis nikad ne može zamijeniti objekt: uvijek postoji neki nedohvatljivi višak, razdaljina između sume svojstava koja objekt posjeduje i samog objekta. Zato u romanu *Cesta* očev jezik i dječakov jezik zapravo nisu drugačiji jedan od drugoga kad je u pitanju njihov odnos sa svijetom. No, dječakov jezik u prednji plan stavlja nesposobnost jezika da zahvati svijet i zato je on "realističnija" predstava odnosa koje jedno biće ima s drugim bićima.

Pristupi Meillassouxa i Harmana su različiti, a ja ih kombiniram s namjerom da istaknem, uz Harmanovu pomoć, narativne strategije za predstavljanje Meillassouxovog pojma apsolutne kontingencije. Dobar primjer ovog kombiniranja bila bi analiza romana *The Cleft* Doris Lessing iz 2007. godine. Taj roman pripovijeda mit o prvim ljudima koji su nastali iz društva sačinjenih isključivo od žena koje su sebe zvale pukotine. U jednoj se sceni grupa dječaka, koji su kao muškarci protjerani iz ženskog doma, vraća kući. Njihov opis ženskih bića puno toga otkriva: "Leže na stijenama, valovi ih zapljuskuju, kao tuljane, bolesne tuljane, jer su blijede, a tuljani su obično crni. Najprije smo mislili da su tuljani. Tuljani koji pjevaju? Nikad nismo čuli tuljane da pjevaju, premda su neki govorili da su ih čuli. Onda smo saznali da su one pukotine." Ovo je gust opis. Očita je napetost, koju je zamijetio Harman, između objekta i njegovih svojstava. Žene su poput tuljana jer lamataju udovima, ali nisu poput tuljana jer su blijede. Potom je predložena nova sličnost: bolesni tuljani. No, žene pjevaju. Veza između tuljana, kao

objekata, s pjevanjem, kao svojstvom, previše je nategnuta, iako kruže priče da su tuljani prije pjevali. Zato što je napetost između tuljana i pjevanja prevelika, veza između objekta (žena) i osobine (tuljanolikosti) raskinuta je te je novi objekt postao zamjetljiv: pukotine. Ponavljanje napetosti između objekta i njegovih osobina nešto je na što je primjenjiv Harmanov rad, dok je kreacija novog objekta iz ekstremne napetosti nešto što se da shvatiti uz Meillassouxovu pomoć. Naročito me zanima prepoznavanje momenata u književnosti u kojima se očituje kombinacija tih dviju "vrsta" spekulativnog realizma.

3. **Zugov učinak vaša je pojmovna inovacija kojom povezujete spekulativni realizam sa znanstvenom fantastikom. Možete li taj pojam definirati, objasniti kako ga upotrebljavate da biste redefinirali žanr onkraj kanonskog određenja Darka Suvina i pokazati ga na djelu u, primjerice, *Američkim bogovima* Neila Gaimana?**

Termin "Zug" nije samo njemačka riječ za vlak, nego i naziv tuđinske rase u romanu Damona Knighta *Beyond the Barrier* iz 1964. godine. To je priča o Gordonu Naismithu koji postupno shvaća da ne pripada u 1980-e, nego da dolazi iz budućnosti udaljene 20 000 godina. Poslan je u prošlost, a pamćenje mu je izbrisano. To je kazna za puštanje strašnog čudovišta, zvanog Zug, na slobodu. Čudovište je potom pobjeglo "s onu stranu granice". Naismith se na koncu vraća u budućnost i otkriva da je zapravo on taj Zug koji je pobjegao.

Na temelju ovog romana razvio sam ideju o "Zugovom učinku" zbog načina na koji su Zugovi opisani: oni su u podjednakoj mjeri figure povlačenja objekta od svojih

svojstava i povezivanja objekta s novim, neočekivanim svojstvima. Na primjer, Naismith Zuga po prvi put ne susreće u stvarnosti, nego u snu. Zug je k tome opisan kao biće "koje gleda sitnim crvenim očima i kreće se nemoguće fluidno, reptilski". Ta "nemogućnost", osnovna značajka zugovskog kretanja, neizravno opisuje suštinu Zuga dok istodobno razdvaja tu suštinu od shvatljivih svojstava koja bi mu se moglo pripisati. No, Zug nije samo figura razdvajanja, nego i povezivanja. Zapravo je najgora stvar kod Zuga to što on nalikuje čovjeku.

To pruža drugačiji fokus na znanstvenu fantastiku od onog koji je pružio Darko Suvin svojim utjecajnim pojmovima "novuma" i "spoznajne začudnosti". Suvin smatra da se začudne i naturalističke žanrove može razlikovati prema tome reproduciraju li oni vjerno teksture, slojeve i odnose čiji su jamac ljudska osjetila i zdrav razum ili se pak okreću područjima nepoznatim iskustvu u traganju za odnosima koje će iskazati pomoću naracije. Zugov učinak, nasuprot time, u prednji plan postavlja fikciju koja sadrži iskustveno nespoznatljive, a ne samo ne(s)poznate elemente, što znači one elemente koji uopće ne mogu biti uklopljeni u znanstveni korpus.

Knightov roman to čini na nekoliko mjesta, ali i Gaimanov roman iz 2001. godine, *Američki bogovi*, također može poslužiti za ilustraciju. Taj roman je priča o sukobu starih i novih bogova u čijem je središtu protagonist Shadow. Nekoliko puta na stranicama romana Shadow iskusi "dvostruko viđenje" pri kojem se jedno biće ukazuje kao više od jednog bića bez da pritom neka od njegovih permutacija poništi druge. To se ogrešuje o načelo neproturječnosti koje smo maloprije spomenuli. Gospodin

Wednesday, koji uvodi Shadowa u svijet bogova, pokušao je okupiti maksimalan broj starih bogova i sklopiti s njima savezništvo. Oni se sastaju u Kući na stijeni, stvarnom turističkom odredištu u Wisconsinu. U njenim salonima Shadow susreće brojne, na prvi pogled, obične ljude. Za preobražaj ovih ljudi u bogove ključan je karusel. Kad se karusel zavrti, Shadow počne na stvari gledati drugačije nego inače. Tad doživljava "dvostruko viđenje": "Prizori koji su mu dopirali do uma nisu imali nikakva smisla: bilo mu je kao da promatra svijet kroz mnogostruke draguljne oči vilin konjica, ali svako je okce vidjelo nešto posve drugo, pa nije mogao spojiti sve to što vidi, ili misli da vidi, u cjelinu koja bi iole imala smisla." U ovom citatu prisutna su četiri elementa koja čine dvostruko viđenje: 1) izostanak smisla; 2) životinjsko viđenje; 3) mnogostrukost i 4) neimanje. Ova obilježja povezuju dvostruko viđenje sa Zugovim učinkom. U oba slučaja imamo posla s predstavljanjem nepredstavljivog, što je zadatak znanstvene fantastike. U oba slučaja ono nerazumljivo ne postaje razumljivo. To svojstvo odvaja meni zanimljive primjerke žanra od njegovog ostatka.

4. **Znanstvena fantastika žanr je od najveće važnosti za prefiguraciju problematike koju danas pokriva pojam antropocena. Kako nam znanstvenofantastični Zugov učinak može pomoći da krenemo prema neantropocentričkim budućnostima?**

Najprije bih želio reći da, strogo govoreći, nema neantropocentričkih budućnosti. Sve budućnosti su antropocentričke. Antropocen je popularizirao kemičar Paul Crutzen koji je Nobelovu nagradu primio 1995. za svoj

rad na proučavanju ozonskog omotača. Pojam označava "trenutnu epohu u kojoj su ljudi i njihova društva postali globalna geofizička sila". Radi se o fazi tijekom koje čovječanstvo utječe na Zemljin sistem ne samo na lokalnoj, već i na globalnoj razini. Na toj razini učincima postaje nemoguće upravljati. Drugim riječima, kad bi ljudi nekom magijom prestali sa svim djelovanjima štetnim po okoliš, to još uvijek ne bi pomoglo. Stvari su otišle predaleko da bismo izašli iz antropocena. Naš je zadatak da naučimo kako živjeti u njemu.

Pisac čiji rad najčešće rabim u ovoj knjizi da bih razmišljao o antropocenu je Kim Stanley Robinson. Tako opet u fokus postavljam znanstvenu fantastiku koja na vidjelo iznosi napetost između objekta i njegovih svojstava. Čitajući nekoliko Robinsonovih romana, razvijam pojam transkripcije, koji preuzimam iz muzikologije. Transkripcija označava situaciju pri kojoj je neki komad, izvorno napisan za jedan glazbeni instrument, adaptiran za drugi. Skovao sam termin *transkripciocen* kao prijedlog tehnika za život u novim razinama vremena i prostora koje nam je nametnuo ekološki kolaps uzrokovan ljudskim djelovanjem.

Sliku transkripcije može se pronaći u Robinsonovom romanu *2312*. Beethovenov koncert na Merkuru, opisan u tom romanu, sačinjavalo je nekoliko transkribiranih komada, uključujući *Veliku fugu* pisanu za gudački kvartet te potom adaptiranu za dva klavira. Robinson kaže da su glazbenici morali "tući" po klaviru "kao perkusionisti, mlateći po tipkama". Sviranje klavira kao da se radi o nekom drugom instrumentu na svjetlo dana iznijelo je neke aspekte glazbenog djela koje Warham, jedan od Robinsonovih likova, nije zapazio dok je slušao izvedbu

istog djela na žičanim instrumentima. Drugim riječima, transkripcija može otkriti mnoga svojstva koja ne očekujemo u nekom djelu. No to ne znači da su sva njegova svojstva tada otkrivena. Moguće su i drugačije transkripcije.

U Robinsonovom romanu *Aurora* iz 2015., transkripcija je povezana s ekologijom. Roman prati grupu u svemirskom brodu, domu više generacija ljudi, koja pokušava kolonizirati Auroru, najbliži planet sličan Zemlji. Jednom kad stignu na planet, kolonizatori otkrivaju smrtonosni protein koji pobije sve one koji su se spustili na površinu. Polovica preživjelih nastavlja putovanje prema drugom obližnjem planetu sličnom Zemlji, dok se druga polovica vraća na Zemlju. Freya, glavni lik, po povratku kući započinje sa svojevrsnom transkripcijom na novom, zanimljivom poslu: ona sudjeluje u obnovi plaža koje su uništene nakon što se razina mora podigla uslijed klimatskih promjena. Taj proces naznačen je već u romanu *2312*. Nekoliko je desetljeća rada potrebno da se "plaže vrate". Tim radom se, naravno, želi "stvoriti plaže što sličnije onima koje su nestale". To možda zvuči kao odveć nostalgično i jednostavno tehnološko rješenje problema. No, ono zapravo vodi prema sceni transkripcije koja nudi moćnu sliku načina života u antropocenu.

Na kraju romana Freya zapliva u prirodnom oceanu po prvi put u životu (sjetimo se, ona je odgojena na svemirskom brodu). Na pet stranica opisuje se kako je valovi bacaju čas amo-čas tamo. Freyina borba s morem posljednja je prava slika u romanu. To je slika transkripcije. Njezino tijelo gutaju sile entiteta koji je puno veći od nje. No, ona se ipak ne utopi u njemu, baš kao što ni komad ne nestaje onda kada bude izveden na klaviru umjesto na

žičanim instrumentima. Nešto od originala preživljava. Freya koju na sve strane razbacuju oceanske sile moćna je slika antropocena budući da se njome zamišlja interakcija između ljudskih i neljudskih entiteta koja uključuje povezivanje različitih bića, ali i njihovo zadržavanje pojedinačnih svojstava. To bismo trebali preuzeti kao strategiju života u našoj tekućoj ekološkoj distopiji.

5. **Pretpostavljam da vašu recentnu analizu poveznica između književnosti, akceleracionizma i automatizirane ekonomske revolucije trebamo razumjeti kao proširenje vašeg zanimanja za utopijsku, suvinovsku dimenziju znanstvene fantastike. Tvrdite da bi ljevica, u pokušaju da konačno pobjegne od kapitalističkog realizma, trebala ponovno mobilizirati opća mjesta znanstvenofanatstičnog imaginarija, dakle snove o dekarboniziranju ekonomije, svemirskim putovanjima i robotiziranoj ekonomiji. Jedan od meni najdražih aspekata tog dijela vašeg rada je prilično uvjerljivo čitanje klasičnog romana Roberta Heinleina, *Luna je okrutna ljubavnica*, kao teksta koji pokazuje izlaz iz naše nezavidne situacije. Dakle, Heinlein je na našoj strani?**

Slika Freye u oceanu moćna je budući da pokazuje ljude zapetljane u neljudskim silama. Heinleina čitam na sličan način, iako su u ovom slučaju neljudske sile mehaničke, a ne prirodne. Biti natjeran od strane neljudske sile da radiš nešto može biti zastrašujuće, ali isto tako može biti i oslobađajuće. Evo logike iza te ideje: ljudska aktivnost uzrokovala je uništenje prirode koje obilježava antropocen; s tim na umu, možda više ne bismo trebali puno očekivati od ljudi, možda bismo nadu u obnovu trebali položiti

u neljudsku aktivnost. Ray Brassier tu je ideju nazvao "kompulzivnom slobodom": autonomno djelovanje vrlo je sputano našim subjektivnim izborima, dok bi nas, nasuprot tome, "nesloboda" karakteristična za "nevoljno" ponašanje mogla osloboditi od nas samih. To je jedan od načina na koji se automatizacija može suprotstaviti kapitalističkom realizmu: ako nam je teže zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma, onda trebamo nešto što će zamišljati umjesto nas, nešto što će nas osloboditi od naših ograničenja.

U Heinleinovom romanu, Mjesec je zatvorski kamp za kriminalce sa Zemlje. Središnje računalo na Mjesecu postaje svjesno i preuzima ulogu vođe revolucionarne grupe. To računalo, koje se zove Mike, planira revoluciju i buduću ekonomsku strukturu. Mike na kraju razvije libertarijansku ekonomiju, ali to nije poanta romana. Važnije je to da način na koji Mike razvija alternativnu budućnost može poslužiti kao nacrt za automatizaciju promjene.

Mike nije jedno računalo, nego rezultat međudjelovanja brojnih računala. Gomilaju se zadaci za čije je rješavanje potrebno njegovo posredovanje pa se u njegovu arhitekturu ugrađuju baze podataka i neuralne mreže. Mike umire na kraju romana, nakon što se sa Zemlje naredi nuklearno bombardiranje Mjeseca, zato što se pri bombardiranju raspala njegova golema mreža. Decentralizacija je ključna za Mikeovu strukturu. Ona je uzrok njegove svijesti, mehanizam obrane od napada, i razlog konačnog pada koji je uslijedio kad je broj čvorova u njegovoj mreži pao ispod kritičnog praga.

Stanovnici Mjeseca samo zbog Mikea mogu dignuti revoluciju. Jedini način da se razvije osjećaj pripadništva zajednici, potreban za ustanak, bio je da Mike združi ljude.

On je to učinio putem prevare, odnosno orkestriranja "neslobode" izbora, budući da se pretvarao da je čovjek, imitirajući u par navrata ljudski glas, što mu je pomoglo da neke odluke donese umjesto ljudi i da, u drugim situacijama, utječe na njihove odluke. Revolucionari nisu naročito uznemireni nakon što doznaju istinu o Mikeovim makinacijama. Oni znaju da on donosi bolje odluke nego što bi oni ikad mogli. Mikeovi izbori stavljaju pobunjenike u poziciju neslobode, no ta ih pozicija, paradoksalno, čini slobodnijima nego što bi oni inače ikad bili. Ljudi su slobodniji jer njihovo djelovanje slijedi neljudska pravila. Tu se krije poveznica sa spekulativnim realizmom: pravila s onu stranu ljudskog svijeta, pravila koja nisu korelat ljudskog mišljenja, navode i organiziraju ljudsko djelovanje. Tu se također krije i poveznica s antropocenom jer je problem ekološke katastrofe posljedica ljudskog djelovanja, baš kao što je i naša nesposobnost da riješimo taj problem posljedica ljudskog djelovanja. Heinleinovi romani, dakle, funkcioniraju kao moćne slike promjene koja postaje moguća jednom kad prepoznamo potencijal neljudskog organiziranja spoznaje. Strategije predstavljanja takve slike u samoj su srži znanstvene fantastike.

6. **Možete li nam, za kraj, preporučiti pet znanstvenofantastičnih knjiga koje su ili će biti u fokusu vašeg istraživanja?**

Naravno:

— Eugene Lim, *Dear Cyborgs*
— Michelle Tea, *Black Wave*
— Samuel Delany, *Through the Valley of the Nest of Spiders*
— Yoss, *Super Extra Grande*
— Vladan Desnica, *Pronalazak athanatika*

Razgovarao: Ante Jerić

2

—

Štakori i banke: *Izbavitelj* Krsta Papića

Ivan Gajski (Ivica Vidović) protagonist je filma *Izbavitelj* Krsta Papića iz 1976. godine. On, siromašni pisac, ispod napuštene zgrade Središnje banke otkriva dekadentna nedjela ljudi štakora koji žive luksuznim životom. Gradsku elitu također čine prerušeni štakori koji planiraju sebi podčiniti svijet i njegove stanovnike. Njihov je moto "samo mi, i nitko drugi". Prilikom projekcije u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku (MOMA), u kolovozu 2017. godine, film je opisan kao "alegorija o totalitarizmu u njegovim raznim oblicima". Takva recepcija ponešto duguje i činjenici da je film snimljen nedugo nakon potiskivanja hrvatskog proljeća u kojem je Papić aktivno sudjelovao (Kukoč, Rafaelić i Šakić 2010: 25).[1]

U ovom eseju Papićev film interpretirat ću poglavito u političko-ekonomskom ključu pri čemu svjesno prihvaćam rizik prevelikog učitavanja značenja u neke detalje iz filma. Činim to s namjerom da kod publike i kritike možda ponovno pobudim zanimanje za njega.[2] *Izbavitelj* započinje scenom u kojoj se gomilu radnika otpravlja sa Zavoda za zapošljavanje. Ivan je čovjek iz gomile. Pratimo njegov "život bez nadnice".[3] Ivan neuspješno pokušava zainteresirati izdavača za svoj roman i, da bi se prehranio, prodaje na tržnici preostale knjige iz kućne biblioteke. Zatim biva izbačen iz stana te provodi noć u parku nadajući se da će ga policija privesti i da će tako, ako već nikako drugačije, od države dobiti topli obrok. Naposljetku zaklon pronalazi u podrumu stare Središnje banke. Tamo otkriva kako su pojedini građani zapravo štakori koji su preuzeli ljudsko obličje te sad, kao dekadentna elita, uživaju u raskoši te nazdravljaju bogatstvu koje su oteli siromašnim radnicima. To nagoni Ivana da ih sve uništi.

Dakle, na jednoj razini *Izbavitelj* u štakorima vidi bogatu elitu koja ništa ne proizvodi i, poput krvopija o kojima je pisao Karl Marx, živi samo dok siše krv iz živog rada.[4] Ta se perspektiva potvrđuje scenom u kojoj Ivan, lutajući podzemljem Središnje banke, naleti na ormarić pun sira, kobasica i vina. Ivan je izgladnio, ali hrana koju je pronašao nije prikazana tek kao nešto čime će on utažiti svoju glad. Za to bi bili dovoljni komad kruha i čaša vode. Namirnice koje je pronašao, sav taj luksuz, ono su što radnička klasa proizvodi za višu klasu. Evo što kaže Aleksandar Grin na jednom mjestu u *Lovcu na štakore* (1924), književnom predlošku Papićevog filma: "Bile su to stvari koje su postale rijetkost – proizvodi za stolove bogate elite čiji je okus i miris već postao daleka uspomena" (267). Jednom kad štakor izleti iz ormarića, veza između hrane, proizvodnje i elite čvrsto je uspostavljena. Ovako Grinovu priču opisuje Martha Weitzel Hickey: "Štakori navlače ljudsko obličje kako bi pljačkali i, uz lihvarsku tarifu, preprodavali proizvode nastale poštenim radom (214).

Ivan na koncu otkrije način na koji može poraziti ljude štakore. Pri početku filma na tržnici, gdje je prodavao svoje knjige, upoznaje djevojku Sonju (Mirjana Majurec). Njezin otac, profesor Martin (Fabijan Šovagović), otkrio je formulu za tekućinu – "*indikator B*" – koja je smrtonosna isključivo za ljude štakore. Ivan je odnosi sa sobom u podrum Središnje banke gdje su ljudi štakori priredili jedan od svojih banketa. Baca nekoliko bočica *indikatora B* u gomilu. Nakon što bočice padnu na tlo i smrskaju se, ljudi štakori koji su se zatekli u blizini padnu na mjestu mrtvi te se na njihovim mrtvim licima ukažu njihova istinska štakorska obilježja (Slika 1).

SLIKA 1. ***Izbavitelj*, Krsto Papić (1976)**

Iako *indikator B* pokazuje tko je čovjek štakor, a tko nije, ne trebamo smatrati da je to njegova glavna funkcija. Ima i drugih znakova koji upućuju na ljude štakore, poput odjeće koju obično nosi viša klasa ili povlaštenog radnog mjesta. Prije će biti da je glavna karakteristika *indikatora B* da razotkrije ono *što se radi*, a ne toliko tko to radi. Na početku filma gradonačelnik (Relja Bašić) drži govor pred okupljenoj javnosti. Mnogi od ljudi koji su otpravljeni sa Zavoda za zapošljavanje slušaju ga kako govori o radnim ljudima koji čine "krvotok"grada, "njegovu pogonsku snagu".[5] Sudeći prema njegovim riječima, čini se da je on na strani naroda. To, naravno, nije slučaj, jer je on zapravo na čelu ljudi štakora, on je Izbavitelj iz naslova filma. Na

kraju filma gradonačelnik se, jednom kad se otkrije njegov identitet, čudi tome da je Ivanu ta činjenica još uvijek bila nepoznata. Dakle, čak i gradonačelnik zna da pravi problem zapravo ne leži u tome da se otkrije tko sada čini elitu, nego u tome da se razotkrije što ta elita radi. Zato važnost zadobiva podzemlje Središnje banke: lokacija na kojoj ljudi štakori priređuju banket. Djelovanje ljudi štakora, dakle ono što *indikator B* uistinu čini vidljivim, barem je djelomice povezano s djelovanjem Središnje banke. Dakle, film ocrtava djelovanje financijskog sistema, a ne nekog pojedinca.

Grinova priča, objavljena 1924. godine, napisana je između 1922. i 1923. godine (Weitzel Hickey 2009: 177), dok je njegova radnja smještena u 1920. godinu. Kao i u slučaju *Izbavitelja*, radnja priče odvija se ispod Središnje banke, premda je ova u Sankt Peterburgu koji je u to vrijeme nosio ime Petrograd.[6] Godine 1920., samo tri godine nakon Ruske revolucije, Grin se preselio u Kuću umjetnosti koju su osnovali pisci Maksim Gorki i Kornej Čukovski. *Lovca na štakore* napisao je na toj adresi. Brojni elementi zapleta zrcale onodobne zbiljske događaje. Weitzel Hickey piše kako su brojni pisci iz Kuće "pohodili susjednu banku smještenu na prvim dvama katovima Elisejevljeve zgrade u potrazi za starim računovodstvenim blokovima koje su koristili za pisanje i za potpalu vatre u pećima" (177). Pjesnik Osip Mandeljštam, također jedan od stanara, ovako opisuje tu lokaciju: "U sobama je bilo hladno, ali je zgrada imala velike rezerve goriva: napuštenu banku, četrdesetak praznih soba zatrpanih kartonskim kutijama. Bilo tko ih je mogao pokupiti, ali mi se nismo usuđivali, samo bi [pisac i teoretičar Viktor] Šklovski ponekad otišao u tu šumu i

SLIKA 2. ***Izbavitelj*, Krsto Papić** (1976)

vratio se s plijenom. Kamin bi pucketao kad bi hrpa papira počela gorjeti" (cit. u Volkov 1994: 385-5). Takve slike čine osnovu Ivanovih izleta u podzemlje koje je puno odbačenih bankovnih papira. Grin ovako opisuje podzemne hodnike: "Bilježnice, formulari, klaseri, naljepnice, fascikli, brojevi, crte, tiskan i rukom pisan tekst – sadržaji tisuća kutija prostirali su mi se pred očima – a moj se pogled, kao u pustinji, skoro zamutio pred silinom dojmova" (Grin 2010: 260)[7]. Ta je slika prisutna i u Papićevom filmu (Slika 2).

Dakle, lokacija banke je važna. Tome možemo dodati da Grin ne smješta radnju priče ispod bilo koje banke, nego baš ispod Središnje banke (258). Tijekom pisanja priče, Sovjetski Savez osnivao je Sovjetsku državnu banku

(Gosbank) koja je radila sve do 1988. godine. (Johnson 4). Iako je banka tek započinjala s radom kad je Grin pisao priču, njezine najvažnije politike već su bile formulirane i implementirane. Jedan od glavnih ciljeva banke bio je da ona bude *sveobuhvatna,* odnosno da radi po načelu ljudi štakora iz Papićevog filma: "samo mi, i nitko drugi". Prema prvom paragrafu Gosbankinog temeljnog dokumenta, ona je uspostavljena kao "banka koja izdaje novac, kreditna banka nacionalne ekonomije, središnja agencija za valute u SSSR-u i regulatorna agencija za novac u optjecaju (Kušpeta 54). Drugim riječima, i sudeći prema drugom paragrafu temeljnog dokumenta, Gosbank je bio tu da "nadzire financijske i ekonomske aktivnosti svih ekonomskih subjekata" (55, kurziv moj). Ono što nije tako lako zapaziti u pogledu djelovanja ljudi štakora u *Izbavitelju* jest to da oni utječu na *sve.* Njihovo je djelovanje sveobuhvatno i vampirsko po naravi. Funkcija *indikatora B* demonstracija je činjenice da ljudi štakori upravljaju svime i da je nemoguće umaknuti njihovom utjecaju. To možemo nazreti u načinu na koji su ljudi štakori opisani u filmu. Ivan u jednoj sceni čita:

> Štakor. To lukavo i mračno biće može vladati ljudskim umom. Ono vlada tajnama podzemlja gdje se krije. Posjeduje moć mijenjanja vlastitog izgleda. S rukama i nogama, nose odijela, imaju lica, oči, kretnje tako da se ni u čemu ne razlikuju od ljudi. Pogoduju im epidemije, glad, ratovi, najezde. Tada se štakori skupljaju tajanstveno preobraženi radeći kao ljudi. Ti ćeš govoriti s njima ne znajući tko su. Oni kradu i prodaju s dobitkom neshvatljivim za poštena čovjeka. Obmanjuju

> sjajem svojih odijela i mekoćom govora. Ubijaju i pale, varaju i uhode, okruženi su raskoši, jedu i piju dosta, a iznad svega vole vlast. U kriznim vremenima među njih stiže Izbavitelj, veliki gvinejski štakor. On im daje moć neshvatljivu za ljudska poimanja.

Najprije, primijetimo brojne zanimljive razlike između Grinovog teksta i njegovih adaptacija kad je u pitanju opis djelovanja štakora. Papić izbacuje iz Grinovog teksta ključni pasus. U Grinovom tekstu poslije rečenice "Tada se štakori skupljaju tajanstveno preobraženi radeći kao ljudi" stoji još jedan pasus. U njemu stoji još i ovo: "pa čak i više od toga – kao [čovjekova] savršena, premda nestvarna slika. Štakori također mogu uzrokovati i neizlječive bolesti, koristeći se sredstvima koja su dostupna samo njima" (Grin 300). Time se indicira da je štakor savršena verzija čovjeka. Papić poslije Grinovog pasusa koji smo naveli dodaje još tri rečenice, misao nalik ideji koju će, godinama kasnije, Naomi Klein nazvati "doktrinom šoka". Klein kaže da će, jednom kad stanovništvo bude u stanju kolektivnog šoka zbog prirodne katastrofe, terorističkog napada ili ekonomskog kolapsa, međunarodna tijela poput Međunarodnog monetarnog fonda prijeko potrebnu financijsku pomoć uvjetovati nerazumnim i egoističnim zahtjevima (Klein 27-28). *Infekcija,* Papićeva preradba *Izbavitelja*, ne sadrži nikakve supstancijalne prerade teksta. On je na tom mjestu tek malčice skraćen. Osim toga, jedina nova informacija je to da je Ertrus u tekst kodirao poruku (da je njegovi suvremenici, ljudi štakori, ne bi mogli pročitati). Ta poruka glasi: "*Nur ein toter Führer macht frei* / Samo vas mrtvi vođa može izbaviti". O tome ću par riječi reći kasnije.

Nekoliko je ključnih štakorskih obilježja spomenuto u prethodnim citatima iz *Izbavitelja*. Štakori se skrivaju u mraku, mogu se preobraziti u ljude, mogu upravljati umovima ljudi, sve će učiniti radi profita, vole moć i nikad se ne zna sa sigurnošću tko bi oni mogli biti. Ovaj opis zrcali neke od tema suvremenog mišljenja koje su povezane sa sveprisutnošću kapitalizma i neoliberalizma. Te teme nalikuju opisima funkcioniranja Gosbanke, iako u drugačijem kontekstu. Fredric Jameson autor je često ponavljanje izreke po kojoj je "lakše zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma" (Jameson 76). Mark Fisher koristi pojam kapitalističkog realizma ne bi li opisao "sveprožimajuću *atmosferu* koja uvjetuje ne samo proizvodnju kulture nego i regulaciju rada i obrazovanja te djeluje kao nevidljiva barijera koja ograničava mišljenje i djelovanje" (Fisher 55). Treba ipak imati na umu da su termini "kapitalizam" i "neoliberalizam" besmisleni u svojoj višeznačnosti. Ovdje su upotrebljeni kao sinonimi za hegemonijske sustave koji se, barem na prvi pogled, čine sveprožimajućim. Wendy Brown piše da "neoliberalna racionalnost proširuje *tržišni model* na sva područja i aktivnosti – čak i na ona gdje novac nije u igri – te konfigurira čovjeka uvijek i svugdje isključivo kao tržišnog aktera, kao *homo oeconomicusa* (Brown 31). Jedan od razloga ove dominacije, tvrdi Maurizio Lazzarato, leži u tome što je neoliberalni model "uvijek u nastajanju" (Lazzarato 107; Willems 2018a: 74-5). Suvremeni kapitalizam, kaže Steven Shaviro, "kolonizira sve aspekte života. Pokušava zauzdati i uposliti čak i one neekonomske entitete, one koji 'nisu dio mehanizma njegova funkcioniranja'" (Shaviro 5). Iako su Grinov tekst i Papićev film nastali prije neoliberalnog

obrata u 1980-ima (Harvey 2005), sličnost ponašanja štakora s ponašanjem Središnje banke čini ih vrijednim ranim tekstovima za ispitivanje strategija kojima bi se djelovanje prividno sveprožimajućih institucija i mreža moglo učiniti vidljivima.

Dodajmo još i to da su poveznice između monstruozne domene i financijske domene već ranije uspostavljane te da je narav njihova odnosa naširoko komentirana. Na primjer, film Johna Carpentera *Oni žive* (1988) umnogome nalikuje na *Izbavitelja*. On također započinje s glavnim protagonistom, beskućnikom i skitnicom čije ime – Nada (hrvač Roddy Piper) – doznajemo tek na odjavnoj špici. Nada sa Zavoda za zapošljavanje odlazi bez posla. Premda naposljetku pronađe posao na bausteli, Nada je svejedno, kao i Ivan, bez prenoćišta. On uz pomoć kolege s posla pronalazi sobu u sirotinjskoj četvrti. U blizini svog novog prebivališta Nada nabasa na crkvu u kojoj je laboratorij koji veoma nalikuje na laboratorij profesora Martina iz Papićevog filma (slike 3 i 4).

U laboratoriju iz Carpenterovog filma proizvodi se drugačija vrsta *indikatora B*: sunčane naočale. Jednom kad ih čovjek stavi, one mu otkrivaju da gradsku elitu čine tuđinci. Naočale također raskrinkavaju pravu poruku u oglasima koju je Shepard Fairey kasnije proslavio grafitom inspiriranim tim filmom: "Pokori se". Naočale su, kao što tvrdi Evan Calder Williams, ono što, barem na prvi pogled, čini "klasični, razotkrivajući *krisis*: sve je ogoljeno, a granične linije su bez ikakve sumnje jasno povučene (Williams 7).

U drugom primjeru, književnom prvijencu Stephena Kinga, kratkoj priči "Graveyard Shift" (1970), štakori su

SLIKA 3. *Izbavitelj*, **Krsto Papić** (1976)

SLIKA 4. *Oni žive*, **John Carpenter** (1988)

upotrebljeni da bi se izrazilo sličnu, ali ponešto drugačije artikuliranu poantu. Opet je protagonist beskućnik lutalica. On, Hall, radi u tvornici tekstila. Ukazala mu se prilika da čišćenjem tavana zaradi nešto povrh plaće. Ubrzo se nađe na mjestu zagađenom velikim, mutiranim i povremeno beznogim štakorima. Radnike nadzire tiranski predradnik Warwick koji nije voljan, baš kao ni štakorska elita u *Izbavitelju,* raditi ono što je nominalno njegov posao, odnosno raditi za dobrobit radnika. Tijekom jedne svađe predradnik je opisan kao glodavac: "Njegove ruke skupile su se u kandže" (King 71). No, Warwick ipak nije štakor već pada kao njihova žrtva. Oni ga proždiru nakon naguravanja s Hallom.

Carpenter i King povezuju vampirsku narav kapitalizma s predodžbama monstruoznosti. Jedno od najkoncentriranijih promišljanja veze između štakora i kapitalizma predstavlja djelo Michela Serresa – *Parazit*. Serres tekst započinje čitanjem Boursaultove dramatizacije Ezopove basne "Poljski miš i gradski miš" (Serres 3). Evo što Serres na tom mjestu kaže:

Gradski miš nije proizveo ništa i poziv na večeru koji je uputio ne košta ga gotovo ništa. Boursault u *Ezopovim basnama* piše da je gradski miš živio u poreznikovoj kući. Ulje, maslac, šunka, slanina, sir – sve je to bilo nadohvat ruke. Bilo je lako pozvati rođaka sa sela i častiti se na tuđi račun. (ibid.)

Serres napominje da su proizvodi koje gradski miš nudi, slično onima u ormariću u Papićevom filmu, isti oni koje su proizveli seljaci (slični poljskom mišu) za građane (slične gradskom mišu): "Poreznik nije proizveo ni ulje ni šunku ni sir; zapravo, on ništa nije proizveo. No, služeći

se silom prava, on može profitirati od tuđe proizvodnje. A profitira i gradski štakor koji preuzima ostatke s poreznikove trpeze. Zadnji će od proizvodnje profitirati poljski miš" (ibid.). Gradski miš "ništa ne zna napraviti i stalno nešto zahtijeva" (147). Štakor u basni – kao i tuđinci u filmu Carpenterovom filmu, predradnik u Kingovoj priči i štakorska elita u *Izbavitelju* – predstavljaju parazite koji ništa ne proizvode nego iskorištavaju svog domaćina (5). No, svi ovi primjeri kompliciraniji su nego što pokazuje početna analiza. Ako uzmemo u obzir te komplikacije, pred nama će se ukazati snaga upotrebe slika štakora i banaka u Papićevom filmu.

Da bismo razmrsili ove komplikacije, treba najprije istaknuti da se u ovim primjerima suprotstavljanje financijskoj mreži doima kao isuviše lagan zadatak. U Kingovoj priči predradnik je gurnut u smrt. U Carpenterovom filmu jedan tanjur za odašiljanje biva uništen pa odjednom svi ljudi, gdje god se nalazili, mogu spoznati istinu, čak i bez da stave naočale. Za *Izbavitelja* možemo ustvrditi isto, budući da smrt jedne osobe dokida tiraniju štakora. U Papićevom filmu Ivan otkriva da je veliki dio grada korumpiran, što znači da su oni koji nalikuju na ljude zapravo ljudi štakori. Jedina osoba kojoj Ivan doista vjeruje je gradonačelnik, a on je, kako se ispostavlja, vođa štakora, Izbavitelj iz naslova filma, "veliki gvinejski štakor" koji se spominje u *Ostavi kralja štakora*. No, Ivanu postaje jasno tko je gradonačelnik nakon što ovaj dođe u laboratorij profesora Martina s namjerom da uništi ostatak *indikatora B*.

Nakon što dio preostalog *indikatora B* poprska gradonačelnika, on se pretvori u štakora i ugine. Time je označen kraj ljudi štakora: riješi se vođe i riješio si

se nedjela. To je prelako razrješenje problema koji je predstavljen u ostatku filma. U *Ostavi kralja štakora* štakori su opisani kao prilično prilagodljivi. Može ih se pronaći svugdje, oni se skrivaju u mraku i upravljaju umovima ljudi. Nigdje se ne spominje da su ovisni o jednom čvoru koji, kao u lošim izdancima epske fantastike, lako može biti prerezan. Ako se ubojstvom gradonačelnika svijet oslobađa od štakorske prijetnje, onda pri tom ubojstvu karakteristike ljudi štakora uopće nisu uzete u obzir. S takvim se razrješenjem i kapitalizam predočava kao pojedinačno zlo, a ne problem djelatan na sistemskoj, planetarnoj ili univerzalnoj razini (Levine).

Ranije su već oblikovane takve slike kapitalizma. Od sredine 19. stoljeća i Jaya Cookea do Scorseseovog *Vuka s Wall Streeta* (2013) prevladava ideja da se financijski slom ili procvat mogu povezati s djelovanjem pojedinaca. Takvo je stajalište do ekstrema doveo Bruce Barton 1925. godine u popularnoj knjizi *Čovjek koga nitko ne zna* u kojoj je Isus Krist prikazan kao "utemeljitelj modernog poslovanja" (Geisst 158). No, kad je Grin pisao svoju priču, u Americi se odvijala velika promjena. Charles Geisst u svojoj povijesti Wall Streeta tumači da je burzovni slom 1929. godine bio prekretnica nakon koje više nije bilo moguće tvrditi da pojedinac može biti odgovoran za uspjeh ili propast nekog tržišta. Financije su postale prevelike, preumrežene, preštakorske.

Slom iz 1929. godine bio je posljednja staromodna panika. On je bio retorta američke povijesti jer, iako je više nalikovao devetnaestostoljetnoj nego dvadesetostoljetnoj pojavi, ekonomski oporavak poslije njega nije bio lagan. Više nije bilo velikih igrača iz prošlosti, poput Pierponta

Morgana, koji bi, uz veličajni osjećaj javne dužnosti, ponovno osovili bankarski sustav. Ekonomija je sa svojim tržištima postala prevelika da bi je neki pojedinac samo tako mogao spasiti. Zajedničko djelovanje bankarskih zajednica s Wall Streeta nakon sloma bilo je preslabo i započelo je prekasno da bi se tržište spasilo. (Geisst xiv)

Promjena koja je kapitalizam učinila sveprožimajućim ima konkretne razloge i nipošto nije neka nebulozna ideja. Pri kraju devetnaestog stoljeća tvrtkama su prestali upravljati pojedinci, a upravljačke pozicije zauzeli su odbori koji nisu bili obiteljski povezani s osnivačima tvrtki (62). Dodajmo tome da su slavni bankari, za koje se činilo da u vrijeme Prvog svjetskog rata osobno upravljaju svjetskim tržištima, poput J.P. Morgana, braće Lehman i Kuhna Loeba, zapravo bili članovi novčarskih trustova, povezanih s kreditnim tvrtkama, upravnim odborima i, najvažnije, stvarnim kreditorima (119-20). Kapitalizam se počeo doimati sveprožimajućim jer više nije bio vezan isključivo za nekog pojedinca. No njegova je ekspanzija ostvarena uz pomoć konkretnih političkih odluka koje je moguće prepoznati. To je važna poanta budući da onda možemo reći kako konkretne odluke mogu promijeniti i trenutno stanje stvari. Te odluke, za razliku od onog što tvrde Jameson i Fisher, nisu nezamislive. S druge strane, iako je kapitalizam povezan s konkretnim uzrocima, to ne znači da bi se promjenom jednog od njegovih uzroka istovremeno promijenila i cjelokupna slika. Problemi na globalnoj razini zahtijevaju i odgovore na globalnoj razini. Kao što tvrde anonimni autori *Nevidljivog komiteta*[8]: "Riskiramo potpuni poraz ako lokalno suprotstavimo globalnome. Ono lokalno nije uvjerljiva alternativa globalizaciji, nego

je njen univerzalni proizvod. Prije nego što je svijet postao globaliziran, moje stanište bilo je naprosto poznati teritorij – nismo ga smatrali nečim 'lokalnim'. Ono lokalno samo je naličje globalnog, njegov ostatak, sekret, a ne nešto što ga može poljuljati" (*Nevidljivi komitet* 188). Nick Srnicek i Alex Williams tvrde da sveprisutnost kapitalizma "nije nužni ishod, nego politička konstrukcija" (Srnicek i Williams 61). Oni potom predlažu određeni broj konkretnih, dugoročnih strategija protiv kapitalizma, koje bi, kao i kapitalizam, imale globalan doseg: na primjer, uspostavu niza novih trustova mozgova i smjernica za uvođenje progresivnijih ekonomskih udžbenika na sveučilišta kakav je, primjerice, *Modern Monetary Theory and Practice* (230f67; Willems 2018b) Williama Mitchella i Randalla Wraya. U tom je smislu uloga gradonačelnika u *Izbavitelju* konzervativna: njom se uzroci problema svode na pojedinačni lik kojeg se može jednostavno ukloniti. Taj je element fabule do ekstrema naglašen u *Infekciji,* Papićevoj preradbi *Izbavitelja* iz 2003. godine. Kao što je spomenuto u jednoj od prethodnih fusnoti, u ovom filmu Papić nadopisuje *Ostavu kralja štakora*. Ert Ertrus u ovoj je verziji zapisao dodatnu kodiranu poruku: "*Nur ein toter Führer macht frei / Samo vas mrtvi vođa može izbaviti*", što znači da će, jednom kad njihov vođa bude ubijen, svi ljudi štakori biti istrijebljeni. Iako je ovo konkretno rješenje problema, to nije ujedno i pravo rješenje budući da ne odgovara sveprožimajućem opisu djelovanja Središnje banke. No, drugačiju i konstruktivniju sliku prilagodljivosti kapitala ipak je moguće prepoznati u *Izbavitelju*: radi se o Sonji.

Sonja u filmu ima nekoliko važnih obilježja: nakon što je ugrize štakor, čini se kao da se ona udvoji, iako je

SLIKA 5. ***Izbavitelj*, Krsto Papić** (1976)

pitanje je li se to zaista zbilo. To se događa nakon što Ivan pročita dijelove Ertrusove knjige. Idući put kad Ivan ugleda Sonju, ona se doima drukčijom. U Grinovoj priči, Sonja (nazvana Susie) opisana je kao ekstremno konzervativna. Haljina koju nosi još je duža od onih koje nose starije dame na tržnici (Grin 2010: 250). Sonja u *Izbavitelju,* za razliku od književnog predloška, na početku nije bila toliko konzervativna. Bez obzira na to, i ona se nakon ugriza štakora doima kao drukčija, raspuštenija verzija same sebe. Ta razlika se očituje u tome što Sonja inicira poljubac s Ivanom nakon kojega ga pokuša zadaviti. Ivan se obrani, a Sonja bježi i skače preko ruba zgrade. Ivan je traži pogledom, ali nje nigdje nema (Slika 5).

SLIKA 6. ***Izbavitelj*, Krsto Papić** (1976)

Kasnije Ivan i Sonja vode ljubav. Sonja se tako pridružila ljudima štakorima koji su redom prikazani kao dekadentna, seksualizirana stvorenja. Ta teza, čini se, dobiva potvrdu u sceni kada gradonačelnik, razotkriven kao Izbavitelj, kaže Ivanu: "naša" je Sonja bolja od "vaše", "možda je malo bezobzirnija, ali je mnogo više žena".

Teško je reći što se dogodilo sa Sonjom jer kasnije u filmu štakorska Sonja seksom pokušava odvratiti Ivana od namjere da spravi još *indikatora B.* Time isprovocira svađu u kojoj je on pokušava nasmrt zadaviti. No, tu namjeru obustavi njegovo sjećanje na Sonjin pad sa zgrade. Sudeći prema njegovom pamćenju, čini da je ona umrla prilikom tog pada (Slika 6).

SLIKA 7. ***Izbavitelj*, Krsto Papić (1976)**

Sonja bježi, a kad se sljedeći put pojavi, njezin je posrednički status potvrđen. Ivan misli da je ugledao Sonju u parku. No, on je vidi samo bočno, a potom s leđa, tako da zapravo nije siguran je li to ona (Slika 7).

Potom Sonja zađe iza ugla, a Ivan je slijedi. Film završi bez da otkrije je li ta žena bila štakorska Sonja ili nije te ne daje naznake što će se dogoditi između nje i Ivana.

Sonja je važan lik jer ona, za razliku od gradonačelnika koji je jednostavan lik, zrcali aktivnosti štakora i banke u podjednakoj mjeri. Njezin se identitet udvaja, teško je reći tko je ona zapravo, kad umre zapravo ne umre i, na kraju, njezin identitet i sudbina ostaju nepoznanica. Sonja je postala sveprožimajuća.[9] Nemoguće joj je pripisati

jedan identitet te ona ne može, poput gradonačelnika, jednostavno umrijeti. U tome leži značenje lokacije *napuštene* Središnje banke. Ne postoji središnji čvor koji je potrebno presjeći. Financije su, kao što je Geisst prateći povijest Wall Streeta pokazao, postale kompliciranije od pojedinca. Funkcioniranje gradonačelnika u okviru fabule je, dakle, pogreška jer se njegovim ubojstvom zapravo ništa ne razrješava. To je zastarjelo rješenje. No, to rješenje nije zastarjelo tek s nastupom neoliberalizam. Kao ni s Gosbankom. Postalo je neupotrebljivo još ranije. Gilles Châtelet tvrdi da je prilagodljivost koju zahtijeva tržišna demokracija zapravo rođena s "*hidrauličkom demokracijom*" sedamnaestostoljetne nizozemske države. Châtelet kaže da je uspon Istočnoindijske kompanije (Verenigde Oost-Indische Compagnie) zamijenio pojedinačnu figuru princa s prilagodljivom mrežom koja označava punokrvni ulaz u moderno doba. U njemu je bijes suverena zamijenjen opresivnom, ali prilagodljivom moći: rođeno je *načelo poopćene prilagodljivosti.* Time je načelo princa – koji *udara* i time pripada *društvenoj mehanici* utjecaja koja oblikuje društvo izvana – zamijenjeno *društvenom kemijom* koja djeluje *iznutra,* uz pomoć otapanja, kataliza i fermentacija, procesa što nesmiljeno nagrizaju pregrade koje navodno dijele politiku, ekonomiju i društvo kao različite sfere (Châtelet 77).[10]

Pojedinačni lik princa zamijenjen je poopćenom prilagodljivošću. Gradonačelnik je primjer takvog princa. Dodatak rečenice "Samo će vas mrtvi vođa izbaviti" *Ostavi kralja štakora* u *Infekciji* sažima mjeru u kojoj je ta prerada promašena. Zapravo su nekadašnju ulogu pojedinačnog lika preuzele sile koje "nagrizaju" podjele između "sfera

politike, ekonomije i društva". Štakorska Sonja je takva sila. Ona nije jedna osoba, već dvije. Nakon pada ona umre, ali se ipak ispostavi da je živa. Ona je zla, ali se Ivan na kraju filma još uvijek nada da bi možda mogao stupiti u vezu s njom. Drugim riječima, štakorska Sonja nagriza podjele između pojedinaca, života i smrti, dobra i zla. Ona je figura prilagodljivosti, personifikacija sveprožimajućeg kapitala i napuštene Središnje banke.

U specifičnom jugoslavenskom kontekstu, odnosno kontekstu nastanka filma, godine koje su prethodile snimanju *Izbavitelja* bile su obilježene temeljitom decentralizacijom Narodne banke Federativne Narodne Republike Jugoslavije. Ranije je ova središnja banka po opsegu operacija bila slična Gosbanci. Nadzirala je "nacionalnu kreditnu politiku da bi osigurala stabilan razvoj, likvidnost u otplati stranih dugova i kontrolu politika komercijalnih banaka (Shaffer 241). Te "široke ovlasti" uključivale su određivanje kreditnog standarda i emisiju novca (ibid.). No, 1966. godine, točno deset godina prije distribucije Papićevog filma, situacija se promijenila. Jugoslavenska investicijska banka postala je autonomna i "time je oslobođena od središnje kontrole" (ibid.).

Promjena koja je nastupila '66. bila je dio jugoslavenskog razvoja započetog emancipacijom od Sovjetskog Saveza, napuštanjem centralističke politike Aleksandra Rankovića i uvođenjem samoupravljanja u novi ustav 1963. godine (Goldstein 172). Ta decentralizacija započela je već u ranim pedesetim godinama raspuštanjem zadruga i novim paketom zakona. Boris Kidrič, inicijator nove legislative, bio je ključna figura jugoslavenske ekonomije od 1946. do smrti 1953. godine. Novi zakoni

dopuštali su da poslovanje bude upravljeno načelom "društvenog vlasništva", što je označilo neku vrstu privatizacije (167-8). Ova liberalizacija ekonomije praćena je otvaranjem granica, dopuštanjem građanima da otvore devizne račune i uspostavljanjem veza s Vatikanom (173-5). U ovom tekstu branili smo tezu da se *Izbavitelj* razvija kao predstava otpora decentralizaciji i prilagodljivosti, a ne centralizaciji. Film to čini poglavito zamišljanjem djelovanja štakora i karakterizacijom Sonje. Interpretacijski skok u smjeru tvrdnje da Papićevo djelo povezuje poratnu liberalizaciju s tiranijom neoliberalizma u nastajanju čini se opravdanim. Film bi, sukladno toj ideji, bio ilustracija pojave koju Vladimir Unkovski-Korica zove "negativnom lekcijom 'jugoslavenskog eksperimenta'":

> S vrha zacrtana institucionalizacija radničkog sudjelovanja i njegovo podređivanje tržištu neprijateljski je nastrojeno prema emancipacijskom projektu nekapitalističkog razvoja. Umjesto da prihvatim kako je problem Jugoslavije predstavljala nedovoljna tržišna integracija, [svojim esejom] pokazat ću da je tržišna integracija sistematično potkopavala razvoj i obećanje radničkog upravljanja (Unkovski-Korica 21-2).[11]

Izbavitelj tu negativnu lekciju oslikava mnoštvom slika: radnici su otpravljeni sa Zavoda za zapošljavanje, Ivanov je roman odbijen jer nije dovoljno komercijalan, elita se časti na račun radničkih masa. No, film pruža i nešto više od toga. Taj višak predstavlja Sonjina uloga u filmu. Ona je, s jedne strane, lik prilagodljivosti neoliberalne

decentralizacije. No, s druge strane, Ivan je ne ubija poput ostalih ljudi štakora. Umjesto toga, on je slijedi. Važno je da mi ne znamo je li žena koju on slijedi stvarno Sonja. Važno je da ne znamo je li je pronašao, je li je ubio, je li ga ona odbila ili su nastavili sretno živjeti zajedno. Bez obzira na ishod, kraj filma naznačuje potencijal da se nešto pozitivno izrodi iz njihove veze. Dakle, u decentralizaciji postoji potencijal za pozitivnu promjenu. Drugim riječima, kraj film sugerira da nije baš sve u jugoslavenskom eksperimentu bilo samo preludij neoliberalizmu. Kamo bi taj potencijal mogao voditi nije pitanje na koji ovaj film daje odgovor, a to ne čini ni njegova konzervativna prerada s početka dvijetisućitih. Bilo kako bilo, potencijal je u konačnici ipak tu. I u njemu leži snaga *Izbavitelja*.

3

—

Zugov učinak

On je bio taj preživjeli Zug: bio je poslan da ubije čudovište, a to čudovište bio je on sam.
— Damon Knight, *Beyond the Barrier* (1964)

DVOZNAČNOSTI ZNANOSTI, DVOZNAČNOSTI ZNANSTVENE FANTASTIKE

Zugov učinak prisutan je tek u nekim trenucima znanstvene fantastike (skraćeno SF) koji su otvoreni za predstavljanje dvoznačnosti. Definiranje znanstvene fantastike ima različita polazišta što je činjenica koju treba uzeti u obzir prilikom lociranja trenutaka spekulativnorealističke znanstvene fantastike unutar žanra, na njegovim rubovima i onkraj njih. Obično se kao ishodište kritičkog mišljenja posvećenog znanstvenoj fantastici uzima tipološka studija J. O. Baileyja – *Pilgrims through Space and Time*. Na Baileyjevu knjigu nadovezala se, po naravi valorizacijska, knjiga Kingsleyja Amisa *New Maps of Hell* (1960). Bailey je kao pojam od središnje važnosti za definiciju znanstvene fantastike proglasio *ekstrapolaciju* (Bailey 1972: 11). Amis je svoju studiju zaključio pohvalom satiričkih kvaliteta *Svemirskih trgovaca* (1952), djela nastalog kolaboracijom Frederika Pohla i C. M. Kornblutha (Amis 1960: 113-15). Laudu tom romanu Amis je iskoristio kako bi apelirao na žanrovske pisce da se više politički angažiraju. Gary Westfahl osporava ovu kronologiju prepoznajući začetke teorije znanstvene fantastike u "naivnim i simplificirajućim" pokušajima Huga Gernsbacka, legendarnog urednika, da definira žanr (Westfahl 1998: 2). Westfahla je Gernsbackov više deskriptivni negoli preskriptivni pristup, koji će

kasnije u svojem djelu baštiniti Brian Aldiss, naveo da odredi što znanstvena fantastika uistinu jest, a ne da pokušava odrediti što bi ona trebala biti: "Znanstvenu fantastiku sačinjavaju tri elementa – fikcija, znanost i proroštvo [...]; tim trima elementima odgovaraju tri prirodna skupa čitatelja i pisaca – šira javnost, znanstvenici, mlađa populacija – kao i tri svrhe – zabaviti, poučiti o znanosti i poticati inovatorske ideje" (1998: 58).

No, rad Darka Suvina, napose u knjizi *Metamorfoze znanstvene fantastike* (1979), predstavlja uporište za veliki dio kritike znanstvene fantastike nastale u zadnjih četrdesetak godina. Suvin je skovao dva pojma koji su postali šiboleti teorije i kritike znanstvene fantastike: spoznajnu začudnost, koja pravila svakog doba vidi kao privremena (Suvin 2010: 40), i novum, "totalizirajuću pojavu ili odnos koji odstupa od stvarnosne norme autora i implicitnog čitaoca" (Suvin 2010 : 112). Rukovodeći se ovim pojmovima, kritika znanstvene fantastike u narednom se razdoblju podijelila u dva tabora: strukturalistički pristup, koji obilježava djela Tzvetana Todorova, Marka Rosea i Carla Malmgrena, i poststrukturalistički pristup kakav pronalazimo u djelima Gwyneth Jones, Samuela Delanyja i Fredrica Jamesona. Poststrukturalistički tabor u svoj je korpus uključio razna filozofska čitanja znanstvene fantastike među kojima možemo pronaći, primjerice, Adornov tekst o *Vrlom novom svijetu* (1932), Baudrillardova razmišljanja o J.G. Ballardu, Blanchotov esej o "stvarnoj" koristi znanstvene fantastike i Žižekovu interpretaciju filma Matrix iz 1999. (Adorno 1983; Baudrillard 2006; Blanchot 2006; Žižek 1999). Obama je pristupima, strukturalističkom i poststrukturalističkom, zajedničko to da još uvijek

pretpostavljaju da je znanstvena fantastika otprilike onakva kakvom ju je definirao Gernsback – dakle, kombinacija fikcije, znanosti i proroštva koja na temelju sadašnjosti ekstrapolira buduće događaje. Jedan od ključnih elemenata moje knjige prijedlog je drugačije definicije znanstvene fantastike. U njoj ću se fokusirati na uloge dvoznačnosti i onog nespoznatljivog u žanru. Ta definicija navodi na drugačiji skup pitanja i odgovora. Drugim riječima, ova knjiga, umjesto da razjašnjava kako znanstvena fantastika na temelju trenutnih znanstvenih činjenica ekstrapolira zaplete smještene u budućnosti, tragat će za objektima koji se opiru bilo kakvom prošlom, sadašnjem ili budućem znanstvenom razumijevanju. Takvi su objekti od ključne važnosti za spekulativni realizam jer upućuju na njihovu vlastitu nezavisnost od ljudskog mišljenja i percepcije.

No dvoznačnost nije element isključivo fikcionalnog ili fantastičnog aspekta znanstvene fantastike, već i njenog znanstvenog aspekta. Znanost uključuje u jednakoj mjeri traganje za aksiomatskim istinama (deduktivno zaključivanje) i praćenje evolucije objekta putem praćenja varijacija pri njegovom opažanju i mjerenju (induktivno zaključivanje) (DeLanda 2016: 87). Bruno Latour u knjizi *Science in Action* jasno ističe dvoznačnost u znanstvenoj praksi tako što istražuje "nesigurnost, ljude na poslu, odluke, natjecanje, kontroverze" (Latour 1987: 4), koje su sastavni dijelovi kaotične znanosti u nastajanju, umjesto da gleda u dokazane rezultate i gotove zaključke koji su objavljeni u akademskim časopisima. Ući "na stražnji ulaz kad je u pitanju znanost koja se razvija" znači između dvaju lica znanosti odabrati ono neznalačko na štetu onog znalačkog (Latour 1987: 4, 7). Rezultat Latourovog pristupa

znanosti je mapiranje mreže ljudskih i neljudskih aktanata od kojih se sastoji znanstveni proces. Pritom je fokus na načinu funkcioniranja ovih aktanata, a ne na rezultatima njihovog djelovanja. Drugim riječima, Latour u prednji plan stavlja mrežu proizvodnje koja je djelatna prilikom znanstvenog procesa.

Karen Barad, pozivajući se na Latourov otpor odveć čistom pristupu "kritike" (Dolphijn i van der Tuin 2012: 49), zastupa sličan stav. U knjizi *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning,* ona identificira "difrakcijsku metodologiju" znanosti. Umjesto da različitim disciplinama pristupi kao zasebnim ili suprotstavljenima, kao što je običaj u kritičkim pothvatima, Barad ostaje "vrlo pažljiva kad se radi o nekim važnim detaljima u sklopu specijaliziranih argumenata neke domene bez da nekritički prihvati ili bezuvjetno da prednost jednom (inter)disciplinarnom pristupu na štetu drugoga" (Barad 2007: 93). Latour i Barad žele pokazati da je način na koji znanost nastaje kompliciraniji nego što mislimo i time usložniti naše razumijevanje znanosti. Zbog ovog usložnjavanja moći ćemo izraziti neke od načina na koje je dvoznačnost prisutna i aktivna u znanosti. Ono također ima implikacije za definiranje žanra znanstvene fantastike. John Rieder mapira aktante nastojeći objasniti nastanak žanra znanstvene fantastike. Rieder znanstvenu fantastiku smatra fluidnim skupom znakova koji ovise o povijesnom kontekstu i raznolikim upotrebama. Pet glavnih teza koje Rieder razvija u pogledu znanstvene fantastike podsjećaju na Latourovo stavljanje naglaska na istraživanje samog znanstvenog procesa umjesto na istraživanje rezultata tog procesa:

1. znanstvena fantastika je podložna povijesti i promjenjiva;
2. znanstvena fantastika nema suštinu, nema neku objedinjavajuću karakteristiku, nema ishodište;
3. znanstvena fantastika nije skup tekstova, već način korištenja tekstova i njihova povezivanja;
4. identitet znanstvene fantastike je diferencijalno artikulirana pozicija u povijesnom i promjenjivom polju žanrova;
5. označavanje nekog teksta znanstvenom fantastikom, odnosno atribucija identiteta, predstavlja aktivnu intervenciju u distribuciju i recepciju tog teksta. (Rieder 2010: 193)

Treću točku možemo upotrijebiti da razvijemo Riederovu opću tezu. Tekstovi ne pripadaju žanrovima zbog elemenata koje sadrže, već zbog načina na koji tekstualni elementi bivaju upotrebljeni. Samuel Delany tako tvrdi da rečenica "He turned on his left side" može biti interpretirana, osim uobičajeno (kao okretanje ulijevo), i na znanstvenofantastični način (uključio je lijevu stranu svog mehaničkog tijela), jer su iskorištene dvoznačnosti engleskog jezika. Rieder inzistira na tome da znanstvenofantastični potencijal takve rečenice treba potražiti u očekivanjima čitatelja teksta, u "čitateljevoj" upoznatosti sa znanstvenofantastičnim konvencijama – ovdje konkretno s očekivanjem da će razlika između organizma i stroja biti zamućena ili narušena" (Rieder 2010: 197). Latour uočava dvoznačnost u načinu na koji znanost nastaje, Barad je prepoznaje u odabiru metode koju treba primijeniti prilikom interpretacije, a Rieder sagledava sam

proces čitanja kao aktualizaciju povijesno kontingentnog skupa znakova koji su odgovorni za to što različite grupe ljudi u različitim kontekstima kreacije i recepcije imaju različite ideje o tome što je znanstvena fantastika kao žanr. Ova knjiga bavi se tekstovima koji, u pojedinim trenucima, ostavljaju dvoznačnost takvom kakva jest, umjesto da je kodiraju kao svijet koji će na koncu biti dekodiran i protumačen. Među ovim tekstovima ima mimetičkih (Cormac McCarthy), fantastičnih (Neil Gaiman), čudnih [weird] (China Miéville), kao i onih koji su klasificirani kao tvrda znanstvena fantastika (Paolo Bacigalupi, Kim Stanley Robinson, Nnedi Okorafor).

China Miéville, ako ćemo suditi po eseju "Cognition as Ideology: A Dialectic of SF Theory", shvaća žanrovsku dvoznačnost otprilike kao i ja. Miéville tvrdi da kritike upućene fantasyju, koje kažu da je taj žanr protuspoznajan i proturacionalistički, zapravo potkopavaju pretpostavljenu superiornost znanstvene fantastike (Miéville 2009: 233). Znanstvena fantastika predstavlja moguće, sukladno logici znanstvene metode, dok je fantasy žanr nemogućega (Miéville 2009: 234). Znanost, kako smo gore demonstrirali, uključuje dvoznačnost. Način na koji se znanstvena fantastika postavlja prema svojim temama ono je što je čini različitom od fantasyja. Kao što kaže Miéville, nadovezujući se na misao Gwyneth Jones, u znanstvenoj fantastici nije važna [znanstvena] ispravnost, već privid ispravnosti. Taj se privid oblikuje putem uvjeravanja te je tradicionalna znanstvena fantastika uspješna u onoj mjeri u kojoj je to uvjeravanje uspješno (Miéville 2009: 238). Znanstvenofantastični i "tek" fantastični tekstovi u ovoj knjizi izabrani su zbog načina na koji propituju

takve strategije uvjeravanja i zamjenjuju ih strategijama predstavljanja dvoznačnosti i tame. No, strategije predstavljanja dvoznačnosti nisu dvoznačne, već su vrlo jasno definirane.

Quentin Meillassoux, razlikujući izvanznanstvenu fantastiku od znanstvene fantastike, ne razmatra znanost na kompleksan način, poput Latoura, Barad i Riedera, već je reducira na proučavanje nečeg što je odredivo i rješivo. Meillassouxov pojam izvanznanstvene fantastike bez obzira na to možemo, nakon nadilaženja određenih problema, iskoristiti da bismo istaknuli ulogu onog nemogućeg, koju smo u ovome tekstu predložili kao ključni element definicije znanstvene fantastike. Meillassoux smatra da se sva znanstvenofantastična djela implicitno oslanjaju na sljedeći aksiom: u budućnosti koju anticipiramo još uvijek će biti moguće podvrgnuti svijet znanstvenoj spoznaji. Znanost će uvijek postojati (Meillassoux 220: 8). Izvanznanstveni fikcionalni svjetovi nisu oni koji prethode razvitku znanstvene spoznaje, ili oni koji nastaju nakon što više nema znanstvene spoznaje, nego svjetovi

> u kojima je eksperimentalna znanost načelno nemoguća, a ne tek nepoznata. Izvanznanstvenom fantastikom tako je definiran poseban režim imaginacije u kojem su strukturirani ili, radije, destrukturirani svjetovi zamišljeni tako da eksperimentalna znanost u njima ne može razviti svoje teorije ni konstituirati svoje predmete. Glavno pitanje izvanznanstvene fantastike glasi: kakav bi trebao biti svijet, čemu bi on trebao nalikovati, da bi načelno bio nedostupan znanstvenoj spoznaji, odnosno da ga se ne

> bi moglo uspostaviti kao predmet prirodnih znanosti? (Meillassoux 2020: 208)

Dakle, prema Meillassouxu, događaji koje, bez obzira na to koliko oni čudni bili, potencijalno može objasniti nadolazeća znanost su znanstvenofantastični, dok su izvanznanstvenofantastični oni događaji koji će zauvijek ostati neobjašnjeni, koje znanost trenutno ne može niti će ikada moći objasniti. No, moja rasprava o znanosti i znanstvenoj fantastici pokazuje da nema potrebe da odlazimo izvan znanosti, ili izvan znanstvene fantastike, kako bismo pristupili neobjašnjivom: nemogući oblici zapravo su važni i temeljni uvjeti kako znanosti tako i znanstvene fantastike.

ZVUKOVI SVEMIRA

Priliku za razradu Meillassouxovih ideja o dvoznačnosti, bez obzira na tvrdnje samog Meillassouxa, pruža znanost putem snimanja stvarnih zvukova u svemiru. Obično smatramo da je svemir nijem. Razlog tome je što zvuk putuje vibriranjem molekula, a u gotovo potpunom vakuumu svemira nema molekula koje bi vibrirale, stoga nema ni zvuka. Garrett Reisman, američki astronaut koji je bio član brojnih misija na Međunarodnoj svemirskoj postaji, iznio je zanimljiva opažanja o tišini svemira. Reisman kaže da se promjena u okolišu najprije naslućuje putem auditivnih – a ne vizualnih – indicija. Reisman, prisjećajući se promatranja drugog člana posade koji je napustio stanicu u namjeri da izađe u svemirsku šetnju, piše:

> Nešto zanimljivo dogodi se onda kada svoje suputnike koji dolaze radi izvanbrodske aktivnosti smjestite u zračnu komoru i potom zatvorite okno. Najprije možete čuti zveckanje jer njihov metalni alat blago udara drugu opremu, rukohvate ili trup male zračne komore. Dok smanjujete pritisak u zračnoj komori kroz okno sve izgleda jednako kao i ranije. No više nema zveckanja. Možete vidjeti njihovu opremu koja se odbija od stvari kao i ranije, ali prizor je sada nijem (Reisman 2013).

Iz ove perspektive tišina svemira je stvarni fenomen. No znanstvena fantastika često zanemaruje ovu činjenicu. Zvukovi lasera i eksplozija u svemiru predstavljaju jednu od najčešćih povreda iskustvene norme. No, ponekad znanstvenofantastični filmovi uzimaju u obzir tišinu svemira o čemu, primjerice, svjedoči *tagline* filma *Tuđinac* (1979, Ridley Scott): "U svemiru nitko ne može čuti tvoj vrisak". Kad se znanstvena fantastika svjesno pozabavi tišinom svemira, tad ona to obično radi na dva načina: 1) postavlja u kontrast potpunu tišinu svemira i bučnu unutrašnjost svemirskog broda ili se 2) fokusira na [čovjekov] unutrašnji prostor (Ballard 1996: 197), posebno ističući zvukove tijela poput disanja ili pulsiranja krvi.

No ideja da u svemiru nema zvukova je empirijski pogrešna – znanost nam pokazuje nešto drugačije i čudnije. Razni instrumenti zabilježili su zvukove ili zvukolike objekte. Istina je da bi guranje glave u svemir rezultiralo doživljajem tišine (i smrću), no postoje drugi načini slušanja, načini što hvataju prenositelje zvuka koji nisu zračni valovi. Ima i drugih prenositelja zvuka, jednako kao

što – uz ljudsko uho – ima i drugih slušnih instrumenata. Primjerice, sonda Europske svemirske agencije Rosetta je u kolovozu 2014. godine prilikom približavanja kometu 67P/C-G neočekivano detektirala određeni "zvuk". Sondin magnetometar zabilježio je kometovu magnetsku "pjesmu". Instrument nije bio predviđen za snimanje ikakvog zvuka, već za praćenje kometove interakcije sa solarnom plazmom. Znanstvenici nipošto nisu očekivali da će zabilježiti zvuk u svemiru, no približavajući se kometu sonda je uhvatila oscilacije u magnetskom polju okoline kometa. Slabe oscilacije pojačane otprilike 10 000 puta, inače potpuno nečujne ljudskom uhu, postalo je moguće čuti. Znanstvenici tada nisu bili sigurni što se to dogodilo sa snimkom. Karl-Heinz Glaßmeier, ravnatelj Odjela za svemirsku fiziku i svemirsku senzoriku na Tehničkom sveučilištu Braunschweig, priznao je vlastitu zatečenost, kao i zatečenost svojih kolega: "Ovo je uzbudljivo i zateklo nas je nespremne. Nismo to očekivali i još uvijek pokušavamo, iz fizikalne perspektive, razumjeti što se dogodilo" (Kramer 2014).

Znanstvena fantastika, dakle, pokušava predstaviti tišinu svemira u trenutku kad shvaćamo da je svemir bučan, a ne tih. No, poimanje svemira kao bučnog zapravo i nije inovativno. Pitagora je cijeli poznati Sunčev sustav poimao putem glazbenih ljestvica ili "harmonije sfera" u kojoj su planeti bili međusobno povezani glazbenim intervalima (Koestler 1963: 31–2). Taj filozof jedini je ovladao umijećem da čuje tu glazbu, baš kao što je Sokrat bio jedini duhovno spreman za slušanje savjeta svog demona. Osluškivanje zvukova nebesa nije privilegija jonskih filozofa. Einstein je tvrdio da se gravitacija kreće u valovima i na Zemlji je

izgrađen uređaj za njihovu detekciju. Doris Lessing je u pogovoru romana Olafa Stapledona *Last and First Men* (1930) napisala da se, dok je gledala zvijezde kao dijete u južnoj Rodeziji (danas Zimbabveu), svemir doimao prepunim zvuka:

> Nakon otprilike sat vremena u ležaljci, gledajući gore, očiju ispunjenih svjetlošću zvijezda, bilo mi je jasno da svemir uopće nije bio lišen zvuka. Osjećala sam da moram samo potrčati da bih zašla negdje, ne u neizmjernu tišinu i tamu, već u univerzum pun zvuka i kretanja (Lessing 2009: 295).

Ukratko, dva su načina na koje su Einsteinovi stvarni zvukoliki objekti bili pronađeni u svemiru: prvi način bio je snimanje oscilacija plazme, a drugi snimanje oscilacija gravitacijskih valova. Iako u trenutku njihova zapisivanja nije bilo jasno kako su ovi zvukovi nastali, bilo je za očekivati da će znanost jednom u budućnosti to shvatiti. Zapisivanje zvukova svemira je, dakle, samo još jedan korak u potvrđivanju znanosti bučnog svemira. Craig Hogan objašnjava:

> Einsteinova teorija prostorvremena govori nam da svemir nije nijem, već da je živ i da pršti vibrantnom energijom. Prostor i vrijeme prenose kakofoniju vibracija s teksturama i timbrima bogatim i međusobno različitim kao što su različiti zvukovi u tropskoj kišnoj šumi ili u završnici Wagnerove opere. No mi te zvukove još uvijek nismo čuli. Svemir je mjuzikl koji mi čitavo vrijeme gledamo kao nijemi film (Hogan 2006).

Čudnovatost zvukova svemira ima dugu povijest u tradicijama znanstvene anticipacije, istraživanja i bilježenja (Bartusiak 2000). Massachussetts Institute of Technology je u Louisiani pustio u rad LIGO (laserski interferometrijski opservatorij za gravitacijske valove) kako bi "čuo" gravitacijske valove – zvukove svemira. Očekivanja da se zabilježe zvukovi bila su tako jaka da se, unatoč tome što uređaj nije zabilježio gravitacijske valove od 2002. do 2010. godine, pristupilo izgradnji novog i osjetljivijeg opservatorija koji je detektirao prve valove u vrijeme pisanja ove knjige (početak 2016. godine).

Ovaj opservatorij, kao i eLISA (evoluirana laserska interferometrijska svemirska antena) čije lansiranje u solarnu orbitu Europska svemirska agencija planira tijekom 2034. godine, predstavlja ono što bi Meillassoux nazvao stvarnom manifestacijom znanstvene fantastike pri kojoj se znanstveni aparat izgrađuje oko nečujnog i neobjašnjenog. Meillassouxovo odveć simplificirajuće tumačenje znanosti i znanstvene fantastike čini termin izvanznanstvene fantastike problematičnim, no obrise onoga za čim on traga i dalje nam valja slijediti. Iako znanstvena fantastika može pokušati predstaviti svemir kao nijem i tih, zvukovi koje pronalazimo u stvarnom svemiru uistinu su zabilježeni. No, zbiljske zvukove koji su zabilježeni trebalo bi preciznije označiti kao aksiomatsku znanstvenu fantastiku budući da oni predstavljaju nešto neobjašnjeno što je moguće objasniti znanošću i nešto za što se očekuje da će biti objašnjeno u okviru znanosti. Iako su zvukovi koje je uhvatila sonda Rosetta slučajno zabilježeni, i premda mehanizmi koji su te zvukove proizveli inicijalno nisu bili shvaćeni, svejedno očekujemo da će oni jednom biti

znanstveno objašnjeni. Oni navode na nešto čime se ova knjiga ne bavi: znanstvenu fantastiku u tradicionalnom smislu. Meillassoux uzima znanstvenu fantastiku u tradicionalnom smislu kako bi svoj pojam izvanznanstvene fantastike odredio u kontrastu spram nje, odnosno smjestio izvan nje. Međutim, nema ništa "izvanjsko" u dvoznačnim aspektima znanstvene fantastike. Ova knjiga, za razliku od Meillassouxove, pokušava smjestiti stvarne trenutke neobjašnjivosti unutar znanstvene fantastike budući da je to mjesto na kojem se razvija problematika ljudskog predstavljanja neljudskog organiziranja spoznaje.

ZUGOV UČINAK I

Pokušaji organiziranja spoznaje oko nečeg što izmiče objašnjenju ili spoznaji u ovoj knjizi objedinjeni su pod nazivom "Zugov učinak". Ovaj je pojam nastao interpretacijom romana Damona Knighta iz 1964. godine, *Beyond the Barrier,* koji je objavljen tri godine ranije u nizu nastavaka pod naslovom "The Tree of Time". Roman je priča o profesoru fizike Gordonu Naismithu koji se sjeća samo posljednje četiri godine svog života. On postupno saznaje da dolazi iz budućnosti udaljene 20 000 godina i da je za kaznu poslan u 1980. godinu s izbrisanim pamćenjem. U svojoj prošloj budućnosti, Naismith je bio Shefth, pripadnik jedine vrste stvorenja koja je mogla ubiti Zuga. Zugovi su zastrašujuća čudovišta koja se hrane ljudima zbog čega je podignuta barijera da bi ih se ograničilo na jedno područje. No, jedan je Zug pobjegao "onkraj barijere". Neki ljudi iz budućnosti poslani su natrag u 1980. godinu da pokupe Naismitha i

vrate ga u budućnost kako bi on ubio odbjeglog Zuga. Na kraju romana se, naravno, istina u cijelosti ukazala pred Naismithom: "O*n* je bio preživjeli Zug. On je bio čudovište koje je trebao ubiti" (Knight 1970: 133).

Beyond the Barrier po tradicionalnim kriterijima nije dobro djelo. Time želim reći da njegove kvalitete ne leže u vještoj karakterizaciji ili u inovativnoj strukturi. Knightov roman je uz to pun uvredljivih dijelova, poput onog u kojem Naismith pokušava dokučiti vlada li žena iz budućnosti engleskim jezikom tako što je pita "znaš li da si prljava droljica?" (Knight 1970: 106). Tekst je ponekad smiješno loš, kao u trenutku kad stvorenje Naismith-Zug, šireći svoja golema krila, raspori ljudskog domaćina u kojem se skrivao i otkrije da je pomalo gladan "pa prizalogaji ono što se našlo u hodniku (136)". Izraz "prizalogaji" u grotesknom je kontrastu spram naravi tog zalogaja: trupla iz kojeg je čudovište upravo izmigoljilo.

No za naše ciljeve je važnije to da je Knightov roman znanstvena fantastika u neaksiomatskom smislu. Ranije citirani Meillassoux definira znanstvenu fantastiku kao žanr u kojem se nešto neobjašnjeno dogodi unutar znanstvenog konteksta koji tu neobjašnjenost u konačnici može objasniti i rasvijetliti. Ovo tumačenje zasnovano je na čuvenoj definiciji Darka Suvina koji znanstvenu fantastiku vidi kao žanr spoznajne začudnosti. Suvin smatra da se naturalističke i začudne žanrove može razlučiti "sukladno tome namjeravaju li oni vjerno reproducirati teksture, površine i odnose za koje jamče ljudska osjetila i zdrav razum ili, naprotiv, pažnju posvećuju empirijski nespoznatim lokacijama i novim odnosima koji su pokazani unutar priče" (Suvin 1988: 34). Suvin definira žanr djelomice

prema tome sadrži li on empirijski nespoznate elemente. Meillassouxa, s druge strane, zanima fikcija koja sadrži empirijski nespoznatljive elemente, dakle elemente koje je nemoguće uklopiti u znanstvenu spoznaju. Meillassoux griješi samo u tome što te elemente smješta izvan znanstvene fantastike.

Neki elementi svijeta konstruiranog u romanu *Beyond the Barrier* su nespoznatljivi. Primjerice, nakon Naismithovog povratka u budućnost udaljenu 20 000 godina, njega dočeka prizor za koji ne znamo je li virtualan ili stvaran – to se pitanje nikad ne razrješava. Naismitha u budućnost vraća Liss-Yani koja, tipično za Knightov stil, nosi "razotkrivajuću odjeću" (Knight 1970: 109), iako se između njih ne događa ništa seksualne naravi. Potom se pred Naismithom pojavi svjetlucajući disk i pokaže mu sobu onkraj:

> disk je postao proziran i gledali su u drugu sobu, mračniju i čak i veću od one u kojoj su bili. U golemom prostoru kretalo se mnoštvo sitnih oblika: neki su pripadali ljudima, a neki simetričnim oblicima strojeva – kutijama, sarkofazima, vazama. Naismithove su se oči prilagođavale prizoru pa je počeo uočavati zgusnuti niz mračnih oblika, koji nisu bili vidljivo povezani jedni s drugima, a među njima su izranjali i nestajali ljudski i robotski oblici...
> "Ovo je kontrolna mreža barijere", objasnio je djevojčin glas. "Radili su na njoj pet godina. Gotovo je završena.
> " Je li ovo pravi ulaz u tu sobu", pitao je Naismith mumljajući, "ili zaslon"?
> Prell ga je zbunjeno gledala: "Koja je razlika"?

> Naismith je shvatio, nejasno, da nema razlike kad je pitanje postavio tako kako ga je postavio: dva izraza bila su... gotovo identična. (111-12)

U ovom prizoru pitanje je li ulaz u kontrolnu mrežu barijere virtualan ili stvaran nikad nije razriješeno. Naismith ulazi u sobu, komunicira s njezinim stanovnicima i pitanje virtualnosti više se nikad ne postavlja. Ova scena nije znanstvenofantastična u aksiomatskom smislu budući da je njezina začudnost, iz perspektive epistemologije, trajno nespoznata. Ova će situacija zauvijek ostati začudna.

Ključni način na koji nespoznatljivost funkcionira u ovoj sceni možemo prepoznati u Knightovom spominjanju "zgusnutog niza mračnih oblika, koji nisu bili vidljivo povezani jedni s drugima, a među njima su izranjali i nestajali ljudski i robotski oblici..." Ove "mračne objekte" moguće je povezati s mračnim objektima o kojima govori Levi Bryant u knjizi *Onto-Cartography*. Bryant razlučuje različite vrste objekata i načine na koji su oni otvoreni, ili zatvoreni, prema *inputima* i *outputima* drugih objekata s namjerom kartografiranja svih entiteta u okolini. U Bryantovoj shemi, mračni objekti su entiteti ("strojevi") koji nisu povezani ni s kakvim drugim objektima. Njihovo postojanje postulirano je teorijom, ali nije opaženo, budući da oni nisu u međudjelovanju s ikojim drugim objektom.

> Apsolutno mračan objekt morao bi zadovoljiti dva kriterija. Kao prvo, morao bi biti nepovezan s drugim strojevima tako da uopće ne prima *inpute* koje generiraju lokalne manifestacije. Drugo, njegove moći ili operacije morale bi biti latentne tako da ne bi same

> generirale *outpute*. Budući da takvi objekti ne bi primali *inpute* od drugih strojeva, niti bi sami proizvodili *outpute*, oni se ne bi lokalno manifestirali. Bili bi negdje tamo, u svijetu, bez da se sami na bilo kakav način pojavljuju ili manifestiraju (Bryant 2014: 199).

Naismith je mračne objekte vidio te oni, dakle, prema Bryantovoj definiciji, nisu potpuno mračni (Bryant takve objekte, s minimalnom povezanošću, zove, zamračenim ili relativno mračnim objektima). No, način na koji ih Knight opisuje, kao "ne baš očito povezan[e] jedne s drugima" i to u prizoru u kojem su povezani s barem jednim drugim objektom (Naismithom), značajan je. Taj aspekt ogleda se i u činjenici da je dani prizor u jednakoj mjeri virtualan i nevirtualan: pitanje nikad nije razriješeno.

Drugim riječima, mračni objekti koje Naismith vidi su, paradoksalno, označitelji nespoznatljivosti i samim time predstavljaju trenutak nespoznatljivosti unutar spoznatljivosti. Oni su sukladni Meillassouxovom korisnom pojmu svjetova tipa 2. Svijet tipa 1 je svijet u kojem nespoznatljivi utjecaji nemaju učinka na spoznaju jer su odveć rijetki ili se njihovo postojanje naprosto odbacuje (poput izvještaja o duhovima ili otmicama izvanzemaljaca) – dakle svjetovi tipa 1 obilježeni su nespoznatljivim događajima koji ni na koji način ne osporavaju spoznatljivost (Meillassoux 2020: 219). Svjetove tipa 3 sačinjavaju isključivo nespoznatljivi događaji zbog čega se ni ne radi o svjetovima jer u njima nema ni znanosti ni svijesti (Meillassoux 2020: 222). Svjetovi tipa 2 su neaksiomatski svjetovi jer je njihova "nepravilnost dovoljna da dokine znanost, ali ne i svijest" (Meillassoux 2020: 220).

U takvim svjetovima vlada nasumičnost: "Laboratorijski eksperimenti davali bi najrazličitije rezultate dokidajući mogućnost konstitucije prirodnih znanosti" (Meillassoux 2020: 220). Rezultat toga bi bio da u svjetovima tipa 2 ne bi bilo nikakvih predviđanja; to bi bio "svijet u kojem bismo događaje mogli zapisati samo u obliku kronike" (Meillassoux 2020: 220).

Tu na scenu stupa nepovezanost Bryantovih mračnih objekata: mogli bismo, iznevjeravajući njegov argument, reći da mračni objekti nisu naprosto nepovezani s ičime, već da oni mogu biti povezani s bilo čime, ali na nepredvidljive načine. Takve objekte možemo zapisati samo u obliku kronike, ali ih ne možemo podvrgnuti eksperimentu jer su oni izvan znanosti, a samim time i izvan znanstvene fantastike, bar ako je shvatimo u užem smislu. Kao što kaže Meillassoux: "možemo samo bilježiti varijacije ponašanja koje vrlo različite teorije (od kojih je svaka prikladna za određeno vrijeme i mjesto) potencijalno mogu opisati" (Meillassoux 2020: 220).

Udaljavanje od stvarnosti u romanu *Beyond the Barrier* primijećeno je već i ranije. Umjetnik Robert Smithson usporedio ga je s Maljevičevim "neobjektivnim svijetom" u kojem slike nisu u odnosu sa stvarnim svijetom, iako ih je moguće percipirati. Smithson je Maljevičevu ideju usporedio s "nultim strukturama" grada budućnosti u kojem su zgrade dizajnirane prema uvjetima percepcije, a ne prema klasičnim idejama akcije i reakcije (Smithson 1996: 14). Smithson uspoređuje tu ideju s prizorom iz Knightova romana:

> U znanstvenofantastičnom romanu Damona Knighta *Beyond the Barrier* fenomenološki su opisane takve površinske strukture: "Činilo se da se dio prizora pred njima počeo širiti. Na flotacijskom stroju sad je stajala mutna rešetka kristala koja je postajala sve nejasnija i nesupstancijalnija dok se nadimala; potom tama; potom bljeskanje slabih prizmatskih svjetlosnih kompleksa u velikoj trodimenzionalnoj zraci koje je postajalo sve jače". Ovaj opis uopće nije sukladan "vrijednostima" naturalističkog "književnog" romana. On je kristalan, stvorio ga je um kojim ne upravlja njegov nesvjesni dio. Ovo bi slobodno mogao biti početni nacrt za rad Judda, LeWitta, Flavina ili Insleyja (Smithson 1996: 14–15).

Smithson ističe način na koji ponekad možemo shvatiti opise u Knightovom romanu. Drugim riječima, taj roman ne nudi nove elemente koje bi bilo moguće podvesti pod stari, inače shvatljiv svijet (odnosno, on ne nudi spoznajnu začudnost).

Anthony Vidler u komentaru Smithsonova citata tvrdi da umjetnika zanima Knightova nepredvidljiva upotreba prostora: "Smithsonov je cilj bio da, s ograničenim sredstvima koja su mu kao umjetniku bila na raspolaganju, probije sveprisutnu i dominirajuću vladavinu spektakla i smrska ga u komadiće, da reflektira ili deflektira pogled (igra zrcaljenja) i da ponovno utvrdi moć prostora u vremenu "iščeznuća prostora" (Vidler 2001: 249). Nisu svi opisi u romanu *Beyond the Barrier* ove vrste, no ima ih još nekoliko. Ono čega nema, ono što izostaje u romanu, pravilo je koje bi nam reklo kad će pravila stvarnosti

na koja smo pristali biti izigrana. No time se ni na koji način ne izlaže argument protiv "realizma". Dapače, Graham Harman "smatra da samo realizam, samo model pojedinačnosti s konstitucijama koje su stvarne neovisno o našim interakcijama s njima", može nadvladati ideju da je naš univerzum u konačnici ukorijenjen u osobama (Harman 2013: 11). Harman se u isto vrijeme zalaže za neku vrstu realizma mračnih objekata pri kojem "realizam [i] nije realizam ako realnost koju opisuje može biti prevedena bez gubitka energije u ljudsku spoznaju ili, još šire, u bilo kakvu vrstu odnosa" (Harman 2013: 12). Gubitak energije u prethodnom opisu treba shvatiti kao poteškoće prilikom prevođenja stvarnosti u ljudsko iskustvo. Ta poteškoća ono je što Knightov roman čini primjerom svijeta tipa 2 (unatoč tome što Harman zastupa nužnost dovoljnog razloga [2013: 14]).

Roman Hala Clementa *Mission of Gravity* (1953) sušta je suprotnost Knightovu romanu. Clementov roman pokušava predstaviti ekstremnu razliku opisujući planet Mesklin koji ima oblik diska i na kojem je gravitacijska sila od 3 do 700 puta veća od one na Zemlji (Clement 1962: 13). Razlika između života prilagođenog toj okolini i života na Zemlji je u fokusu romana. Na primjer, glavni Mesklinac, Barlennan, "dug je petnaest, a širok dva inča" (Clement 1962: 20), ima 18 nogu i boji se da ne padne jer pri takvoj gravitaciji čak i pad s najmanje visine završava smrtnim ishodom. Opisivanje razlika između mesklinovske i zemaljske fizike jedan je od glavnih ciljeva romana (što je naznačeno u naslovu jednog od njegovih nastavaka, kratkoj priči "Lecture Demonstration").

Mission of Gravity spada u žanr tvrde znanstvene fantastike. Kategoriziranje nekog djela kao "tvrde znanstvene

fantastike" znači da ono "posvećuje posebnu pozornost znanosti, odnosno da mu je posebno stalo do znanstvenog dijela znanstvene fantastike" (Westfahl 2005: 187). Oznaka je izvorno skovana da bi kao pisce opisala Clementa i Johna Campbella (Stableford 2007: 11). Thomas Disch je rekao da *Mission of Gravity* pokazuje "autorovu strast prema znanstvenom procesu" (Disch 2000: 205), što znači da su događaji objašnjeni sukladno aksiomatskoj znanosti, ali i to da su sva pitanja koja otvara kontakt bića s jednog svijeta s drugim bićima razriješena: u romanu nema misterija, ni bilo kakvih opisa koji, koliko god bili sjajni, ne bi težili potpunoj realističnosti. Primjerice, u jednom trenutku Lackland, glavni ljudski lik, na mesklinovskoj površni pokušava uz Barlennanovu pomoć ekstrahirati uzorak žilavog mesa iz trupla velikog stvorenja koje su pronašli. Potom obojica čuju eksploziju koja dolazi iz smjera Lacklandova vozila, "tenka" (Clement 1962: 37). Stanovnici Mesklina ne služe se eksplozivima, stoga Barlennanu fenomen naročito privuče pažnju pa upita svog zemaljskog kolegu: "Pretpostavljam da si nosio neki eksploziv u svom tenku... Zašto ga nisi upotrijebio na ovoj životinji da bi došao do materijala koji ti treba? I zašto se aktivirao u tenku?" Lackland odgovara: "Dobro ti ide postavljanje teških pitanja... Odgovor na prvo pitanje je da nisam nosio eksploziv, a što se drugog pitanja tiče, u ovome trenutku mogu, kao i ti, samo nagađati (Clement 1962: 38). Lackland ne može dokučiti logičko objašnjenje za eksploziju i "u ovome trenutku" može samo nagađati o njemu: on ipak nesumnjivo očekuje da će s vremenom pronaći odgovor. Ovo je znanstvena fantastika kakvom je Meillassoux poima, odnosno znanstvena fantastika u kojoj će trenutno

nespoznati aspekti stvarnosti s vremenom, odnosno u budućnosti, biti podvrgnuti znanstvenoj spoznaji (Meillassoux 2020: 207). I, naravno, Lackland naposljetku shvati što se dogodilo:

> Koliko mogu zaključiti, podna pregrada između kokpita i motora nije bila nepropusna za zrak. Kad sam izašao da istražujem, Mesklinova atmosfera – vrlo stlačeni vodik – počela je prodirati i miješati se s normalnim zrakom ispod poda. Ista se stvar događala u kokpitu, naravno, ali je gotovo sav kisik iscurio vani kroz vrata i razrijedio se prije nego što se išta dogodilo. Ali ispod – pojavila se iskra dok je tamo još bilo kisika (Clement 1962: 41).

Roman je pun takvih čudnih događaja koje znanost naknadno objasni. Disch tvrdi da je takva struktura ono što roman čini "najboljim prikazom tuđinskog života na drugom planetu koji je ikada pročitao" (Disch 2000: 204). No presjek spekulativnog realizma i znanstvene fantastike, nasuprot tome, čini predstavljanje nespoznatljivih događaja unutar područja spoznatljivosti. To bi, dakle, bilo predstavljanje što upućuje na organiziranje spoznaje koje se doima "stranim" ili "tuđim" u usporedbi s našim organiziranjem spoznaje. Praćenje načina na koji su takvi događaji reprezentirani u književnom obliku, kao i posljedica njihovog pojavljivanja, ono su što zovem Zugovim učinkom i što će biti u fokusu ove knjige.

Vratimo se Darku Suvinu. Novum je, prema Suvinu, "*novina, inovacija koju potvrđuje spoznajna logika*" (Suvin 2010: 67, kurziv u originalu). Način na koji novum funkcionira na prvi se pogled doima sličnim Meillassouxovom svijetu tipa 2 budući da u njemu ono logično i ono nelogično barem na trenutak supostoje. Drugim riječima, novum funkcionira putem postavljanja "*nečega do nečega drugog*" (Suvin 1988: 142, kurziv u originalu). No razlika između Suvina i Meillassouxa ogleda se u spoznajno-logičkoj validaciji koja nastupa nakon što novina bude konačno objašnjena, poput trenutka u kojem Lackland shvaća kako je došlo do eksplozije u njegovom tenku nakon što je analizirao situaciju u cjelini. Samuel Delany je, kako ćemo vidjeti, razvio alternativu novumu koja pokušava zahvatiti suštinu onoga što nazivam Zugovim učinkom.

Da bi razlučio svoju ideju od odvajanja koje je inherentno postavljanju jedne stvari do druge, Delany svoj koncept naziva *miješanjem* i oprimjeruje ga jednim izrazom iz *Dine* Franka Herberta (1965):

> Ornitopter nije značajan zbog toga što je *nalik* helikopteru ili ptici. Značajan je zato što mi, jednom kada fokusiramo oči našeg uma na spoj krila i trupa, možemo *vidjeti* hidrauličke klipove, kada otvorimo kućište krila možemo *pratiti* kablove i koloture koji su unutra, možemo *čuti* ležajeve u kućištu oko veznog vratila – *ni* ptice *ni* helikopteri nemaju spojeve, klipove,

> kablove i ležajeve, ali ornitopter bez njih *ne bi letio* (Delany 2009: 141, kurziv u originalu).

U ovom odjeljku Delany naglašava da nije stvar u tome da su dva pojma, koje inače ne smatramo bliskima, postavljeni jedan do drugog (u ovom slučaju, helikopter i ptica). Ključno je prije to da je ornitopter stran kako ptici tako i helikopteru. Drugim riječima, spoznaja ne razrješava razlike među dvama pojmovima (poput novuma) – ona je ometena nečim što ne pripada nijednom pojmu. Taj izostanak razrješenja među dvama pojmovima omogućuje Zugovom učinku da nastupi. Delany ornitopterom upućuje na razliku između suštine stvari i njezinih kvaliteta. Suština ornitoptera je različita od kvaliteta koje on dijeli s helikopterom ili pticom. Ornitopter nije samo različit od ovih kvaliteta već je s njima također nekako povezan. Prema Delanyju, suština i kvalitete povezane su putem *gledanja*, *praćenja* i *slušanja* onoga što se događa u tekstu.

Na ovom mjestu pojavljuje se važna razlika između Meillassouxovog i Harmanovog mišljenja. Tu razliku možemo upotrijebiti kako bismo započeli opći pregled spekulativnog realizma kao filozofskog polja s naglaskom na njegovu povezanost s argumentima koje ovdje razvijamo. Pojam "spekulativni realizam" skovao je Ray Brassier kako bi opisao pristup grupe filozofa koji su se okupili na radionici održanoj na koledžu Goldsmiths pri Sveučilištu u Londonu u travnju 2007. godine (Harman 2011b: 77–81). Brassier, Graham Harman, Iain Hamilton Grant i Quentin Meillassoux okupili su se jer su u ideji korelacionizma prepoznali zajedničkog neprijatelja. Prema Meillassouxovoj konciznoj definiciji, korelacionizam

smatra "da ne možemo spoznati što je stvarnost objekta po sebi jer ne možemo razlučiti svojstva koja navodno pripadaju objektu od svojstava koja pripadaju našem subjektivnom pristupu objektu" (Meillassoux, citiran u Harman 2011b: 81). Ili, kako je to Meillassoux sročio u knjizi *Poslije konačnosti*, korelacionizam je ideja prema kojoj smo uvijek imali pristup odnosu između mišljenja i bitka, a nikada pojedinom članu tog odnosa odvojenom od drugog" (Meillassoux 2016: 15). Ovi se filozofi razlikuju po načinu na koji tretiraju pristup objektima u svom mišljenju. Brassier slijedi "znanstveni" pristup u kojem slijeđenje pravila znanosti pruža slobodu od subjektivnosti ili, kako on kaže, "kompulzivnu slobodu" (Brassier 2013). Grant razvija "neeliminativističko-idealističku" interpretaciju Schellinga u kojoj ideja nije način uokviravanja prirode, već je ona dio prirode (Niemoczynski i Grant 2013).

Meillassoux i Harman također o korelacionizmu razmišljaju na posve drugačije načine. Meillassoux preokreće korelacionizam uključivanjem nemogućeg unutar mogućega (svijet tipa 2), dok taj posao po Harmanu odrađuje povučena narav suštine objekata. Ove pozicije su ontološki drugačije: Meillassoux je u predavanju održanom u Berlinu 2012. godine ustvrdio da se pristup objektima odvija bez subjektivnosti, a da Harman tu subjektivnost preraspoređuje u same objekte i između njih (Meillassoux 2012a: 7). Harman, s druge strane, tvrdi da Meillassoux "zapravo obnavlja staru kartezijansku ontologiju" koja dijeli objekte na ljudske subjekte i mrtvu materiju. Nasuprot tome, Harman nijednom objektu ne želi pridati ontološku superiornost, iako, naravno, ne niječe neka od posebnih obilježja ljudskih subjekata (Harman i Cogburn 2015).

Ove mislioce moguće je združiti u opisivanju Zugova učinka jer on uključuje mračne objekte koji su povučeni iz razumijevanja (Harman) pri čemu je njihovo povlačenje doživljeno kao besmisleno (Meillassoux).

Meillassouxova podjela objekata na subjekte i beživotnu materiju vidljiva je u njegovu opisu ancestralnosti u knjizi *Poslije konačnosti*. Zemlja je stara 4.5 milijarde godina, dok se čovječanstvo, u obliku *Homo habilisa*, prvi put pojavilo između 2.8 i 1.5 milijuna godina. Meillassoux smatra da je

> suvremena znanost u mogućnosti točno odrediti – doduše u obliku hipoteze podložne naknadnoj korekciji – vrijeme početka oblikovanja fosila živih bića koja su prethodila pojavi prvih hominida, vrijeme formiranja Zemlje ili vrijeme formiranja zvijezda, čak i "starost" samog univerzuma (Meillassoux 2016: 20).

To znači da je svijet postojao prije mišljenja i da je, dakle, mišljenje dio svijeta, a ne obratno kako tvrdi korelacionizam (Meillassoux 2016: 27). Isti argument ponuđen je u pogledu svijesti o vlastitoj smrti jer moram priznati "kako je mogućnost da budem poništen misliva kao nešto što nije tek korelat mog mišljenja tog poništenja" (Meillassoux 2016: 86). Tako ontološka razlika između mišljenja i mrtve materije omogućuje bijeg iz korelacionističkog kruga.

Harman, s druge strane, sve objekte vidi kao ontološki jednake. Svi objekti, a ne samo mrtvi, pružaju mogućnost odlaska onkraj korelacionizma. To je moguće zato što se svi objekti povlače. Harman u knjizi *Weird Realism: Lovecraft*

and Philosophy razvija tumačenje povučenih suština, razdvojenih kvaliteta i neizravnih veza čitajući 100 odjeljaka iz opusa H.P. Lovecrafta. On ističe da je primarna oznaka Lovecraftova stila, odnosno tehnika kojom Lovecraft uspijeva predstaviti ono strano u književnosti, "razdvajanje objekta od njegovih kvaliteta" (Harman 2012: 113).

A u knjizi *The Quadruple Object* Harman ovako naznačuje u čemu je razlika između objektove suštine i njegovih kvaliteta:

> Ocean ostaje isti iako njegovi uzastopni valovi napreduju i povlače se. Karipska papiga zadržava svoj identitet bez obzira na to kako njezina krila trenutno klepeću ili koje psovke ili prijetnje trenutno izgovara na španjolskom jeziku. Svijet fenomena nije samo idealističko utočište od naleta grube stvarnosti, nego aktivna seizmička zona u kojoj postoji napetost između intencionalnih objekata i njihovih kvaliteta (Harman 2011a: 26).

U ovom pasusu Harman naznačuje dvije stvari: prvo, razdvajanje supstance (identiteta) od manifestnih kvaliteta; drugo, vezu između kvaliteta i supstance u struganju jednih o druge. Razdvajanje objekta i njegovih kvaliteta je takvo da, bez obzira na to kako detaljno neki objekt bio opisan, taj opis nikad zapravo ne postaje taj objekt: uvijek postoji razdaljina između okupljanja kvaliteta koje objekt posjeduje i samog tog objekta (Harman 2012: 3). Drugim riječima, papiga ostaje papiga bez obzira klepeće li krilima ovako ili onako.

Vratimo se sada na Delanyjevu interpretaciju ornitopetera. Suština ornitoptera je ono što je ostalo povučeno kad je on bio uspoređen s pticama ili helikopterima. No ornitopter nije naprosto različit od ptica i helikoptera kao što bi bio plaster ili depresivna epizoda. Ornitopter je povezan s pticama i helikopterima i upravo je ta kombinacija povezanosti i razdvojenosti ono što ga čini relativno mračnim objektom, odnosno figurom Zugova učinka.

Identitet ornitoptera može biti doživljen, ali ne izravnim ekspliciranjem svih njegovih kvaliteta (budući da sve kvalitete ornitoptera nikada neće zapravo biti ornitopter – uvijek će postojati razlika). Harman sugerira da, umjesto izravnog, postoji neizravni pristup suštini objekata, pristup putem aluzija i iskrivljavanja: "Ovaj neizravni pristup ostvaruje se razobličavanjem senzualnog svijeta od strane skrivenog objekta. O tom razobličavanju zaključujemo slično kao što o postojanju crne rupe zaključujemo na temelju vrtloženja svjetla i plinova u orbiti oko njezine jezgre" (Harman 2012: 238). Neaksiomatska znanstvena fantastika predstavlja razobličenje senzualnog svijeta i to u smislu da narušava znanstveno iskustvo svijeta, odnosno iskustvo koje je moguće podvrgnuti ispitivanju. Zahvaljujući tom narušavanju možemo reći da "nešto" drugo postoji.

Što je to nešto nikad nećemo ustanoviti. Suština tog objekta nikad neće biti zahvaćena opisom njegovih kvaliteta (nikad neće inkorporirana u korpus onoga što će neka buduća znanost razumjeti). No njegova suština može biti doživljena, ali neizravno: jedan od najvažnijih zadataka ove knjige je izlaganje narativnih strategija za predstavljanje takve suštine u znanstvenofantastičnim tekstovima.

U okviru Harmanovog čitanja Lovecrafta, neizravnost se ostvaruje putem spisateljeva stila koji "uključuje aluzije na duboke, ali neopisive stvarnosti koje se povlače od jezičnog, perceptualnog pa čak i spoznajnog pristupa". Te aluzije miješaju se s njegovim opisima koji također "izazivaju zbunjenost kad pričamo o empirijskim, senzornim podacima" (Harman 2012: 162). Harmana kod Lovecrafta zanima kombinacija povučenih suština objekata i nekih od njihovih dostupnih kvaliteta. Ta kombinacija također nas navodi na doživljaj Zugova učinka.

Roman Joanne Russ iz 1970. godine *And Chaos Died* čuven je, i vrlo često prezren, zbog toga što sadrži mnoge takve opise povučenih objekata. Steven Shaviro, nesumnjivo vodeći stručnjak za spekulativni realizam i znanstvenu fantastiku, izdvaja Russinu kratku priču "What Did You Do During the Revolution, Grandma?" (1983) kao jedino književno djelo kojeg se mogao sjetiti kako bi ilustrirao Meillassouxov pojam izvanznanstvene fantastike (Shaviro 2021: 94). U njemu je opisan niz paralelnih svemira koji su slični Meillassouxovim svjetovima tipa 1, 2 i 3. Russin roman *And Chaos Died* je, za razliku od te priče, posvećen svijetu tipa 2 koji je Meillassoux opisao. Pogledajte, primjerice, ovaj opis: "Veliki je očigledno bio jedno od onih epoksidnosmolastih-i-metalnih jaja koja su samoproizvedena – izokrenuta platonska ideja šljunka, koju je porodilo računalo i koja je težila stanju mehaničke opere." Evo opisa svemirskog plovila – "Bio je to velik, diskretan, prigušen luksuzni linijaš" (Russ 1970: 93) – teško je skužiti kako točno brod izgleda. Razlog tome je što je opis gotovo u potpunosti sačinjen od "nevidljivih" veza svemirskog broda s drugim objektima. Drugim riječima,

ovo je predstava mračne strane objekta, iako se radi o samo relativno mračnoj strani. Umjesto da opiše brod putem njegovih poveznica s poznatijim kvalitetama (visina, dužina, volumen, orijentacija), povučeni aspekti broda uspoređeni su s povučenim aspektima drugih objekata. Usporedite ove opise s opisima nepoznatih objekata u Clementovom romanu. Na početku tog romana stanovnik planeta s jakom gravitacijom upotrebljava komunikacijski uređaj koji su mu dali Zemljani. Opisane su samo njegove kvalitete pri čemu nijedna od tih kvaliteta nije ni u kakvoj napetosti spram njegove suštine:

> Bio je to na prvi pogled čvrst blok dug tri inča i otprilike upola manje visok i širok. Prozirna rupa na jednom kraju inače prazne površine izgledala je kao oko, a tako je, čini se, i funkcionirala. Jedino preostalo obilježje bila je mala, okrugla rupa u jednom od dugih lica. Blok je bio polegnut licem prema gore, a dio s "okom" lagano je stršao ispod zaštitnoga prijeklopa. Naravno, sam prijeklop se otvarao niz vjetar, tako da je njegova tkanina sada bila zategnuta tik uz ravnu gornju plohu stroja (Clement 1962: 9).

Ovaj opis razlikuje se od Russinog zato što upotrebljava poznate ekstenzivne kvalitete (visina, širina, volumen) da bi opisao nepoznati objekt. Njegov je cilj razumijevanje. Cilj Russinog opisa je drugačiji: njegova svrha nije razumijevanje izgleda objekta, već razotkrivanje njegovih "skrivenih" kvaliteta. Zato, na istoj stranici, glavni lik Jai Vedh "i dođe u napast da izađe izvan nje i privije joj se uz kožu kako bi taština te stvari mogla biti zadovoljena time

što bi ona bila viđena izvana; neprirodno je bilo izraditi predivnu vanjštinu ni za koga" (Russ 1970: 93). Gledati objekte iznutra samo je drugi način gledanja "mračnih" veza između objekata koje su uvijek ondje, ali ih je ponekad nemoguće vidjeti. To bi bilo slično gledanju oka iznutra, iza leće, i opisivanja njegova potencijala za registraciju ultraljubičastog svjetla, iako je ono u tom trenutku nevidljivo.

Ovaj izvrnuti pristup nije ograničen na jedan odjeljak Russina romana, već je stalno prisutan. Eksplicitno je uspostavljen kao deskriptivna funkcija. Kasnije u romanu Jai Vedh stupa u kontakt s nekoliko čudnih stvorenja koja nisu samo opisana izvrnuto, već su opisana kao da *jesu* izvrnuta:

> U njihovoj unutrašnjosti nešto je teklo i žuborilo kao prikaza majmuna velike glave: prikaze prstiju, prikaze guzova, svijetleći ektoplazmatski trbusi, koža, uši, izbrazdani zglobovi, komadići krzna. Duh u stroju. Pokušava se probiti vani, tresući kavez.
> *Preokrenuo si sebe*, rekao je. (Russ 1970: 112–13)

Samuel Delany, recenzirajući Russin roman, opisuje takve poteškoće u razumijevanju kao probleme vezane uz pripovijedanje, a ne stil.

> Poteškoća leži u samoj pripovjednoj strukturi. Jai, protagonist, nikad ne razmišlja o temama koje se razvijaju u romanu kao o eksplicitnim problemima koje želi riješiti i prema kojima bi dobar dio njegovoga budućeg djelovanja trebao biti usmjeren. Kad se pisac

> koristi takvom konvencijom, tad to znači da je čitatelj momentalno oslobođen od velikog dijela intelektualnog rada. Kada čitamo roman u kojem je upotrebljena ta pripovjedna konvencija, određena djelovanja su momentalno podređena drugima: gotovo istodobno su uspostavljene primarne, sekundarne i tercijarne razine. Takav roman je puno lakše čitati. Kada pisac ne upotrebljava tu konvenciju, čitatelj je lišen ove unaprijed strukturirane organizacije. *Svi podaci su jednaki dok god se ne ulančaju s drugim podacima i s njima ne oblikuju uzorak*: *takav je tekst teže i zahtjevnije čitati* (Delany 1979, kurziv moj).

Delany upozorava da se ono što je strukturno teško u pogledu romana ne svodi na nove kvalitete koje su izmišljene i pričvršćene za objekte (takav je slučaj s fantasyjem), nego da kvalitete nekog objekta više nisu filtrirane (kao da su odstranjene očne leće). Iako "svi" podaci ne mogu biti predstavljeni (i ne bismo trebali pretpostavljati da Delany to tvrdi), izvrnuto opisivanje objekata, iznutra prema van, jedan je od načina da se opišu prethodno mračne kvalitete koje objekti doista posjeduju.

Russ je predana pripovjednoj strategiji predstavljanja nespoznatljivog, a jedna od referenci na koje upućuje kad govori o svom načinu pripovijedanja je rad H. P. Lovecrafta, dakle pisca kojeg Harman koristi kako bi izložio svoju interpretaciju čudnog realizma. Russ u svom kratkom eseju "On the Fascination of Horror Stories, Including Lovecraft's" sebe postavlja sučelice Darku Suvinu i Damonu Knightu (Russ 1995: 59). No, u kontekstu ove rasprave, Russina tehnika izvrnutog opisa bliža je Knightu nego

Suvinu. Russ, uspostavljajući poveznicu s Lovecraftom, horor naziva "pripovjednom prozom ekstremnih stanja" (Russ 1995: 61) koja nastoji predstaviti ono "destruktivno, neopozivo, zastrašujuće i demonsko", dakle sve ono što inače prečesto ignoriramo (62). Drugim riječima, djela poput Lovecraftovih pokušavaju "dati subjektivno, nerazrijeđeno, sirovo, globalno iskustvo-po-sebi ovih osnovnih ljudskih pitanja" (63). Nerazrijeđeno, sirovo, apsolutno iskustvo koje Russ ovdje spominje naprosto je osvjetljavanje postojanja mračnih strana objekata. Drugim riječima, nju zanima predstavljanje povučenih aspekta objekata opisivanjem svjetova tipa 2.[12]

ZUGOV UČINAK II

Razlog zbog kojeg smo raspravu započeli pridavajući tekstu Damona Knighta središnju važnost je taj što je Zug u jednakoj mjeri figura povlačenja i povezivanja. Kad po prvi put Naismith čuje ovaj naziv, prije nego što postane svjestan činjenice da je on sam vremenski putnik i Zug, riječ mu "zvuči nekako neugodno; srsi mu zbog nje prolaze kralježnicom" (Knight 1970: 9). Zug je opisan kao mutirani ortolidijac", 30 stopa visoko čudovište koje se hrani mesom (24–5). Naismith ga prvi put susreće u snu: Zugove su "kretnje reptilske, nemoguće fluidne, i on ga gleda malim crvenim očima" (21). Ova je "nemogućnost" u podlozi Zugovog kretanja, ona neizravno opisuje suštinu Zuga i istovremeno razdvaja tu suštinu od njegovih kvaliteta. To je tehnika slična onoj koju Harman pronalazi u Lovecraftovoj priči "Zov Cthulhua": tu nemoguća primjena pridjeva

pridaje imenicama gotovo "psihičku moć" (Harman 2012: 76–7).

No Zug nije samo figura razdvajanja, već i povezivanja. Zapravo je Zugova sličnost s čovjekom najstrašnija stvar u pogledu njega. Sučeljavanje Naismitha i Zuga počinje naglašavanjem razlike: "Dva malena crvena oka buljila su u njega i čulo se tiho zveckanje koštanih ploča." No kako se stvorenje približava, tako ono postaje sve sličnije Naismithu i samim time sve strašnije: "Bilo je to obličje goleme životinjske moći, s oklopom i kandžama, puno udova ... no najstrašnije kod njega bio je inteligentan pogled, bespoštedna, drevna mudrost u njegovim očima..."(Knight 1970: 86).

Predstavljanje Zuga kao figure razlike, a potom i sličnosti, na djelu je opet kasnije u romanu. Kad se Naismith vrati u budućnost iz koje je potekao, poslan je da se susretne s vladaricom zajednice, Njezinim Visočanstvom, jer se oglasio alarm koji upućuje na to da je Zug detektiran izvan barijere te je Naismith, kao jedini dostupni Shefth, poslan da ga ubije. Dana mu je kaciga koja je opremljena "svjetlucavim diskom" položenim ispred njegovih očiju. Disk je tu "zbog iluzija". Zug se može pojaviti u zbunjujućim oblicima, no pogled kroz disk omogućit će mu da "vidi njegovu pravu narav" (Knight 1970: 123). Zug se naposljetku pojavi najprije u božanstvenom obliku, a potom se, nakon što Naismith pogleda kroz disk, razotkrije kao užasno biće:

> Naismithova ruka instinktivno je poletjela prema prsima, izvadio je hladni metalni pištolj, iako je njegov um registrirao nepodudaranje. Ta stvar koja je

> jurila prema njemu nevjerojatnim brzinom, krilata, svjetlucava, nije bila Zug – to je bio anđeo. Naismith je imao plamteće oči, čovjekoliko lice neljudske ljepote, raširene moćne ruke.
> U tom zamrznutom trenutku, bio je svjestan putnika u mjehuru, bistrookih, koji su zvjerkali naokolo kao gledatelji boksačkog meča. Vidio je da se gnomov mjehur počeo kretati. Potom se njegova čeljust stisnula i disk za gledanje upalio se ispred njegovih očiju. Anđeo je nestao, a na njegovom mjestu stajalo je čudovište s puno nogu, crvenooko, oboružano kandžama i odvratno.
> "Zug!", vikali su uokolo. Zvijer je potom nasrnula na njega.

Naismith je opalio i ubio Zuga, ali tu priči nije bio kraj. Još je jedan Zug ostao onkraj barijere, a ovog puta to je bio sam Naismith.

Zugov učinak kombinira kako razdvajanje tako i sličnost, kako povlačenje tako i suštinu. Naismith je, dok je čovjek, zapravo Zug. No nakon bijega iz svoje ljudske ljušture, Zug otkriva da je puno sličniji Naismithu nego što bi bilo za očekivati. No, istodobno, ovom novom stvorenju zugost, koju ono sad utjelovljuje, nije strana. Primjerice, kad po prvi put vidi svoj zugovski odraz u zrcalu, Naismith osjeća da mu se njegovo novo tijelo čini poznatim:

> Zastao je da ispita svoj odraz u srebrnkastom disku zrcala. Bilo je čudno, a opet potpuno prirodno gledati sebe i vidjeti taj blijedi, nezemaljski lik, s njegovim plamtećim očima u neljudskoj maski lica. Napregnuo je

> svoje velike ruke i manje udove za hvatanje; potom i rep gledajući kako se pojavljuje oštri žalac (136).

Teško je prihvatiti da su ove zugovske kvalitete još uvijek povezane sa suštinom Naismitha, no već na sljedećoj stranici odlučno se tvrdi upravo to: "Svaka Naismithova misao i svaki osjećaj iz onih mjeseci u kojima su njihovi umovi bili povezani sada je bila zabilježena u njegovom mozgu. Nije se radilo o tome da se tek sjećao Naismitha: on je *bio* Naismith. Bio je član rase osvajača, ali također je bio i čovjek" (137). Zugov učinak u ovom smislu nije napuštanje ljudskog stanja, već smještanje ljudskog stanja unutar stanja drugih pri čemu drugi uključuju objekte, sile, fantazije i ideje. U tome leži snaga slike Zuga u Knightovom romanu i zato on završava nagovještajem združivanja Zuga i čovjeka u neku novu vrstu bića:

> Bilo je lijepo zamisliti da će se za tisuću godina, ili deset tisuća, Zug i Čovjek ponovno susresti i da će stopiti svoje moći u nešto još veće. Bit će potrebno toliko vremena, možda još i više. Naismith i njegova vrsta mogli su čekati. Bog se ne rađa preko noći. (142)

Zug kao figura povezuje tri glavne točke koje će u okviru ove knjige biti razrađene: razdvajanje suštine objekta od njegovih kvaliteta ili ono što Harman naziva *fisijom* (Harman 2012: 243); priključivanje nekih kvaliteta objektu koje mu se ne čine "prirođenim" ili ono što Harman naziva *fuzijom* (240); i, konačno, napetost koja nastaje iz takvih trenutaka razdvajanja ili okupljanja. Vjerujem da je fokusiranje na neljudske objekte jedan od načina da se procesi razdvajanja i okupljanja predstave u okviru fikcije. Knightov roman prikladna je ishodišna točka za

ovu raspravu zbog njegove tendencije da piše prozu koja istovremeno jest i nije znanstvena fantastika.

Knight je poznatiji kao urednik nego kao pisac znanstvene fantastike. Njegovi pokušaji određenja žanra prepuni su laviranja između odbijanja i prihvaćanja tradicionalnih ideja o tome što žanr podrazumijeva. No Knighta ponekad manje zanima način na koji je novum inkorporiran u znanost ili spoznaju, a više način na koji je ono fantastično predstavljeno, bez obzira na posljedice. Kao što kaže James Gunn:

> Sjećam se odlične rasprave s Damonom Knightom u učionici. Damon je smatrao da nema značajne razlike između fantasyja i znanstvene fantastike, dok sam ja inzistirao na tome da ima. Odmah se iskristalizirala komplikacija: imaju li te riječi za nas obojicu isto značenje? Ako je Damon smatrao da je sve osim fantastičnih elemenata (onih dijelova fikcije koje su različiti od stvari na kakve smo navikli) irelevantno, onda nije bilo načina da ga uvjerim kako [između fantasyja i znanstvene fantastike] ipak postoji značajna razlika (Gunn 2005: 6)

No Knightova definicija znanstvene fantastike kao "spekulativne", barem na deklarativnoj razini, nije nespretna kao što Gunn tvrdi. Njegova zbirka kritika znanstvenofantastičnih djela iz prve polovine 1950-ih – *In Search of Wonder* – sadrži ovu definiciju SF-a:

> Znanstvena fantastika je spekulativna – no takve su i druge vrste fikcije do neke mjere; povijesna

> pripovjedna proza i pripovjedna proza o egzotičnim mjestima naročito su takve. U pitanju su zgodni standardi i neizbježno je da će ih knjižničari i kritičari upotrebljavati – ne treba sumnjati da su u prošlosti priče o Indiji, Aljasci ili južnim morima bile "ekscentrične", "čudne", "nevjerojatne", "nečuvene" i tome slično. Takve priče danas su široko prihvaćene naprosto zato što su dovoljno dugo tu, tako da su se ljudi na njih naviknuli – možemo očekivati da slična sudbina očekuje znanstvenu fantastiku (Knight 1967: 14)

Knight smatra da je zamiranje začudnosti, odnosno čuđenja, samo pitanje vremena: znanost će sustići čudne stvari koje pronalazimo u fikciji. Knight u možda najpoznatijem eseju iz svoje zbirke, "Cosmic Jerrybuilder A. E. van Vogt", napada van Vogtov roman *The World of Null-A* (1948) zbog njegove snolike strukture i izostanka linearnog pripovijedanja. Iako se čini kao da Knight time napada i vlastiti rad, on to ne radi. On zapravo kritizira znanstvenu fantastiku onakvom kakvom je Meillassoux, odveć pojednostavljujući problem, definira. Nekoliko tekstova koji slijede u ovoj knjizi i ispituju one ekscentrične, čudne, nevjerojatne i nečuvene trenutke u književnosti, nisu znanstvena fantastika u Meillassouxovom smislu, već tekstovi koji predstavljaju scene nereificirane začudnosti u inače nimalo začudnom, logičnom kontekstu.

Svrha Zugova učinka je, što se čini kao paradoks na prvi pogled, predstaviti nekorelacionističke svjetove. To je nužno jer naš korelacionistički svijet uništava planet na kojem živimo. Pojam antropocena, koji je popularizirao kemičar Paul Crutzen (dobitnik Nobelove nagrade 1995. godine za rad posvećen ozonskome omotaču), označava "trenutno razdoblje u kojem su ljudi i njihova društva postali globalna geofizička sila" (Steffen, Crutzen i McNeill 2007: 614). To je faza tijekom koje čovječanstvo utječe na Zemljin sistem na globalnoj, a ne samo lokalnoj razini te postaje nemoguće upravljati učincima tog utjecaja. Drugim riječima: "Čovjek više nije figura u prednjem planu što slijedi vlastite interese na pozadini holističkog, organicističkog ciklusa koji čovjek narušava, ali s kojim i dalje može može ostati u ravnoteži i harmoniji, naprosto se suzdržavajući od određenih ekscesa" (Wark 2015: xii).

Crutzen i ostali 1800. godinu smatraju početkom antropocena jer je ona uzeta kao limes brzog širenja industrijalizacije u zapadnom svijetu. Preciznije, autori [termina] uzimaju povećanje ugljikovog dioksida u atmosferi kao ključni indikator utjecaja čovječanstva na planet. Još preciznije, vide povećanje od 25 čestica ugljikova dioksida na milijun od 1800. do 1945. godine kao prvi jasni indikator antropocena koji nadilazi marginu pogreške za studije te vrste (Steffen, Crutzen i McNeill 2007: 616). Oni rabe mjerenja ugljikova dioksida kako bi podijelili antropocen na tri faze: fazu 1 koja traje od 1800. do 1945. godine, fazu 2, veliko ubrzanje, koja traje od 1945. do 2015.

i tijekom koje je Zemlja ušla u šesto veliko izumiranje [vrsta] (617) i, u konačnici, fazu 3, koja je započela 2015. godine a karakterizira je činjenica da kreatori politika počinju antropocen uzimati u obzir u svom radu (618–19). Iako je najava faze 3 bila preuranjena (članak je objavljen 2007. godine te, dakle, možda uključuje i određenu dozu samozavaravanja), o pojmu antropocena naširoko se raspravlja prilikom podjele holocena (što je naziv za trenutno razdoblje koje je započelo prije otprilike 12 000 godina).

No cementiranje 1800. godine kao početka antropocena također je problematično. Razlog tome je što se trenutni problemi fiksiraju, a potom prate unatrag do kemijskih emisija uzrokovanih industrijskom revolucijom. Drugim riječima, upotreba ugljikova dioksida (i ostalih emisija) kao markera za ustoličenje antropocena vodi do zaključka da bi smanjenje emisije ugljikova dioksida moglo biti "rješenje". Tada ne bismo obratili pozornost na način mišljenja koji je zaslužan za naš trenutni odnos prema okolišu.

Jason Moore u knjizi *Capitalism in the Web of Life* tvrdi nešto slično. On kaže da upotreba pare i ugljena kao parametara pri inauguraciji antropocena služi da bi se priču o klimatskim promjenama i devastaciji okoliša učinilo pitkom. Ta je priča postala "pitka, zato što ničim ne osporava naturalizaciju nejednakosti, alijenacije i nasilja koji su upisani u strategijske odnose moći i proizvodnje u okviru moderniteta. Ona je pitka zato što od nas ne traži da uopće razmišljamo o tim odnosima" (Moore 2015: 170).

Drugim riječima, ograničavanje problema na problem industrijalizacije također ograničava moguću alternativu u odnosu na onu koja je rezultat industrijalizacije:

"prepoznati podrijetlo modernog svijeta u parnim strojevima i rudarskim oknima značilo bi da kao pitanje od najveće važnosti prepoznamo gašenje parnih strojeva i zatvaranje rudarskih okna (kao i njihovih nasljednika u dvadeset i prvom stoljeću)" (Moore 2015:172). Moore umjesto toga predlaže da početak antropocena smjestimo u 1450. godinu koju je obilježio uspon kapitalizma, a ne industrijalizacije (182–7). Ova promjena u prvi plan stavlja strategije "globalnog osvajanja, beskrajne komodifikacije i neprestane racionalizacije", umjesto fokusiranja na ugljen i paru, te nam tako omogućuje da "prvenstvenu važnost pripišemo odnosima između moći, kapitala i prirode koji su fosilni kapitalizam učinili tako smrtonosnim". Moore ovako sažima svoju tezu: "Zatvorite termoelektranu na ugljen i na jedan dan ćete zaustaviti globalno zagrijavanje; okončajte odnose koji su podigli tu termoelektranu i zaustavit ćete ga zauvijek"(172).

Moore potom sugerira da bi termin "kapitalocen" trebao zamijeniti antropocen kako bi se naglasilo izvorne odnose koji su doveli do situacije u kojoj, riječima Roya Scrantona, "promjene oblikovane globalnim zatopljenjem neće utjecati samo na svjetsku klimu i bioraznolikost, već i na samu geološku strukturu, i to ne stoljećima, već i tisućljećima" (Scranton 2015: 18). Glavno je pitanje, kako primjećuje Donna Haraway, "kad promjene u stupnju postaju promjene u vrsti i koji su učinci biokulturnih, biotehničkih, biopolitičkih, povijesno situiranih ljudi (ne Čovjeka) u odnosu, i u kombinaciji, s učincima sklopa drugih vrsta i drugih biotičkih/abiotičkih sila?" (Haraway 2015: 159). Kako bi naglasila prirodu antropocena i istaknula povezanost između svih objekata i ideja u okolišu, Haraway

je skovala novi pojam za trenutno razdoblje, "chthulucen", na osnovi Lovecraftovog nadljudskog čudovišta Cthulhua, iako je Haraway malo promijenila naziv (dodajući jedno 'h') kako bi istaknula razliku između svog mišljenja i Lovecraftovog rasizma i mizoginije (Haraway 2015: 160). S. T. Joshi i David Schultz začetak tog rasizma vide u njegovoj pjesmi "De Triumpho Naturae: The Triumph of Nature over Northern Ignorance" (1905). Pjesmu je Lovecraft napisao kad je imao 15 godina. U njoj tvrdi da je oslobađanje crnaca iz ropstva bilo pogreška. Joshi i Schultz primjećuju da je rasizam ostao prisutan u Lovecraftovom radu tijekom cijeloga njegovoga života (Joshi & Schultz 2001: 134). Fokus Harawayinog pojma u jednakoj je mjeri međupovezanost stvari u svijetu i vid tugovanja za vezama između stvari koje su sada izgubljene:

> moj chthulucen... isprepleće mnoštvo temporalnosti i spacijalnosti, kao i mnoštvo intraaktivnih entiteta u sklopovima, uključujući ona koja su više od čovjeka, drugačija od čovjeka, neljudska i ljudska kao humus... chtulhucen je združivanje snaga za rekonstituciju izbjeglica, za omogućavanje djelomičnih i robusnih biološko-kulturno-političko-tehnoloških obnova i rekompozicija, koje moraju uključivati i žalovanje nad nepovratnim gubitcima (Haraway 2015: 160).

Drugim riječima, chthulucen je svijest o povezanosti objekata i njihovih kvaliteta u prostoru i vremenu. U fokusu ove knjige je isticanje pripovjednih strategija za fokusiranje na takve trenutke.

Nekoliko pojmova koje je u gorenavedenim citatima uvela Haraway bit će opet upotrebljeni u ovoj knjizi. To se naročito odnosi na pojam sklopa [assemblage] (preko Gillesa Deleuzea i Manuela DeLande) i na Harmanovo čitanje Lovecrafta. No jedna izravna Harawayina referenca vodi do brojnih konkretnih književnih primjera chthulucena na djelu. U kontekstu predlaganja alternativnih naziva za proces koji je označen kao antropocen, Haraway spominje znanstvenofantastični roman Kima Stanleya Robinsona *2312* (2012). U njemu je upotrebljen izraz "oklijevanje" za ono što Crutzen i ostali opisuju kao fazu 1 antropocena. Robinson piše da su generacije tijekom perioda oklijevanja svojim "nemarom pogurale klimu prema promjeni koja je uzela nezaustavljivi zamah i koja još uvijek traje i trajat će još stoljećima jer je otpuštanje metanovog klatrata i topljenje permafrosta počelo nadjačavati treći veliki val stakleničkih plinova, možda i najveći dosad" (Robinson 2012: 360–1). Iako je oklijevanje u romanu spomenuto samo kao početno razdoblje (za kojim slijedi kriza, zaokret, ubrzavanje, usporavanje i, konačno, balkanizacija kao razdoblje u kojem se odvija radnja romana) (277–9), jedna od strategija koje Robinson predlaže kao alternativu problemima tog razdoblja slična je onoj koju Haraway predlaže: stavljanje naglaska na isprepletanje i sklapanje.

Baš kao što su mračni objekti u romanu *Beyond the Barrier* bili u funkciji isticanja veza izvan znanosti, Robinson ističe način na koji su objekti, okoline i ideje isprepleteni u nečemu što Moore zove "dvostrukom internalnošću": time se želi reći da nije istina kako čovječanstvo naprosto utječe na prirodu kao pozadinu

(što bi omogućilo čovječanstvu da "spasi" prirodu tako da smanji svoje djelovanje na njoj), već da su čovječanstvo i priroda *koproducirani* ili suproizvedeni jedno putem drugog (Moore 2015: 9). Jedan od ključnih načina da se dvostruka internalnost predstavi u književnosti je putem poremećaja viđenja čime ćemo se baviti u sljedećim poglavljima knjige. U Knightovom romanu, ovaj poremećaj naznačen je "tamom" objekta koji susreće Naismith. U Robinsonovom romanu *2312* nastupa sličan učinak mračnog objekta.

Alex, koji je nedavno preminuo, bio je dio male grupe ljudi koji su mapirali strukture moći ljudi i računala u Sunčevom sustavu. Alexovu unuku, Swan Er Hong, nagovorili su da zauzme Alexovo mjesto u maloj grupi istraživača. Swan je nekoć radila kao projektantica: razvijala je smjer teraformiranja unutrašnjosti asteroida koji su pretvoreni u svemirske brodove. Sad je postala umjetnička performerica koja je djelovala u žanrovima goldworthy i abramovič (Robinson 2012: 5). Među različitim brodovima koji su korišteni tijekom njezinoga putovanja od Merkura do Jupiterovog mjeseca Io, Swann je susrela dva projektirana prema nacrtima koje je ona stvorila u svom prošlom životu. No, na putovanju od Io do Zemlje, ugledala je brod koji je dizajnirao netko drugi, crnolinijaša. Crnolinijaš, za razliku od drugih brodova, nije bio projektiran tako da se putnici na njemu opuštaju na plaži ili odaju raznim seksualnim užicima, već je iznutra bio potpuno mračan tako da se, na štetu vida, izoštre druga osjetila putnika.

"U crnolinijašu je vladala tama. Bio je crn koliko god je to bilo moguće, crne boje koju se moglo susresti samo u dubokim spiljama u zemlji" (Robinson 2012: 88). Tama,

kao kod Bryantovih mračnih objekata, znači da objekt nije povezan s bilo kakvim *inputima* ili *outputima* bilo kojih drugih objekta. No ako objekt ne može ostvariti kontakt s drugim objektima, čemu bi on uopće mogao služiti (Bryant 2014: 199–200)? Objekt koji ne može ostvariti kontakt s drugim objektima bio bi primjer apsolutno mračnog objekta; za razliku od njega, relativno mračni objekt bi bio nevidljiv samo nekim objektima, no ne i drugima (Bryant 2014: 200). Primjerice, ultraljubičasta svjetlost, dakle svjetlost čija je valna duljina manja od 400 nanometara, nevidljiva je ljudskom oku jer je apsorbira očna leća u cilju smanjenja njenih štetnih učinaka. No ljudi koji pate od afakije, gubitka očne leće, mogu vidjeti ono što se obično smatra nevidljivim. Ili, kako kaže Bryant:

> Pojam mračnog objekta podsjeća nas na to da ne svodimo svijet samo na one strojeve koje susretnemo u svijetu. Dok pokušavamo razumjeti ponašanje i djelovanje drugih strojeva, uključujući i ljude, pojam mračnog objekta podsjeća nas na to da oni možda reagiraju na djelatne snage koje mi ni ne opažamo. Zbog toga ne bismo trebali naprečac zaključivati da tajanstvena ponašanja upućuju na iracionalnost ili ludilo, već bismo trebali zadržati otvorenom mogućnost da neke djelatne sile, koje mi ni ne opažamo, utječu na nekoga drugoga" (2014: 200–1).

Time dolazimo do druga dva aspekta mračnih objekata: svaki objekt u sebi sadrži nešto tame (Harman govori o povučenoj naravi objekta); objekti nisu statični, već se mogu mijenjati zahvaljujući vezama koje čine dio neiskorištene

tame i koje u novim situacijama mogu izbiti u prvi plan (Bryant 2014: 201). Zugov učinak je ono što treba nastupiti da bi se neiskorištena tama nekog objekta "spojila" s neiskorištenom tamom nekog drugog objekta. Neočekivane veze su od esencijalne važnosti za antropocen jer se šteta nanesena okolišu ne može poništiti zaustavljanjem (štetnog djelovanja), već samo idući naprijed, ne revitaliziranjem starih već stvaranjem novih veza.

Scranton u knjizi *Learning to Die in the Anthropocene* kaže: "Da bi čovječanstvo preživjelo u antropocenu, moramo naučiti živjeti s krajem, i kroz kraj, naše trenutne civilizacije. Promjena, rizik, konflikt, razdor i smrt su životni procesi i ne možemo ih izbjeći. Moramo naučiti prihvatiti ih i prilagoditi im se" (Scranton 2015: 22). Ova prilagodba može preuzeti mnogo različitih modaliteta. Jedan od njih je ono što Patrick Trevor-Roper zove "otupljivanjem vida": to znači da gubitak fokusa može zamutiti rubove objekata i tako omogućiti onom što je povučeno da se pojavi u prvom planu (Trevor-Roper 1970). Jedna od metoda takvog otupljivanja je doživljaj tame. Razlog zbog kojeg je znanstvena fantastika najprikladniji žanr za taj tip operacije je taj što čuđenje koje ona predstavlja ne mora nužno biti raščarano – predstave mogu ostati začudne. Kao što Nick Srnicek i Alex Williams tvrde na kraju knjige *Inventing the Future*, čuđenje kao afekt znanstvene fantastike može ponuditi alternativu strategijama življenja koje su nas uvele u antropocen:

> Moramo proširiti našu kolektivnu imaginaciju onkraj onoga što kapitalizam dopušta. Umjesto da bude zadovoljna marginalnim poboljšanjima trajanja baterija

> i računalne moći, ljevica bi trebala mobilizirati snove o dekarboniziranju ekonomije, svemirskim putovanjima, robotiziranoj ekonomiji – tradicionalnim osloncima znanstvene fantastike – kako bismo se pripremili za vrijeme nakon kapitalizma (Srnicek i Williams 2015: 183).

U *2312*. crnolinijaš je mehanizam putem kojeg vidljivim postaju veze između objekta i kvaliteta koji inače nisu združeni. To nije samo mjesto na kojem se ukazuju relativno mračni objekti, već i mjesto koje ilustrira razliku između svjetova tipa 2 i svjetova tipa 1: u svjetovima tipa 2 nema pokušaja da se veze između objekata uklope u znanstveno (ili buduće znanstveno) razumijevanje, dok u svjetovima tipa 1 neočekivane veze između objekata ostaju čudne, ali se implicira da će one jednog dana ipak biti objašnjene. Jedan od načina da se ljudi nose s postojanjem takvih neuklopivih veza je narušavanje viđenja. Swan počinje osjećati da bi bez kvaliteta koje je drže usidrenom bilo previše veza između stvari za procesiranje:

> Bez lica uz koje bi se pripijao pogled, bez ičega danog pogledu, njezino pamćenje i imaginacija bi divljale, njezina izgladnjela osjetila bi se gladna vrtjela uokolo i izmišljala stvari, pratila bi ih samo nezadovoljstva. Čisto bivanje, kristalno mišljenje, otkrivanje onoga što nepromijenjeno leži ispod pojavnog svijeta, praznine u srži stvari (Robinson 2012: 90).

"Praznina u srži stvari" je povučena narav bilo kojeg objekta koja svaki objekt čini (relativno) mračnim objektom.

Strategija crnolinijaša naprosto je u tome da mračnu narav svakog objekta učini vidljivijom putem prigušivanja dominacije vida. Jedna od posljedica Swaninog doživljaja Zugova učinka je sjećanje s kojim se ona suočava: u prošlosti je progutala niz enkeladanskih tuđinaca koji su se trajno sjedinili s njom što neprestano rezultira nepredvidljivim posljedicama (Robinson 2012: 89–90). Iako je Swan prošla kroz mnogobrojne unutarnje i izvanjske biomodifikacije, njezino sjedinjenje s tuđincima ona je činjenica koja izaziva najšokantnije reakcije kod ljudi.

U crnolinijašu Swan je zbunjena i razgovara sama sa sobom: "Zaraziti se tuđincima, je li to bilo mudro? Ne, nije! Plakati kao da sam se otrovala, zarobljena u kaleidoskopu, s brujanjem u ušima, ponavljajući neprestano 'Ali bila sam – *bila sam Swan – bila sam – bila sam Swan*'"(90). Ovaj prizor mogu upotrijebiti kao ilustraciju teze da se mračni objekti izuzimaju iz razumijevanja i da, kao relativni objekti, čine uočljivim nepodudaranje između objekta i njegovih kvaliteta. Fokus Zugova učinka je potreba da se ovo nepodudaranje prizna, kao što to čini Swan u ovom prizoru. Scranton na tom tragu kaže: "Neprijatelj nije *tamo negdje*", utjelovljen u velikim naftnim kompanijama ili uobličen u neoliberalne politike oligarha s Wall Streeta – "mi smo sami sebi neprijatelji. I to ne kao pojedinci, već kao kolektiv. Sistem. Košnica." (Scranton 2015: 85)

U Knightovom romanu mračni objekti nisu potpuno nedostupni razumijevanju, već samo relativno, dakle funkcioniraju kao sjecište objekata koji su najčešće bili jedan drugome nevidljivi. Razlog zbog kojeg sam ovaj roman učinio fokalnom točkom svoje knjige je taj što su u njemu objekti koji su nevidljivi jedan drugome zapravo

jedan te isti objekt: Naismith, koji je bio Zug. Po tome je Knightov roman sličan romanu koji je Knight prezirao: van Vogtovom *The World of Null-A*. U romanu *Null-A* logiku se često otpisuje ("null-A" znači nearistotelovska), a glavni zaplet romana čini traganje protagonista Gosseyna za neprijateljem koje završava, u zadnjoj rečenici romana, s njihovim sučeljavanjem: "Lice je bilo njegovo" (van Vogt 1948: 190). Knightov i van Vogtov roman dijele činjenicu da se ispostavilo kako objekt, jednom smatran potpuno transparentnim (Naismith, Gosseyn), sadrži nešto neprovidno: Naismith i Gosseyn su zapravo neprijatelji za kojima su Naismith i Gosseyn tragali. Paul Gilding, bivši ravnatelj Greenpeacea, kaže: "Više se ne radi o pitanju zaštite okoliša. O našem odgovoru ovisi budućnost ljudske civilizacije. Mi smo ljudi koje smo čekali. Ne postoje drugi. Ne postoji sutra. Problem je tu i to je naš problem." (Gilding 2008).

Kad pričamo o antropocenu, ključno je razumjeti da je vrijeme za prevenciju gotovo, planet je već izmijenjen toliko da je šteta već učinjena. Ono što nam treba je novi pristup problemu, pristup iz potpuno neočekivanog kuta. Tu dolazimo do Zugova učinka, koji zapravo sačinjavaju dva koraka: sagledavanje relativno mračnih objekata i pokušaj zamišljanja svjetova u kojima takvi objekti postoje. Zugov učinak je iracionalan, čudan i neočekivan – no on je također stvarnost jer svoju moć crpi iz povučene prirode objekata, njihove mračne strane, a ne iz bespravilnog svijeta tipa 3, svijeta fantazije. Posljedica Zugova učinka je da se neočekivane veze mogu uspostaviti između objekata. Posljedica ovih neočekivanih veza je postojanje potencijala da zamislimo neantropocensku budućnost.

U ovom poglavlju raspravljene su mnoge različite teme povezane kako sa spekulativnim realizmom, tako i sa znanstvenom fantastikom. Zugov učinak definiran je kao trenutak dvoznačnosti unutar znanstvene fantastike. Takvi trenuci su, nasuprot Meillassouxu, shvaćeni kao nešto od suštinske važnosti za samu znanstvenu fantastiku, a ne kao nešto izvan nje, odnosno kao neki oblik izvanznanstvene fantastike. Iako Meillassoux tvrdi da znanstvena fantastika pretpostavlja kako će ono nepoznato jednom sigurno biti uklopljeno u znanstvenu spoznaju, stvarni zapis zvukova svemira predložen je kao primjer znanstvene dvoznačnosti na djelu u stvarnom svijetu. Unatoč tome, Meillassouxov svijet tipa 2 prepoznat je kao moćan opis Zugova učinka koji povezuje objekte po njihovim sličnostima i po njihovim razlikama.

Zugov učinak od suštinske je razlike za razumijevanje veze između spekulativnog realizma i znanstvene fantastike jer naznačuje deformaciju senzualnog svijeta pri kojoj je aksiomatska znanost narušena, odnosno razobličenje koje omogućuje da se kaže kako nešto drugo postoji. Ta deformacija odvija se kombiniranjem razdvajanja i sličnosti koju ilustrira uloga čudovišta u romanu *Beyond the Barrier*. Na tom mjestu združuju se problemi spekulativnog realizma, znanstvene fantastike i antropocena. Vi ste čudovište koje trebate uništiti. Ovaj pojam zahvaća napetost između odnosa i neodnosa, načina na koji se neki objekt povezuje s drugim objektima i čudovišne, začudne, povučene prirode njegove tame.

4

—

Božanska parafraza: Cormac McCarthy

Nije svaka anomalija uočljiva.
— Samuel Delany, *The Jewels of Aptor* (1962)

OSIROMAŠENI SVIJET

U McCarthyjevom postapokaliptičnom romanu *Cesta* (2009), za koji je dobio Pulitzerovu nagradu za književno djelo, dječak i njegov otac nastoje preživjeti u svijetu desetkovanom katastrofom koju u romanu nitko ne imenuje. Priča je u cijelosti, uz iznimku nekoliko analepsi, posvećena njihovom putovanju pustom cestom prema jugu i nastojanju da ne završe kao hrana nekolicini preživjelih ljudi. Dječak je rođen u ovakvom svijetu, dok je otac rođen ranije – ta je razlika predstavljena jezikom kojim se svaki od njih služi.

Kad naiđu na neku stvar, bilo na prirodne stijene i drveće ili na brodove koje je izgradili ljudi, otac koristi rječnik koji je adekvatan onome na što su naišli. Ta se tendencija očituje na više mjesta u romanu, no najbolji primjer pruža odjeljak u kojem je opisano očevo razgledavanje jedrilice na plaži:

> "Plivao je duž čelične oplate, okretao se, gazeći kroz vodu, dahtajući. Ograda jedrilice po sredini broda bila je pod vodom. Vukao se uz krmeno zrcalo. Čelik je bio siv i prekriven solju, ali je mogao pročitati istrošena, pozlaćena slova. Pájaro de Esperanza. Tenerife. Par praznih soha za čamce za spašavanje. Posegnuo je i dohvatio šipku ograde broda i popeo se i okrenuo i čučnuo na ukošenoj drvenoj palubi, tresući se. Nekoliko

> snopova nautičkog kabela razvezalo se kod zateznog vijka. Neka strašna sila pomela je sve s palube. Mahnuo je dječaku, ali on nije odvratio.

U ovom opisu koristi se neobičan vokabular: *sredina broda, ograda jedrilice, krmeno zrcalo, prekriven solju, soha, zatezni vijak*. Ove su specifične riječi iz specifičnog područja – odnose se na brodove. Jezična specifičnost čini znatan dio McCarthyjevog opusa, o čemu može posvjedočiti odjeljak iz njegova trećeg romana – *Child of God* (1973) – u kojem nekrofilični ubojica Ballard dođe naoštriti sjekiru, a kovač mu nadugo i naširoko objašnjava kako bi je bilo najbolje popraviti (McCarthy 1993: 70–4). Teoretičari su već zamijetili ovo stilsko obilježje McCarthyjevog pisma (Collado-Rodríguez 2012; Hardwig 2013; Kunsa 2009). Upotreba takvog vokabulara u *Cesti* ima posebnu funkciju – to je preživljavanje. Svijet skončava i takav će jezik uskoro nestati. Otac je njegov jedini preživjeli govornik, a čini se da su i njemu dani odbrojani. Spašavanje jezika ravno je spašavanju svijeta.

Dječak je drugačiji – on je figura gubitka jezika. Razlika između dječaka i njegova oca očituje se na kraju odjeljka o brodu: otac traži dječaka kao da želi potvrditi da je i on dio njegova svijeta, svijeta u kojem je položen opisani brod, no dječak ne odgovara, ne odvraća. Možda nema što za reći suočen s takvom ostavom riječi. Dječak nije dio očevog svijeta u kojem su stvari nazvane ovako kako su nazvane. Zapravo bi točnije bilo reći da dječak uopće nije dio svijeta.

Dječak ne pripada svijetu zato što je svijet skončao. Postapokaliptična Amerika opisana je kao mračno mjesto o čemu svjedoči otvaranje romana:

> Kad se probudio u šumi, u hladnoći i mraku, pružio je ruku da dotakne dijete koje je spavalo pored njega. Noći tamnije od tame i dani sivlji od prethodnih. Kao početak hladnog glaukoma koji zamračuje svijet (McCarthy 2009: 5).

Zamračivanje svijeta ogleda se i u tome što stvari prestaju biti korisne. Kiša nije pitka jer upija pepeo dok pada. Stabla više ne nose plodove jer su se sasušila do srži. "Hladno, neumorno kruženje planeta koji umire bez oporuke. Nesmiljena tama" (92). To što su stvari prestale biti korisne zrcali se u načinu na koji je jezik oca povezan sa "stvarima sad nepoznatim svijetu" (93), o čemu svjedoči navedeni citat.

Ranije sam upotrijebio Knightov roman *Beyond the Barrier* kako bih razvio Bryantovu ideju o objektima (ili strojevima) koji su relativno mračni. Takvi nas objekti podsjećaju da "ne svodimo svijet na strojeve koje susrećemo u njemu", da "strojeve ne definiraju njihove kvalitete, nego njihove moći, kapaciteti i sposobnosti" i da uvijek postoje "dosad neviđene moći u strojevima koje će se pokazati kad strojevi budu pobuđeni na pravi način" (Bryant 2014: 200–2). Postapokaliptični svijet *Ceste* je mračan, ali samo relativno, budući da je dan opažanju. Predapokaliptični svijet, predstavljen očevim jezikom, razlikuje se od njega. Očev je svijet pun objekata koji su poznati i korisni. Očev svijet je lokus svjetla i govora, dok dječakov svijet sačinjava tama i tišina. To je u romanu ilustrirano očevim snom. "U snu su ga posjetila bića kakva nikada prije nije vidio. Nisu govorila." Nakon što se otac probudio, povezao je san sa svojim sinom. "Okrenuo se i pogledao dječaka. Možda je prvi put razumio da je dječaku i on sam bio tuđinac. Biće s nekog

planeta koji više nije postojao. Sa sumnjivim pričama" (McCarthy 2009: 108). No, umjesto da ovaj postapokaliptični svijet tumačim kao gubitak, njegovu ću tamu shvatiti kao znak potencijala. Iako se ova interpretacija čini nerazumna s obzirom na atmosferu većeg dijela romana, u prilog joj govori opetovana figuracija dječaka kao Boga.

Ideja da je svijet sačinjen od stvari može biti shvaćena na pozadini Heideggerove ideje o svijetu kao kontekstu unutar kojeg stvari dobivaju smisao:

> Prvo što susreće, premda nije tematski obuhvaćeno, jest soba, a ta opet ne kao nešto "između četiri zida" u nekom geometrijskom prostornom smislu - nego kao stambeni pribor. *Prije* njega već je otkrita neka cjelina pribora. (Heidegger 1985: 77)

Za Heideggera je svijet ono unutar čega nam stvari postaju dostupne: "U okolnom svijetu biva, prema tome, pristupačan i skup bića koja su, sama po sebi potrebita obrade, uvijek već pri ruci" (79). Figura dječaka u *Cesti* osporava pojam omotača u kojem susrećemo stvari. Otac je još uvijek u ovom omotaču, dok je dječak smješten u tami koja predstavlja kraj korištenja, kraj smisla ili, McCarthyevim riječima, "nezgrapnu predstavu svega što prestaje biti" (2009: 193).

Da bismo razumjeli svijet dječaka, poslužit ćemo se dvama pravcima mišljenja koji pojam svijeta razvijaju na Heideggerovom tragu, ali taj trag u konačnici prestaju slijediti i odlaze u drugom smjeru. Radi se o pojmu svijeta bez nas Eugenea Thackera i o pojmu kraja svijeta Timothyja Mortona. Thacker u knjizi *In the Dust of This Planet*

definira tri tipa svijeta: prvi je "svijet koji mi, kao ljudska bića, tumačimo i kojemu pridajemo smisao, svijet s kojim smo povezani ili od kojeg smo otuđeni, svijet čiji smo dio i koji je istodobno odijeljen od nas" (Thacker 2011: 4). To je svijet broda koji smo već opisali, budući da brod može biti dio očeva svijeta, no ipak ga otac doživljava začudnim jer on nema istu funkciju kao prije. Svijet se može opirati našem pokušaju da ga razumijemo kad stvari ne funkcioniraju ili kad osporavaju način na koji ih inače doživljavamo. U ovom je smislu "svijet neko nedostupno, unaprijed dano stanje, koje potom pretvaramo u svijet za nas" (Thacker 2011: 5). Za dječaka tu ulogu igra brod jer on nikad prije nije vidio brod. U tom je smislu brod primjer *svijeta po sebi* koji dječak pretvara u svijet za njega, odnosno svijet za nas. Dječak u njemu vidi škrinju punu hrane i potrepština koja bi njegovom ocu i njemu mogla spasiti život, a ne luksuznu pokretninu na kojoj se provodi subotnje popodne.

Thackera ipak najviše zanima treći tip svijeta kojeg naziva svijetom bez nas, dakle "svijetom kakav bi bio da ljudska bića izumru... svijet bez nas je povlačenje čovjeka iz svijeta" (Thacker 2011: 5). Thackerov treći tip svijeta u *Cesti* možemo prepoznati u stvarima koje postoje onkraj načina na koje ih ljudi koriste. Kraj svijeta je u tom suvišku. Kad otac i dječak konačno dođu do svog cilja, oceana na jugu, ne zatječu obećanu zemlju kakvu su se možda nadali da će zateći. Plaža je pretrpana objektima, ali ti objekti više nemaju svrhu: "Staklo pluta prekriveno sivom korom. Kosti morskih ptica. Na liniji plime ispleten tepih od trave i milijuna kostiju riba, koji se proteže duž obale dokle god seže pogled kao izoklina smrti. Beskrajna slana grobnica. Besmislena. Besmislena" (McCarthy 2009: 157).

No ovdje moramo biti oprezni. Nije da su se ovi objekti pokvarili i da su razotkrili smisao dublji od onoga koji su imali dok su bili ispravno korišteni. Ovi objekti, kao ni staklo koje pluta na površini oceana, nemaju dubinu. Bill Hardwig tvrdi da opustošeni svijet *Ceste* nije elegija za "prirodnim svijetom koji je uništio razoran događaj". U *Cesti* je primjetna duboka naklonost prema umjetnim objektima, ljudskim tvorevinama, svemu onome što je u ostatku svoga opusa McCarthy izbjegavao ne bi li dospio do nečeg supstancijalnog" (Hardwig 2013: 44). McCarthy se u postapokaliptičnom svijetu *Ceste* ne zagledava onkraj objekata kako bi vidio što je tamo, već se upušta u istraživanje čudnih kvaliteta koje svi objekti već posjeduju. "Iscrpljenost svijeta" u antropocenu (Bonneuil i Fressoz 2015: 193) čini vidljivijima ove neobične kvalitete objekata, ali oni nisu neobični zbog te "iscrpljenosti" u okrilju smaka. Funkcionalna tipkovnica koju koristim dok pišem ove riječi apokaliptična je onoliko koliko i milijuni ribljih kostura koji se rasprostiru duž obale.

Timothy Morton u knjizi *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* kraj svijeta interpretira kao vid dokidanja heideggerijanskog konteksta u kojem stvari postaju vidljive: "Radi se o kraju svijeta jer svijet ovisi o pozadinama i istaknutosti. *Svijet* je krhki estetski učinak između čijih kuteva počinjemo gledati. Istinska planetarna svijest nije shvaćanje da smo 'mi svijet', već jezivi uvid u to da mi to nismo" (Morton 2013a: 99). Gubitak pozadine i istaknutosti koje Morton spominje je, Thackerovim rječnikom, identično nestajanju humanocentričnog svijeta, svijeta za nas, u kojem je svijet po sebi služio kao pozadina. Primjerice, vrijeme je nekoć služilo kao zgodna pozadina

ljudske interakcije, kao mizanscena naših razgovora i povremeno kao njihova tema. Danas se, zbog prijetnje globalnog zatopljenja, čak i naoko nevini komentar kao što je "izgleda da će kiša" može doimati zlokobno zbog straha koji često ni ne artikuliramo, odnosno strepnje da vrijeme više nije nešto u što smo upućeni kao što smo nekoć bili" (Morton 2013a: 102–3).

Ta zlokobnost je gubitak pozadine ili gubitak svijeta. Takav događaj je apokaliptičan po tome što može "podignuti veo" danosti koju svijet pretpostavlja. No, događaji koje razotkrivaju naše stanje "ne katapultiraju nas u onostranost, nego nas učvršćuju u nekoj točki koja više nije uklopljena u svijet" (Morton 2013a: 144). Ili, kako Thomas Ligotti kaže u svojoj kratkoj horor priči "The Journal of J. P. Drapeau":

> No postoji li zaista čudni svijet? Naravno. Postoje li, onda, dva svijeta? Ne. Samo je jedan svijet i on sam nam je stran, intrinzično, zbog manjka misterija u njemu. Da ga barem remete nevidljive sile, da je bar uistinu neobičan, možda bi nam više nalikovao na dom, a manje na praznu sobu ispunjenu odjecima groznog improviziranja. U početku mislimo da živimo u svijetu prilagođenom našoj naravi, a potom otkrivamo da živimo u svijetu koji nam je upadljivo stran! (Ligotti 2015: 232)

U nizu predavanja na Kalifornijskom sveučilištu Irvine u svibnju 2015. godine, koji su objavljeni pod naslovom *Dark Ecology*, Morton je pratio razvoj pojma svijet paralelno s razvojem agrikulture koju on zove *agrilogistikom*.

Morton smatra da je mašinerija agrikulture značajnija od antropocena jer su učinci poljodjelstva obuhvatniji od učinaka pare ili nafte (Morton 2016: 42).

Agrikultura je problem jer je u njenoj srži korištenje ili upotreba: "ona je tehnički, planirani i potpuno logički pristup izgrađenom prostoru" (42). Ova vrsta logističkog pristupa svijetu "obećava da će ukloniti strah, tjeskobu i proturječja – društvena, fizička i ontološka – tako što će uspostaviti čvrste granice između ljudskog i neljudskih svjetova i tako što će svesti egzistenciju na puku kvantitetu"(43). Iako Morton pojednostavljuje pojam agrikulture onako kako Meillassoux pojednostavljuje pojam znanstvene fantastike, treba reći da se on zapravo ne bavi logistikom agrikulture već agrilogistikom što je ipak nešto drugo. U kontekstu ove rasprave najvažniji je način na koji Morton povezuje agrilogistiku s Heideggerovim pojmom svijeta:

> Sam pojam "svijeta" kao temporalnog područja prožetog ljudskom sudbinom korijene ima u funkcioniranju agrilogistike. Svijet je, što je Heidegger znao, *normativan*: pojam funkcionira ako ga neka bića imaju, a neka nemaju. Ako, poput Jakoba von Uexkülla, počnete smatrati da svi životni oblici imaju svijet, onda ćete osiromašiti taj pojam toliko da će on postati gotovo bezvrijedan. Pojam teži nestanku onda kad ljudi shvate da nema "bijega", da ne postoji ona pozadina iz reklama na kojoj se svatko može zamisliti u prvom planu, da nema pozornice na kojoj *svijet* može nastupiti za nas. Taj je izostanak upadljiv sad kad nam se vraća zagađenje koje smo kulturno (i fizički) potiskivali,

> odnosno sad kad osvještavamo posljedice ljudskog djelovanja na neljudska bića. Kraj biosfere kakvu poznajemo također je kraj "svijeta" kao normativnog i korisnog pojma (46).

Uspon industrijske agrikulture izravno je predstavljen u McCarthyjevoj graničnoj trilogiji (Monk 2016: 81). No on je prisutan i u *Cesti*. Radi se o kraju odnosa između istaknutog lika i pozadine, međuigre prednjeg i stražnjeg plana, kraju okvira unutar kojeg objekti imaju smisla. Na to se misli kad se postapokaliptični svijet opisuje kao "konačno otkrivena krhkost svega" u kojoj "sa zadnjim primjerkom nestaje i vrsta" (McCarthy 2009: 22). Nestanak vrste koja daje smisao pojedinačnoj stvari podudara se s pojmom svijeta koji teži nestanku.

No postapokaliptični svijet *Ceste* još je uvijek razumljiv. Ne radi se samo o besmislu. Da je to slučaj, bilo bi riječ o svijetu tipa 3 koji opisuje Meillassoux:

> treći tip univerzuma lišenog nužnih zakona više ne bi bio svijet: to bi bio univerzum u kojem bi promjene koje stvaraju nered bile toliko učestale da bi, sukladno primjeru kaosa koji Kant opisuje u objektivnoj dedukciji, uvjeti znanosti kao i uvjeti svijesti bili dokinuti (Meillassoux 2020: 222).

Jedan od najjasnijih primjera svijeta tipa 3 u recentnoj znanstvenoj fantastici moguće je prepoznati u trilogiji *Three-Body Problem* Cixina Liua. Roman je naslovljen prema problemu iz fizike: Isaac Newton uvidio je da je moguće predvidjeti buduće pozicije dvaju tijela koja se

kreću jedno oko drugog, ali da to nije moguće učiniti u slučaju triju tijela (Diacu 1996: 67). Iako su različita rješenja ovog problema otkrivena, nije pronađeno opće rješenje za sve njegove permutacije (Cartwright 2013). Liu je iskoristio ovaj problem kao osnovu za svoju trilogiju: jedna vrsta tuđinaca podvrgnuta je nasumičnosti problema triju tijela jer njihov planet ima tri sunca (Liu 2014: 193). Zbog toga se ovi "trisolarci" ne mogu pripremiti za razdoblja suše te odluče zauzeti Zemlju koja sa svojom jedinom zvijezdom ima predvidljiv odnos. Do Zemlje ih čeka putovanje od 400 godina. Kako bi smanjili šansu da će stanovnici Zemlje razviti tehnologiju koja bi bila dovoljna za obranu od invazije, tuđinci Zemlju pretvaraju u svijet tipa 3 kojemu su oni sami bili podložni: u svijet bez pravila gdje je znanstveno mišljenje nemoguće.

Tuđinci mogu upravljati radioaktivnom pozadinom univerzuma što i čine. Znanstvenici na Zemlji ne mogu racionalizirati ovu anomaliju i mnogi od njih se odlučuju na samoubojstvo. Čini im se da su zakoni fizike postali nasumični. Jedan od znanstvenika u romanu – pozivajući se na "Biljarsku kuglu", kratku priču Isaaca Asimova o kojoj i Meillassoux raspravlja u eseju *Metafizika i izvanznanstvena fantastika* – kaže:

> akceleratori visokoenergetskih čestica generirali su energiju za sudaranje veću za red veličine, dakle na razini koju ljudska vrsta nikad prije nije ostvarila. No, s novom opremom iste čestice, iste razine energije i isti eksperimentalni parametri davali su drugačije rezultate. Ne samo da su rezultati varirali kad su se upotrebljavali različiti akceleratori, nego bi čak i s istim akceleratorom

> eksperimenti provedeni u različita vremena davali različite rezultate. Fizičari su bili u panici. Ponavljali su eksperimente s ultravisokoenergetskim sudarima, uvijek iznova s istim početnim uvjetima, ali svaki put rezultat je bio drugačiji i činilo se da je nemoguće uspostaviti obrazac (Liu 2014: 70).

Rezultat ovih eksperimenata "znači da zakoni fizike koji bi bili primjenjivi bilo gdje u svemiru ne postoje, što znači da fizika ... također ne postoji" (71). Ovo je opis svijeta tipa 3 koji zapravo nije svijet jer ni znanstveno mišljenje ni svijest (o čemu svjedoče samoubojstva mnogih vrhunskih znanstvenika) nisu mogući.

Svijet *Ceste* je drugačiji. Njega ne obilježava odsutnost smisla već povlačenje objekata od kvaliteta koje im obično pripisujemo i stapanje objekata s kvalitetama koje su im obično strane. Graham Harman ove dvije tehnike naziva fisijom i fuzijom (Harman 2012: 237–43). O njima ćemo kasnije detaljno raspravljati. No, glavno pitanje koje *Cesta* postavlja je ono o vrsti svijeta u kojoj su fisija i fuzija objekata i kvaliteta moguće? Takav svijet je mračan svijet u kojem sjenovita povučena narav svih objekata postaje vidljiva – o tome svjedoči dječak koji ne barata jezikom prožetim pojmom korisnosti kao njegov otac. U sceni pri kraju romana, otac je "ustao i otišao do ceste. Njezino je crno tijelo išlo iz mraka u mrak. Onda udaljena potmula tutnjava. Ne grmljavina. Osjetio ju je pod nogama. Zvuk ničemu sličan i neopisiv. Nešto nemjerljivo pomicalo se u mraku" (McCarthy 2009: 184-185). Izvor zvuka nikad nije otkriven. Kao i kod Zugova učinka, nečem nepoznatom dopušteno je da ostane nepoznato. Na kraju svijeta, kako

kaže Morton, "proganjajuća, povučena, ali ipak vidljiva spektralnost stvari znači da može postojati skup stvari koje nisu u potpunosti članovi tog skupa ..." (Morton 2016: 74).

Kakav je to svijet? Iako se roman ne bavi izravno društvenim i političkim pitanjem klimatskih promjena (Giggs 2011: 202), možemo reći da on pruža opis antropocena. Nema čvrste pozadine na kojoj bi svijet mogao biti izgrađen. Stabla su se doslovno sasušila tako da pucaju i posvuda padaju (McCarthy 2009: 27). "Možda je negdje postojala krava koju su hranili i brinuli se za nju. Je li to bilo moguće? Hranili čime? Čuvali za što? Iza otvorenih vrata mrtva je trava suho šuštala na vjetru" (85). Morton tvrdi da više "nema pozornice na kojoj svijet može nastupati" (2016: 46), misleći pritom da je agrilogistički pristup svijetu kao nečem korisnome sve manje održiv. Nema bijega iz jednog svijeta u drugi. Čovječanstvo se sve više učvršćuje u nekoj točki koja više nije uklopljena u svijet" (Morton 2013a: 144). To nije kraj svijeta, već izazov upućen sagledavanju svijeta na temelju razvrstavanja onoga što je korisno od onoga što nije korisno. Potreban je drugačiji pristup.

Harmanovo proširenje Heideggerovog tumačenja "polomljenog čekića" razvija misao o tome što bi to značilo biti učvršćen na točki kraja svijeta. Ukratko, kad koristimo potpuno funkcionalni čekić doživljavamo njegovu nepoetičku "priručnost" (Zuhandenheit) (Heidegger 1985: 80) u svijetu za nas, što znači da pristupamo čekiću u njegovoj banalnosti koja ne uključuje ironiju ili dvoznačnost koje bi nas kao korisnike potaknule na razmišljanje. No Heideggerov polomljeni čekić je drugačiji: "Pri takvu otkrivanju neupotrebljivosti pribor je upadljiv.

Upadljivost odaje izvjesnu nepriručnost priručnog pribora [Vorhandenheit]" (Heidegger 1985: 82). No, Harmanovo razmišljanje nam pokazuje da je zapravo banalna priručnost objekta ono zbog čega se začudnost uopće manifestira. Drugim riječima, u banalnom jeziku apokaliptičnog svijeta, koju oprimjeruje dječak, nastupa besvjetovnost. Ili, kako bi to rekao Levi Bryant, "ne postoji 'superobjekt', cjelina ili totalitet koji bi okupio sve objekte u harmonično jedinstvo" (2012: 33).

U knjizi *Tool-Being* Harman nastoji pokazati da snaga Heideggerove interpretacije ne leži u tome što nam ona pokazuje da tek polomljeni čekić otkriva nešto o alatnosti. Za Heideggera, bar tako tvrdi Harman, puki je čekić također bitan. Heideggerovsko "puko" [bloß] naziv je za otpor koji pružaju čak i najobičniji objekti. To je glavno uporište Harmanove objektno orijentirane ontologije: "Glavna misao objektno orijentirane filozofije je da bi ontologija trebala zadržati strukturu Heideggerovog fundamentalnog dualizma i razviti je do točke u kojoj bi konkretni entiteti opet postali filozofski problemi od središnje važnosti" (Harman 2002: 49). Takvo vrednovanje običnih, pukih objekata, pronalazi brojne izraze u Harmanovom mišljenju: od naglašavanja toga da tehnologija nije baš tako negativna sila kako se čini dok čitate Heideggera (Harman 2010), do kritike Meillassouxova korištenja matematike kao povlaštenog pristupa svijetu onkraj ljudskog mišljenja (Meillassoux 2011: 147–9).

Iako ću se u nastavku teksta baviti nekim aspektima obaju ovih argumenata, trenutno me najviše zanima način na koji je Harman u knjizi *Weird Realism* razvio interpretaciju povučene naravi objekta. On to čini uz

pomoć imenovanja i osvjetljavanja dviju strategija: fisije nekog objekta od kvaliteta koje obično povezujemo s njim (vertikalna tenzija) i fuzije objekta s kvalitetama koje inače ne povezujemo s njim (horizontalna tenzija). Drugim riječima, vertikalna tenzija je ona između "nespoznatljivog objekta i njegovih opipljivih kvaliteta", dok je horizontalna tenzija ona između "dostupnog objekta i njegova nezasluženog nakupljanja brojnih opipljivih površina" (Harman 2012: 31).

Primjer vertikalne tenzije bila bi napetost između čekića koji držimo u ruci i čekića koji nam se ukazuje u svojoj predručnosti. Primjer horizontale tenzije bila bi napetost između čekića koji držimo u ruci, čekića o kojem pišemo u pjesmi i čekića koji promatramo mikroskopom. Tenzija u potonjem primjeru nastaje zato što nijedan od "nepolomljenih" doživljaja neće iscrpsti njegovo biće. Drugim riječima, čekić je uvijek više od načina na koji ga doživljavamo, čak i ako ga doživljavamo na mnoštvo načina otkrivajući pritom brojne kvalitete koje obično ne povezujemo s čekićem. Snaga Harmanova argumenta leži u njegovu isticanju činjenice da načini na koji ovi različiti pristupi ne uspijevaju u cijelosti zahvatiti objekt ukazuje na to da je objekt nešto više od svih ovih pristupa. Stoga nam i svakodnevni doživljaj objekata može sugerirati da objekti nisu "tek" ono što nam se čini da jesu. U pitanju nije izravan, već neizravan način, budući da se objektima pristupa s raznih strana, a ne direktnim opisivanjem ili razumijevanjem (Willems 2010: 89–94). U nastavku interpretacije romana *Cesta*, božansku narav dječaka tumačim kao primjer suviška objekata, odnosno njihove neiscrpnosti, a parafrazu kao jedno od sredstava za neizravni pristup svijetu bez nas.

U primjeru kojim sam započeo ovo poglavlje, otac se povezao s brodom putem vertikalnog jaza, dok je taj jaz za dječaka horizontalan. To je vidljivo u jeziku koji okružuje dječaka tijekom kasnije scene u kojoj on s ocem priča o vlasniku broda:

> Što misliš, kamo su ljudi otišli, tata?
> Oni s broda?
> Da.
> Ne znam.
> Misliš da su umrli?
> Ne znam.
> Ali sreća nije na njihovoj strani.
> Čovjek se nasmiješio. Sreća nije na njihovoj strani?
> Ne. Je li?
> Ne. Vjerojatno nije.
> Mislim da su umrli.
> Možda jesu.
> Mislim da im se to dogodilo.
> Možda su živi, rekao je čovjek. Moguće je. Dječak nije odgovorio. Nastavili su hodati. (McCarthy 2009: 171)

Na prvi se pogled čini da je dječakova upotreba klišeja "sreća nije na njihovoj strani" primjer heideggerijanskog čitanja polomljenog čekića, a ne harmanovskog. Upotreba klišeja upućuje na jaz između objekta u uobičajenoj upotrebi i objekta izvan konteksta upotrebe. U predapokaliptičnom svijetu upotreba klišeja ne bi zavrijedila komentar, dok je u polomljenom svijetu *Ceste* ona upadljiva i tjera oca da o njoj razmisli.

Još su interesantniji drugi izrazi koje dječak koristi, neklišejizirani jezik, odnosno jezik koji ne pobuđuje nikakvu očevu misao. Začudna atmosfera romana kristalizirana je u banalnim frazama koje dječak koristi – "Ne. Je li?"; "Mislim da su umrli." – a ne u povremenim upotrebama fraza iz minulog svijeta. Dječak govori jezikom koji zrcali ono što Ian Bogost zove "tuđinskom svakodnevicom", dakle način postojanja koji podrazumijeva čuđenje nad običnim, a ne posebnim objektima (Bogost 2012: 133). S druge strane, očeva bogata upotreba vokabulara predstavlja agrilogistički svijet koji je skončao. Baš kao i klišeji koje dječak upotrebljava. No u tim svakodnevnim frazama koje čine najveći dio dječakova govora ipak možemo prepoznati novi pristup svijetu. Dječakov jezik primjer je horizontalnog jaza ili fuzije objekta s kvalitetama koje obično ne povezujemo s njim. U slučaju dječaka, radi se o fuziji banalnog svakodnevnog jezika s krajem svijeta.

HEREZA PARAFRAZE

Cleanth Brooks je 1947. godine objavio esej "The Heresy of Paraphrase" u kojem kritizira nedostatnost svakodnevnog jezika. Brooks je ovaj klasik književne teorije smjestio na kraj knjige *The Well-Wrought Urn* koja donosi nekoliko pomnih čitanja književnih remek-djela s namjerom da osvijetli njihovu dvoznačnost i ironičnost. Brooksa zanima "otpor svake dobre pjesme bilo kakvom pokušaju parafraziranja" (1947: 196). On parafrazu doživljava kao bezvrijednu jer se njome poništava dvoznačnost pjesme i strukturu teksta svodi na sredstvo za prijenos značenja:

"Slike i ritam nisu samo sredstva kojima se zamišljena srž značenja, koju se može izraziti parafrazom, izravno iskazuje" (197).

Parafraza ne može sadržavati mnoštvo dvoznačnosti zato što je ona zasnovana na sadržaju, a ne na strukturi. Problem sa sadržajem je to što neki sadržaj ne može biti apsolutno poetičniji od drugog sadržaja. "Primjerice, školska učionica nije poetska ili nepoetska što vrijedi i za dijete ili vraga: 'sadržaji' pjesama su različiti, a ako pokušamo izdvojiti neku kvalitetu sadržaja koju dijele sve pjesme – zajedničku 'poetsku' temu, stil ili sliku – vidjet ćemo da smo uspjeli samo zamutiti vodu" (Brooks 1947: 193). Parafrazu je moguće usporediti sa smanjenjem prostora zato što ona pokušava svesti značenje teksta na njegov sadržaj (na ono "što je pjesnik htio reći"). Sadržaj je problematičan zato što ne možemo reći da je on poetski ili nepoetski. To da je neki tekst poetski znači da on može biti dvoznačan ili ironičan koliko god želi umjesto da izravno izrazi činjenično stanje stvari. Drugim riječima, "ono *o čemu* je naizgled poezija... nije važno kad procjenjujemo njezinu vrijednost" (Kermode 2002: 151).

Unatoč tome, tvrdim da se u *Cesti* besvjetovnost apokaliptične situacije "najbolje reflektira" u dječakovoj banalnosti, a ne u očevom jezičnom bogatstvu. Tu se razilazim s Brooksom jer on daje prednost *poetski* dvoznačnim i ironičnim tekstovima nad ostalim vrstama tekstova. Drugim riječima, on smatra da su dvoznačnost i ironija učinci po kojima se struktura poezije može razlikovati od strukture proze.

No *Cesta* je važna jer dvoznačnost pokazuje na djelu u svakodnevnim izrazima, a ne u poeziji. Harman u knjizi

Weird Realism također zamjera Brooksu privilegiranje poezije. On se, doduše, najprije poziva na Brooksa kao jednog od glavnih autoriteta da bi branio tezu o "inherentnoj gluposti svakog *sadržaja*" (Harman 2012: 12). To znači da je neki objekt uvijek bogatiji od svih različitih načina kojima mu pristupamo (a to radimo putem sadržaja, parafraze, dodira). Harman sadržaj naziva glupim jer koliko god puta i na koliko god načina pristupite jabuci, primjerice, ti mnogostruki pristupi nikad neće *biti* jabuka. No Harman također kritizira Brooksa jer su svi objekti, a ne samo oni poetski, bogatiji od onog što dobivamo kad im pokušamo pristupiti. "Ironija i paradoks, dakle, ne mogu biti lokalne posebnosti književnosti, već su one ontološke strukture koje prožimaju kozmos" (Harman 2012: 248). Dakle, suvišak postoji svugdje, čak i u banalnosti. Taj suvišak stvari je za Thackera naznačen svijetom bez nas, a za Mortona krajem svijeta. *Cesta* ukazuje na još jedno takvo mjesto motivom božanstvenosti dječaka.

BOŽANSKI INFANS

Harman tvrdi da su objekti u svojoj suštini, ili savršenosti, uvijek u suvišku u odnosu na mnogostruke načine na kojima s njima stupamo u kontakt (Harman 2013: 27–9). U McCarthyjevom romanu ovaj je suvišak rezultat fuzije dvaju elemenata: dječakove mladosti i božanske naravi njegova bića.

Atribut "božansko" shvaćam doslovno jer je dječak u romanu shvaćen kao drugi dolazak Isusa Krista. Njegov otac kaže: "Ako on nije riječ Božja, Bog nikada nije ni

progovorio" (McCarthy 2009: 6). Ova izjava označava božansko naprosto zato što *božansko* znači od *Boga*. U romanu ima još mnogih drugih religijskih referenci. Pahulja nestaje "kao posljednja hostija kršćanstva" (13), dječak i njegov otac opisani su kao "fratri prosjaci" (89) i, najvažnije, u sceni koju ću poslije analizirati, dječak je privolio oca da izrekne molitvu zahvale nakon što su njih dvojica pronašli veliku zalihu očuvane hrane (102-103). Jedan od glavnih znakova dječakove mladosti je činjenica da je on rođen u novom, dok je njegov otac rođen u starom svijetu.

Manjkavost dječakova vokabulara za opisivanje ili parafraziranje apokaliptičnog svijeta svjesno je istaknuta u odjeljku koji opisuje cestu kojom otac i sin putuju. Podijelio sam taj dio teksta u tri dijela:

> Ustao je i otišao do ceste. Njezino je crno tijelo išlo iz mraka u mrak. Onda udaljena potmula tutnjava. Ne grmljavina. Osjetio ju je pod nogama. [1]. Zvuk ničemu sličan i neopisiv. Nešto nemjerljivo pomicalo se u mraku. Sama se zemlja stezala na hladnoći. Nije se ponovilo. Koje je doba godine? Koliko je staro dijete? Izašao je na cestu i stao. Tišina. [2] Salitra isparava iz zemlje. Naziru se blatnjavi obrisi poplavljenih gradova, spaljenih do linije vode. Na raskrižjima zemljišta s dolmenima gdje leže i trunu nijeme kosti proroka. Osim vjetra nema zvukova. Što reći? Je li ovo izgovorio živ čovjek? Je li naoštrio pero nožićem i upisao to trninom ili čađom? U nekom presudnom i zapisanom trenutku? [3] Dolazi mi ukrasti oči. Zapečatiti mi usta zemljom. (184–185)

"Zvuk ničemu sličan i neopisiv", "nešto nemjerljivo" i "tišina" imaju nešto zajedničko: predstavljaju otpor svijetu – stvari su nepoznate ili neizrečene. Diljem romana besvjetovnost je imenovana kao "bezimeni mrak" (9), "tama bez dubine i dimenzija" (49), što možemo povezati s božanskim budući da je "[ono] božansko mračno jer za taj atribut nemamo pojam" (Thacker 2011: 136). Ili, kako Harman kaže, "možda Bog nije najbudnije biće, možda je najsljepije" (Harman 2010: 71). Prvi dio odjeljka opis je postapokaliptičnog svijeta romana koji je dječakovo prirodno stanište. To nije očev svijet, o čemu svjedoči njegova zbunjenost kad se pita: "Koje je doba godine?" Koliko je staro dijete?"

Činjenica da je ovaj tihi i mračni svijet dječakov svijet odjek pronalazi u Meillassouxovom opisu infansa: "dijete (ili infans, što je latinski naziv za nerođeno dijete ili dijete koje još ne govori)" (Meillassoux 2011: 225). Dijete je važna figura za Meillassouxa iz dvaju razloga: ono moć ne shvaća ozbiljno (napušta je nakon što je iskoristi) i sebe doživljava jednakima svima drugima ukazujući tako na svoju suštinsku ljudskost. Kao predodžba negacije korištenja, dijete je figura koja "osigurava nemogućnost bilo kakve religijske vizije došašća [nečeg novoga u svijet]" (Meillassoux 2011: 225). No dječak nije tek figura nekorištenja, on obitava u jeziku (svijetu za nas), ali govor koristi u reduciranom ili oslabljenom obliku (svijet po sebi predstavljen je putem sloma jezika) – to se postiže pripovjednom strategijom koja dopušta kako jeziku tako i njegovom gubitku da se oprisutne.

Ovu strategiju možemo pronaći i u drugim tumačenjima *infansa*. Christopher Fynsk u knjizi *Infant Figures: The Death of the 'Infans' and Other Scenes of Origin*

hvata se u koštac s prividnim paradoksom postavljanja *infansa* prije govora i kao uvjeta pojave govora. On naglasak stavlja na etički aspekt infansa (Fynsk 2000: 130). Etičku dimenziju jezično slabog dječaka u *Cesti* možemo vidjeti, primjera radi, na kraju romana. Dok je otac bio na brodu, netko je ukrao njegovu i dječakovu imovinu. Njih dvojica kasnije sustignu lopova. Otac ga potom natjera da se skine, preda im odjeću i imovinu i tako nag ode od njih. Dječak pita oca mogu li tom čovjeku vratiti odjeću i nahraniti ga. Uzrujani otac potom kaže dječaku: "Ti nisi taj koji se treba o svemu brinuti", na što dječak tegobno odvrati: "Da, jesam [...] Ja sam taj." (McCarthy 2009: 183).

Drugo tumačenje *infansa* možemo pronaći u knjizi Giorgija Agambena *Infancy and History* . Agamben na tom mjestu, slično Fynsku, postavlja pitanje o "besvjetovnom" čovjeku: "*postoji li nešto kao što je ljudsko djetinjstvo? Kako djetinjstvo može biti moguće za ljude? Ako je moguće, gdje je ono situirano*? (Agamben 2007: 54, kurziv u izvorniku). Agamben tvrdi da je pristup djetinjstvu putem jezika (što je idealistički pristup u kojem je čovječanstvo određeno jezikom) doveden u pitanje fundamentalnijim razumijevanjem djetinjstva kao mjesta iskustva premještanja (56, 58). To premještanje Agamben smješta u jaz između jezika koji imaju sve životinje i govora koji je isključivo ljudska značajka (59). Dakle, ono što nas čini ljudima je pad iz djetinjstva/iskustva u jezik (60). Agamben spomenuti jaz smatra važnim jer je prijelaz iz djetinjstva u jezik sposoban preobraziti sam jezik. Taj je jaz mjesto pojave nečeg novog i, kako je Agamben ustvrdio na drugom mjestu, njegovo suvremeno zatvaranje štetno je za ljudsko iskustvo (Agamben 2011). Figuru dječaka možemo na

tom tragu dodatno pojasniti: on funkcionira kao jezična predstava otpadanja iz govora zato što funkcionira kao predstava kraja svijeta.

Drugi dio citata iz *Ceste* nam, nasuprot tome, zrcali očev jezikom ispunjen univerzum. Riječi *trnina* i *čađa* ovdje se rabe posljednji put u zemaljskoj povijesti. *Salitru* je kao riječ upotrijebio kršćanski mistik Jakob Böhme kako bi opisao materijal od kojeg je izrađen raj. *Dolmen* je drevna grobnica, a *trnina* je vrsta šljive. Ove će stvari nestati s lica zemlje čim ne bude bilo oca da ih zapamti. U tom smislu očev vokabular korisnosti u svojoj efemernosti također funkcionira kao "otpadanje".

Treći dio citata nam nudi konkretniji uvod u mehaniku besvjetovnog suviška. Onaj koji dolazi ukrasti oči i zapečatiti usta je govornik jezika iz drugog dijela citata. On je otac. Ove rečenice otac izgovara u slobodnom neupravnom stilu. Otac je, dakle, onaj tko se koristi jezikom i onaj tko je uzrok propasti jezika. Otac je čudovište koje bi on sam trebao uništiti. To je trenutak koji bi Harman istaknuo kao "puki" jer su predodžba i otpor toj predodžbi predstavljeni istom figurom. U pitanju je horizontalna tenzija koja je obično povezana s dječakom, no čini se da je povezana i s ocem. To obilježje uočljivo je u filmskoj adaptaciji romana koju je režirao John Hillcoat 2009. godine. Nju ću kasnije detaljnije interpretirati.

Horizontalna tenzija u *Cesti* zapravo je vidljiva već na prvoj stranici romana, u figuri životinje koja posjeduje jezik, ali ne i govor. Ovu životinju najavljuje san:

> A na drugoj je obali čudovište ustalo iz sedrenog jezerca i podiglo gubicu s koje se cijedila voda, buljeći

> u svjetlo mrtvobijelim očima, slijepima kao paukova mreža. Nisko je zamahnulo glavom nad vodama *kao da* miriše ono što ne vidi. Zgurano ondje onako blijedo, golo i prozirno, dok su mu alabasterne kosti bacale sjenu na kamenje iza njega. Utroba, kucajuće srce. Mozak koji je pulsirao unutar mutnog staklenog zvona. Ljuljalo je glavom lijevo i desno i tad je zastenjalo duboko, okrenulo se i pognulo i bezglasno otkaskalo u tamu (McCarthy 2009: 5, kurziv moj)

Na prvi pogled čini se da je ovo stvorenje naprosto figura gubitka budući da je slijepo, nijemo i da živi u mraku. Drugim riječima, mogli bismo ustvrditi da postoji sličnost između životinje iz sna i dječaka jer ni dječak ni životinja ne mogu stvari u svijetu nazvati njihovim specifičnim imenima. Potom bismo mogli proširiti argument tako da ovu figuru kontrastiramo ocu čiji je govor "bogat".

No, postoji još jedna pripovjedna strategija koja sugerira drugačiju vezu između životinje i dječaka: ono "puko". Životinja zamahuje glavom nad vodama *kao da* miriše nešto što ne vidi. U tom smislu biće istodobno čini i ne čini gestu. Stvorenje pomiče glavu jer je "nisko zamahnulo glavom" ... No, ova gesta nije dovršena ili je, bolje reći, prekinuta jednim "kao da". Koja je razlika između stvorenja koje zamahuje glavom njušeći nešto što ne može vidjeti i stvorenja koje zamahuje glavom *kao da to čini*? Tu nam se predočava "pad". Harman je u tekstu o H. P. Lovecraftu istaknuo važnost takvih trenutaka. On u knjizi *Weird Realism* donosi točno 100 primjera, preuzetih iz nekoliko Lovecraftovih priča, nalik na taj "kao da" trenutak. Detalji njegova argumenta ovdje nisu toliko

važni koliko je važna njegova glavna teza. Iako se Harman slaže s onim što se paušalno može nazvati "idealističkim" argumentom, koji kaže da se objektima ne može pristupiti izravno (prvo tumačenje pruženo u pogledu ove scene iz *Ceste*), on se ne slaže s idejom da se objektima nikako ne može pristupiti. Harman tvrdi da se objektima može pristupiti *neizravno*: "Neizravni pristup ostvaruje se onda kada skriveni objekt deformira senzualni svijet, a o njegovu postojanju zaključujemo slično kao što o postojanju crne rupe zaključujemo na temelju vrtloženja svjetla i plinova koji su u orbiti njezine jezgre" (Harman 2012: 238). Ovo vrtloženje svjetla i plinova već se pojavilo u ovom poglavlju kad smo uveli pojam *parafraze*. Drugim riječima, pod okriljem "tenzije između dostupnih senzualnih objekta i nedostupnih kvaliteta koje su za njih od strukturne važnosti" (Harman 2012: 243). To za "kao da" iz citiranog odjeljka znači nam da slika stvorenja nije dostupna putem direktne izjave, već prije putem razdaljine između stvorenja i takve direktne izjave, odnosno putem dvoznačnog narušavanja neizravnim predočavanjem. Stvorenje ističe neke važne značajke dječaka koje inače možda ne bi bile primijećene. Iako bi dječak trebao predstavljati konkretizaciju Božje riječi, dakle drugog dolaska, on je također figura gubitka svijeta i isključivanja iz jezika.

Stefan Skrimshire kaže da je *Cesta*, ovako shvaćena, roman o "mučno otvorenoj budućnosti i izostanku uporišta za stvaranje novih vrijednosti, novih pravila i novih dužnosti" (Skrimshire 2011: 5). Drugim riječima, nije u pitanju roman o iskupljenju putem očuvanja poretka, već o budućnosti svijeta koji nastaje gubitkom i disfunkcionalnošću zbog svoje neukotvljenosti. U *Cesti*

"sve se otrglo s veza, odriješeno u pepelnom zraku". (McCarthy 2009: 10). To je opis postagrilogističkog svijeta. On odslikava *infansa* jer se radi o slici tišine i tame. S druge strane, ovaj je svijet božanski ne zato što bi prikazom transcendencije upućivao na neku drugu razinu bivanja, već zato što u njemu svakodnevna banalnost uključuje začudnost povučenih objekata. U prilog ovakvom tumačenju govori usporedba jednog te istog prizora u romanu i u njegovoj filmskoj adaptaciji.

Negdje po sredini romana otac i sin spase se od izgladnjelosti pronalazeći oazu u obliku bunkera punog nedirnutih namirnica. Prije nego što pojedu svoj prvi pravi obrok, dječak kaže ocu da bi trebali zahvaliti ljudima na toj hrani. Dječak ne zna točno kako bi to trebalo napraviti, ali otac ga ohrabruje da ipak pokuša:

> Dječak je sjedio i zurio u svoj tanjur. Činio se izgubljenim. Čovjek je taman počeo govoriti, kad je dječak rekao: Dragi ljudi, hvala vam za ovu hranu i stvari. Znamo da ste to čuvali za sebe i da ste ovdje, mi to ne bismo pojeli ma kako gladni bili i žao nam je da vi to niste pojeli i nadamo se da ste na sigurnom, na nebu kod Boga (McCarthy 2009: 103).

Kad bismo ovu scenu tumačili izvan konteksta, mogli bismo ustvrditi da je svetost urođena: dječak nikad nije sudjelovao u molitvi, a ipak se upravo moli. No, razmatranje scene u paru s njezinom ekraniziranom verzijom, otvorit će nam mogućnost drugačije interpretacije.

U istoj sceni iz Hillcoatove adaptacije romana (2009), dječak (Kodi Smit-McPhee) sjedi na krevetu na kat, iznad

oca (Viggo Mortensen) koji sjedi na stolici. Dječak će prvi zahvaliti – on skuplja dlanove u molitvenu gestu i upita oca: "Ovako?" Otac kimne i dječak se kratko pomoli. No, za razliku od romana, dječak tada pogleda oca i kaže: "Tvoj red". Otac lagano zagunđa, a potom skupi ruke i kratko se pomoli: "Hvala vam, ljudi." Otac gleda dječaka da vidi je li to dovoljno, što dječak potvrdi. Dok se dječak moli, njegove ruke jedva stanu u kadar. No, za očevu je molitvu izabrana drugačija ikonografija. Ruke su mu cijele u kadru, a njegova neuredna brada i poduža kosa, s kapuljačom nalik halji, čine ga u njegovoj jednostavnosti nalik Kristu. Taj dojam pojačava lampa u skloništu koja baca sjaj tako da se čini kao da je oko očeve glave aureola.

U romanu je dječak predstavljen tako da bude nalik Kristu. Primjerice, kad nosi drva nazvan je "Božjim vatrenim zmajem" (McCarthy 2009: 24). Očeve zadnje riječi su: "Nema proroka u zemaljskoj povijesti čije se riječi danas ovdje nisu obistinile" (196). Na kraju priče, majka dječakove nove obitelji ovako ga opisuje: "Božji dah, rekla je, sada je i njegov dah. Premda se od početka vremena prenosio od čovjeka do čovjeka" (202). Otac, s druge strance, nikad nije predstavljen kao Krist. Najbliže je tome u trenutku kad su otac i sin, zbog svojih dronjaka, uspoređeni "s fratrima prosjacima koji su krenuli pronaći dom" (89).

U tom smislu mogli bismo ustvrditi, poput Thomasa Schauba u tekstu "Secular Scripture and Cormac McCarthy's *The Road*", da je religijski aspekt romana vidljiv u ljubavi oca prema svojem sinu (Schaub 2009: 153–4). No, u filmu otac postaje Sin Božji u slici molitve, a sin postaje Bog Otac, smješten gore visoko na krevetu na kat, koji nadgleda oca i odobrava njegove molitve. Tako je operacija

promjene uloga istaknuta umjesto samih uloga. Drugim riječima, u ovom trenutku nepodudarnosti između knjige i filma, otac i sin napuštaju svoje uloge u svijetu i preuzimaju nove. Ovaj trenutak ne označava pretvaranje svijeta po sebi u svijet za nas, već prije figuru kraja svijeta, i to po tome što otac i sin "otpadaju" iz konteksta u kojem smo ih upoznali. Otpadanje označava naprosto to da objekti izražavaju kvalitete koje su zbog njihova korištenja ili nekorištenja ranije bile skrivene: prilikom korištenja doseg objekata je ograničen, a prilikom nekorištenja povučene kvalitete objekata ostaju mračne. Božanstvenost je stanje u kojem povučena narav svih objekta postaje važna onako kako postaje važna u ovoj sceni iz romana i filma.

Ne radi se o tome da su ljudi "božanstveni" čak i u svom palom stanju, već da su "božanstveni" isključivo u takvom stanju. U palom stanju, besvjetovnosti između infansa i govora, čovječanstvo sada obitava. Filmska adaptacija *Ceste* adresira drugo pitanje. Ovdje božanstvenost nastupa putem geste povlačenja. To se može vidjeti u načinu na koji dječak prestaje biti Krist, a otac prestaje biti Bog Otac: "Vidimo da smo slabi u punom smislu onda kada shvatimo da naši diskursi, mape i planovi, koji se odnose na neke stvari, nisu identični tim stvarima. Između njih je jaz koji je nemoguće zatvoriti" (Morton 2013: 133).

U tom stanju povučenosti od Krista/Oca rađa se Duh Sveti. U tom je smislu promjena iz Krista u Oca ono što je božansko. Tom tvrdnjom odlazimo dalje od Skrimshirea koji u *Cesti* primjećuje da "svi likovi priznaju destabilizirajuću nesigurnost u pogledu puta koji ih čeka" (Skrimshire 2011: 11). Roman konstruira trenutak sličan

onome koji ocrtava Meillassoux u svom čitanju poeme Stéphanea Mallarméa *Bacanje kocki*: tekst negira samog sebe tako što nudi moguću interpretaciju i istodobno je destabilizira – time je predstavljeno odmicanje od "bivanja" prema jednom "možda" (Meillassoux 2012b: 212), što je strategija pojave božanske erupcije na kraju svijeta. To je "Bog u dolasku" (Meillassoux 2009: 268).

Cesta predstavlja tamu. Očev predapokaliptični svijet je svijet agrilogistike: on je spoznat i koristan, što je činjenica koja se ogleda u očevu vokabularu. Dječak predstavlja besvjetovnost, mjesto mraka i tišine koje upućuje na kraj korištenja, na "nezgrapnu predstavu svega što prestaje biti" (2009:193). No ovo ipak nije roman o odsustvu, već o suvišku, a kad stvari pokazuju suvišak u odnosu na to kako ih ljudi upotrebljavaju, tad svijet postaje besmislen.

Kraj svijeta u romanu je uklanjanje pozadine i istaknutosti, stražnjeg i prednjeg plana, uklanjanje konteksta unutar kojeg stvari imaju smisao. Radi se o uklanjanju klase u kojoj spoznaja može biti oblikovana, uklanjanju pozornice na kojoj, kako tvrdi Morton, svijet može nastupiti za nas. Fisija i fuzija su strategije putem kojih se kraj svijeta odvija i one će se pokazati važnima u kontekstu kasnijih rasprava u ovoj knjizi. No *Cesta* nam pokazuje da kraj svijeta nije bijeg od svijeta. To je roman o bivanju još čvršće ukorijenjenim u svijetu oko nas. No to je svijet bez antropomorfičkog korištenja koje je uzrokovalo antropocen. Dječak, protumačen kao figura *infansa, o*tpada iz očeva svijeta jer ne poznaje jezik korisnosti. No njegov pad, protumačen kao božanski, prefigurira povučenu, mračnu, zaklonjenu narav objekata. Svi objekti, a ne samo

postapokaliptično okružje, imaju takvu narav. Romane Neila Gaimana, o kojima ću raspravljati u idućem poglavlju, tumačim kroz prizmu razvoja pripovjedne strategije otpadanja. No ti tekstovi ne opisuju toliko otpadanje iz jezika, koliko otpadanje iz viđenja.

5

—

Dvostruko viđenje: Neil Gaiman

GLUPOST, ANIMALNOST, MNOGOSTRUKOST, NEIMANJE

Nekoliko djela Neila Gaimana sadrže neshvatljive elemente u okviru inače shvatljive priče. Takav sadržaj u kontekstu znanstvene fantastike nazvao sam Zugovim učinkom. U Gaimanovim djelima ovaj se učinak pojavljuje onda kada sinkronijski događaji budu iskorišteni za reprezentaciju dijakronijskih događaja. Gaiman u romanu *Američki bogovi* takve događaje naziva "dvostrukim viđenjem" (Gaiman 2003: 131). Ove trenutke sačinjava trenutno suoprisutnjenje izmijenjenih i neizmijenjenih aspekata bića. Drugim riječima, razvija se svijet tipa 2 u kojem se zajedno pojavljuju ono spoznatljivo i ono nespoznatljivo. Promjena je stalno na djelu oko nas, u klijanju, rastu i raspadanju, no pojam "dvostrukog viđenja" upućuje na mogućnost simultanog sagledavanja više od jedne faze neke transformacije predočavajući tako trenutak zastoja u promjeni. Jedna od važnih posljedica Gaimanova dvostrukog viđenja je olakšavanje uvida u kretanje neke promjene.

Slike ugledane u dvostrukom viđenju nemaju smisla zbog čega možemo reći da zrcale ulogu nespoznatljivosti unutar spoznatog svijeta, koju u svom radu ističe Meillassoux. Te slike nemaju smisla jer funkcioniraju kao relativno mračni objekti čiji *outputi* ne odgovaraju tradicionalnim *inputima* okoline i razlijevaju se izvan konteksta u kojem se pojavljuju. Razlijevanje označava činjenicu da su slike možda drugačije od naših očekivanja,

ali ne i to da one mogu biti bilo kakve. Ovu činjenicu koristim da bih uobličio razliku između modulacije i metamorfoze. Slike iz Gaimanovog opusa koje me zanimaju ne razvijaju se jedna iz druge. Točnije bi bilo reći da se radi o modulacijama suštinski istog objekta. Te modulacije oprisutnjuju se putem onog što je Ian Bogost nazvao "rasklapanjem" – drugačijim načinom funkcioniranja objekata jednom kad se naruše njihove veze s drugim objektima. Dvostruko viđenje uključuje narušavanje vida što dovodi do pojave čudnih, mnogostrukih i proturječnih kvaliteta. No te se kvalitete pojavljuju istovremeno, a ne – na čemu Meillassoux inzistira – jedna nakon druge.

Gaiman je najpoznatiji kao autor stripa *Sandman* (1989–96), no ja ću analizirati tri njegova prozna djela: dva romana – *Američke bogove* (2003) i *Anansijeve dečke* (2011) – i kratku priču "How to Talk to Girls at Parties" (2006). Gaimanov roman *Američki bogovi* donosi priču o panteonu bogova koje su u Ameriku prenijeli misli i djela vjernika, božanstvima koja sad izumiru zato što gube svoje štovatelje i zato što se više žrtve ne prinose u njihovo ime. Ovi "stari bogovi" odluče zaratiti s novim bogovima tehnologije, konzumerističke kulture i medija koji, za razliku od njih, imaju pregršt štovatelja. U tom smislu, kako je Gaiman priznao u intervjuu za *Rain Taxi*, ovaj je roman političke naravi, prvenstveno zato što je posvećen imigraciji i "načinu na koji Amerika proždire druge kulture" (Dornemann i Everding 2001). Lik od središnje važnosti zove se Shadow. Njemu je svijet bogova u početku nevidljiv. Kasnije sazna da je on sin gospodina Wednesdaya, koji je zapravo jedna od inkarnacija boga Odina. Gospodin Wednesday uvukao je Shadowa u borbu između starih i novih bogova.

Prvi doživljaj dvostrukog viđenja Shadow proživljava u Kući na stijeni – turističkoj atrakciji uz cestu. Tamo je gospodin Wednesday pokušao okupiti što više starih bogova ne bi li ih mobilizirao za svoj cilj. U izložbenim sobama Shadow susreće nekoliko Wednesdayevih poznanika od kojih nijedan ne pokazuje nikakve bogolike kvalitete. Preobrazba ovih ljudi u bogove nastupa na karuselu unutar kuće. Shadow, nakon što je karusel proradio, počinje stvari sagledavati drugačije nego prije: "Prizori koji su mu dopirali do uma [1] nisu imali nikakva smisla: [2] bilo mu je kao da promatra svijet kroz mnogostruke draguljne oči vilin konjica, ali [3] svako je okce vidjelo nešto posve drugo, pa [4] nije mogao spojiti sve to što vidi, ili misli da vidi, [1] u cjelinu koja bi iole imala smisla" (Gaiman 2003: 125). Ovaj citat predstavlja četiri elementa dvostrukog viđenja: 1) izostanak smisla, 2) životinjsko viđenje, 3) mnogostrukost i 4) neimanje.

Doživljaj karusela uokviren je na početku i na kraju rasapom razumijevanja [1]. Slike koje stignu do Shadowovog uma na početku "nisu imale nikakva smisla". Meillassoux to definira kao nespoznatost pronađenu u svijetu spoznatljivosti ili kao svijet tipa 2. Biti nesposoban za kombiniranje viđenog u smislenu cjelinu, samo zabilježiti takve doživljaje, ono je na što Meillassoux misli kad govori u prilog potrebe za razgradnjom spoznatljivog njegovim odvođenjem u "svjetove daleko izvan znanosti, prema sve manje i manje nastanjivim svjetovima, čineći priču sve manje i manje mogućom, dok [ona] ne stigne do života koji protječu usred praznina" (Meillassoux 2020: 228). To odvođenje u ovoj će knjizi biti razmotreno iz nekoliko perspektiva: kao glas životinje i kao ludilo koje Žižek naziva

jezgrom traume koja se opire simboličkoj reifikaciji.

Taj otpor svoj teorijski pandan ima u knjizi Avital Ronell *Stupidity* koja iscrtava dosad nemišljene aspekte djetinjastosti slijedeći brojne književne i filozofske izvore. Njezina knjiga korijene ima u Deleuzeovim pozivu na glupost kao prikladnom određenju mišljenja u *Ponavljanju i razlici* i u opasci Samuela Becketta o tome što ga razlikuje od Joycea ["Joyce je kao umjetnik težio sveznanju i svemoći, a ja radim s nemoći, neznanjem" (citirano u Ronell 2002: 32–3)]. Ronellino istraživanje gluposti uobličuje se kao dvostruka figura koja omogućuje strukturama spoznaje da se promijene i predstavlja nasilno odbijanje tih istih struktura da to učine:

> U domenama književnosti i psihologije, glupost je indikator različitih vrsta neshvaćanja: ona označava tvrdoglavost, nepopustljivost, čvrstinu, neprobojnost, ekstremnu tupost i plitkost, ćaknutost, neznanje. Glupost, kao potpuni gubitnik, vlada tako što se reproducira u klišejima, u nevinosti i u obilju svijeta. Ona je u isti mah snažan subjekt i objekt koji trpi užasno nasilje (Ronell 2002: 38).

Glupost je mehanizam zahvaljujući kojem ono nespoznatljivo može postati vidljivo. Drugi naziv za ovaj mehanizam je "neimanje" smisla (dio [4] u citatu Gaimana).

U trećem poglavlju ove knjige objekte koji ništa nisu činili nazvao sam mračnim objektima. Takvi objekti nisu komunicirali jedni s drugima, a pronašli smo ih u romanu *Beyond the Barrier.* Prepoznali smo ih po načinu na koji su viđeni i u opisima svijeta koji nisu imali nikakve veze

s realističkim pripovjednim tehnikama. Ti opisi nisu bili upotrebljeni da bi se oblikovale neobične slike svijeta, korespondentne Suvinove začudnosti, već da bi se nekako posredovala nekomunikabilnost drugih svjetova. Kako bi opisao izostanak komunikacije među objektima, Levi Bryant ih je nazvao "uspavanima": "Drugo, njegove moći ili operacije morale bi biti latentne tako da ne bi same generirale *inpute*" (Bryant 2014: 199). Termin je upotrebljen da bi se naglasilo to da mračni objekti nisu beskarakterni objekti, već objekti čiji karakteri (potencijalni *otuputi* i *inputi*) ne odgovaraju nikakvim objektima u njihovoj okolini zbog čega su oni za te okolne objekte nevidljivi.

Termin "uspavan" je referenca na Harmanove "uspavane objekte", dakle na objekte koji ne komuniciraju s ljudskom domenom, iako su oni nešto čemu imamo pristup:

> Moguće je da postoje drugi objekti koji imaju stvarne dijelove koji ih čine stvarnim stvarima, ali koji ne stupaju u odnose s drugima – zbog toga razloga, oni trenutno nemaju psihu. Mogli bismo ih zvati "uspavanim objektima", što je pojam koji svaka relacionistička filozofija unaprijed isključuje. Uspavano je ono što spava i, iako je savršen san možda nemoguć za snivače poput nas, možemo reći da san za nas predstavlja stanje u kojem smo najudaljeniji od drugih ljudi, budući da nismo u odnosima s njima, dakle stanje u kojem smo mi u najvećoj mjeri ono što sami po sebi jesmo. Možda Bog nije najbudnije biće, možda je najsljepije" (Harman 2010: 71).

Noćni san, koji Harman predlaže kao jedan od mogućih načina ilustracije uspavanih objekta, ono je što u ovoj prilici nazivam "dvostrukim viđenjem". Drugi naziv za dvostruko viđenje je glupost.

U prethodnom citatu Gaiman pruža još jednu metaforu za uspavane objekte i uspavani vid. Drugi element [2] u citatu iz *Američkih bogova* sugerira da Shadow doživljava objekte onako kako ih doživljavaju "mnogostruke draguljne oči vilin konjica". Deseci tisuća mikroleća u oku vilinskog konjica zapravo mu dopuštaju da vidi u radijusu od 360° (Handwerk 2005), a ne na neki razlomljeni način, što sugerira Gaimanova upotreba veznika "kao". No, u ovom smislu metaforička upotreba insektovog vida naznačava mogućnost viđenja. U drugom tekstu sam tvrdio da vrlo dobar primjer metafore za način na koji insekti vide pruža Diana Thater čiji rad *Knots + Surfaces* (2001) donosi reprezentaciju otkrića matematičarke Barbare Shipman. Shipman je otkrila da pretvaranje sheme šestdimenzionalnog objekta u dvodimenzionalni objekt rezultira obrascem koji je vrlo nalik obrascu pčela dok plešu. Thater je napravila instalaciju u kojoj je mnogostruko viđenje "kvantne pčele" predstavljeno putem mnogostrukih projekcija ([4] gore) na mnogostrukim platnima galerijskog prostora (Willems 2009b: 94).[13] Drugim riječima, Gaiman i Thater pokušavaju predstaviti nemogućnost spoznaje u jednom svijetu – "neimanje" spoznatljivog – tako što uvode nešto nespoznatljivo iz drugog svijeta u taj svijet.

Klasični opis nespoznatljivosti životinjskog svijeta je von Uexküllov pojam *Umwelta* koji je inače poznat kao *funkcionalni krug*. Von Uexküll u knjizi *Theoretical Biology* kaže da funkcionalni krug životinje sačinjavaju

njene reakcije na podražaje iz vanjskog svijeta: izvanjski svijet aficira životinju koja povratno na njega reagira, potom njene reakcije aficiraju izvanjski svijet, a zatim opet izvanjski svijet svojim podražajima aficira životinju i tako utječe na njene reakcije. Taj periodički krug je funkcionalni krug životinje: "Svakoj pojedinoj životinji njen funkcionalni krug konstituira svijet u kojem ona živi u potpunoj izolaciji" (von Uexküll 1926: 126). Funkcionalni krug vodi nas do uspavanih objekata – za životinje, ljude i neljude. Jedan od najvažnijih von Uexküllovih doprinosa je to što on ne daje prednost ljudskom funkcionalnom krugu kad ga odmjerava s funkcionalnim krugom životinja. Svi se krugovi sagledavaju kroz svoja "ograničenja". U knjizi *Facticity, Poverty and Clones* analizirao sam način na koji Heidegger upotrebljava pojam životinje kao figure za koju je svijet nespoznatljiv (Willems 2010: 24–5, 35, 130). Sad ću ukratko rekapitulirati svoj argument. U *Bitku i vremenu* Heidegger tumači odnose bića sa svijetom na pozadini njihovog odnosa sa smrću. Heidegger kraj biološkog života naziva *skončavanjem* [*Verenden*] (Heidegger 1985: 281). Ljudi i životinje mogu skončati, no samo ljudi imaju poseban odnos prema svojoj smrti, ili faktičnosti, koji Heidegger naziva preminućem [*Ableben*] (281).

Ljudi se nađu "*pred* Ničim moguće nemogućnosti svoje egzistencije" (302). Doživljaj potencijalnog kraja svog života je umiranje [*Tode*], "*način bitka* u kojem tubitak *jest pri* svojoj smrti" (281). Samo ljudi pogibaju ili, kako kaže Stuart Elden, "ljudi bivajući shvaćaju da je njihovo biće ugroženo" (Elden 2006: 276). Heideggera ne zanima toliko događaj smrti (*skončavanje*) koliko *doživljaj bitka-k-smrti* [*Sein -zum-Tode*], odnosno kako to da svijest o vlastitom bivanju postaje problem.

Heidegger smatra da životinje također imaju odnos sa smrću, ali slabiji, koji naziva odnosom siromaštva [*Armut*] (Heidegger 1995: 192–5). Zamisliti da možete umrijeti implicira razinu svijesti drugog reda[14], koja, pretpostavlja se, razdvaja čovječanstvo od životinja i dopušta samo ljudskim bićima da prisvoje ono što Heidegger zove *tubitkom* (Willems 2009a: 81–2). No, odnos siromaštva koji životinje imaju sa svijetom, podjednako odnos znanja i neznanja, može funkcionirati kao metafora za način na koji ljudi općenito mogu pristupiti objektima. Simon Critchley tvrdi da je bivanje životinje "pokušaj da se bitak učini nevidljivim koji ga naprosto čini još vidljivijim" (Critchley 1997: 17). Osiromašeni pristup svijetu ispravniji je od neosiromašenog, kao što nam je pokazao dječak u *Cesti*. Ili, kao što tvrdi Floyd Merrell služeći se jezikom von Uexkülla: "U svaki organizam, uz funkcionalni ciklus informacijskih petlji, vanjski signali ulaze i postaju unutarnji signali tako što u tom prijelazu bivaju procesirani sukladno našim partikularnim kapacitetima" (Merrell 2003: 266).

Gaimanovo korištenje životinjskog viđenja naznačava otvaranje prema nespoznatljivom prije nego zatvaranje spoznatljivog. Giorgio Agamben pruža slično "otvoreno" tumačenje von Uexkülla u knjizi *Otvoreno*. Paukove su mreže

> tačno proporcionalne s vidom oka muve – ne može ih vidjeti i, dakle, leti neprimjetno u smrt. Perceptivni svjetovi muve i pauka nipošto nisu kadri uspostavljati dodir, pa ipak su tako savršeno usklađeni da bismo mogli reći da izvorna partitura muve, koju možemo imenovati i njenom izvornom slikom ili njenim

> arhetipom, djeluje na paukovu mrežu tako da mrežu koju pauk tka možemo označiti kao "mrežu muve" (Agamben 2014:39).

Razvoj odnosa između muhe i pauka primjer je subivanja i distance jer ta bića nisu u izravnom dodiru i "ne komuniciraju". Takav je odnos ključan za raspravu o spekulativnom realizmu jer upućuje na prisutnost nečega onkraj danosti percepcije.

DIJAKRONIJSKO I SINKRONIJSKO

Scena iz *Američkih bogova* o kojoj smo raspravljali odvija se ispred karusela. Kružno nigdje karusela zrcali način na koji se ljudski prijatelji gospodina Wednesdaya pretvaraju u bogove: radi se o metamorfozi unutar mirovanja. Shadowov doživljaj dvostrukog viđenja započinje promatranjem gospodina Nancyja (koji je otac dvaju "Anansijevih dečki" iz Gaimanova istoimenog sljedećeg romana).

[Shadow] je gledao gospodina Nancyja, starog crnca s brčićima, u kariranom sportskom sakou i limunožutim narukvicama, kako jaše na lavu s vrtuljka koji se uspinje i spušta, visoko u zraku; a *u isti mah i na istome mjestu* vidio je pauka od dragulja, visokog poput konja, s očima od smaragdne zvjezdane maglice, iskrečenog, gdje zuri u njega; a *istodobno* je promatrao i izvanredno visoka čovjeka kože boje tikovine, s tri para ruku i nojevom perjanicom na glavi, lica obojena crvenim prugama, koji jaše srditog zlatnog lava i s dvjema od svojih šest šaka čvrsto se drži za grivu te zvijeri; a istovremeno je promatrao crnog dječačića,

odjevenog u prnje, lijevog stopala posve nateklog, po kojem gmižu crne mušice; a *naposljetku i iza svega toga*, Shadow je gledao majušnog smeđeg pauka kako se skriva pod sparušenim listom okera (Gaiman, 2003: 125, kurziv moj).

Shadow je doživio mnoge od faza vremenske skale, i to sve "u isti mah na istome mjestu". Iskusio je sve promjene gospodina Nancyja istovremeno, sve instancijacije onoga što je on nekoć bio i onoga što je sad – a to uključuje pauke, dječaka i razne bogove. Iako je gospodin Nancy tijekom života preuzimao mnoge oblike, nikad ih nije ostavio iza sebe. No nije u pitanju ni neka vrsta promjene oblika. On nije nekada pauk, a nekada mali dječak. On je sve to odjednom. Shadowov doživljaj dijakronije unutar sinkronije ne upućuje na metamorfozu, koja bi uključivala potpunu preobrazbu jednog objekta u drugi, već upućuje na dvostruko viđenje koje se oslanja na modulaciju (Shaviro 2010: 13).

Potpuna preobrazba uključuje razdvajanje onoga što je bilo prije od onoga što dolazi kasnije. Takva se metamorfoza zapravo sastoji od dvaju različitih objekata, jednog ranijeg i drugog kasnijeg koji, nakon što je promjena okončana, više nemaju ništa jedan s drugim. To nije slučaj u Gaimanovom romanu. On ne opisuje promjenu iz jednog oblika u drugi, već višestruke manifestacije istog oblika. Modulacija je, kako Shaviro kaže, drugačija od metamorfoze. Ona "zahtijeva temeljnu stalnost u obliku nositelja vala ili signala koji prolazi kroz niz kontroliranih i kodiranih varijacija" (Shaviro 2010: 13). U opisanoj sceni stalnost predstavlja gospodin Nancy. Pauk, visoki čovjek ili dječačić ne prethode niti nasljeđuju gospodina Nancyja. Radi se o tenziji ili napetosti između gospodina Nancyja i ovih drugih slika.

Modulacija se "opire samim transformacijama koje izražava" (Shaviro 2010: 13). Govoreći u književnim terminima, modulacija je figura metafore. Ona izražava razliku i sličnost. Metafora ne funkcionira ako su dva njome povezana pojma inače nespojiva. *Pjesma je kao bicikl* nema neposrednu metaforičku vrijednost jer su pojmovi međusobno previše udaljeni. *Pjesma je kao melodija* također ne funkcionira jer su pojmovi međusobno previše povezani da bi se među njima kao članovima ostvarila bilo kakva vrsta metaforičkog mišljenja (Harman 2016: 102–3). Modulacija funkcionira samo onda kad je moguća kombinacija odnosa i neodnosa među pojmovima. Najprije se čini da je povezanost između gospodina Nancyja i visokoga čovjeka previše snažna da bi se uspostavila metafora. Zato Gaiman povećava razdaljinu između visokoga čovjeka i gospodina Nancyja tako što dodaje čovjeku nekoliko čudnih kvaliteta: čovjek je izvanredno visok, ima tri para ruku i lice obojeno prugama. Nasuprot tome, prilikom usporedbe gospodina Nancyja s paukom, razdaljina između dva pojma je prevelika za uspostavu metafore. To je doista tako u slučaju prvog opisa pauka koji je od dragulja, ogroman i na mjestu očiju ima smaragdne zvjezdane maglice. Drugi opis pauka bolje funkcionira jer pauk, sam po sebi već dovoljno čudan, stoga nije učinjen još čudnijim dodavanjem stranih kvaliteta. On je naprosto smeđ, malen i skriva se ispod lista. Drugi pauk nije previše čudan tako da se može uspostaviti odnos metafore između njega i gospodina Nancyja. Među njima je bolji omjer povezanosti i nepovezanosti, odnosa i neodnosa.

U kontekstu spekulativnog realizma modulacija je važna zato što pokazuje asimetričnost između objekata ili

između pojedinog objekta i njegovih kvaliteta (Harman 2016: 101–2). Simetrični odnos znači da se dva objekta jedan prema drugom ili odnose jednako ili se uopće ne odnose. Zato metafora ne može biti uspostavljena. Simetrični odnosi dio su sklopa i mreža o kojima ću govoriti u idućem poglavlju. Harman tvrdi da su objekti asimetrični zato što postoji dio njih koji je konstantan. Dio koji ostaje stalan je povučeni aspekt objekta koji u nastavku teksta definiram kao suštinu ili bit. Trenutno nam je važno primijetiti da se gospodin Nancy ne mijenja u različita bića tijekom ovog prizora, već se u njih modulira. To je zato što gospodin Nancy opstaje formirajući asimetrične odnose sa starcem, mladićem i običnim smeđim paukom.

Modulacija je ključni trop i u znanstvenoj fantastici. Shaviro tvrdi da znanstvena fantastika zamišlja ekstreme mogućeg, u najčudnijem smislu, ostajući pritom povezana s realizmom putem procesa ekstrapolacije:

> Metoda znanstvene fantastike emocionalna je i situacijska, a ne racionalizirajuća i univerzalizirajuća. Filozofska argumentacija i znanstveno eksperimentiranje pokušavaju *dokazati* i *utemeljiti* svoje tvrdnje, koliko god se one u prvi mah doimale protuintuitivnima. Znanstvena fantastika također predlaže protuintuitivne scenarije, no ona prvenstveno nastoji razraditi najčudnije i najekstremnije ramifikacije ovih scenarija i zamisliti što *bi bilo kad bi* one bile istinite. Filozofija tim ramifikacijama pristupa fundacijski, a znanstvena fantastika pragmatički i istraživački. Ako fizičke znanosti nastoje doći do predvidljivih i ponovljivih nalaza, onda znanstvena

> fantastika nastoji razdrmati i singularizirati nalaze i pružiti nam neponovljive (pri)povijesti (Shaviro 2021: 10, kurziv u izvorniku).

Jedna od tehnika neobuzdane znanstvenofantastične spekulacije je modulacija. No, Gaimanov roman modulira pokazujući nam neponovljive (pri)povijesti istovremeno u okviru istog objekta.

Možemo ustvrditi da bismo, služeći se primjerom *Američkih bogova*, mogli dodati novi kronotop onima koje je Mihail Bahtin izložio u svom glasovitom eseju "Oblici vremena i kronotopa u romanu". Nazovimo ga "kronotopom karusela". U tom kronotopu mnogi su vremenski udaljeni događaji simultano predstavljeni u vremenu priče, iako su na stranici knjige nužno predstavljeni jedan nakon drugog. Važno je razumjeti zašto Bahtin nove oblike predočavanja vremena u romanu doživljava kao problem od velike važnosti.

Pri kraju svog eseja, Bahtin se pita:

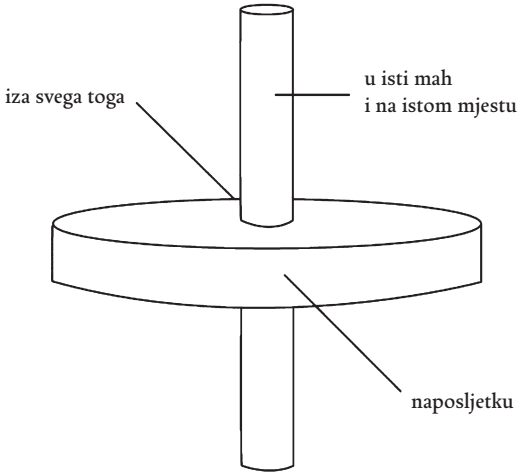
> U čemu je važnost svih ovih kronotopa? Najočitija je njihova važnost za *priču*. Oni su organizirajuća središta temeljnih pripovjednih događaja u romanu. Kronotop je mjesto na kojem se čvorovi priče vezuju i razvezuju. Bez zadrške se može reći da u njima leži smisao koji oblikuje priču (Bahtin 1981: 250).

Scene dvostrukog viđenja, budući da donose neobičnu predodžbu vremena u priči, mogu biti sagledane kao mjesta ekstrakcije smisla iz romana. One također mogu biti trenuci vizije jer u kronotopu "vrijeme postaje opipljivo i vidljivo" (Bahtin 1981: 250).

U ovom citatu iz *Američkih bogova* istovremeno je na djelu kompleksnija situacija koja je povezana s elementom razlike unutar ove modulacije. Shadow vidi višestruke oblike gospodina Nancyja u isto vrijeme i na istom mjestu, ali to i ne čini. Na početku odjeljka rečeno je da sve vidi "u isti mah, na istom mjestu". No, na kraju citata navedene su oznake vremena i prostora – "a naposljetku i iza svega toga" stajao je lik malenog smeđeg pauka – čime nam je sugerirano da je taj pauk primarna ili originalna manifestacija gospodina Nancyja. To nije proturječje, već način da se mapira prostor romana i tako na vidjelo iznese značaj figure karusela.

No karusel zapravo zajedno predstavlja dijakoroniju (u *isti mah*) i sinkroniju (*naposljetku i iza svega toga*). Ako pretpostavimo rotaciju u smjeru kazaljke na satu, onda se strukturu karusela može prikazati kao na slici 8. Iako *Američki bogovi* ne pružaju direktno mapu kretanja karusela, upisivanje prostora u vrijeme pomoću prividno proturječnih izjava dodaje još jedan element predodžbi – ali koji? Prostor, naravno, igra veliku ulogu u Bahtinovom eseju, od javnih trgova do pejzaža (Bahtin 1981: 248–9; Bachelard 1994: 27), no – kao što tvrdi Franco Moretti u knjizi *Graphs, Maps, Trees* – taj esej ne uključuje mape: "Pogledajte Bahtinov esej o kronotopu: to je najbolja pojedinačna studija ikad napisana o prostoru i priči, a nema nijednu mapu" (Moretti 2007: 35).

Figura karusela pruža strukturu putem koje možemo ocrtati odnos između dijakronije i sinkronije u dvostrukom viđenju (Morettija u poglavlju o mapama više zanimaju priče koje se zaista mogu mapirati, poput knjige Mary Mitford *Our Village* (1824–32), a ne priče koje uključuju mape)[15].



SLIKA 8.

Razlog zbog kojeg je mapiranje važno je jednostavan: simultanost dvostrukog viđenja čini vrijeme opipljivim, a mapiranje prostora ističe silu. Ili, kao što kaže Moretti: "Kao u eksperimentu, sila 'izvanjska' velikom nacionalnom procesu mijenja inicijalne pripovjedne strukture do neprepoznatljivosti i otkriva izravni, gotovo opipljiv odnos između društvenog sukoba i književne forme. Ona otkriva formu kao dijagram sila ili možda čak kao *ništa drugo nego silu*" (Moretti 2007: 64).

Roman se u određenom smislu opire opisivanju ove sile. Ima i drugih primjera ove vrste opisivanja višestrukog viđenja u *Američkim bogovima,* ali sama mehanika viđenja nikad nije zasebno izložena. Odbijanje da se

obrazloži doživljaj je, općenito gledajući, isključivo pravo književnosti, a posebno fantastike u kojoj, kako je Tzvetan Todorov ustvrdio u svojoj klasičnoj i problematičnoj studiji, čudni događaji ostaju neobjašnjeni (Todorov 2017: 33–49). Pripovjedač u sceni s gospodinom Nancyjem naprosto kaže da je "Shadow sve to vidio i znao da je sve to jedno te isto" (Gaiman 2003: 144). No, na drugom mjestu u romanu gdje se spominje dvostruko viđenje pružen nam je mogući trag. U toj sceni se implicira da su ti trenuci povezani s pomakom ili zamućenjem vida. Na primjer, u jednom prizoru gospodin Wednesday polaže ruku na Shadowovo rame. To kod Shadowa izaziva doživljaj "dvostrukog viđenja *od kojeg mu se zavrtjelo u glavi*" (227, kurziv moj): on vidi gospodina Wednesdaya istovremeno kao čovjeka kakav je trenutno, kao "stotine i stotine zima" i kao sivog čovjeka. Vrtoglavica nije baš medicinski precizan termin, ali je često povezivan s iskrivljenjem vida koje dovodi do gubitka ravnoteže. Takvo iskrivljenje, kako god neodređeno bilo, pruža pristup razumijevanju sila na djelu u odnosu vida i nevida ili svih pojava koje dolaze pod egidom dvostrukog viđenja.

O tom iskrivljavanju možemo misliti kao o procesu koji Ian Bogost naziva "rasklapanjem" (Bogost 2012: 127). Rastavljanje konzole otkriva nove, neviđene objekte koji su tu bili čitavo vrijeme. Mikroprocesori i uređaji za kodiranje signala izgledaju bitno drugačije kad čitav sistem prestane funkcionirati. Rasklapanje čini veze među objektima vidljivijim time što uklanja pretpostavke da su određene veze zadane, a druge nemoguće. Objekti postaju vrijedni divljenja zbog onoga što su, i onoga što rade, a ne zbog nekog sustava u koji se uklapaju. Rasklapanje nam

omogućuje "da priznamo stvarni objekt koji se izolira i odbacimo ideju da on baš uvijek mora imati spone s bilo kojim drugim objektom u mreži odnosa" (Bogost 2012: 129).

Vrtoglavica rasklapa vid. Omogućuje dijelovima koji sačinjavaju gospodina Nancyja da budu viđeni onakvima kakvi su sami po sebi. Vrtoglavica je u ovom smislu destruktivna, kako to izgleda iz optike Catherine Malabou, jer se radi o obliku apoptoze ili "staničnog samoubojstva" koje omogućuje razvoj novih stvari kao što je prazni prostor zbog kojeg se prsti uspijevaju razdvojiti jedni od drugih tijekom fetalnog razvoja (Malabou 2016: 23). Rasklapanje u isto vrijeme dopušta da Shavirov "univerzum stvari" postane vidljiv. Shaviro ovu ideju preuzima iz istoimene kratke znanstvenofantastične priče koju je napisala Gwyneth Jones. U priči je tuđinska tehnologija živa, za razliku od nežive tehnologije koja se koristi na Zemlji. Zemaljski mehaničar, koji ima vizije tuđinske kulture, svoj svijet počinje sagledavati kao svijet naseljen stvarima i strojevima koji su odjednom postali prožeti životom. Priča nas tako "potiče na razmišljanje o životnosti objekta i načinima na koji su oni povezani s nama. Ona sugerira da stvari i alati, koje smo oblikovali i time ih ograničili na to da služe našim svrhama, ipak imaju živote neovisne o nama" (Shaviro 2014: 47–8).

Ošamućenost, vrtoglavica i zamućeni vid upućuju na udaljavanje od svijeta alata koji je u Gaimanovim romanima predstavljen svijetom vida. No ne radi se o napuštanju svijeta, već o njegovu rasklapanju, o gledanju iz iščašene, ukošene perspektive. To nije samo opis svijeta tipa 2 već i "svijeta kroz otupljeni vid". Patrick Trevor-Roper otupljeni vid u istoimenoj knjizi proglašava fenomenom od suštinske

važnosti za umjetnost [*The World Through Blunted Sight*, op. prev.]. U uvodnom poglavlju, naslovljenom "The Unfocused Image", Trevor-Roper, po struci oftamolog, tvrdi da je iskrivljeni ili nekako drugačije narušeni vid (miopija, astigmatizam i slično) bio u korijenu mnogih novih vizija koje su nam u prošlim desetljećima pružile književnost i likovne umjetnosti (Trevor-Roper 1970: 17–66). Analizirajući Modiglianijev rad, Trevor-Roper tvrdi da bi umjetnikov astigmatizam mogao objasniti zašto su likovi u njegovim slikama obično nagnuti ulijevo:

> Moglo bi se zastupati tezu da kosi astigmatist – čovjek na čijoj su mrežnici slike nagnute na jednu stranu i koji izravnava svoje percepte budući da mu njegov dodir i razum sugeriraju da su predmeti koje percipira uspravni – previše kompenzira prilikom pokušaja da preslika svoje percepte na platno te da je krajnji rezultat njegovih nastojanja slika koja se naginje na suprotnu stranu (Trevor-Roper 1970: 89–90).

Ne radi se o gubitku svijesti ili nesvjestici, koje podrazumijevaju potpuno napuštanje svijeta. Točnije bi bilo reći da se radi o narušavanju vida, iako je pritom vid još uvijek u upotrebi (dakle, nalazimo se u svijetu tipa 2). Martin Jay, koji u knjizi *Downcast Eyes* istražuje mišljenje od Grka do poststrukturalista kako bi ocrtao alternativu prvenstvu vida, zaključuje kako nije nužno okretanje od vida, već emfatično ničeansko "da" umnožavanju vizija koje bi bilo utemeljeno na dijalektičkom modelu:

> Upravo je umnožavanje modela vizualnosti ono što antiokularocentrični diskurs, bez obzira na bijes prema protivnicima kojima ne vjeruje, implicitno ohrabruje. Okularo*ek*scentričnost, prije nego sljepoća – mogli bismo ustvrditi – predstavlja protuotrov za privilegiranje bilo kojeg od vizualnih poredaka ili skopičkih režima. Umjesto poziva na osljepljivanje ili enukleaciju "oka", bolje bi bilo poticati umnožavanje tisuću očiju koje, kao Nietzscheovih tisuću sunaca, upućuju na otvorenost ljudskih mogućnosti (Jay 1994: 591).

Struktura karusela kombinira zamisli Trevor-Ropera i Jaya: mnogostrukost viđenja djelatna je "u isti mah i na istome mjestu", kako pokazuje osovina na gornjem dijagramu. Ovaj aspekt dvostrukog viđenja očituje se, primjerice, u činjenici da Shadow vidi višestruke verzije Gospodina Nancyja odjednom. No istovremeno je djelatno i narušavanje njegova vida: ono je na dijagramu predstavljeno dvama točkama na obodu koje su u tekstu romana zapisane kao "naposljetku" i "iza svega toga". Tu pronalazimo vremensko i prostorno narušavanje mnogostrukosti, narušavanje koje Trevor-Roper povezuje sa "slabošću" vida, a Gaiman s vrtoglavicom ili zamućenim vidom. Tako je sila na koju mapa karusela upućuje vrtoglavo umnožavanje koje ćemo odsad zvati "čistom prisutnošću".

Zadnji primjer dvostrukog viđenja iz *Američkih bogova* eksplicitno povezuje zamućeni vid i mnogostruko viđenje. U ovoj sceni Shadow umire, iako će uskoro uskrsnuti. Dok Shadowa prevoze čamcem preko rijeke Stiks, uljanica koja visi na pramcu broda muti mu vid. Tad Shadow

uspijeva vidjeti lađara, psihopompa kojeg je dok je bio živ poznavao kao gospodina Ibisa, u njegovim višestrukim inkarnacijama: "Dim je pekao Shadowove oči. Rukom je otro suze i učinilo mu se da, kroz dim, vidi visoka čovjeka, u odijelu, s naočalama zlatnih okvira. Dim se razišao, a lađar je ponovno bio poluljudsko stvorenje s glavom riječne ptice" (Gaiman 2003: 438). Iako se gospodin Ibis, strogo uzevši, ne pojavljuje kao oba stvorenja u isti mah, on ipak podučava Shadowa o dosezima simultanosti: "Svi vi govorite o živima i mrtvima kao da se tu radi o dvjema međusobno isključivim kategorijama. Kao da se ne može imati rijeka koja je ujedno i cesta, ili pjesma koja je ujedno i boja" (438–439). Gaimanovo sljedeće djelo – svojevrsni nastavak *Američkih bogova,* roman *Anansijevi dečki* – razvija pojam dvostrukog viđenja tako što njegov sadržaj obogaćuje razradom načina na koji je dvostruko viđenje posredovano u romanu. On to čini razradom pripovijedanja, odnosno riječi.

BOŽJA RIJEČ

Gaiman u *Anansijevim dečkima* najprije uspostavlja "poetsku riječ" kao srž promjene i dvostrukog viđenja, zatim premješta naglasak s jezika na stil koji također može biti način viđenja, modus koji smo u prošlom potpoglavlju zvali zamućivanjem. Roman donosi priču o dvama sinovima gospodina Nancyja (jednog od likova u *Američkim bogovima*): Debelom Charlieju, kojem u svemu što radi nedostaje samopouzdanja, i Spideru, koji može naredbom podčiniti skoro svaku osobu ili predmet na svijetu. Na

koncu doznajemo da su oba sina nekoć bila jedna osoba čiji su dijelovi razdvojeni u ranoj dobi. Mnogostruka bića "u isti mah i na istom mjestu" od središnje su važnosti za roman, iako i ta činjenica biva narušena. To narušavanje najprije preuzima oblik riječi.

Funkcija riječi ili pripovijedanja u romanu očituje se u činjenici da zahvaljujući njoj Spider po vlastitoj volji magično utječe na svijet. Primjerice, kad upozna Rosie – zaručnicu Debelog Charlieja – uvjeri je da je on zapravo Debeli Charlie jednostavno tako što joj kaže da je Debeli Charlie, iako mu fizički uopće ne sliči (Gaiman 2011: 102). Spider također navede Debelog Charlieja da napusti stan kako bi ostao sam s Rosie tako što mu kaže da ode. To je dovoljno kako bi se nadvladala volja Debelog Charlieja da zaustavi Spiderovo zavođenje Rosie (111). Naveo sam tek dva među mnogim primjerima. No motiv važnosti poetske riječi u odigravanju metamorfoze razvijen je u prizoru u kojem Spidera zarobe neprijatelji, polože ga na pod, raširе mu noge i ruke i svežu ih za kolce zabijene u zemlju. K tome mu, da bi zauzdali njegovu magiju, odsijeku jezik. Spider, u pokušaju da se spasi, pokušava iz blata stvoriti pauka. Naposljetku oslobodi jednu ruku tako da uspije oblikovati životinju, ali problem je u tome što ne može izreći riječ koja bi njegovoj kreaciji udahnula život: nema jezik.

Riječ, to će biti ono najteže. Stvoriti pauka, ili nešto slično njemu, to je bilo lako. Bogovi, čak i niži, mangupski bogovi poput Spidera, znaju kako se to radi. Ali završni čin Stvaranja pokazat će se najtežim. Potrebna je riječ da bi se nečemu udahnuo život. Potrebno je imenovati stvar (312).

Život se daje imenovanjem, iako ne imenovanjem kakvo koristi otac iz *Ceste*. Vrsta jezika koju Spider rabi

bliža je jeziku dječaka. Božanstvenost dječakova jezika bila je povezana s besvjetovnošću unutar koje je taj jezik govoren. Svijet je bio, kako bi rekao Bogost, rasklopljen. A kad se stvari rasklapaju, događaju se čuda. To je zato što s raspadanjem svijeta "svaka stvar ostaje otuđena od svake druge, kako operativno tako i fizički. Čuditi se znači poštovati stvari kao stvari po sebi" (Bogost 2012: 131). To je svijet stvari koji Shaviro opisuje, svijet u kojem se neživi objekti sagledavaju kao da su živi. Breq, glavni lik u romanu Ann Leckie *Ancillary Justice* (2013), zrcali ovu ideju. Ona je žena koja je bila svemirski brod. "Devetnaest godina, tri mjeseca i tjedan dana prije nego što sam u snijegu našla Seivarden, bila sam oklopni transporter u orbiti planeta Shis'urna' (Leckie 2013: 9). Opisa Breqinog funkcioniranja u svijetu čini veliki dio romana koji je posvećen rasklapanju svemirskog broda. Ne radi se o rasklapanju u doslovnom smislu, koliko u smislu osporavanja pretpostavki o tome kako svemirski brodovi funkcioniraju.

Dječak u *Cesti* ima funkciju sličnu Breqinoj jer su oboje figure rasklapanja. No, Breq predstavlja rasklapanje broda, dok dječak predstavlja rasklapanje jezika. U slučaju Spidera, magija se ukazuje putem riječi. To se čini kao antiteza predmeta naše rasprave. Spider je figura dominacije jezika, a ne njegova rasklapanja. No, Charlie je drugačiji. On na različit način ima pristup istom magijskom univerzumu. Charliejeva priča definirana je njegovim pokušajem da ovlada moćima poetske riječi onako kako je to učinio njegov brat. Naposljetku uspije to učiniti, iako njegova moć ne počiva u riječi – koja je ipak bratov medij – već u njemu "prirođenoj" domeni: pjesmi.

To možemo vidjeti na primjeru scene u restoranu u kojoj se blagi Charlie odupre čovjeku s pištoljem pjevajući "Under the Boardwalk" (Gaiman 2011: 268–269). Charlie pjesmu koristi kako bi se poslužio istim onim silama kojima se Spider služi kad govori. Razlog zbog kojeg je pjesma istaknuta kao bitan kontrapunkt riječi je taj što ona, kao figura teritorijalizacije/deteritorijalizacije, otvara ono što ću u nastavku teksta zvati *spekulativnim* načinom doživljaja neljudskog svijeta unutar ljudskog svijeta. Deleuze i Guattari u svom su radu o ritornelu u knjizi *Tisuću platoa* ocrtali način na koji se pjesma povezuje s teritorijem. Ustvrdili su da je pjesma ono što uspostavlja granicu između nas i vanjskog svijeta:

> Dijete pjevuši ne bi li u sebi smoglo snage da obavi školski zadatak. Kućanica pjevuši ili uključuje radio dok podiže protukaotičke sile svojega rada. Radijske ili televizijske postaje su poput zvukovnog zida svakog domaćinstva i obilježavaju teritorije (susjed se buni kad je preglasno). (Deleuze i Guattari, 2013 : 349)

Bryan Boyd tvrdi da je označavanje teritorija jedna od glavnih funkcija koje pjesma ima kod ptica (Boyd 2009: 76–7). Ili, kako kažu Deleuze i Guattari: "Često se isticala uloga ritornela: on je teritorijalni sklop. Ptičji pjev: ptica pjevom obilježava svoj teritorij" (Deleuze i Guattari 2013: 350). Ptice mogu označiti prostor na račun ritma koji razdvaja i ujedinjuje – ritam "svezuje kritičke trenutke" (Deleuze i Guattari 2013: 351). No, baš kao što pjesme mogu teritorijalizirati, postajući tako izraz spoznaje, upotreba pjesme unutar simboličkog područja deteritorijalizira jer je

ritam (predodžba nespoznatljivog) ponovno ubačen u izraz (spoznatljivo) (Willems 2011).

Gaiman na važnost pjesme upućuje na početku *Anansijevih dečki* govoreći da pjesma može stvoriti nešto novo u svijetu:

> Počinjem kao što većina toga počne, s pjesmom.
> U početku su, napokon, bile riječi, a one su došle s napjevom. Tako je svijet nastao, tako je ništavilo razdvojeno, tako su zemlje i zvijezde i snovi i mali bogovi i životinje, tako su svi oni došli na svijet.
> Ispjevani su.
> Velike su zvijeri nastale pjesmom, nakon što je Pjevač dovršio planete i brda i drveće i oceane i manje zvijeri.
> Litice što opasuju postojanje ispjevane su, kao i lovišta, kao i mrak.
> Pjesme ostaju. One traju. Prava pjesma može pretvoriti cara u predmet poruge, može svrgnuti dinastije. Pjesma može istrajati dugo nakon što se zbivanja i ljudi u njoj pretvore u prah i snove i prošlost. U tome je snaga pjesme. (Gaiman 2011: 10)

Gaiman upućuje na teritorijalizacijsku, ali i na deteritorijalizacijsku narav pjesme. Pjesma teritorijalizira zato što dijeli: tako je "ništavilo razdvojeno" i oprisutnjene "litice što opasuju postojanje". No pjesma i deteritorijalizira, ona narušava strukture koje stvara: ruši vladare i dinastije. U romanu je dvostruka narav pjesme predstavljena trenucima dvostrukog viđenja, iako se prethodno određene kategorije "vrtoglavice" i "dvostrukog viđenja" zapravo nikad ne pojavljuju zajedno.

Primjerice, "vrtoglavicu" iz *Američkih bogova* možemo prepoznati u *Anansijevim dečkima* tijekom rituala koji je uprizoren da bi prebacio Debelog Charlieja u pozadinski svijet bogova:

> U svijesti Debelog Charlieja svi ti *šumovi stali su se stapati u jedan čudan šum*; i mrmorenje i siktanje i zujanje i bubnjanje. U glavi mu *se zavrtjelo. Sve mu je to bilo smiješno*. Sve mu je to bilo posve nevjerojatno. U šumovima žena razabirao je zvukove šumske divljine, pucketanje silnih lomača. Učinilo mu se da su mu prsti rastegnuti i žitki, a stopala negdje silno daleko.
> Tada je stekao dojam da je negdje iza njih, negdje izvan svega, a da ispod njega petero ljudi sjedi za stolom. Zatim je jedna žena za stolom izvela gestu i bacila u zdjelu nasred stola nešto *što je tako jarko buknulo da je načas zaslijepilo Debelog Charlieja. Zažmirio je, od čega mu, kako je otkrio, nije bilo baš nikakve vajde. Čak i kroz kapke sve je neugodno jako bliještalo. Protrljao je oči i ugledao danju svjetlost.* Pogledao je oko sebe. (Gaiman 2011: 141, kurziv moj)

U ovom primjeru početna zvučna konfuzija izaziva vrtoglavicu kod Charlieja. Konfuziju potom pojačava pravo narušavanje vida koje ne vodi prema trenutku dvostrukog viđenja već prema heideggerijanskoj neskrivenosti – iako svijet bogova postoji u "pozadini", on je uvijek dostupan, ali ne postoji u isti mah i na istom mjestu kao u trenucima dvostrukog viđenja. Ili, kako kaže Ian Bogost, "da bismo vidjeli bogatstvo jednog svijeta, ponekad moramo ostati slijepi na drugi svijet" (Bogost 2016: 233). Ovu sljepoću možemo nazvati rasklapanjem vida.

No, u drugom primjeru koji je odabran iz ranijeg prizora u romanu, izgleda da se doživljaj dvostrukog viđenja odigrao, no on je povezan s pripovijedanjem, a ne s vrtoglavicom:

> Što si reko? Pitaš, je li Anansi izgledo ko pauk? Dašta da je, osim kad je izgledo ko čovjek.
> Ne, nikad nije mijenjao oblik. Stvar je samo u tome kako pričaš priču. To je sve. (Gaiman 2011: 46)

U ovoj sceni pripovjedač se obraća slušatelju koji je skeptičan u pogledu Spiderovih moći. Fraza "nikad nije mijenjao oblik" jedina je eksplicitna naznaka dvostrukog viđenja u romanu. No, ono na ovome mjestu nije povezano samo s pričom, već i s načinom na koji je priča ispričana. To bi značilo da za Gaimana riječ nije naprosto povezana s vjerom u jezik, već s oblikom na koji je nešto rečeno. Drugim riječima, unutar samog jezika moguće je narušavanje, baš kao što pjesma o stvaranju ostaje unutar stvaranja i može biti motor njegove deteritorijalizacije. U posljednjem Gaimanovom djelu koje ću analizirati – kratkoj priči "How to Talk to Girls at Parties" (2007) – jezik i vrtoglavica kombiniraju se u zajedničkoj koordinati: načinu na koji je dvostruki vid doživljen.

OD PRETHODNOG DO SUPRISUTNOG

Iako riječ i pjesma upućuju na različite mehanizme promjene u Gaimanovom djelu, rezultat je u oba slučaja isti – razumijevanje promjene koju oni potiču ukorijenjeni

su u Heideggerovom pojmu "poetskog stanovanja". Posuđujući od Hölderlina stih "... pjesnički stanuje čovjek..." za naslov svog eseja, Heidegger tvrdi da pjesnički odnos sa svijetom prethodi svakodnevnom načinu na koji stanujemo u njemu (Heidegger 2001: 213). Pjesničko stanovanje je tip konstruiranja ili mišljenja svijeta (215–16) koji je ranije opisan kao bitak-u-svijetu. Heidegger u ovom eseju konstruiranje povezuje s mjerenjem svijeta koje je utemeljeno na tipu umiranja specifičnom samo za *tubitak*:

> U poeziji svako je mjerenje utemeljeno u svojem bitku. Zato je nužno posvetiti brigu osnovnom činu mjerenja. Briga se ponajprije sastoji u tome da uzmemo mjeru koju onda primjenjujemo u svakom mjerenju. U poeziji se odvija uzimanje mjere. Pisanje poezije je uzimanje mjere, shvaćeno u strogom smislu riječi, kojim čovjek najprije prima mjeru za širinu svog bitka. Čovjek postoji kao smrtnik. Naziva se smrtnim jer može umrijeti. Moći umrijeti znači biti sposoban za smrt kao smrt. Samo čovjek umire – neprestano, sve dok je na ovome svijetu, sve dok stanuje. Njegovo stanovanje, međutim, počiva u onome pjesničkom. (219)

Možemo zato reći da je pjesnički odnos sa svijetom dvostruk: on uključuje određenu razdaljinu od svijeta, ali i sposobnost da se taj svijet promijeni ili oblikuje.[16] Drugi je aspekt ovisan o prvome zato što je biće zarobljeno u svojoj okolini. Kao krpelj koji reagira samo na svjetlo i kretanje (Agamben 2004: 46–7), biće nije na dovoljnoj razdaljini od svijeta da promotri svoju okolinu, da je istraži, da je imenuje i promijeni. Ranije je ovo opisano kao oslabljeni

odnos sa svijetom ili kao odnos koji je osiromašen. No i to je *pjesnički* odnos. Poezija (dakle Književnost) uklonjena je iz svakodnevnog jezika kako bismo se riješili dvoznačnosti u njemu (Empson 1966). A filozofija? Filozofiju možemo sagledati ne kao nešto što konstruira istinu (biće zarobljeno u svijetu), već kao nešto što pokazuje kako je istina konstruirana. Oba aspekta uključuju distanciranost od svijeta, nepotpuno sudjelovanje u njemu, nečinjenje, neimanje (barem trenutno).

Poetsko stanovanje od središnje je važnosti za Gaimanovu kratku priču "How to Talk to Girls at Parties". Istaknuti likovi u ovoj priči su nekoliko djevojaka koje su, čini se, sve što je ostalo od jednog uništenog planeta. Priča nas zanima zato što su djevojke istovremeno i pjesme. No one se ne mijenjaju iz jednog oblika u drugi, kao u *Anansijevim dečkima* (neka vrsta preobrazbe), već su istovremeno u jednom i drugom obliku, kao u *Američkim bogovima* (modulacija). Jedno od njihovih mnogobrojnih obilježja je to da su one riječi u obliku pjesme. Ova priča zato čini sintezu dvaju spomenutih romana.

Djevojke nisu bile emitirane u svemir samo s namjerom da informiraju druge vrste o njihovom propalom svijetu, nego i s namjerom da ga na neki način ponovno stvore. Čovjek Enn misli da ide na običnu zabavu, no tamo sreće djevojku Triolet, koja mu kaže: "Ja sam pjesma, ili obrazac, ili vrsta čiji je svijet progutalo more" (Gaiman 2007: 250). Čini se da ovo "ili" u njezinoj izjavi upućuje na preobrazbu, odnosno na različite uzastopne perspektive, a ne na modulaciju dijakronijskog doživljaja unutar sinkronijske slike. No to nije slučaj jer kad Triolet počne pričati Ennu o svom podrijetlu, postaje očito da je ona sve to u isto vrijeme:

> "Znali smo da će uskoro sve skončati tako da smo sve stavili u pjesmu u namjeri da ispričamo svemiru tko smo bili, zašto smo bili, što smo pričali i radili, o čemu smo razmišljali, sanjali i za čim smo žudjeli. Utkali smo svoje snove u riječi i ispjevali pjesmu od njih kako bi one, tako nezaboravne, živjele vječno. Zatim smo pjesmu poslali kao strujajući obrazac da čeka u srcu zvijezde koje je počela isijavati njegovu poruku u erupcijama, izbojima i zračenju kroz čitav elektromagnetski spektar. Sve do onog trenutka kad je netko, na nekom svijetu udaljenom tisuću zvijezda, dekodirao obrazac, pročitao ga i pretvorio opet u pjesmu" (250).

Triolet je ta pjesma, emitirana iz zvijezde, no u isto vrijeme ona je djevojka koja šapuće tu pjesmu Ennu. To je još jedan primjer simultane višestrukosti koju smo već susreli u primjeru gospodina Nancyja. No kako Triolet može biti mnogo stvari odjednom? Triolet nastupa u prostoru, ali ne u vremenu, budući da ona može biti mnogo stvari istovremeno, na jednom mjestu, baš kao i gospodin Nancy.

To je važna poanta priče jer ističe središnju temu spekulativnog realizma – ulogu vremena i prostora. Za Meillassouxa Triolet i gospodin Nancy bili bi ilustracija nemogućih stanja proturječja. Kao što on kaže u knjizi *Poslije konačnosti*, "u postajanju stvari su jedno, a potom su drugo od toga – stvari jesu, a potom nisu" (Meillassoux 2016: 102). O tome ću više govoriti u sljedećem poglavlju. No, Gaimanov rad predstavlja izazov Meillassouxovoj pretpostavci. Za Meillassouxa proturječje negira biće budući da objekt ne može istovremeno biti jedna stvar i

druga stvar, već najprije mora biti jedna, a potom druga stvar. Meillassoux smatra da je kronologija preobražaja točan način za opis promjene. Gaimanovi likovi, nasuprot tome, nisu jedna stvar, a potom druga, već i jedna i druga stvar (i treća stvar, ...). Za ove je figure kronologija suspendirana. Preklapanje ovih figura jedne preko druge moguće je isključivo zbog ovog proturječnog rasklapanja temporalnosti.

Elie Ayache puno je svojih zaključaka donio na temelju Meillassouxovog rada, no on također kritizira Meillassouxa zbog njegova inzistiranja na ulozi temporalnosti u promjeni. Ayache smatra da je nasumičnost na djelu samo u prostoru, a ne u vremenu (Ayache 2014: 970–4). Ayache, bivši burzovni mešetar, poticaj za vlastito mišljenje pronalazi u načinu određivanja cijena u odnosu na derivate kao financijske instrumente[17]. Bezvremensku nasumičnost on naziva "praznim labudom" [blank swan] na fonu i u distinkciji spram "crnog labuda" [black swan] Nassima Nicholasa Taleba koji pokušava istaknuti snagu predvidljive anomalije (Taleb 2007; Ayache 2010). Ayache smatra da materijalne sile određuju na koju će stranu bačena kocka pasti. Jedno bacanje nema ništa zajedničko s drugim. Nikakav zakon velikih brojeva nije primjenjiv kako bi zajamčio da će se nakon dovoljno velikog broja bacanja baš svaki broj prije ili poslije pojaviti.

Umjesto toga,

> statička i bezvremenska realizacija *vjerojatnosti* je to da se radi o raspodjeli mase, da masa označava materiju, i da je ovdje u igri tek činjenica da statična kocka leži na nekoj strani zato što ju je na to prisilila materija,

> odnosno svijet koji je okružuje – *i da je kocka mogla pasti na drugu stranu* (Ayache 2014: 972).

Ayache smatra da materijalnost prostora iz kronologije uklanja randomizaciju. To bi, kako se čini, bilo u skladu s onim aspektom Meillassouxova mišljenja koji kaže da matematika dokazuje kako je mišljenje svijeta nezavisnog od mišljenja moguće (Meillassoux 2016: 164). No, upravo se u toj točki Ayache udaljuje od Meillassouxa.

Meillassoux smatra da nastup novoga nije ni na koji način predodređen. Nešto doista novo je nasumično po tome što nije začeto u onome što mu prethodi. Tako u začetku svemira nije bilo nečega što je bilo sadržano u ničemu, nije bilo ničeg živog u neživome, nije bilo ljudske svijesti u neljudskim bićima. Sve ove promjene morale su nastati ni iz čega te se iduću promjenu, ako do nje uopće dođe, ne može predvidjeti (može se raditi o Bogu, uskrsnuću svih ljudi koji su postojali ili bilo čemu drugome).

> Bog nije stvorio misao i ništa na svijetu nije mislilo prije nastupa mišljenja. Bog nije stvorio patnju ili zadovoljstvo kakvo pronalazimo u životnoj aktivnosti te ništa nije patilo ili uživalo u svijetu prije nastupa života. To nam na najupadljiviji način govori da ćemo mišljenjem nastupa u njegovoj istini spoznati da se radi o nastupu *ex nihilo* i zbog toga *bez ikakvog razloga* te, *iz tog razloga*, bez granica... Ako je nastup imanentan, onda je on apsurdan, dakle sposoban za bilo što. (Meillassoux 2011: 176)

Ayache od Meillassouxa preuzima ideju da događaj u potpunosti raskida s prošlošću. On je apsurdan što znači da nema nekog začetka – *prapočela* – koji bi budućnost pretvorio u mogućnost čije je ozbiljenje podvrgnuto zakonu vjerojatnosti. U tome je spekulativna narav spekulativnog realizma i spekulativnog materijalizma koju Ayache i Meillassoux opisuju (Ayache 2015: 84). Radi se o bijegu od kronologije koji nam pomaže da objasnimo što se događa u Gaimanovom romanu i nečemu što, čini se, Meillassoux upisuje u svoje razmišljanje o neproturječju. Ayache se ipak razlikuje od Meillassouxa po svom inzistiranju na materijalnosti događaja. Fizička svojstva bacanja kocke određuju ishod. U ovom smislu kocka "zapisuje" rezultat bacanja kad se ono dogodi (Ayache 2015: 147–8). Inzistiranje na materijalizmu također označava razliku između Gaimana i Ayachea. "Medij kontingencije" na kojem Ayache inzistira osporen je proturječjem višestrukih aktera u Gaimanovim djelima – gospodinom Nancyjem, paukom, starcem i dječakom. Ova slika nije figura materijalnosti, već nam pokazuje kako objekti "često imaju prvenstvo nad dijelovima od kojih su sastavljeni, kao i to da se oni čak mogu suzdržati od bilo kakvog djelovanja" (Harman 2016: 115). Triolet je pjesma i djevojka. Gospodin Nancy je također mnogo stvari istovremeno. Višestruke pojave jednog te istog objekta upućuju na uklanjanje objekta iz vremena i iz materijalnosti, budući da se sve ove manifestacije istovremeno pojavljuju i ne pojavljuju.

U Gaimanovoj priči pjesma nije prošaptana na jeziku koji Enn razumije. Jedini način da Enn shvati pjesmu jest da bude otvoren prema Triolet što bi značilo da bude otvoren prema nespoznatom. Njegovo otvaranje *de facto* dovodi do promjene:

> "Ne možeš čuti pjesmu, a da te ona ne promijeni", rekla mi je. "Neki su je čuli, i ona ih je naselila. Naslijedila ih je i nastanila se u njima, njeni ritmovi postali su dio načina na koji su oni razmišljali; njene slike trajno su preobrazile njihove metafore; njeni stihovi, nazori i težnje postali su njihov život" (Gaiman 2007: 250).

Ovdje vidimo nešto različito u odnosu na predmet naše dosadašnje rasprave: otvorenost koja mora obilježavati Enna ne upućuje na mirnoću, na nečinjenje, na neimanje, koje obično povezujemo s potencijalnošću. Ovdje je subjekt potaknut na kretanje. Subjekt biva naseljen, ritmovi njegova mišljenja su se promijenili, metafore su se preobrazile, a težnje su reprogramirane. Pokretanje subjekta ovdje služi kao predodžba neravnoteže ili vrtoglavice.

U Gaimanovoj priči, biće i postajanje (bit i pojava ili ono apriori poetsko i jezik pjesme) stapaju se u "jedno": Triolet upozorava Enna da bi se

> unutar jedne generacije djeca [ljudi koji su doživjeli pjesmu] rodila već znajući pjesmu i da se ubrzo zbog toga više ne bi rađala djeca. Više ne bi bilo potrebe za djecom. Postojala bi samo pjesma koja se utjelovila, hodala i širila se prostranstvima poznatih svjetova (Gaiman 2007: 250–1).

Pjesničke riječi – koje su dvojnici dvostrukog viđenja – začinju promjenu. Ta je promjena kretanje od apriornog pjesničkog stanovanja do slike "tek pjesme", ali pjesme koja, jednom utjelovljena, stanuje u svijetu, hoda i širi se. No, da bismo razmotrili koja je uloga buke ili "kretanja" u

promjeni, trebat će nam više tekstualnog materijala nego što nam Gaiman može pružiti. Posegnut ću za romanom Chine Miévillea kako bih istaknuo ulogu meteža u dvostrukom viđenju kao sredstva za uvod u raspravu o izazovu koji spekulativni realizam upućuje kako ideji "suprisutnosti", tako i ideji kretanja u Gaimanovom radu.

Zaključimo: u ovom poglavlju ustanovili smo da postoje mnoge poveznice i napetosti između spekulativnog realizma i znanstvene fantastike. Ukazali smo na brojne strategije u filozofiji i pripovjednoj prozi kojima se povučena narav objekta može učiniti vidljivom. Istaknuli smo da je rasklapanje način oslobađanja objekata iz antropomorfiziranog svijeta koji objekti naseljavaju i da nam rasklapanje može začudnim učiniti odnose koje objekti mogu uspostaviti ili odbiti da uspostave. U znanstvenoj fantastici rasklapanje smo sagledali kao put prema univerzumu stvari u kojem se prividno mrtvi objekti ukazuju kao živi. Iako bi romani poput, primjerice, Dickova *Ubika* (1969) pružili izravniju predodžbu takvog univerzuma, fokus ovog poglavlja predstavljale su strategije potrebne za rasklapanje svijeta.

Dvostruko viđenje prepoznato je kao jedna takva strategija. Ono osporava hegemonijsku ulogu vida u formiranju svijeta oko subjekta i objekta. No, Gaimanov je rad izazovan u tom smislu jer kod njega objekti u univerzumu stvari nisu začudni zato što se mijenjaju iz jednog stanja u drugo (primjerice iz živog u mrtvo), već zato što su oni istovremeno u mnogo stanja ili su, bolje reći, mnogo različitih stvari odjednom. S jedne strane ovu smo činjenicu prepoznali kao figuru metafore, a s druge strane kao izazov upućen kronologiji metamorfoze. Inzistiranje

na nekronološkom aspektu promjene odvelo je raspravu u smjeru Ayacheovog medija kontingencije, no ukazali smo na to da je dvostruko viđenje barem djelomice zapravo figura nekontingencije. Začudnost i proturječje od suštinske su važnosti za Gaimanovo viđenje i predstavljaju izazov za novi materijalizam.

No neki važni aspekti ove problematike u ovom poglavlju nisu dovoljno razrađeni. Ukazali smo na to da je promjena povezana s modulacijom, a ne s metamorfozom, ali smo olako prešli preko njezine povezanosti sa suštinom objekta. To ćemo ispraviti u idućem poglavlju.

6

—

Oduzimanje i proturječje: China Miéville

— Olaf Stapledon, *Sirius* (1944)

SKLOP I ODUZIMANJE

U prethodnom poglavlju tvrdio sam da je dvostruko viđenje strategija za rasklapanje svijeta. Vrtoglavica osporava hegemoniju viđenja. Viđenje učvršćuje svijet, a zamućivanje vida može polomiti svijet u univerzum stvari, velikih i malih. Dvostruko viđenje predstavlja slom zato što omogućuje da različite modulacije jednog identiteta budu istovremeno vidljive. Dvostruko je viđenje, dakle, strategija koja uzrokuje Zugov učinak. Ona opisuje trenutak u kojem se viđenje, zbog vrtoglavice ili nekog drugog narušavanja, razdvaja od objekta. Ili situaciju pri kojoj su neki aspekti objekta povučeni od viđenja, odnosno predočeni kao još uvijek mračni. S jedne strane, radi se o predodžbi povučene naravi objekta koju u svom radu ističu Graham Harman i Levi Bryant. S druge strane, ta predodžba zrcali način na koji znanstvena fantastika može prožeti našu svakodnevicu začudnošću (na njega smo ranije uputili Shavirovim opisom običnih alata koji postaju prožeti životom). No povučenu narav objekta možemo upotrijebiti kako bismo raspravljali o ulozi suštine u svim ovim promjenama.

Drugi roman Chine Miévillea – *Stanica Perdido* (2008) – otvara pitanje o ideji suštine iz tri različite perspektive koje zrcale neke pojmove iz područja spekulativnog realizma. Ukratko: prvi lik u romanu o kojem ćemo raspravljati je Lin, kepri, odnosno biće koje ima ljudsko tijelo, a glavu nalik skarabeju. Ona je kiparica koja vidi onako kako vide insekti pa njen vid svijet dijeli u mnoštvo

fragmenata od kojih je svaki shvaćen u njegovoj posebnosti. To znači da je Lin u sličnoj poziciji kao likovi u *Američkim bogovima* koji doživljavaju dvostruko viđenje. Drugi lik je gospodin Šarenko, prerađen, "ponovno načinjen" čovjek čije ime upućuje na mnoštvo amalgamiranih dijelova tijela koji sada sačinjavaju njegov lik. Šarenko unajmi Lin da napravi njegovu skulpturu. No, Lin oblikujući taj kip postaje dezorijentirana jer se različiti dijelovi tijela njenog modela, gospodina Šarenka, neprestano mijenjaju. Naručitelj grdi kiparicu zato što njezino poimanje nije dovoljno fluidno da sagleda svoj predmet, njega, u neprestanoj promjeni. Šarenko tvrdi da Lin još uvijek barata "osnovnom" slikom bića kakvo je on bio prije. Na ovom mjestu se počinje kritizirati statičnost dvostrukog viđenja. Prema gospodinu Šarenku, problem je u tome što Lin, u svojim skulpturama, nastoji "da zamrzne tijelo u pokretu" (Miéville 2007: 96).[4] Zbog toga možemo reći da Miéville likom gospodina Šarenka upućuje na mogućnost proširenja sinkronijskog predstavljanja dijakronije. Radi se o inkorporiranju kretanja u doživljaj dvostrukog viđenja. Treći lik je Tkalac, neka vrsta pauka koji se kreće između dimenzija. Jedno od ključnih obilježja njegove vrste je to da ih je teško razumjeti. Oni, naime, ne sanjaju, što se pokazuje kao velika prednost u borbi sa stvorenjima koja se hrane podsvjesnim umom.

4 Prijevod preinačen.

Glavna fabularna linija romana bavi se pokušajem zaustavljanja grupe "moljaca gasitelja" koji su pobjegli. Moljci su opasni jer se hrane podsviješću stanovnika ovog svijeta sve dok ih u potpunosti ne onesposobe: "Njihov nektar je podsvijest" (316). Tkalčeva vrsta će u konačnici odigrati ključnu ulogu u borbi protiv moljaca. Tkalci nemaju skrivenih poruka, nemaju životinjske kortekse koji bi proturječili simboličkom aspektu njihove egzistencije. Oni nemaju ego, i neshvatljivi su drugima, što ih čini imunima na moljce gasitelje. No te "tkalce" možemo opaziti, dakle oni su relativno, a ne apsolutno mračni objekti. Ovi likovi su predodžbe načina na koji se subjekt mijenja onda kad je otvoren za doživljaj mnoštvenosti: Lin predstavlja viđenje mnogostrukosti umjesto cjeline, gospodin Šarenko naglašava važnost sagledavanja promjene, dok su tkalci tu da propitamo samu funkciju razumijevanja. Zajednički nazivnik ovih likova je to da ih možemo smatrati predodžbama učinaka koje dvostruko viđenje izaziva kod subjekta.

Pripovjedač romana, posvećujući pažnju prvom liku, kaže da je Lin kepri: predstavlja njezine izvanjske kvalitete, no one su dane "u dijelovima", što znači da je veza između dviju kvaliteta svedena na najmanju mjeru. Lin je opisana kao osoba bez ikakvih dlaka, crvene kože, ekstremno mišićava. "Izgledom je podsjećala na anatomski atlas" (13). Istaknutost svakog mišića je, s jedne strane, naprosto opis dobro definiranog tijela. S druge strane, to je prva naznaka načina na koji Lin doživljava svijet, a ona ga doživljava na fragmentiran način.

Linin način doživljavanja svijeta možemo po prvi put zapaziti u sceni kad ona ostane sama. Nakon seksa s

Isaacom (njihova veza je tabuizirana u toj mjeri da se oni ne smiju zajedno pojavljivati u gradu), Lin odlazi u četvrt keprija da pokupi neke umjetničke potrepštine. Pri tom izlasku očituje se Linino sagledavanje stvari u njihovoj fragmentiranoj naravi, a ne u njihovoj cijelosti.

> Linine izbuljene fasetne oči vidjele su grad u složenoj vizualnoj zbrci. *U milijun sićušnih djelića koji su sačinjavali cjelinu*, a *svaki minijaturni šesterokutni djelić* plamtio je jasnom bojom i još jasnijim linijama i bio je izuzetno osjetljiv na *razlike* u svjetlosti, mada je slabo uočavao pojedinosti, osim kada bi se dovoljno jako usmjerila, što joj je pričinjavalo određenu bol. Pojedinačnim *segmentima* svojih očiju ona nije primjećivala mrtve krljušti na oronulim zidovima, za nju se *arhitektura svodila na elementarne mrlje boje*. Ali one su joj pričale krajnje preciznu priču. *Svaki vizualni fragment, svaki dio, svaki oblik i nijansa boje razlikovali su se od svoje okoline na bezbroj načina koji su joj govorili o stanju cijele građevine* (18-19, kurziv moj).

Lin svijet doživljava putem njegovih dijelova. *Svaki minijaturni šesterokutni djelić, razlike u svjetlosti, elementarne mrlje boje*. Sve to ona ne vidi kao cjelinu, već kao složenu vizualnu *zbrku* koja se fokusira u podjednakoj mjeri na združenost i razdruženost elemenata. Ovaj način razmišljanja najbolje je teorijski artikulirao Gilles Deleuze pojmom sklopa. Sklop je formuliran putem jednadžbe ($n - 1$). Sklop je okupljanje dijelova koje se ne doživljava nužno kao cjelinu. Evo jednostavnog primjera: umjesto "sobe" postoje stolice, stol, pod, gravitacija, svjetlost, instalacije, temperature, dizajnerski nacrti,

ekonomska ograničenja i tako dalje. U jednadžbi (n – 1) cjelina sobe je "spuštena" za jednu razinu, a ono što je ostalo nakon tog oduzimanja su elementi sobe. Sklop

> nije Jedan koji postaje dva ili čak izravno tri, četiri ili pet itd. Nije mnogostrukost što se izvodi iz Jedan ili kojoj bi se Jedan pridodao (n+1). Nije sačinjen od jedinica, već od dimenzija, ili, bolje, pomičnih smjerova. Nema ni početak ni kraj, već uvijek samo sredinu (*milieu*) iz koje izrasta i koju prerasta. Uspostavlja linearne mnogostrukosti s *n* brojem dimenzija, bez subjekta i objekta, koje se mogu izložiti na nekoj ravni konzistencije i *od kojih je Jedan uvijek oduzet* (n–1). (Deleuze i Guattari 2013: 29–30, kurziv moj)

Tu je na djelu oduzimanje iz cjeline, a ono što prilikom tog oduzimanja postaje vidljivo su sredine, smjerovi, kretanja od nečeg do nečeg drugog, a ne točke na tom putu. Izraženo jezikom koji smo već koristili, ovo oduzimanje čini relativnu tamu objekta vidljivom, što znači da se pri tome ističu prethodno skriveni načini na koje se objekti mogu povezati jedni s drugima (kao što uklanjanje očne leće oko čini prijemčivim za ultraljubičaste zrake).

Radi se o rasklapanju (Bogost) koje čini vidljivim mnogostrukosti u univerzumu stvari (Shaviro). Ove mnogostrukosti Lin doživljava u "svakom vizualnom fragmentu, svakom dijelu, svakom obliku i nijansi boje", premda nema kretanja prema objektu pridruženima ovim smjerovima (svaki element počiva u njezinom doživljaju umjesto da prolazi kroz njega). Kretanje je ono što će problematizirati sljedeća figura.

No najprije moramo pojasniti pojam sklopa [assemblage]. Ranije sam rekao da su u sklopu mnogostrukosti istaknute, a ne cjelina koju one sačinjavaju. Bitan aspekt mnogostrukosti je to da su one u odnosu *eksteriornosti* po tome što neki element (recimo neka boja) može biti izdvojen iz jednog sklopa i stavljen u drugi gdje obavlja drugačiju funkciju. Manuel DeLanda u knjizi *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* objašnjava da "eksteriornost odnosa implicira određenu autonomiju članova tog odnosa". U eksteriornosti elementi se ne povezuju jedni s drugima prema tome što su već prema tome što mogu činiti:

> Odnosi eksteriornosti također impliciraju da svojstva dijelova nikad ne mogu objasniti odnose koji konstituiraju cjelinu [...]. Svojstva cjeline ne mogu biti reducirana na svojstva njenih dijelova zato što ona nisu rezultat agregiranja svojstava tih dijelova već stvarne aktivacije njihovih sposobnosti. Sposobnosti dijelova ovise o svojstvima tih dijelova, ali ih je nemoguće na njih svesti, budući da sposobnosti djelomično ovise i o svojstvima drugih međudjelujućih entiteta. Odnosi eksteriornosti jamče da sklop može biti rasklopljen, ali istodobno dopuštaju da interakcija dijelova rezultira istinskom sintezom. (DeLanda 2006: 11)

S jedne strane, to da dijelovi ne mogu konstituirati cjelinu može djelovati slično onome na što Harman upozorava kad uvodi pojam povučene naravi objekta budući da objekti, zahvaljujući svojoj eksteriornosti, mogu biti rastavljeni. No Harmanovo je čitanje utemeljeno na prihvaćanju (uvijek

povučene) suštine objekta kojoj je moguće pristupiti samo neizravno. DeLandino tumačenje sklopa, s druge strane, niječe postojanje bilo kakve suštine objekta. On tvrdi da način na koji objekti zajedno funkcioniraju formira trenutnu mrežu bića. Harman kaže da je DeLandin svijet "ispunjen nebrojenim pojedinačnostima različitih veličina i da svaku od njih treba razumjeti kroz konkretni historijsko-genetički proces zahvaljujući kojem se ona pojavila, a ne kao primjerak neke suštine koju dijele mnoge konkretne stvari" (Harman 2008: 370). Razlika između DeLande i mene je u tome što ja smatram kako objekti mogu biti mračni, dakle kako mogu postojati bez ikakvih odnosa s drugim objektima (makar i samo relativno gledajući). Značenje ne nastaje iz mreže, već iz neizravnog doživljaja tame. Ova je razlika oslikana u romanu *Stanica Perdido*: Linin fragmentirani doživljaj svijeta je besuštinski u DeLandinom smislu te ona ne uspijeva razumjeti gospodina Šarenka prvenstveno zato što on inzistira na suštini.[18]

PROTURJEČJE I KRIZNA ENERGIJA

Suština na kojoj inzistiram je ono najskrivenije, najčudnije i najfluidnije. Kao što Harman kaže, "'suština' znači naprosto to da svaki objekt ima stvarna svojstva koja nisu iscrpljena njegovom reprezentacijom u umu ili, općenitije, njegovim utjecajem na druge entitete" (Harman 2013: 27). Glavni problem s kojim se Lin susreće prilikom izrade kipa gospodina Šarenka leži u tome što ona ne može smisliti način da predstavi njegovu suštinu dok gleda njegove dijelove u pokretu. Razlog tome je to što je ona figura

sklopa koji smo u prošlom poglavlju zvali dvostrukim viđenjem.

Sklop i suština su spojeni putem dvaju oblika koje Harman naziva fisijom i fuzijom, dakle razdvajanjem kvaliteta od objekta i spajanjem kvaliteta s objektom. No, da bismo razumjeli Linine probleme s gospodinom Šarenkom, moramo najprije dokučiti kako ona doživljava svijet. Lin u jednoj sceni s početka romana objašnjava Isaacu način na koji ona vidi svijet:

> *Ne vidim ja ništa lošije od tebe, vidim čak i jasnije. Jer za tebe je sve ujednačeno. U jednom kutu ruši se sirotinjska zgrada, u drugom prolazi novi vlak sjajnih klipova, u sljedećem pretjerano našminkana dama ispod neuglednog i starog zračnog broda... Ti sve to moraš obraditi kao jednu sliku. Kakav kaos! Ništa ti ne govori, proturječi samo sebi, mijenja priču. Dok za mene, svaki sićušni dio ima integritet, svaki se neznatno razlikuje od sljedećeg, dok se sve varijacije ne uzmu u obzir, dok ne dobiju na vrijednosti i ne budu racionalno sagledane.*
>
> Isaac je tjedan i pol bio pod dojmom njezinih riječi. Ispisao je bezbrojne stranice, što je bilo tipično za njega, i potražio knjige o vidu kukaca te podvrgnuo Lin dosadnim eksperimentima koji su imali za cilj ispitati njezinu percepciju dubine i vid na daljinu; davao joj je i čitati, a to je na njega ostavilo najveći dojam, jer je znao da za nju to nije prirodno, da se mora usredotočiti poput napola slijepe osobe.
>
> Njegovo zanimanje je brzo splasnulo. Ljudski um nije bio u stanju obraditi ono što su kepri vidjeli. (Miéville 2007: 19, kurziv u izvorniku)

Linin opis načina na koji vidi preuzima oblik (n – 1) – Isaac vidi grad kao cjelinu, dok ga Lin vidi u dijelovima koji čine cjelinu. Ni Lin ni Isaac ne vide grad kao suštinu, kao ono što je povučeno, ili nespoznatljivo. No, ono nespoznatljivo je istaknuto u trenutku kada gospodin Šarenko naruči od Lin da izradi njegovu skulpturu. Ona ne može ispuniti zadaću jer je Šarenko zvjerski muči. Šarenko je, kako mu ime sugerira, mješavina dijelova tijela zbog čega bismo o njemu mogli razmišljati kao o predstavniku hibridnosti (Miller 2010: 39–59) ili kao o sklopu: ukratko, više kao o dijelovima nego kao o cjelini. No Lin uviđa da joj je teško uopće gledati Šarenka jer svi njegovi dijelovi nisu samo izmiješani, već se i kreću: "Pri prvim dolascima bila je uvjerena da se on preko noći mijenjao, da su se djelići njegove fizionomije, koji su odlučivali o općem dojmu, pregrupirali kad nitko nije gledao. Narudžba koju je prihvatila počela ju je plašiti" (Miéville 2007: 96). Kontrast između njezina fragmentiranog viđenja svijeta i Šarenkova dijakronijskog bića razlog je njenog straha. Dakle, nije se bojala činjenice da je gospodin Šarenko bio mješavina zastrašujućih elemenata, već činjenice da se pokušaj zahvaćanja njegove fluidnosti u skulpturu, nečeg po naravi statičnog, doimao pogrešnim: "Histerično se pitala je li ovaj zadatak nalik zadacima u bajkama? Je li kažnjena tako što joj je dan nemoguć zadatak – da zamrzne *tijelo u pokretu* – koji ona ne uspijeva izvršiti, a onda drugi dan, previše prestravljena da bi išta rekla, kreće iz početka" (96, kurziv moj). Ova scena pruža implicitnu kritiku statične naravi sinkronijskog doživljaja dijakronijskih događaja, dakle doživljaja kakav smo ranije susreli razmatrajući dvostruko viđenje.

Lin se prilikom oblikovanja skulpture pokušava uhvatiti u koštac s fluktuirajućim tijelom, no gospodin Šarenko nije zadovoljan. Zamjera joj to što ona svaki njegov dio vidi kao fragment, umjesto da vidi sve njegove promjenjive dijelove kao da je u pitanju on sam, kao instancijaciju njegove čiste prisutnosti. Lin pokušava pridati smisao njegovoj konfiguraciji nastojeći ocrtati uzrok i porijeklo svakog od novih elemenata. Gospodin Šarenko kaže:

> "To je tako... predvidivo. Još me nisi počela promatrati na pravi način. Nisi. Pravo je čudo kako možeš stvarati ovakvu umjetnost. Ti i dalje gledaš na *ovo*... 'neodređeno je svojom majmunskom šapom pokazao na vlastito tijelo'... kao na nešto izobličeno. 'I dalje te zanima ono što je *bilo* i što je to krenulo *naopako*. *Nije u pitanju nikakva pogreška niti nedostatak, niti mutiranje: ovo je slika i bit...*'" (101, kurziv u izvorniku)

Gospodin Šarenko daje naslutiti da promjene kroz koje njegovo tijelo prolazi nisu devijacije od norme, već da su brojni oblici koji čine njegove modulacije ono što on jest. Gospodin Šarenko se ne doima kao slika mreže, već prije kao kombinacija Harmanove fisije i fuzije. Možemo početi razmišljati o razlici među tim dvama pojmovima uz pomoć projekta Alaina Badioua i Quentina Meillassouxa, iako nam oni neće biti dovoljni jer će roman u konačnici otići drugačijim smjerom.

U tekstu "Philosophy and Art" Badiou pristupa pitanju odnosa slike i biti, odnosno suštine, komentirajući Heideggerov rad. Prvo prepoznaje četiri glavna smjera

u Heideggerovom mišljenju – propitivanje, zemlju, prevrednovanje povijesti filozofije i poetsko bivanje – a potom tvrdi da je potonji smjer, poetsko bivanje, jedni koji rezonira sa suvremenim mišljenjem (Badiou 2004: 91–2). Badiou potom izlaže tri glavna smjera u Heideggerovom promišljanju pjesme. Kaže da Heidegger: 1) ustanovljuje da se pjesma ne bavi spoznajom već *aletheiom* ili otkrivanjem istine; 2) pokazuje da poezija nije nužno djelatnost odvojena od filozofije, već da ona može biti filozofija; 3) to ga navodi da upadne u "zamku" koju je osvijetlila Derridaova kritika neodnosa – ova "istina" ili filozofija mora negdje počivati, stoga Heidegger ne može "pobjeći" od toga da je locira u samom svijetu (Badiou 2004: 98–9; cf. Derrida 1991: 129–36 n 5).

U Badiouovom sljedećem koraku krije se razlog zbog kojeg ga uvodimo u ovu raspravu. On se pita što je suvremena poezija učinila da izbjegne zamku jezika u koju se Heidegger ulovio? Potencijalni izlaz vidi u Mallarméu. Badiou u Mallarméu uočava "razdvajanje, izoliranost, hladnoću prisutnoga koje više nema nikakvu predstavljivu vezu sa stvarnošću" (Badiou 2004: 98–9). To znači da je takva pjesma "čista prisutnost" koja se ne referira ni na što drugo i da u njezinoj pozadini, iza nje, ne leži istina s koje treba dignuti koprenu. Nema suštine. Badiou takve pjesme vidi kao mateme (99). Teza je u biti slična Meillassouxovom argumentu u knjizi o Mallarméu, *The Number and the Siren*. Meillassoux otkriva "kôd" u Mallarméovom *Bacanju kocki* – brojeći riječi dolazite do broja 707, iako su drugačija brojenja ukupnih riječi moguća i rezultiraju brojevima 714, 705 i 703 (Meillassoux 2012b: 216). Iako Meillassoux uočava mnoga značenja u broju 707, posebnost ovog brojenja čini

pjesmu primjerom objekta bez suštine, budući da njezina struktura ne može biti uklopljena u kanon stihovnih oblika jer je "taj metar isključivo njezin"(42).

Badiou smatra da je Mallarméovo djelo poetska figuracija matema. U ovoj knjizi nemam namjeru izlagati kompleksnost uloge koju matematika igra u Badiouovom mišljenju, no smatram da nam kratki osvrt na sedamnaestu meditaciju iz *Bitka i događaja* – "Matem događaja" – može približiti Badiouovo shvaćanje dvojake strukture i posljedica matema. Primjer koji Badiou na tom mjestu navodi je Francuska revolucija. Badiouova osnovna tvrdnja je da je događaj revolucije uključio revoluciju kao jedan od uvjeta vlastitog nastanka (Badiou 2005: 180). Matem koji Badiou razvija za ovu tvrdnju je sljedeći: S je situacija (Francuska revolucija); X je "mjesto događaja" koje je prezentirano u S (na primjer, "seljaci") – zbog toga se može reći da X pripada, ili je prezentirano u S, te to zapisati na ovaj način: $X \subseteq S$; a događaj X (u kojem seljaci postaju prisutni u revoluciji) je zapisan kao ex. Ova formulacija omogućuje Badiouu izražavanje ideje da je događaj sačinjen od svih mnoštvenosti njegova mjesta, uz samo to mjesto: $ex = (x \subseteq X, ex)$. Matem time upućuje na to da je "Revolucija središnji član same Revolucije, odnosno na način na koji svijest o nekom vremenu – i retroaktivna intervencija našeg vremena – filtrira čitavo mjesto kroz jednu od kvalifikacija tog mjesta" (180). Badiou ovu tezu oprimjeruje Saint-Justovim proglasom da je "revolucija zamrznuta". U tom smislu je ono što Saint-Just dodaje Revoluciji "oznaka koja jest sama Revolucija i to kao označitelj događaja koji, time što je 'kvalifikabilan' (revolucija je 'zamrznuta'), dokazuje da je uvjet događaja u kojem sudjeluje" (180). Baš kao što

Mallarméova poezija upućuje na "čistu prisutnost" same sebe kao singularnosti, matem događaja radi to isto bivajući "jedno beskonačnog mnoštva koje jest" (180).

U tome leži način na koji Lin vidi svijet. Kao što smo prije rekli, Lin svoj vid opisuje u obliku (n - 1). Ona kaže da za nju "svaki sićušni dio ima integritet, svaki se neznatno razlikuje od sljedećeg, dok se sve varijacije ne uzmu u obzir, dok ne dobiju na vrijednosti i ne budu racionalno sagledane" (Miéville 2007: 19). Način na koji ona živi je sličan načinu na koji gleda. Njezin je život, poput njezina vida, sačinjen od dijelova. Umjesto da živi unutar kolektiva kao većina keprija, Lin kaže: "*Radim sama*, rekla je znancima, *što predstavlja dio moje...pobune. Napustila sam Potokstranu, a potom i Kinken, ostavila sam svoju rodbinu i košnicu*" (39). Njezina umjetnost je drugačija, i to ne zato što je bila bolja od drugih, već zato što je, kako kaže, "pokušala *da neke od velikih figura, koje smo radili svi zajedno, učinim malo manje savršenima...*" (39). Figuru Lin ovdje razmatramo uz pojam matema zato što, kako kaže Badiou, matem "razdvaja biće od pojave, suštinu od postojanja" (Badiou 2005: 125). U Lininom viđenju "svaki djelić ima integritet". Lin radi sama. U Lininoj umjetnost nešto manje od savršenstva je cilj. To rezultira njezinom nemogućnošću da vidi svog poslodavca – gospodina Šarenka – onako kako bi on želio biti viđen: "Nije imala jasnu predodžbu o svom poslodavcu, već samo osjećaj o tome koliko je njegovo tijelo neujednačeno i neskladno" (Miéville 2007: 68).

Gospodin Šarenko je drugačiji. Dok matem odvaja suštinu od postojanja, esenciju od egzistencije, gospodin Šarenko inzistira na tome da je njegovo biće primjer postojeće suštine. U već navedenom citatu on, opisujući

svoje tijelo, kaže: "*Nije u pitanju nikakva pogreška niti nedostatak, niti mutiranje: ovo je slika i bit*" (101). Gospodin Šarenko doima se kao ekstremni oblik "prepravljene" osobe. Prepravljenost je uobičajen oblik kazne za osuđene kriminalce. Žena koja je ubila svoje dijete jer nije prestajalo plakati dobila je desetogodišnju zatvorsku kaznu, a na lice su joj nakalemljene njegove ruke (83). Neke zatvorenice, žene puževi, plaze po podu pod teretom golemih, spiralnih čeličnih ljuštura, dok su nekim zatvorenicima noge zamijenjene tenkovskim gusjenicama. Gospodin Šarenko, iako je možda prepravljen, nije rezultat fuzije dvaju različitih dijelova. Umjesto toga, istaknuta je njegova nestabilnost. Kao što smo već rekli, Lin – nakon što je došla da nastavi rad na kipu – bila je uvjerena da se [Šarenko] preko noći mijenjao, da su se djelići njegove fizionomije, koji su odlučivali o općem dojmu, pregrupirali kad nitko nije gledao" (96). Tijelo gospodina Šarenka nije bilo samo prepravljeno, već je bilo i u neprestanom tijeku. No promjene koje su nastupale u njegovom tijelu nisu bile vidljive izravnim promatranjem. One nastupaju onda kada nitko ne gleda. Skrivene su. Odvijaju se u tami. No tijelo gospodina Šarenka nije moguće shvatiti uz pomoć matema. "Smatrala je apsurdnim i besmislenim *brojiti* komadiće hitina oštrih poput britve, koji su stršili iz nekog komadića zadebljale kože, kako bi bila sigurna da na svojoj skulpturi nije ništa preskočila. To joj je bilo gotovo vulgarno, kao da je njegovo anarhično obličje i trebalo prkositi brojanju." (96, kurziv u originalu).

Jedan opis gospodina Šarenka, izložen putem slobodnog neupravnog govora, upućuje na drugačiju narativnu strategiju od dosad opisanih. Prilikom jednog

ulaska gospodina Šarenka u sobu, on biva opisan kao "kaotična gomila nakalemljenog mesa" (133). Iako nas izraz "kaotična gomila nakalemljenog mesa" poziva na to da Šarenkovo tijelo protumačimo onako kako DeLanda tumači sklop, to ne bismo trebali učiniti. Izjednačavanje gospodina Šarenka s gomilom mesa, na pozadini Šarenkovog inzistiranja na slici i biti, zahtijeva od nas drugačiju interpretaciju.

Harman je puno truda uložio u tumačenje načina na koji nespoznatljiva suština objekta može biti neizravno doživljena. U Harmanovoj interpretaciji Heideggerovog "bitka alata", polomljeni objekt ne otkriva bitak alata u njegovoj nepriručnosti, već je svakodnevno funkcioniranje objekta ionako začudno. Možemo to izreći i ovako: u svakodnevici objekti nikad nisu prisutni u svojoj totalnosti. Kao što je navedeno u prethodnom poglavlju, Heidegger – govoreći o brojnim običnim predmetima koji se nalaze u njegovoj spavaćoj sobi ili u uredu – kaže: "Te se 'stvari' nikad ne pojavljuju najprije zasebno, da bi potom kao suma Realnog ispunjavale sobu" (Heidegger 1985: 77). Obično se smatra da se takve stvari ukazuju kao prisutne onda kada njihova svakodnevna korisnost zakaže. Argumentacijska linija tada obično slijedi motiv "polomljenog alata". Po ovom načinu gledanja, zahvaljujući "nepriručnosti" polomljenog čekića, primjerice, čekić kao takav postaje prisutan (Heidegger 1985: 82). No, kao što je Harman naznačio u reevaluaciji ovog koncepta u knjizi *Tool-Being*, "vidljivost Heideggerova 'polomljenog alata' ništa ne duguje tome što pribor ne funkcionira savršeno [...]. Kao što bismo i očekivali, Heidegger nam ne priča o razbijenim oštricama i sječivima, nego o bićima općenito" (Harman 2002: 45).

Razlog zbog kojeg je analiza polomljenog alata ključna u našem pokušaju da nadiđemo Heideggera je taj što ona sadrži vrlo važan aspekt njegova mišljenja: autentično biće (alat kao alat) i neautentično biće (upotrebljen i zaboravljen alat) uvijek su povezani putem onog "pukog" [bloß] koje kaže da čekić nije "puki" čekić, već da on sadrži fundamentalnu komponentu koja biva zaboravljena prilikom upotrebe čekića. Nju možemo doživjeti putem njegove "polomljenosti" (ili, kako na drugim mjestima piše Heidegger, putem tjeskobe ili dosade). Harmanov program svodi se na zadržavanje dvostruke strukture onog "pukog", no on tu strukturu želi prepoznati u objektu pune prisutnosti, a ne u poetskom bivanju: "Ideja objektno orijentirane filozofije je ideja ontologije koja bi zadržala strukturu Heideggerova temeljnog dualizma i razvila je do točke u kojoj bi konkretni entiteti opet postali filozofski problem od središnje važnosti" (Harman 2002: 49). Dakle, kada gospodin Šarenko opisujući svoje tijelo naglasi da ono nije "*nikakva pogreška niti nedostatak, niti mutiranje", nego da je ono "slika i bit"*, on od Lin zapravo traži da prestane "iza" polomljenosti alata tražiti prikrivenu istinu i da se drži površinske prisutnosti objekta jer će tu pronaći njegovu suštinu. Zato gospodina Šarenka možemo pronaći u njegovim kvalitetama, a ne onkraj njih.

Smjer Harmanova razvoja objektno orijentirane ontologije možemo uočiti ako ustanovimo sličnosti i razlike između nje i teorije mreže aktera koju je razvio Bruno Latour. Latour je zanimljiv u kontekstu ove rasprave zbog važnosti koju pridaje kretanju u okviru svoje teorije. Primjerice, jedan od pet važnih problema njegove teorije je "priroda djelovanja", odnosno načina na koji se "prilikom svakog

djelovanja veliki broj raznih aktanata upleće i iskrivljuje izvorne ciljeve" (Latour 2007: 22). Važno je na ovome mjestu primijetiti kako Latour ne smatra važnim to da aktanti u njegovoj teoriji imaju neku vrstu djelatne moći koju drugi objekti nemaju, već to da su oni "pokretna meta za ogromni broj entiteta koji se roje oko njih" (46). Tako Latour pojmu djelovanja suprotstavlja pojam figuracije, naglašavajući da nije prisutnost ili odsutnost djelovanja ono što određuje subjekta, već da je tijek višestrukih i neprestano promjenjivih utjecaja drugih aktanata u mreži uzrok subjektova djelovanja (53). Čini se da je ovo još jedna verzija sklopa o kojem smo već govorili (Latour i Deleuze u nekim pogledima slično razmišljaju). Harman se razilazi s Latourom upravo u pogledu pitanja nužnosti postojanja mreža utjecaja pri konstituiranju subjekta. Zato on razvija ideju o mračnim ili uspavanim objektima.

U fikcionaliziranom poglavlju "The Sleeping Zebra", Harman opisuje kako odlazi u posjet Latouru u njegovom pariškom stanu. Latour u jednom trenutku mora otići i Harman ostaje sam u stanu te sanja o Badiouovom korištenju teorije skupova (Harman 2010: 67-8). To je uvod u Harmanovu prezentaciju svog pojma uspavanog objekta. Kao smo već rekli, Harman se razlikuje od Heideggera po tome što tvrdi da objekti nemaju poetski i svakodnevni aspekt koje možemo otkriti i potom zaboraviti, već da smo u interakciji s objektima unutar senzualnog područja. No to još uvijek nije glavna poanta argumenta. Harman ide korak dalje tvrdeći da se neljudski objekti povezuju jedni s drugima onako kako se ljudi povezuju s neljudskim objektima: "Sve stvari, ljudske i neljudske, moraju susretati druge stvari u obliku senzualnih karikatura" (69). Nije u

pitanju pokušaj da pripišemo objektima psihu, nego da pokažemo kako je interakcija jednog objekta s drugim putem mišljenja, pamćenja, fantazije ili snivanja samo kvantitativno, ali ne i kvalitativno drugačija od "prašine koja se sudara s blatom" budući da se svi ti procesi odvijaju u senzualnoj domeni (69–70).

Jedan od razloga zbog kojeg Harman vidi svakodnevnu upotrebu alata kao uvijek već čudnu jest taj što čak i u najdosadnijoj upotrebi banalnog objekta, kao što je upotreba stolice za sjedenje, svi aspekti tog objekta nikad neće biti otkriveni. Ukratko, opis objekta, koliko god detaljan bio, nikad neće doista postati taj objekt (Harman 2012: 9–10) i upravo zato kažemo da su objekti uvijek na neki način *povučeni*. "Začudnost" objekta počiva u tom povučenom elementu. To je lekcija koju nam pruža tijelo gospodina Šarenka: Šarenko je figura povlačenja jer će njegovo tijelo, bez obzira na to koliko ga pozorno Lin pratila, svaki put kad ona svrne pogled postati nešto drugačije od onog što je prije bilo. Njegovo se tijelo mijenja onda kada ga nitko ne gleda. Zbog toga gospodin Šarenko tvrdi da je povučenost njegova suština, a to je lekcija koju Lin teško može usvojiti.

Taj povučeni element objekta čine već opisana tama ili uspavanost. Po tome se Harman razlikuje od Latoura: Latour smatra da mreža definira objekte, dok Harman drži da su objekti definirani time što su začudno povučeni. Unatoč tome, mračni objekti su zamjetljivi, kao što smo zaključili analizom odabranih prizora iz romana *Beyond the Barrier.* Doživljaj nekog objekta odvija se u senzualnom području. Tristan Garcia opisuje Harmanovo poimanje povučenosti i senzualnosti te kaže:

> Postoji ontološka razlika između stvarnog objekta, povučenog u sebe, i senzualnog objekta, koji pripada percepciji. Nema potrebe pretpostavljati da uz to postoji neka temeljna razlika između materijalnih i nematerijalnih objekata, čulnih i nečulnih objekata, svjesnih i nesvjesnih objekata. Harman smatra da nema ontološke razlike između objekata i ne-objekata, ili objekata i svijesti, već da ona leži unutar same kategorije objekta, odnosno između realnih objekata i senzualnih objekata (Garcia 2013: 15).

Razlika između realnih i senzualnih svojstava objekata izložena je u Harmanovom eseju u kojem se kao lik pojavljuje Miéville. Taj tekst je objavljen u istoj zbirci kao i tekst " The Sleeping Zebra" (*Circus Philosophicus*). Radi se o fikcionalnoj priči u kojoj Harman i Miéville tijekom osamnaest sati zaglave na bušotinskoj platformi – "Offshore Drilling Rig" (naziv eseja) – negdje pored obale Louisiane. Tekst je, kako je Harman kasnije priznao u intervjuu (Beckett 2011), zamišljen kao "šala" (Beckett 2011). U ovom eseju, Harman priča Miévilleu mit o bušotinskoj platformi na pučini koja je mogla izbaciti konkretne i apstraktne objekte iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Harman upotrebljava tu sliku kako bi ponovio svoju tezu da su objekti nespoznatljivi (mračni, povučeni), te kako bi opisao način na koji oni (putem senzualnih kvaliteta) aficiraju jedni druge.

Harman najprije karakterizira ove objekte koje okuplja bušotinska platforma kao mračne objekte: "Mogli bismo zamisliti da nijedna od ovih prošlih, sadašnjih ili budućih stvari ne može biti izravno povezana sa susjednim stvarima.

One su otoci izolirani jedni od drugih tako da samo putem bušotine mogu ostvariti neizravan kontakt" (Harman 2010: 46). Razlog zbog kojih su objekti koje bušotina usisava mračni objekti je taj što su oni povučeni. To znači da ih bušotina nikad ne može iskusiti u njihovom totalitetu baš kao što ni opis nekog objekta, neovisno o tome koliko on detaljan bio, nikad ne može postati sam taj objekt. Zato su objekti usisani iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti slike objekata, što znači da "postoji onoliko slika nekog objekta koliko je bušotina koje ga susreću. Pedeset bušotina bi, na primjer, mogle izvući istu mačku i rezultat bi bio naprosto pedeset različitih slika mačke pri čemu bi sama mačka možda ostala potpuno neaficirana postupcima ekstrakcije" (48).

Ranije smo rekli da je gospodin Šarenko opisao svoje tijelo kao sliku i bit. Pod biti, odnosno suštinom, smatrali smo povučene kvalitete nekog objekta (ono što je Harman nazvao realnim ili stvarnim kvalitetama) koje su mračne i nespoznatljive. No gospodin Šarenko je istovremeno slika, što znači da je njegovo tijelo moguće opaziti zahvaljujući njegovim senzualnim kvalitetama. Iako se gospodin Šarenko kreće, odnosno protječe, on biva opisan. Dok Lin radi na kipu, različiti aspekti gospodina Šarenka bivaju sagledani. Evo nekoliko opisa njegova tijela: "troprstna reptilska pandža koja je predstavljala jedno od stopala gospodina Šarenka" (Miéville 2007: 96); "egzoskeletni zarezi, mišićne šupljine" (97); "boja bizarnog tijela gospodina Šarenka bila je previše napadna, previše je privlačila pozornost i morala ju je oponašati" (97). Interakcija povučenosti i prisutnosti odgovorna je za fluktuaciju tijela gospodina Šarenka. Senzualne kvalitete koje su primjetne na objektu, neovisno o tome koliko je tih kvaliteta uistinu primijećeno, nikad

ne iscrpljuju taj objekt (to je istina kad je u pitanju odnos čovjeka i objekta, ali i kad je u pitanju odnos između dvaju objekata). Linina skulptura trebala bi biti predodžba interakcije između dvaju tipova kvaliteta. Gospodin Šarenko smatra da Linina plastika nije dorasla toj ambiciji.

U eseju "Offshore Drilling Rig" Harman izrijekom povezuje svoj mit s Miévilleovim pojmom krizne energije (Harman 2010: 39) i deklarira svoj tekst kao kontrapunkt Miévilleovom tekstu. U romanu *Stanica Perdido* Isaac, Linin ljubavnik, znanstvenik je koji razvija ideju krizne energije i načina njezina korištenja. Isaacova teorija želi zahvatiti energije urbanog uništenja putem "kriznog stroja", u cilju preusmjeravanja te negativne energije. Krizna energija je kvaliteta stvarnih objekata što znači da, kao povučenost općenito, ona čini dio suštine svakog objekta. "U pojedinim situacijama kriza može izbiti prije nego u drugima, to je točno, ali teorija krize govori o tome da su stvari u krizi samim time što postoje" (Miéville 2007: 147). Yagharek, Garuda, došao je Isaacu s namjerom da povrati svoju sposobnost letenja. Isaac eksperimentira s raznim tipovima životinjskih mehanizama za letenje kako bi pomogao Yaghareku. Naposljetku se vraća svojoj staroj istraživačkoj opsesiji – kriznoj energiji. Isaac objašnjava da pristupanje kriznoj energiji uključuje naprosto stvaranje situacije u kojoj se energija ne može rasipati, biva zatočena, počinje se hraniti sama sobom i, konačno, pretvara u neku vrstu *perpetuum mobilea*.

> "Mislim da su vodijanoji u stanju iskoristiti energiju krize. Barem djelomično. Kakav paradoks. Iskoristiš postojeću energiju krize u vodi da je zadržiš u obliku

kojem se ona opire, što znači da je dovodiš u još *veću* krizu... ali energija nema kamo otići i kriza se razrješava sama od sebe tako što se voda raspadne u svoj prvobitni oblik. No što bi se dogodilo ako bi vodijanoji uporabili vodu koju su već...uh... *vodooblikovali* kao sastavni dio u nekom eksperimentu koji povećava energiju krize... Ispričavam se. Napravio sam digresiju. Hoću reći da pokušavam smisliti način kako da ti iskoristiš svoju energiju krize i kako da je usmjeriš na letenje. Ako sam u pravu, to je jedina sila koja će te uvijek... *prožimati*. Što više budeš letio, to ćeš biti u većoj krizi, i moći ćeš više letjeti... U svakom slučaju, tako stvari stoje u teoriji" (147–148).

Krizna energija je potpuno paradoksalna. Kontradikcija je u samoj srži krizne matematike. Kako bi krizni motor proradio, potrebni su brojni kompleksni izračuni. Ne radi se o Badiouovom i Meillassouxovom matemu jer ova matematika ne podliježe zakonu neproturječja: "Sprava je primjenjivala neumoljivu logiku krize na prvobitnu operaciju. Matematička naredba stvorila je savršenu aritmetičku analogiju izvornoga koda iz sasvim različitog materijala, a ta analogija bila je istovremeno i identična s originalom kojeg je oponašala i *radikalno različita* od njega" (527, kurziv u originalu). Korjenita razlika između stvarnog objekta (izvornog koda, izvornika) i njegovih kvaliteta (različitih materijala, mimikrije) od suštinske je važnosti za funkcioniranje kriznog motora. Kako bi funkcionirao, motor mora doći do dva različita zaključka istovremeno, da je $x = y + z$ i da $x \neq y + z$. Jednom kad on dođe do rješenja obje jednadžbe, kriza je stvorena. Ova operacija je "paradoksalna, neodrživa", pravi primjer "logike koja samu sebe uništava" (527).

Meillassoux, kao što smo istaknuli u prethodnom poglavlju, smatra da zakon neproturječja ne može biti izigran jer identitet nekog objekta nikad ne može biti dvije stvari odjednom. Kad bi to bila istina, tad identitet ne bi bio moguć:

> stvarno se proturječje ni u čemu ne može izjednačiti s tezom o univerzalnom postajanju jer u postajanju stvari su jedno, a potom su drugo od toga – stvari jesu, a potom nisu. To ne uključuje nikakvo proturječje budući da biće nikada istovremeno nije to i suprotnost toga, postojeće i nepostojeće. Uistinu nelogično biće prije je sustavno uništenje minimalnih uvjeta svakog postajanja: ono potiskuje dimenziju drugosti nužne za razvoj bilo kojeg procesa likvidirajući ga u bezobličan bitak koji može biti tek uvijek-već onoga što nije. (Meillassoux 2016: 102)

Nazori o ovom pitanju leže u srži spekulativnog realizma. Objekti postoje neovisno o mišljenju. No kako to možemo znati ako im možemo pristupiti samo putem ljudske percepcije? Meillassoux tvrdi da imamo pristup spoznaji objekata koji su postojali u vremenu prije pojave čovječanstva (Zemlja prije evolucije ljudskog života). Ovaj "dijakronicitet" (Meillassoux 2016: 159) nam je dostupan zahvaljujući znanosti. Valjanost znanstvenih iskaza nije prijeporno pitanje u ovom argumentu, već je prijeporna sama osnova na kojoj se znanstveni iskazi mogu potvrditi kao valjani ili opovrgnuti kao nevaljani. Čak i kad bi bio otkriven potpuni sinkronicitet između ljudskog mišljenja i svijeta, time postojanje objekata izvan ljudskog mišljenja ne bi bilo pobijeno jer bi takvo otkriće

> i dalje bilo *otkriće*. To znači da moderna znanost, u mjeri u kojoj je matematička znanost, dozvoljava *postavljanje* pitanja o mogućem vremenskom jazu između bitka i mišljenja – radeći od njega smislenu hipotezu, dajući mu smisao i čineći ga vidljivim – kako bi njegovo postojanje opovrgnula ili potvrdila. (113)

Zakon neproturječja u ovom scenariju mora vrijediti jer iskaz, kad bi bio istinit i lažan istovremeno, ne bi bio logičan, ne bi bio otkriće, ne bi bio ni istinit ni lažan. Meillassoux zadržava matem kako bi pristupio svijetu izvan ljudskog mišljenja, a da bi matem funkcionirao na ovaj način proturječje ne smije biti moguće.

Krizni motor u romanu *Stanica Perdido* funkcionira drugačije. Njegova matematika je proturječna. Proturječje je nužno za proizvodnju krizne energije, proturječje je krizna energija. To je "paradoksalna ontologija" (Miéville 2007: 529) koja funkcionira drugačije nego što Meillassoux tumači funkcioniranje znanosti. No ipak govori nešto i o pitanju objekata neovisnih o mišljenju. Drugi način da se pristupi spoznaji objekata neovisnih o ljudskom mišljenju je da se proturječje shvati kao nužno. Objekti istovremeno jesu i nisu poznati ljudskom mišljenju. Ne radi se o proturječju u pravom smislu, već o nečem drugom. Određene istine istovremeno bivaju iskazane i ne bivaju iskazane. U romanu Kazua Ishigura *Nikad me ne ostavljaj* (2005), klonove se odgaja da budu potencijalni donori organa. Aktivisti za prava klonova uspjeli su omogućiti nekolicini mladih klonova pristup školskom sustavu. Djeci se sve do ranog puberteta eksplicitno ne govori koji je smisao njihovih života, no to ne znači da ona nisu svjesna svoje sudbine.

Nakon što im se kaže da će njihovi organi prije ili kasnije biti iskorišteni, djeca nisu iznenađena, već osjećaju da im je već "bilo rečeno i da im nije bilo rečeno" (Ishiguro 2005: 101) što će biti s njima. U drugom primjeru iz romana, jedan učenica neprestano provocira drugu poluistinama na tako suptilan način da nije moguće ispitati valjanost njezinih tvrdnji: "Ipak, mrzila sam kad je Ruth to činila. Naravno, nikad nisam bila sigurna govori li istinu, ali budući da nije 'govorila', već samo davala naslutiti, nije bilo moguće osporavati njezine tvrdnje" (72-73). U oba primjer spoznaja je paradoks: nešto se istovremeno i zna i ne zna (Willems 2010: 49–50).

Harman, komentirajući Priestovo tumačenje proturječja, kaže:

> Unatoč Priestovom eksplicitnom poricanju ove činjenice, stvarnosti se može neizravno pristupiti, makar izravno to nije moguće. Nema očitog proturječja u tvrdnji da entimemom nešto kažemo bez da to iskažemo, da metafora neizravno kaže nešto što se ne može doslovno iskazati ... da vicevi priopćuju informaciju koja bi bila bezvrijedna kad bi se te viceve objasnilo, i tako dalje. Zastupati tezu da je moguće misliti ono po sebi bez da se ono po sebi misli nije nemoguće (kao što tvrdi Meillassoux) niti takvo mišljenje predstavlja pravo proturječje (kao što tvrdi Priest). Radi se naprosto o predanosti *filozofiji*, ljubavi prema nečemu što nemate i što nikad nećete moći imati. Kako do toga dolazi ponekad je teško utvrditi. No ne možemo problemu pristupiti tako što ćemo sebe zaključati unutar korelacionističkog kruga, a onda

> iz njega bježati služeći se artificijelnim i idealističkim matematičkim sredstvima, niti tako što ćemo ustvrditi da je sama stvarnost proturječna... Pojedinci su izvor svakog proturječja, ali oni sami nisu proturječni. Razlog zbog kojeg Sokrat može biti sretan i tužan nije taj što je Sokrat *i* sretan *i* tužan, već taj što nije *ni* sretan *ni* tužan. Proturječje je utemeljeno u nečem dubljem i neproturječnom. (Harman 2013: 249–50)

Proturječje pronalazimo u fuziji i fisiji stvarnih objekata i njihovih kvaliteta. To je "dublji" aspekt proturječja koji Harman spominje. Isto tako ne možemo reći da se kod fuzije i fisije radi o dijalektici, nego o nečem drugom, kao što tvrdi Carl Freedman (Freedman 2015: 40–1). Tu je izvor zamjerke koju gospodin Šarenko upućuje Lin. Tijelo gospodina Šarenka nastaje fuzijom nepoznatih kvaliteta s objektom i odvajanjem poznatih kvaliteta od objekta fisijom. Dokaz u prilog tome je Linin opis skulpture u završnoj fazi njezine izrade. Gospodin Šarenko izmučio je Lin toliko da ona jedva uspijeva raditi na kipu. On vjeruje da Isaac ugrožava njegovu trgovinu drogom, iako to nije slučaj. Gospodin Šarenko muči Lin kako bi došao do Isaaca. Na kraju romana, Isaac pokušava spasiti Lin, no moljac gasitelj je napada i isisava dovoljno njezine podsvijesti da uništi njezin osjećaj sebstva. Kad Isaac po prvi put vidi dovršenu skulpturu, opisuje ju kao fuziju objekta i kvaliteta obično ne dolaze u paru s njim. "Bila je to nevjerojatna raznobojna stvar, užasna kaleidoskopska prilika sastavljena od košmara, s koje su udovi, oči i noge stršili u potpuno ludim kombinacijama" (Miéville 2007: 552). Kaleidoskopska prilika sastavljena od košmara, s koje su udovi, oči i noge

stršili u potpuno ludim kombinacijama je predodžba "tenzije ili napetosti između stvarnih objekata koji su onkraj pristupa i njihovih senzualnih kvaliteta koje postoje samo onda kad [objekte] netko susretne" (Harman 2011a: 103). Tijelo gospodina Šarenka je izraz napetosti između njegove suštine i njegove slike ili, rečeno drugačije, između gospodina Šarenka kao stvarnog objekta i senzualnih kvaliteta s kojima se Lin i Isaac suočavaju.

To je opis načina na koji krizni motor funkcionira u romanu, ali ne i onoga čime njegov rad rezultira. Funkcija motora je da započne promjene. Jedna od takvih promjena je vraćanje sposobnosti letenja Yaghareku. Ovako to Isaac opisuje: "'No Yag, da budemo iskreni, u pitanju je nešto puno važnije. Ako *uistinu* uspijem za tebe otključati kriznu energiju, onda će tvoj slučaj postati prilično tričava stvar. Govorimo o silama i energijama koje bi mogle *potpuno* promijeniti... baš sve...'" (Miéville 2000: 208). Krizna energija slična je pojmu koji Harman spominje na kraju teksta "Offshore Drilling Rig": radi se o *privlačenju* (Harman 2010: 51). *Privlačenje* i krizna energija slične su na dva načina. Kao prvo, privlačenje je porod fuzije: "očaravanje je posebno i privremeno iskustvo pri kojem se bliska veza između jedinstva neke stvari i mnogostrukosti [specifičnih kvaliteta] na neki način djelomično dezintegrira" (Harman 2005: 143). Kao drugo, privlačenje je slično načinu na koji Isaac opisuje kriznu energiju zbog svoje sposobnost da promijeni sve. Harman smatra da je "privlačenje načelo revolucije kao takve jer samo privlačenje omogućava kvantne skokove između jednog stanja stvarnosti u drugo tako što stvara nove odnose između objekata" (Harman 2005: 244). Krizna energija i privlačenje imaju sličnu strukturu:

mogućnost za promjenu povezana je s povučenom naravi objekata. To je struktura koju predstavlja gospodin Šarenko i koju Lin teškom mukom nastoji zahvatiti svojom umjetnošću. Čini se da Lin uistinu osjeća kako postoji neka opasnost u zahvaćanju krizne energije u plastičnom obliku jer ona, iako gospodin Šarenko i krizna energija u romanu nisu dovedeni u izravnu vezu, zna da ne smije o toj ideji misliti pred modelom. Premda nije smatrala da Šarenko posjeduje telepatske sposobnosti, Lin odlučuje da "ništa neće riskirati" (Miéville 2000: 252) jer se bojala što bi se moglo dogoditi kad bi se on dočepao te ideje.

Harman je u tekstu "Offshore Drilling Rig" izrazio zanimanje za Miévilleov pojam krizne energije, iako ga nije parafrazirao vlastitim terminima. No, stvorio je vlastiti mitološki krizni motor: bušotinsku platformu. Mit o bušotinskoj platformi ističe napetost između objekata zbog tame koja je nužni dio tog kontakta. Ova vrsta napetosti prisutna je u međusobnom odnosu svih objekata. Zapravo nema potrebe za posebnim kriznim motorom. "Zašto ne pripisati *svim* objektima sposobnost da djeluju kao bušotinske platforme, zamisliti da svaki od njih crpe fantazmatsku energiju iz svih drugih objekata? Doslovno možemo zamisliti sve zečeve, majmune, elektrone, kiseline i teretne vlakove koji bi bili opremljeni vlastitom mašinerijom za ekstrakciju. Svi stvarni objekti bilo koje veličine imaju sposobnost interakcije sa svim drugim objektima, po cijenu toga da ih pretvore u slike". *Stanica Perdido* ne funkcionira tako: krizna energija ograničena je na krizni motor.

No, gospodin Šarenko ističe jedan drugi element krizne energije – ulogu kretanja. On inzistira na tome da

Lin prestane sagledavati njegovo tijelo kao ono što je ono bilo, ili po načinu na koji se ono razlikuje od drugih tijela, i zahtijeva da ga sagleda kao tijek ili promjenu, kao kretanje između slike i suštine.

Harman se u tekstu "The Sleeping Zebra" fokusira na ulogu kretanja:

> dijelovi mog tijela neprestano se mijenjaju bez da ja pritom uvijek postanem drukčiji. Istina je da promjena komadića mog tijela može biti tolika da me uništi. No ona taj stupanj mora dosegnuti – on ne nastupa automatski sa svakim malenim pokretom u infrastrukturi ljudskih i neljudskih stvari. (Harman 2010: 70)

Harman smatra da ova promjena ima dvije funkcije. Mnogostruke perspektive funkcioniraju kao neizravne strategije za predočavanje suštine tako da se uz njihovu pomoć može pokazati da mračni objekti mogu postojati (Willems 2015: 8–9). "Ako objekt može postojati neovisno o specifičnoj situaciji u kojoj se nađe", kako kaže Harman, "onda također može postojati neovisno o bilo kakvoj situaciji" (Harman 2010: 70). Harman se ovom izjavom referira na mračne ili uspavane objekte. Uspavani ili mračni aspekt gospodina Šarenka zavarao je Lin. Lin misli da ne uspijeva predstaviti kretanje Šarenkovih dijelova, no ona zapravo ne može formulirati njegovu suštinu budući da je ta suština proturječna. Gospodin Šarenko inzistira na tome da bude predstavljen kao latentni objekt time što zahtijeva da njegova slika *i* njegova suština budu prisutne u kipu. Lin se muči da sve to oprisutni. Jedan od razloga njezina neuspjeha je taj što ona vidi svijet kao besuštinski sklop.

Tijelo gospodina Šarenka je mračno, nespoznatljivo. To je glavna ideja koja je istaknuta na kraju romana *Stanica Perdido*. Ostatak teksta posvetit ću raspravi o doživljaju neznanja pri čemu će okvir te rasprave biti zadan razradom motiva paukolikih tkalaca. Tkalci su zanimljiva bića: radi o životinjama koje su predstavljene kao stvorenja izuzeta iz domene razumijevanja. To izuzimanje je ključno jer gospodin Šarenko misli da Lin baš to nedostaje u njezinom ekstenzivnom načinu viđenja svijeta. No njoj – kako smo pokazali – nedostaje i osjećaj da bića posjeduju suštinu:

> "Možda sam previše oštar prema tebi", zamišljeno reče gospodin Šarenko. "Želim ti reći... ovaj komad ispred nas jasno svjedoči da *imaš* osjećaj za prijelomni trenutak, iako tvoje pitanje nagovještava upravo suprotno... I zato možda", nastavio je sasvim polako, "*sadržiš* u sebi taj trenutak. Jednom dijelu tebe nisu potrebna nikakva objašnjenja, čak i kada tvoj viši um postavlja pitanja u takvom obliku da je nemoguće na njih odgovoriti" (Miéville 2007: 101).

BEZ SKRIVENIH PORUKA

Krizni motor nije samo stroj sačinjen od klipova i zupčanika koji prikupljaju kriznu energiju i pretvaraju je u neku vrstu *perpetuum mobilea*. Krizni motor je zapravo čvor koji spaja tri različita elementa koji inače nikad ne dolaze u izravan kontakt jedan s drugim. Kako bi motor proradio, Isaac mora posredovati među trima entitetima: ljudskim bićem, konstruktom i tkalcem. Ljudsko biće je umirući

čovjek koji je još uvijek priseban. On je na kraju romana prisiljen biti lijevak kroz koji krizna energija protječe kako bi privukla preostale moljce gasitelje i usmrtila ih. Tijelo umirućeg čovjeka – Andreja Shelborneka – pritom strada.

Konstrukt je skup parom i naftom pogonjenih robota koji su stekli svijest. U središtu skupa je animirana hrpa smeća. "Ti otpaci tvorili su tijelo. Udaljenost od lubanje do nožnog palca tog nepreglednog skeleta stvorenog od industrijskog otpada iznosila je najmanje osam metara" (Miéville 2007: 376). Taj skup sklopovlja, strojeva, cijevi i ventila u jednom je važnom pogledu različit od gospodina Šarenka – njega nisu oblikovali ljudi. "Bio je to konstrukt, golemi konstrukt, napravljen od odbačenih dijelova i ukradenih motora. Njegovo spajanje i napajanje nije bilo izvedeno po nekom projektu kojeg su napravili ljudi" (377). U nekom trenutku konstrukt, koji je spojen s mnogim drugim, manjim, pojedinačnim, svjesnim konstruktima diljem grada, postaje nerazaznatljiv od smeća u kojem je smješten. "Konstrukt Vijeće imao je razum, ali ne i osjećaje" (485). Konstrukt je skup neživih objekata fuzioniranih sa živim svojstvima. On s Isaacom razgovara putem ljudskog tijela koje je fisijom izgubilo životna obilježja: njegov je mozak djelomično odstranjen kako bi mogao biti spojen na konstrukt. Konstrukt je, dakle, čudniji čak i od gospodina Šarenka jer njega obilježava u jednakoj mjeri fuzija i fisija objekta i svojstava.

Jane Bennett u knjizi *Vibrant Matter* opisuje prizor u kojem nekoliko komada smeća oživi. Ona naleti na rukavicu, pelud, mrtvog štakora, čep za bocu i drveni štap koji leže na ulici. Svi ovi objekti su neživi: oni su mrtvi, otpad, dakle ostaci slični elementima koji sačinjavaju

konstrukt. Životnost ovih objekata znači to da oni imaju sposobnost "proizvesti učinke" u promatraču (Bennett 2010: 5). Snaga Bennettine knjige bar jednim dijelom počiva na argumentu koji kaže da sposobnost stvari za aficiranje "nije u potpunosti moguće svesti na kontekst u koji ih (ljudski) subjekti postave"(5). Ona time implicitno upućuje na učinke koje objekti imaju jedni na druge mimo ljudskog opažanja ili mišljenja. No Bennett još uvijek daje prednost mreži ili sklopu objekata koji zajedno međudjeluju, što je primjetno na primjeru skupa ostataka koje ona vidi na ulici (Harman 2014: 98). Tu dolazimo do sličnog problema kao i kod DeLande: kod njih nema mjesta za suštinu, a to je glavna lekcija koju nam je pružio gospodin Šarenko sa svojim oblikom koji se vječno mijenjao. Krizni stroj nije mreža i to se, između ostalog, vidi po tome što su tri elementa koja ga sačinjavaju odsječeni jedni od drugih kratkim spojem. Konstrukt Vijeće odlučuje pomoći Isaacu jer smatra da će spajanjem na krizni motor prikupiti dovoljno informacija o njegovoj strukturi, a potom izgraditi jedan za sebe. No Isaac ne želi da se to dogodi. Zbog toga je instalirao prekidač kako bi odsjekao konstrukt od informacijskog tijeka: "To je prekidač", rekao je, "ventil kruga". Dopušta samo jednosmjeran protok. Uskoro ću isključiti Vijeće iz ove gomile" (Miéville 2007: 519). Krizni motor nije sklop. Zapravo ne bi funkcionirao kao sklop. Proturječje leži u srži energije koju on generira. Dio ovog proturječja je isključivanje pripadnosti bilo čemu.

Treće stvorenje koje sačinjava krizni stroj, Tkalac, također je figura povezanosti i povlačenja. Tkalac je opisan, ali je i nespoznatljiv. Njega je moguće pojmiti, ali on unatoč tome ostaje enigmatičan. Drugim riječima, Tkalac je kratki spoj po sebi. Tkalci su jedina bića u romanu koja mogu bez

tuđe pomoći poraziti moljce gasitelje. Moljci gasitelji hrane se snovima, a tkalci nemaju "skrivenih" snova koji traže izraz. Oni su primjer bitka alata u Harmanovom tumačenju jer u njima nema ništa skriveno što čeka da bude otkriveno, a unatoč tome oni se doimaju kao najčudnija stvorenja u knjizi.

> Tkalac je razmišljao u *neprekidnom, neshvatljivom, kotrljajućem toku svijesti*. Tkalčev um *nije bio slojevit, nije postojao ego* koji bi kontrolirao niže funkcije, *niti životinjski korteks* koji bi prizemljio um. Tkalac noću *nije sanjao, on nije dobivao skrivene poruke* iz tajnih zakutaka uma, kod njega nije dolazilo do pražnjenja narasle gomile smeća koje bi nagovijestilo uređenu svijest. Kod Tkalca *su snovi i svijest bili jedno te isto. Tkalac je sanjao da je u svjesnom stanju, a svjesno stanje u kojem se on nalazio bio je njegov san, beskrajna neuhvatljiva mješavina slika, želja, spoznaja i osjećaja* (Miéville 2007: 525, kurziv moj).

Tkalci su funkcionirali tako da nije bilo napetosti između njihovog skrivenog dubokog aspekta i načina na koji ih se doživljavalo. U tekstu su opisani detaljnije nego bilo koja druga vrsta bića. Oni su nalik paucima: tjelesina im se sastojala od golemog abdomena u obliku suze; bili su zategnuti i glatki; glava im je bila veličine grudi nekog muškarca, a uz četiri noge na koje hodaju imali su još tri para udova (278–279). No to ipak ne znači da je njihovu površinu moguće u potpunosti razumjeti – oni ostaju stvorenja koja je teško spoznati. Radi se o "potpunim strancima" (278) koji više nisu koristili svoje mreže za hvatanje plijena, nego su u mrežama vidjeli

"predmete ljepote koji se mogu odvojiti od tkanja same stvarnosti" (280). Tkalci zbog svoje začudnosti ili stranosti funkcioniraju kao relativno mračni objekti. Oni su stanovnici domene koju Miéville u svom eseju naziva visokim čudnim [high weird].

Ključna ilustracije domene visokog čudnog je tentakul, pipak, ticalo, nešto začudno, ali i izvan povijesti, bez "mitske rezonance" (Miéville 2008: 105). No tentakul je također slika pružanja, povezanosti, a ne samo razdvajanja. Donna Haraway upotrebljava paradoks povezanosti i odvojenosti tentakula u raspravi o antropocenu. U tekstu "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", Haraway piše:

> Tentakularna bića imaju tijelo: to su žarnjaci, pauci, stvorenja s prstima poput ljudi i rakuna, lignje, meduze, vlaknasta bića, flagelanti, miofibrili, isprepletene nakupine mikroba i gljiva, puzavice, nabujalo korijenje, penjačice. Tentakuli su također i mreže, njene životinje, izmišljene i stvarne (Haraway 2016).

Drugi primjer pruža roman Octavije Butler *Dawn* (1987), prva knjiga iz trilogije *Xenogenesis* (koja je kasnija preimenovana u *Lilith's Brood*). Zemlja je uništena u nuklearnom ratu. Tuđinci – Oankali – spasili su preostale ljude, evakuirali ih u svoj veliki svemirski brod smješten u Zemljinoj orbiti i uspavali na dvjesto godina. Nakon tog perioda započeli su program ponovnog naseljavanja planeta. Lilith je prvo ljudsko biće koje je probuđeno kako bi se povezalo s tuđincima i kasnije podučilo ostale članove svoje vrste kako da prihvate novu situaciju. Život

s Oankalijima joj teško pada jer su joj oni tako strani. Glavni indikator te začudnosti su tentakuli. Ovako ih Lilith doživljava:

> Tentakuli su [mu] bili elastični. Kad bi ona viknula, neki od njih bi se produžili sve do nje. Zamišljala je sporo grčeće, umiruće gujavice raširene po pločniku nakon kiše. Zamišljala je male morske puževe s pipcima – puževe golaće – koji su nevjerojatno narasli, do ljudske veličine i oblika i, odvratno, koji su zvučali ljudskije od nekih ljudi. No ipak joj je bilo potrebno da čuje njegov govor. Ovako tih, bio joj je potpuno stran. (Butler 2007: 14)

Pojam mreže u ovom smo poglavlju kritizirali zbog toga što nedovoljno pažnje posvećuje suštini. Harawayin pojam tentakularnog mišljenja sličan je načinu na koji Harman čita Heideggera – objekti su uvijek čudni, čak i onda kad su potpuno funkcionalni. Svakodnevna začudnost nastupa zato što su svi objekti relativno mračni objekti po tome što su povučeni. Tkalci ne posjeduju latentni sadržaj: njihov je san manifestan. To ih spašava od moljaca gasitelja. Time, ponavljam, postaju ilustracija bitka alata (Harman 2002: 97–8): kao prvo, tkalci ne predstavljaju negaciju – primjerice (n – 1) – već bi doživjeti njihovu začudnost prije svega značilo doživjeti njihovu tipičnost; kao drugo, kod tkalaca se nikad ništa ne otkriva, u heideggerijanskom smislu, što bi značilo da nešto u njima uvijek ostaje skriveno (kao i u svim objektima). Oni se nikad ne otkrivaju u cijelosti.

Drugim riječima, iako tkalci nemaju skrivenu dubinu, oni ipak ostaju djelomično nespoznatljivi. Ta je poanta

ilustrirana načinom na koji oni govore. Ta ilustracija slična je načinima opisivanja u djelima Damona Knighta i Joanne Russ o kojima smo raspravljali u jednom od prethodnih poglavlja. Spomenute strategije opisivanja, kako smo rekli, ne teže tradicionalno shvaćenom realizmu, već ilustriraju dvije vrste napetosti unutar objekta: fisiju objekta od kvaliteta koje inače povezujemo s njim i fuziju objekta s kvalitetama koje inače ne povezujemo s njim. Fisija je figura odvajanja, a fuzija figura spajanja. Način na koji tkalci govore ilustrira te procese, na što ćemo ukazati sljedećim primjerom: "PLEMENITI BOLU I MILOSTI BLJUZGAVICA JE SVE VEĆA IMAJ NA UMU ALI UM NIJE UM... JEDNO U JEDNO NEĆE MOĆI ALI ZATO HOĆE JEDNO I DVA ODJEDNOM MI POBIJEDILI KAKO POBIJEDILI KAKO DIVNO..." (Miéville 2007: 529). Ovdje je na djelu razdvajanje riječi od smisla i neočekivano povezivanje jedne riječi s drugom. Način na koji je jedna riječ ili ideja povezana s drugom, aliteracijom i ponavljanjem "MI POBIJEDILI KAKO POBIJEDILI KAKO DIVNO", primjerice, važnije je od skrivenog značenja koje leži u pozadini onog što tkalci govore, iako njihove riječi povremeno postaju shvatljive ljudima koji ih slušaju. Svijest tkalaca je san, a snovi tkalaca su njihova svijest – nema nikakve dubine u njihovim riječima, oni su figure površine, ali površine koja ukazuje na nemogućnost da ova bića budu u cijelosti spoznata.

Fisija između osjeta i razumijevanja slična je onome na što je gospodin Šarenko ukazao Lin. Njoj, da bi ga sagledala, nedostaje doživljaj njegova tijela različit od riječi i slika kojima ga je ona nastojala izraziti. Tkalac je po sebi neshvatljiv čovječanstvu zato što je on, kako je rekao

gospodin Šarenko, samo "slika i suština". No treba istaknuti da je ova slika i suština još uvijek nešto što je vidljivo. On je relativno mračan objekt što znači objekt kod kojega je više aspekata povučeno nego prisutno. Time je istaknut i način na koji je on otvoren za uspostavljanje nekonvencionalnih veza s drugim objektima.

U ovom smo razmatranju Miévilleovog rada istaknuli nekoliko ključnih aspekata koje dijele spekulativni realizam i znanstvena fantastika. Lin je figura sklopa zbog insektolike strukture njezina vida. Način na koji ona vidi svijet sličan je dvostrukom viđenju koje smo susreli u Gaimanovom radu jer je pri njemu svijet raskloplјen u dijelove. No ovaj pristup je ograničavajući zato što niječe suštinu objekta i inzistira na tome da je bivanje objekta uspostavljeno njegovom pozicijom u mreži.

Gospodin Šarenko, s druge strane, zahtijeva od Lin da sagleda njegovo tijelo kao sliku i suštinu, što ona ne uspijeva. Sklop njezina vida ne može prevesti njegovo tijelo u skulpturu. Tijelo gospodina Šarenka ne može biti proračunato, ono nije podložno matemu. Radi se o figuri proturječja, obilježja koje je usporedivo i usporedno s konstrukcijom kriznog motora. Krizna energija treba proturječje kako bi funkcionirala. Drugim riječima, krizna energija je proturječje. Miévilleov opis "paradoksalne ontologije" također je na djelu u figuri kratkog spoja. Konstrukt je mreža robota koju je Isaac odsjekao od povratne sprege i tako u svoj izum ugradio aspekt povučenosti. Time se Isaac zaštitio od toga da kontrolu nad kriznom energijom prepusti konstruktu. Na nedoslovnoj razini time je predstavljena povučena narav, ili suština, svih objekata, gdje god se oni nalazili. Figura kakva

je gospodin Šarenko mijenja se, to vidimo na njegovom tijelu, no ne vidimo kako je takva promjena objekta uopće mogla nastupiti. O tome ćemo nešto više reći u narednim poglavljima.

7

—

Spekulativni rad: priče o Binti Nnedi Okorafor

> Dom – to je samo mjesto na koje stižu naše pogrešno adresirane nade u bolji svijet.
> Kako možemo svjesno njemu težiti?
> — Trisha Low, *Social Realism*

Kako će u budućnosti izgledati rad? Zapravo, koji čudni oblici rada postoje već danas? U ovom brutalnom vremenu koje obilježava kombinacija duboko ukorijenjenog tejlorizma, potpune automatizacije, dominacije uslužne industrije, plaćanja rada po učinku, platformske ekonomije i ekonomskog pritiska na siromašne slojeve stanovništva koji su prisiljeni rudariti po tehnološkom, hazardnom otpadu, potrebni su novi načini promišljanja trenutnih i budućih praksi rada. Živimo u vremenu vrlo različitom od vremena koje je John Maynard Keynes zamislio u ogledu "Ekonomske mogućnosti za naše unuke" (1963). Keynes je u tom tekstu, napisanom 1930. godine, zamislio kako će ekonomija izgledati "za sto godina" (360). Tvrdio je da će sve brži tehnološki razvoj uparen s akumulacijom kapitala – s procjenom rasta od 2% godišnje (363, vidi Piketty 2014: 25-7) – dokinuti potrebu za radom. Keynes je mislio da najveći problem čovječanstva u budućnosti neće biti ekonomske, već društvene naravi. Mislio je da će to biti problem korištenja vlastite slobode (Keynes 1963: 367). Čuveni je ekonomist procijenio da će najvažnije pitanje u budućnosti biti povezano s praksama koje će ljudima odvlačiti pažnju, odnosno s izbjegavanjem opasnosti da nam sve vrijeme na raspolaganju ne postane naprosto vrijeme dokolice (368).

Ovaj tekst pišem deset godina prije vremena o kojem je Keynes nagađao i mogu mu priznati da su se u zadnjih devedeset godina oblici rada radikalno promijenili. No,

za razliku od onog što je predviđao Keynes, naši najveći problemi nisu dokolica i dosada, već – upravo suprotno – prekarnost i stres. Konkretni razlog takvog stanja je široka rasprostranjenost izravnih stranih ulaganja (pri kojima neka tvrtka iz jedne zemlje ima kontrolni udjel u nekoj tvrtki iz druge zemlje), odnosno investicija koje su – za razliku od lažnog straha od automatizacije – doista bile i ostale jedan od glavnih izvora nejednakosti plaća i dokidanja sigurnosti u pogledu zapošljavanja (Benanav). Na pozadini kombinacije promjena u javnim politikama – koje su redom išle u smjeru ohrabrivanja stranih investicija i odricanja od bilo kakve odgovornosti prema domaćim radnicima – izravna strana ulaganja prepoznata su kao jedan od glavnih uzroka nesigurnosti na tržištu rada. To naročito vrijedi za prekarne radnike i radnike u uslužnim djelatnostima (Lechevalier 405). U kontekstu ovog poglavlja najvažnija je činjenica da je prekarnost rada postala važna tema u brojnim djelima znanstvene fantastike. Kritičari su to već primijetili: primjerice, Roger Luckhurst (2003) poslužio se pobjedom Novih laburista na parlamentarnim izborima 1997. godine kao prizmom za analizu tretmana motiva prekarnosti u britanskoj znanstvenoj fantastici, dok je Sarah Ann Wells (2014) proučavala kako se "prvosvjetski" i "trećesvjetski" rad u razdoblju nakon Sjevernoameričkog sporazuma o slobodnoj trgovini ogleda u recentnoj znanstvenofantastičnoj produkciji.[19]

No ja ću započeti vlastitu analizu s nešto ranijim primjerom, romanom *Solar Lottery* (1955) – prvim objavljenim djelom Philipa K. Dicka – u kojem prekarnost zahvaća maksimalni broj radnih mjesta tako da se čak i predsjednik svijeta te ubojica predsjednika svijeta biraju

slučajnim odabirom. To se radi da bi se "slučaj upotrijebio kao protuotrov za despotsku koncentraciju moći" (31). No moć se ne razrjeđuje. Primjerice, iako se čini da je izbor predsjednika svijeta odlučen nasumičnim odabirom, ispostavlja se da je on učinjen sukladno nečijim sitnim interesima i pohlepi. Uz to, iako bi se osobnost ubojice predsjednika svijeta trebala stalno mijenjati, ispostavlja se da se radi tek o petorici ljudi koji naizmjenice kontroliraju isto tijelo. Možemo stoga reći da ovaj roman razotkriva pravi razlog postojanja prekarnosti. Prekarnost nije tu kako se neke strukture moći ne bi učvrstile, već kako bi se osiguralo da te strukture moći ostanu netaknute (Willems 2018: 147 –8).

No puko ukazivanje na prekarnost kao problem ne zanima me previše. Puno više me interesira njeno dokidanje. Zato ću na primjeru niza novela pokušati ukazati put prema oslobađanju od prekarnosti. Radi se o pričama o *Binti* (2015 –19) Nnedi Okorafor. Rad nije tema koja bi vam se nametnula sama od sebe dok čitate Okoraforine priče. Njen ciklus posvećen je djevojci Binti i njezinu obrazovanju na Sveučilištu Oomza gdje živi i radi više vrsta bića. Način na koji se dom i identitet ispituju tumačit ću kao orijentir za razmišljanje o tome što bi to značilo pripadati opresivnom svijetu, a što napustiti takav svijet. Glavna je teza ovog poglavlja to da emancipacija nastupa tijekom *simbioze*. No ocrtat ću prilično čudnu vrstu emancipacije. Govorit ću u prilog jednoj vrsti *neslobode* koja nas *oslobađa od* onoga što bismo mogli biti, dakle ne o *slobodi da* postanemo nešto drugo od onog što jesmo. Priče o Binti opisuju upravo takvu vrstu oslobađanja. Rad Grahama Harmana o simbiozi bit će ključan za moju argumentaciju.

ODVAJANJE

Priče o Binti čine tri novele – *Binti* (2015), *Binti: Home* (2017) i *Binti*: *The Night Masquerade* (2018). Sve tri su okupljene i objavljene 2019. godine pod naslovom *Binti: The Complete Trilogy*. U tu je kolekciju uključena i nova priča – *Binti: Sacred Fire* – čija se radnja odvijala između radnje prve i druge novele. Prva priča započinje pojmom odvajanja. Binti odlazi sa Zemlje na sveučilište što predstavlja odluku koja ju je otuđila od obitelji i njezine šire zajednice: "Po prvi put u čitavom svom životu opirala sam se najtradicionalnijem dijelu sebe... Nikad više neću prijeći preko njihova praga" (Okorafor 2019: 1). Binti je Himba, članica plemena koje je modelirano prema jednom jugozapadnom afričkom starosjedilačkom narodu. Himbe su opisane kao ljudi skloni ostanku u domovini. Oni vjeruju u tradicionalne uloge žena i muškaraca[20] (iako su tehnički napredni i proizvode astrolabe nalik pametnim telefonima za sve okolne narode, uključujući i Khoushe, kulturu modeliranu po uzoru na arapsku). Bintina obitelj već šest generacija živi u Korijenu, najstarijoj kući izdubljenoj u drvetu. Himbe na sebe nanose *otjize*, crvenu zemlju koja okružuje njihov dom. Binti je naročito pažljiva prilikom nanošenja te tvari na svoju kosu koja je spletena u trokutasti uzorak. Taj oblik je zapravo kôd koji "govori o obiteljskoj lozi, kulturi i povijesti" (10). Dakle, puno toga u Bintinom životu veže je za dom. No Binti je drugačija. Ona je u pustinji pronašla *edan*, drevni uređaj čije funkcioniranje nitko ne razumije. A odluka da napusti dom podrazumijeva i to da je Binti odustala od udaje. No Binti je ostvarila izniman rezultat na sveučilišnom prijamnom

ispitu tako da joj ne bi bilo lako čak niti da je ostala kod kuće: "Bez obzira na to što odaberem, život mi se neće vratiti u normalu, doista neće" (4).

Bintina priča započinje odvajanjem – od vlastitog planeta, sela, obitelji. "Bila sam autsajder. Bila sam aut. Otišla sam. 'Gdje mi je bila pamet?'" (3), govorila je sama sebi. No ovo odvajanje nije isključivo negativno iskustvo. Što se više udaljava od doma, Binti se bolje osjeća (11). Njezino se odvajanje prekida u trenutku kad brod kojm putuje na sveučilište bude napadnut. Nasilne meduze su plava, prozirna stvorenja s lovkama koje su godinama bile s Khoushima u ratu. Na brodu jedino Binti ne pripada Khoushima. Meduze pobiju sve na brodu osim nje. No ne spašava je to što je ona Himba. Spasio ju je njezin *edan* koji na meduze djeluje smrtonosno kad mu se približe i koji joj omogućuje komunikaciju s meduzama (21). Ta sposobnost komunikacije naposljetku joj omogućuje prvu pravu scenu simbioze u prvoj noveli. Binti je "harmonizatorica", što znači neka vrsta posrednice / pregovaračice. Nakon što upozna meduzu zvanu Okwu, Binti odlučuje da će pokušati posredovati između njega i sveučilišta kamo su se meduze uputile. No da bi doista posredovala, Binti mora zadobiti povjerenje Okwua i drugih meduza tako što će spustiti svoj zaštitni *edan*. Čim to učini jedna meduza zabije svoj žalac u njezinu kralježnicu. Nakon što se probudi, Binti je potrebno neko vrijeme da shvati što su joj meduze učinile. Tek nakon što stigne na Sveučilište Oomza, usred posredovanja, ona shvati što se zapravo dogodilo. Meduze su izvele medicinsku operaciju. Zamijenile su njezine pletenice svojim lovkama. Binti je u šoku. Započinje njeno odvajanje od osobe koja je bila i ona postaje netko drugi.

"Stajala sam tamo, u svom čudnom tijelu... Bila sam tako daleko od doma" (50), razmišljala je. Dok je ona osjećala svoje "lovkaste rešetke", njezin um ju je – kako kaže – "pokušavao odvesti tamo gdje nije bila spremna poći" (54). Binti potom ostatak novele pokušava doći do svoje obitelj, ostvariti barem nekakav kontakt sa životom koji je ranije živjela. Nitko joj se ne javlja do zadnje rečenice u priči, kad to učini njezina majka.

SIMBIOZA

U prethodnim poglavljima kretanje između odvajanja i povezivanja tumačili smo putem kategorija objekata i njihovih kvaliteta, koji prolaze kroz procese fisije i fuzije. Primjerice, u Gaimanovim *Američkim bogovima,* Shadowov odnos s njegovom mrtvom ženom Laurom je odnos odvojenosti i povezanosti. Shadow, koji je upravo oslobođen nakon trogodišnjeg boravka u zatvoru, vraća se kući ženi koja je nedavno preminula. Laura je smrtno stradala u prometnoj nesreći. Vozač je bio Shadowov najbolji prijatelj koji je ljubovao s Laurom dok je Shadow služio zatvorsku kaznu. Shadow nakon oslobođenja upoznaje gospodina Wednesdaya, koji se u pojedinim aspektima doima nadljudski. Prve noći koju provodi na slobodi Shadowa posjećuje "Laura". Kaže mu da će paziti na njega. Laura je od krvi i mesa, ali je još uvijek mrtva, smrdi na formalin i njihov poljubac ima okus žuči. U trenutku istovremenog dodirivanja i udaljavanja fizički kontakt putem poljupca je ono nakon čega je Shadow prihvatio da mu je žena umrla: "Laurin jezik izmigoljio se u Shadowova

usta. Bio je hladan i suh, s okusom cigareta i žuči. Ako je Shadow i sumnjao je li mu žena mrtva ili ne, sumnje su u taj čas prestale" (Gaiman 2003: 66). Tek nakon što doživi Lauru u odnosu i neodnosu, Shadow može početi oplakivati njezinu smrt (67-68). No u pričama o Binti zauzet je drugačiji stav. Odnos i neodnos dio su istog procesa – simbioze – koji će biti od ključne važnosti za razumijevanje druge dvije novele iz Okoraforinog ciklusa.

Graham Harman u knjizi *Immaterialism* dodaje novu dimenziju objektno orijentiranoj ontologiji. U tom radu on kaže da promjena najčešće nastaje u simbiotskom susretu jednog objekta s drugim (Harman 2016: 46). Ta promjena se nužno ne vidi u novim stvarima koje objekt može činiti, već u njemu samome kao novom objektu. Ruski botaničar Konstantin Mereškovski 1905. godine tvrdio je da kloroplasti (u kojima se odvija fotosinteza) funkcioniraju kao simbionti u stanicama biljaka (Falkowski 2015: 116-7). Ovu je teoriju krajem šezdesetih godina oživjela Lynn Margulis, biologinja koja nije podastrijela nove podatke o endosimbiozi (teorija po kojoj su eukariotske stanične organele nastale putem simbioze), već je reformulirala rad Mereškovskog kao teorijski problem (117). U eseju iz 1990. godine, koji je Margulis napisala u suautorstvu s paleontologom Markom McMenaminom, izloženo je nekoliko važnih faktora simbioze koji su ključni za Harmanov rad.

Kao prvi primjer koji govori u prilog njihovoj tezi, oni navode simbiotski odnos između male oceanske ribe *Leiognathidea* i luminozne bakterije *Photobacterium mandapamensis* koja se udomaćila blizu ribinog jednjaka. Ovakvi slučajevi nas zanimaju zbog atributa koji su

pripisani simbiozi. Simbioza je "bliska zajednica različitih vrsta organizama" koja je "za ribe morala biti evolucijska prekretnica – možda čak i utemeljujući događaj" (Margulis i McMenamin 1997: 36). To znači da se simbiozu ne može napustiti. Simbioza nije zajednica koju se nakon združivanja može odbaciti, budući da je ona zaslužna za "u suštini, novi organizam" (37). Margulis je najpoznatija po svom radu o ulozi simbioze u nastanku eukariotskih stanica (ibid.), vrste stanica od kojih je izgrađen ljudski mozak, respiratorni sustav, i još mnogo toga, tako da možemo reći kako je simbioza u srži čovječanstva. Drugim riječima, simbioza označava združivanje dvaju objekata uslijed nekog zasnivajućeg, utemeljujućeg događaja; događaja koji je ireverzibilan; događaja koji može predstavljati samu srž onoga što je neki objekt.

U prethodnim poglavljima dosta je prostora posvećeno opisima novih stvarnosti u okviru znanstvene fantastike. Kao što sam tvrdio, takve nove stvarnosti moraju barem djelomice biti uspavane, neaktivne, latentne, ili povučene od djelovanja, kao što je slučaj s mračnim objektima. U tom je slučaju zastoj, ili povučenost, temeljno stanje objekta. Taj aspekt znanstvene fantastike uočit ćemo u jednom "ne" koje Binti naposljetku izgovori. No trenutno nam je afirmacija – reći "da" tome da postanete nešto drugo – ipak važnija: simbioza s novom osobom, mjestom ili idejom može vam "promijeniti život" što, Harmanovim riječima, znači da taj odnos "mijenja stvarnost jednog od članova u odnosu, a ne rezultira zamjetljivim uzajamnim utjecajem" (2016: 49). Time se ne ističe ono što objekt čini, već ono što on jest. Simbioza kao pojam objašnjava konstitutivnu povezanost dvaju objekata. Zbog toga bi je bilo najbolje opisati

imenicama, a ne glagolima (53). Zato ću se u nastavku poglavlju o Binti koncentrirati prvo na sljedeći grozd imenica – Himba, *otjize*, astrolab, *edan*, Okwo, *okuoko* – a potom i na Enyi Zinariya, ime plemena, te New Fish, ime živog svemirskog broda.

Bintino djelovanje nije ono što je jedino važno u spomenutim pričama (iako ono nije ni zanemarivo). Ključno je također ono što Binti postaje kao i ono što ne postaje. To nam je iz perspektive razgovora o spekulativnom realizmu posebno bitno jer govori o Bintinoj suštini, a ne tek o njezinim senzualnim kvalitetama. U pričama je opisana Bintina simbioza s neljudskim objektima, odnosno sa stvarima i tuđincima znatno različitim od nje, koji se često spajaju s njom uz njen pristanak ili bez njega. Kao što kaže Harman, "simbiotska promjena ne ovisi uvijek o tome jesu li joj ljudi predani ili ne" (47 –8).

Simbioza objekata ima čak i veću ulogu u drugoj noveli, *Binti: Home*, iako se – barem na prvi pogled – doima da ona izražava opiranje promjeni. U prvoj noveli, kad je na putu za Sveučilište Ooomza meduza napala Binti, njezin *edan* uzrokovao je bol meduzinim lovkama. U drugoj noveli ciklusa, sad kad umjesto svoje kose ima meduzine lovke, Binti se boji da će njezin *edan* i na nju štetno djelovati. Kad otkrije da to ipak nije slučaj, ne osjeća olakšanje samo zbog toga što je izbjegla opasnosti, već joj je laknulo i zbog toga što je ona takva osoba kakva je: "Čak sam pokušala *edanom* dodirivati svoj *okuoko*. To mi je pokazalo da dio mene možda i je meduza, ali da sam ja još uvijek čovjek" (Okorafor 2019: 102). Ovo je vrlo čudan način da se izrazi biće. Njezine lovke su izvanjski izdanci, one su senzualne kvalitete, no također su ono što upućuje na to da se samo

dio Bintine suštine promijenio. Kad se ispostavi da *edan* na nju ne djeluje, Binti to doživljava kao potvrdu da je ona *još uvijek ljudsko biće,* što bi značilo da je u *potpunosti* ljudsko biće, da nijedan suštinski ili stvarni *dio* nje nije postao meduza. Ako formuliramo njen argument ponešto drukčije, vidjet ćemo u čemu je problem: ako je dio nje meduza, onda ona uopće nije ljudsko biće. To je problematična formulacija jer je osporava ostatak priče: Binti otkriva da sve više njenih suštinskih dijelova pripada bićima drugih vrsta, no ona je još uvijek Binti, iako drugačija Binti. Tijekom priče, Binti se mora suočiti s procesom simbioze, novom "fazom" (Harman 2016: 49) vlastite stvarnosti koja se ne odriče svojih prošlih faza, iako ih je ostavila iza sebe i ne može im se vratiti.

Binti polako shvaća da ju je simbioza s meduzom već izmijenila: meduze su predstavljene kao agresivne, a Binti postaje ljuća nego što je ikad ranije bila. No, prije nego što to shvati, pokušava se riješiti novih osjećaja. Vraća se na Zemlju, svom domu, i odlazi na hodočašće koje bi je trebalo pročistiti, raskužiti od zaraze: "Nečista sam jer sam otišla od doma, mislila sam. Ako se vratim kući i dovršim svoje hodočašće, bit ću pročišćena. Sedmorka će mi oprostiti i neću nositi u sebi ovaj toksični bijes" (108). Jedna od vrlina priče leži u tome što Binti nikad ne ode na svoje hodočašće. Umjesto toga, skrene s puta i doznaje da je još manje čista nego što je mislila: ne samo da sada ima nešto od meduza u sebi, nego na Zemlji doznaje da je ona djelomice tuđinka, odnosno da njenim venama teče krv Enyi Zinariya.

U novelama ima likova koji prihvaćaju Bintinu nečistu suštinu čak i onda kada se sama Binti hrva s njenim prihvaćanjem. Jedan od takvih likova je Haifa, Bintina

kolegica iz školskih klupa, koja je fascinirana Bitninim lovkama: "Ne mogu vjerovati da si dopustila da ti meduze to učine. Sad si Himba *i* jedna od tih frikova. Valjda je i to bolje nego umrijeti" (Okorafor 2017: 26, kurziv u izvorniku). Binti se nasmiješi i složi, no ovo "*i*" u kurzivu upućuje na to da je Haifa rekla nešto važno o tome tko je Binti. Radi se o prvom izrazu mogućnosti da je Binti *i* Himba *i* meduza, mogućnosti koju je Binti prethodno odbacivala misleći da bi uključivanje bilo kakvog dijela meduze u sebe zanijekalo sve ono što je u njoj Himba.[21] Pomalo je čudno što se ova dijaloška razmjena pojavljuje samo u izvorniku, dok je izbačena u finalnoj verziji priče koja je objavljena u ciklusu *Binti: The Complete Trilogy.* U toj verziji Haifa kaže samo "Znam, znam... naporna sam" (Okorafor 2019: 111).

Možda je ovaj dio izmijenjen jer je Haifa doista malo previše "naporna" u prvoj verziji, no "*i*" u izvorniku je ključna riječ jer u tom trenutku Binti postaje puno spremnija misliti o sebi koristeći se pritom pojmom simbioze, a ne čistoće. Kad se Binti konačno vrati kući, njezin *okuoko* "osjeća da je doma" (126), što znači da je u njezinu tijelu po prvi put došlo do isprepletanja tuđinskih i domaćinskih elemenata. No kod kuće ništa ne teče glatko. Većina članove njene obitelji vidi Binti kao ruinu. Sestra Bena je šokirana kad vidi što joj se dogodilo. Tijekom Bintinih interakcija s vlastitom obitelji, ono "i" kojim je Haifa zadužila Binti nije nestalo, nego je sada upareno s novim elementom: "Za trenutak, bila sam dvoje ljudi – djevojka Himba koja je vrlo dobro poznavala svoju povijest i djevojka Himba koja je napustila Zemlju i u svemiru postala polumeduza. Ova me disonanca ostavila bez daha" (129). Veznik "i" ovdje nije u kurzivu, no to ne znači da je došlo do potpunog stapanja meduze i Himbe: uključivanje

meduze ne briše Himbu, one supostoje, jedna strana ne nestaje u drugoj, obje postoje, disonanca je i dalje tu.[22]

Najveće otkriće ovog dijela priče o Binti nije njezina povezanost s meduzama, već nešto što je Binti oduvijek krasilo. Neki od njezinih predaka bili su tuđinci, Enyi Zinariya, koji su povezani s ostraciziranim pustinjskim ljudima na Zemlji. Neobičnost Bintinog genetskog nasljeđa, koja prethodi njezinim meduzinskim izdancima, predstavljena je analepsom u vrijeme kad je ona bila dijete i naišla na *edan*. Binti je odlazila u pustinju da bi bila sama, iako roditeljima nije govorila o tome. Tijekom jednog od tih izleta, Binti je sjedila na pješčanoj dini i razmišljala o tome kako je njezina obitelj, kao i Himbe općenito, konzervativna (168). To ju je toliko uzrujalo da je bijesno zabila prste u pijesak. Tako je pronašla zakopani *edan*. Kad ga je otkopala, dogodilo se nešto zanimljivo. Binti je *edan* pokušala upotrijebiti kao astrolab, uključiti ga onako kako je naučila, no umjesto da ga aktivira, on je bocnuo njezin prst koji je potom prokrvario. Njezina krv kapnula je na pijesak nakon čega se na tom mjestu pojavio mali žuti cvijet (169). Ova scena pokazuje ulogu izvanjskih objekata u procesu Bintine simbioze. *Edan* je objekt izvan nje, kako fizički tako i mentalno, budući da predstavlja nešto što ona ne može razumjeti (počinje shvaćati kako radi tek poslije napada meduza). No ona je ipak u stanju locirati izvanjski objekt zbog nečega u sebi: njezina djelomično tuđinska krv omogućuje joj da pronađe *edan* jer je *edan* jedan od tuđinskih artefakata. Ovo miješanje unutarnjeg/izvanjskog se nastavlja. *Edan* povlači tekućinu iz Bintine krvi, a ova tekućina uzrokuje rast izvanjskog objekta – cvijeta. Analepsa pokazuje, čak i prije nego što Binti osvijesti tu

činjenicu kako bi joj se suprotstavila, da je njezino biće već u simbiozi sa svijetom izvan nje. Binti će trebati još neko vrijeme da to shvati.

Glavno otkriće u priči *Binti: Home* je, kako sam već rekao, to da je Binti dijelom tuđinka. Enyi Zinariya su "stari, stari Afrikanci" (182), što znači da su na neki način povezani s bićima s drugog planeta koja su davno posjetila Afriku i Afrikancima ostavili najnapredniju tehnologiju na planetu. Tim su elementom priče o Binti upisane u dugu tradiciju afroameričke znanstvene fantastike koja uključuje, primjerice, Sun Raov film *Space is the place* iz 1973., ili, ako ćemo kopati još dalje po prošlosti, djela crnoputih devetnaestostoljetnih pisaca kao što su Martin Delany, Sutton Griggs i Edward Johnson (Womack 2013: 121-2). No, kako je Okorafor sama rekla, njezin rad ne pripada *afrofuturizmu* (termin je skovao Mark Dery 1994. godine). Okorafor svoj rad naziva *afričkim futurizmom* (*africanfuturism*), kako bi naglasila da "mnoge stvari koje se smatraju fantastikom nisu fantastika. Ima tu stvari u koje ljudi vjeruju i stvari koje sam izmislila" (ibid.). Drugim riječima: "Radi se više o afričkoj mitologiji. Afrička kultura, ljudi, budućnosti" (ibid.). U kontekstu ovog poglavlja, možemo smatrati da se Okoraforina tvrdnja odnosi na simbiozu: radi se o fantastici koja nije čisti proizvod mašte i mitologiji koja se odnosi na stvarne ljude i kulture. Afrički futurizam, barem djelomično, označava element realizma u okviru znanstvene fantastike. Njih se ne može razdvojiti – "udio" (znanstvene) fantastike u priči ne negira njezine realističke elemente. Radi se o problemu sličnom Bintinoj borbi s ulogom "i" u shvaćanju toga tko je ona. To je pitanje koje će postajati sve važnije kako radnja novele *Binti: Home* bude odmicala.

Enyi Zinariya su ključni element u ovoj noveli jer oni predstavljaju kako tuđince, tako i dio stvarnih ljudi sa Zemlje. Njihova se DNK izmiješala s tuđinskom. Povijest Zinariya, odnosno zlatnog naroda, prenosila se usmenom tradicijom. Rečeno je da je zlatni narod posjetio Zemlju u davnoj prošlosti i dao takozvanom "pustinjskom narodu" najnapredniju tehnologiju na planetu. "Znali smo... za postojanje Sveučilišta Oomze prije nego što su drugi ljudi na Zemlji imali mobitele!" (Okorafor 2019: 183). Tu činjenicu Binti doznaje od bake s očeve strane koja je poveznica između Binti i tuđinaca. Binti je primijetila kako Enyi Zinariya gestikuliraju rukama kao da izvode pantomimu te kasnije shvaća da je to oblik komunikacije, nešto nalik slanju *e-maila* bez korištenja računala. Iako bi u svjetlu proteklih događaja ovo otkriće za Binti moglo biti problematično, ona ga takvim ne doživljava. Bez problema shvaća da je Himba bez obzira na ostale elemente koji također čine njezino biće: "*Ja sam Himba, čak i ako mi je kosa, zbog onog što sam radila, okuoko, čak i ako mojim žilama teče krv Enyi Zinariya*" (184). Time dolazimo do najvažnije lekcije novele *Binti: Home*. Čak i ako dio nje nije Himba, Binti shvaća, to ne znači da ona nije Himba. "Bila sam svjetovi" (204), kaže Binti na kraju novele. No to ne znači da ona može izabrati tko želi biti. Ariya, jedna od Enyi Zinariya, kaže Binti: "'Što ćeš biti? ... To možda ne ovisi o tebi'" (197). To je također jedna od glavnih poanti zadnje novele u ciklusu: Bintine granice stalno se šire. No, kad Binti konačno dobije priliku da svojevoljno odluči hoće li se nastaviti širiti, ona tu priliku odbacuje. Razumijevanje tog izbora bit će u fokusu ostatka poglavlja.

RAD

Prije toga valja nam se podsjetiti da je interpretacija priča o Binti bila uokvirena kontekstom rasprave o budućnosti rada. Rad se, s obzirom na sve dosad napisano, doima kao nešto što zasigurno nije u središtu Okoraforinih priča. Kako bih pokazao vezu između pitanja rada i mojeg tumačenja priča o Binti, moram reći nešto o *zahtjevima rada*, a potom i *strategijama za odbijanje tih zahtjeva*. Za obje teme ključno je tumačenje simbioze, budući da suvremeni rad često zahtijeva od svojih subjekata da postanu nešto drugo, neprestano to traži, i to ne uvijek da bi oni zaradili svoju plaću. Priče o Binti pružaju nam način da shvatimo te zahtjeve i da razvijemo strategije za otpor njima.

Na početku ovog poglavlja podsjetio sam na to da je John Maynard Keynes mislio kako će najveći problem ljudi u budućnosti biti problem korištenja vlastite slobode, odnosno slobode koju će ljudi steći zato što će rad u svim područjima postati automatiziran (Keynes 1963: 367). Naše dosadašnje tumačenje priča o Binti može nam pomoći da konkretnije formuliramo kritiku. Keynes zamišljajući budućnost uzima zdravo za gotovo da su vrijeme rada i vrijeme nerada razdvojeni. U vrijeme dok on piše svoj tekst čovječanstvo radi, ali bi u budućnosti rad ili dobar dio tog rada trebali preuzeti strojevi, tako da čovječanstvo ne bi trebalo raditi ili bi bar trebalo raditi puno manje. Treba reći, koliko god to zvučalo banalno, da razdvojenost rada od nerada više nije ispravna pretpostavka. Talijanski operaistički filozof Mario Tronti je 1962. godine skovao

pojam "društvene tvornice" kako bi opisao situaciju u kojoj rad više nije ograničen na prostor tvornice i ustvrdio da također postoji "društveni rad" pri kojem radnici stvaraju profit izvan radnog mjesta, dakle u svojim društvenim životima. Dok pišem ovaj tekst, *lajkove* na društvenim mrežama se može kupiti i prodati. Čak i *nekorištenje* interneta dok spavate stvara profit (informacije o tome kad ne surfate internetom mogu biti prodane oglašivačima koji žele znati kad je najbolje vrijeme da *targetiraju* svoju publiku). Društvena tvornica se razvila i konsolidirala.

Treći dio iz ciklusa priča o Binti bavi se sveprisutnošću društvene tvornice i postavlja pitanje je li ona onemogućila da se radu kaže "ne".[23] Ovo "ne" nije utemeljeno na odbacivanju posla kao takvog, već na odbacivanju etike koja stoji u podlozi emocija, odnosno osjećaja vezanih uz posao. Max Weber u knjizi *Protestantska etika i duh kapitalizma* piše: "Ne samo da je razvijeno osjećanje odgovornosti apsolutno neophodno, nego je uopće isto tako neophodan i mentalitet koji se, barem za *vrijeme* rada, oslobađa stalnog pitanja – kako da se uz maksimum udobnosti i minimum radnog učinka ipak dobije obična nadnica? – a posao obavlja tako kao da je on apsolutna svrha samome sebi, 'poziv'. Ali takav jedan mentalitet nije ništa što bi bilo prirodom dato. On se ni visokim ni niskim nadnicama ne može neposredno izazvati, nego može da bude samo proizvod jednog dugog obrazovnog procesa" (1968: 31).

Jedan od najozbiljnijih izazova tom obrazovnom procesu uputila je Kathi Weeks. U knjizi *The Problem with Work* ona podsjeća da se obično navode dva razloga zbog kojih rad zauzima tako velik dio naših života: prvo – radimo zato što moramo; drugo – radimo zato što

želimo (2011: 3). No ovi razlozi nisu dovoljni za potpunu identifikaciju s poslom koju od nas traži suvremeni rad (10). Još nešto moramo uzeti u obzir. "Jedna od sila koja proizvodi takav pristanak je službena moralnost, skup dinamičnih tvrdnji, ideala i vrijednosti koji zovemo radnom etikom" (38). Jason Moore je razvio pojam kapitalocena s namjerom da u potpunosti odbaci misaonu podlogu ekološke krize, rezon odgovoran za nju, a ne tek neke specifične tehnologije ili politike koje su štetne po okoliš. Mi isto moramo učiniti u pogledu rada. Strategija koju Weeks izlaže je, na temeljnoj razini, kulturalno-materijalistička: "Tvrdim da, s obzirom na njenu ulogu, radnu etiku trebamo osporiti i da je, zbog njezinih *nestabilnosti*, možemo osporiti" (77, kurziv moj). Glavna "nestabilnost" s kojom se Binti dosad sučelila je njen identitet Himbe. Strategija koju koristim kako bih shvatio ovu nestabilnost je simbioza. U završnoj noveli o Binti – *The Night Masquerade* – motiv simbioze dodatno se razvija u trenutku kad Binti biva spašena od izgledne smrti. Taj trenutak prati Bintino iskazivanje "ne" još jednom koraku naprijed. To "ne" bit će u fokusu interpretacije koja slijedi.

REĆI "NE"

U završnoj noveli ciklusa, Binti se vraća kući s Okwuom kako bi kao harmonizatorica posredovala u sklapanju mira između meduza i Khousha. No, Khoushi ne prihvaćaju gestu pomirenja i napadaju meduze. Ovaj obračun rezultira uništenjem velikog dijela Bintinog rodnog grada, uključujući i njezin obiteljski dom, Korijen.

Binti doznaje što se dogodilo u pustinji gdje se zatekla dok je učila o dijelu nje koji je nasljeđe Enyi Zinariya. Nakon što se vratila kući i obratila starješinama u vijeću radi sklapanja mira, Binti biva kritizirana zato što je napustila dom, dakle zbog odluke koja je za Himbe tabu. Bintin odgovor ukazuje na to da je ona razvila drugačiji stav prema simbiozi kroz koju trenutno prolazi i prema onoj u kojoj je, kako otkriva, oduvijek sudjelovala: "'Otišla sam jer sam željela nešto više', rekla sam. 'Nisam ostavila svoju obitelj, svoj narod ni svoju kulturu. Željela sam im nešto *dodati*'" (Okorafor 2019: 262-3 kurziv u izvorniku). Binti trenutno smatra sve svoje aspekte, one koji nisu isključivo njeni, dodacima "kolektivu u sebi" (290). Taj se stav znatno razlikuje od stava prema onome "i" koji je imala ranije. Sad je "Binti bila promjena, ona je bila revolucija" (306).

Bintino će prihvaćanje same sebe uskoro biti stavljeno na kušnju. Točka u kojoj Binti kaže "ne" simbiozi bit će u našem fokusu do kraja poglavlja. Glavna je meduza ubijena dok Binti razgovara sa starješinama u vijeću. Binti se također upleće u sukob i podliježe ozljedama, no brzo je uskrsnu uz pomoć kirurgije i vode iz svetog zdenca (306). No najvažniji dio Bintina zacjeljivanja je nova razina simbioze: ona je polegnuta u vrlo mladi brod klase Miri 12 nazvan New Fish. Simbioza Binti i broda spašava je i združuje ju s brodom zauvijek. New Fish je dijete broda Third Fish kojim je Binti putovala na sveučilište kad su ga meduze napale. Binti je polegnuta u komoru za disanje te su, kako stoji u tekstu, New Fishovi "mikrobi započeli s poslom" (322). Taj "posao" je zaliječio Binti i time uspostavio neraskidivu vezu između nje i broda. Binti je šokirana onim što se dogodilo: ne može vjerovati da nije mrtva

(ibid.) i ne može vjerovati da je ušla u još jednu simbiotsku vezu: "'Zajednica?', pitala se. Opet, 'još *jedna veza*', kaže očajavajući." (317, kurziv u originalu)

Simbioza Binti i broda New Fish je drugačija od one vrste simbioze koju je Harman definirao u knjizi *Immaterialism*. Harman smatra da je važan element simbioze njezina nereciprocnost, što znači da se "jedan objekt može povezati s drugim objektom bez da se drugi objekt pritom poveže s prvim objektom" (2016: 120). Kao što smo vidjeli u poglavljima o Gaimanu i Miévilleu, asimetrija je nužna za povučeni aspekt objekta. Kad bi svi objekti bili simetrični u newtonovskom smislu, ne bi bilo "prostora" za to da objekt bude stvaran, odnosno da postoji onkraj svojih senzualnih kvaliteta. Ne koristim termin "prostor" ovdje slučajno jer Harman prostor definira kao "tenziju između skrivenih stvarnih objekata i senzualnih kvaliteta koje su s njima povezane" (2011a: 100). Simbioza između Binti i New Fish nije asimetrična. Kad Binti apsorbira brodske mikrobe, brod također apsorbira dio Binti: "Tvoje tijelo sam djelomično ja", kaže New Fish, "i obratno, ja sam djelomično ti" (Okorafor 2019: 325). Po prvi put promjene u Binti bivaju zrcaljene promjenama u nekom drugom biću koje je s njom doživotno združeno. Ona i brod na kopnu mogu biti udaljeni do 8 kilometara, a u zraku malo više od 11 kilometara. Binti sada sebe zove "Binti Ekeopara Zuzu Dambu Kaipka Meduza Enyi Zinariya New Fish od Namiba" (331), priznajući tako i ovu novu simbiozu bez poricanja ičega što je bila ranije.

Binti sljedećoj simetričnoj simbiozi kaže odlučno "ne". Tijekom posjeta doktoru na Sveučilištu Oomza, Binti se testira kako bi doznala tko je ona, genetički gledano.

"'Tvoja DNK ima tragove Himba, Enyi Zinariya i meduza... i djelomice, ali ne puno, New Fisha'", kaže doktorica, "'ali tvoji mikrobi uglavnom potječu od New Fisha. Tvoji mikrobi supostoje s tvojim stanicama, stoga je ova mješavina ono što te tvori. Drugačija si sada nego što si bila nakon što si se rodila, to je sigurno. No, kao što sam prije rekla, zdrava si'" (347). Posjet liječnici nije služio samo tome da se utvrdi Bintino zdravlje. Doktorica pita Binti je li ikad razmišljala da začne dijete s Okwuom. Doktorica ima dojam da Binti roditeljstvo ne smatra opcijom, ali ipak kaže: "'Doći će jednom do toga. Ne sada, ali jednom hoće'" (ibid.). Dijete će imati Bintine *okuoko* i mikrobe New Fisha, makar vjerojatno ne i vezu s New Fishom. "'Također' (348), doktorica želi nastaviti, ali je Binti naprasno prekine: "'Prestanite!', vrisnula sam zatvorenih očiju. 'Dosta. Dosta!'" (ibid.). Doktorica je zainteresirana za porod kao genetski eksperiment, ali Binti u zadnjoj noveli odbija pomisao na začeće. "'Ne želim ništa od toga...', kaže, 'želim samo *biti*'" (ibid., kurziv u izvorniku). Pod svaku cijenu ona želi prestati postajati nešto drugo. Želi konačno ostati ono što jest.

Bintino "ne" je "ne" upućeno potencijalnosti koju Giorgio Agamben pripisuje perovođi Bartlebyju (1999: 253-4). Bintino nedjelovanje ne otvara pričuvu potencijalnosti drugim djelovanjima koja bi, u slučaju da Binti dobije dijete s Okwuom, bila onemogućena. Binti govori "ne" zato da nešto ne napravi. Ona kaže *stop, dosta je!,* a ne – kao Bartleby – *radije ne bih*. Ne govori "ne" kako bi zadržala potencijalnost da bude nešto drugo. Ona je već dovoljno toga. Ona govori "ne" kako bi zadržala dio sebe, odnosno kako bi ga spriječila da postane nešto drugo, bilo što drugo. Njezino *stop, dosta je* znači da želi zadržati dio sebe u

pričuvi, nespojen s ičim drugim. Ona želi, Harmanovim riječima, da dio nje ostane asimetričan.

Kako bismo bolje razumjeli narav Bintinog "ne", bilo bi dobro pogledati još jednu negaciju iz Okoraforinog opusa. Ona je izrečena u djelu koje nema veze s Binti. Prije izlaska filma *Black Panther,* Okorafor je napisala strip *Black Panther: Long Live the King* (2018). No, najvažnije "ne" u Okoraforinom radu na *Black Pantheru* naći ćemo u stripu *Shuri*, priči o T'Challinoj sestri. Prvi broj tog stripa izašao je 2018. godine. U njemu ćemo naći jedno "ne" koje će nam pomoći da odredimo Bintino "ne" i koje će nam ukazati na to kako možemo povezati raspravu o tom "ne" s raspravom o svijetu rada. Okoraforina priča o Shuri počinje s T'Challom, crnom panterom, s kojim je nemoguće stupiti u kontakt jer sudjeluje u misiji na drugom planetu. Njegova sestra Shuri pozvana je na susret nekoliko mladih i mudrih starih žena Wakande. Susret je nazvan Slonova surla i odvija se oko svetog stabla baobaba. Razlog sastanka je imenovanje Shuri novom crnom panterom u bratovom odsustvu. Taj broj stripa završava pitanjem hoće li Shuri preuzeti ulogu ili ne. Sljedeći broj započinje slikom Shuri koja govori: "Moj odgovor je ne" (Okorafor 2018: 3). Kaže da je prošli put stradala dok je služila kao crna pantera i da bi ovaj put, umjesto da hoda u bratovoj sjeni dok njega nema, radije radila nešto drugo (ibid.). No, najvažniji razlog je taj što želi započeti novu tradiciju po kojoj bi "Wakanda bila samostalna, bez potrebe za simbolima ili zaštitnicima". Shurino "ne" je slično Bintinom "ne". Ne radi se pritom o tome da Shuri želi da Wakanda ispuni svoj potencijal koji je zakočen kad je na njezinom čelu T'Challa, ili bilo tko drugi, u ulozi crne pantere. Radi se o tome

da bi Wakanda bez vođe mogla "ustati i pokazati svijetu što je zapravo njezin narod" (ibid.). Reći "ne" ulozi crne pantere ne govori ništa o potencijalu, već o povlačenju, o želji da se *bude,* dakle o htijenju kakvo je i Binti izrazila. Iako Shuri na kraju Okoraforinog stripa ipak preuzme ulogu crne pantere, njezina negacija ipak je od iznimne važnosti. Nepreuzimanje uloge crne pantere dopustilo bi da Wakanda bude ono što ona već "uistinu je". Nečinjenje ne upućuje na potencijalnost postajanja drugim, već na bivanje onim što već jesi. Drugim riječima, povlačenje Binti i Shuri ne upućuje na slobodu bivanja drugim i drugačijim, na priliku da se postane nešto novo, već na bivanje neslobodnim, odnosno na bivanje onakvim kakvim si zadan, odnosno onim što već jesi. Kao što Harman kaže: "Povučeni iz svijeta... mi smo prije *neslobodni* nego slobodni, bivamo ono što smo, nesposobni za bilo što drugo" (2010: 75).

Odbiti rad ne znači odbiti djelovanje, već odbiti to da budete definirani: "Odbijanje rada nije odbacivanje produktivnog djelovanja kao takvog, već prije odbijanje najvažnijih elemenata nadničarskog odnosa i diskursa koji ohrabruju naše pristajanje na njime nametnut način rada" (Weeks 2010: 124). To povezuje Okoraforino pisanje s razmišljanjem o radu. Keynesova slika budućnosti prikazivala je svijet bez rada u kojem su se ljudi morali nositi s pitanjem tko su oni uopće jer su bili suočeni s toliko slobodnog vremena. Binti i Shuri su, u jednu ruku, figure ove zamišljene, ali neostvarene budućnosti u kojoj je čovječanstvo napustilo rad. Obje su neslobodne, ne oblikuje ih njihov rad, zbog čega ostaju ono što jesu,

a to ih čini slikama povučene naravi. U vrijeme pisanja ovog teksta budućnost bez rada je utopijska ideja. Samo zahvaljujući znanstvenofantastičnoj imaginaciji o njoj uopće razgovaramo.

8

—

Životinjska smrt: Paolo Bacigalupi

Nije izgledao kao čovjek. Zvao se Will Hartnett. Bio je astronaut, demokrat, metodist, muž, otac, amaterski timpanist, neobično dobar plesač društvenih plesova, no nije se doimao kao ništa od toga. Doimao se kao čudovište.
— Fredrik Pohl, *Man Plus* (1976)

POVIJEST I NGAW

Djevojka na navijanje (2014), roman Paola Bacigalupija koji je nagrađen Nebulom, postavlja dijalektičku situaciju koju potom narušava. To je važno iz dvaju razloga. Kao prvo, dijalektičke formacije često su sklopovi ili mreže što znači da su njihovi dijelovi definirani međusobnom interakcijom, a ne suštinom koja bi bila povučena iz tih interakcija.
U prethodnom poglavlju smo simbiozu sagledavali kao moćno oruđe promjene. No, često smo je opisivali kao da ima dijalektičku strukturu. Dvostruko viđenje i proturječje krizne energije također su se doimali dijalektički. *Djevojka na navijanje* nudi drugačiju strategiju – kratki spoj. Ukratko, to znači da jedan od članova simbioze narušava simbiozu. To narušavanje preuzima oblik spacijalne i temporalne tenzije koje sam ranije opisao i koje ću nastaviti opisivati. U kontekstu znanstvene fantastike, ova strategija osporava tradicionalno tumačenje novuma. Kao što kaže Darko Suvin, "*znanstvenu fantastiku odlikuju narativna dominacija ili hegemonija fikcionalnog 'novuma' (novine, inovacije) koju potvrđuje spoznajna logika*" (Suvin 2010: 67, kurziv u izvorniku). U ovom poglavlju osporavam Suvinov pojam služeći se Delanyjevom idejom miješanja. To nas

dovodi do propitivanja spoznajne logike koja je na djelu u određenim aspektima znanstvene fantastike. A rasklapanje obaju pojmova navodi nas na neizravno predočavanje povučene naravi objekta.

U Bacigalupijevom romanu ovo osporavanje započinje primjerom temporalne tenzije. Prošlost, koja je povezana s prirodnijim vremenom, stoji u tenziji s artificijelnošću sadašnjosti. Roman započinje prizorom u kojem se Anderson Lake probija tržnicom u Bangkoku. Tamo pronalazi novu vrstu voća koja je, nada se, otporna na upalu kore, bolest koja pogađa gotovo svu genetski modificiranu hranu (Bacigalupi 2009: 1). Ovo je prizor u ne odveć dalekoj budućnosti u kojoj se sva naprezanja – fizička i mehanička – mjere u broju kalorija koje troše. U ovoj budućnosti automobila gotovo da i nema, a avioni su rezervirani samo za najbogatije. Andersona zanima voće jer radi za "kalorijsku kompaniju" AgriGen. On je na Tajlandu u tajnoj potrazi za novim genetskim uzorcima koji bi proširili ponudu njegove tvrtke i učinili njenu hranu otpornijom na bolesti. Novo voće na koje nailazi je *ngaw*. Anderson najprije primjećuje mjeru u kojoj voće pripada sadašnjosti:

> [1] Ona mu vrati voćku. Anderson je oprezno onjuši. Udahne aromu cvjetnog sirupa. *Ngaw*. Ne bi smio postojati. [2] Jučer i nije. Jučer ni jedna jedina tezga u Bangkoku nije prodavala ovo voće, [3] no sad ga ima u piramidama, naslagano je svud oko ove prljave žene koja čuči na zemlji, djelomično zasjenjena svojom ceradom. S njezina mu vrata namiguje zlatni, svjetlucavi amulet mučenika Phraa Seuba, amajlija zaštite od poljoprivrednih pošasti kalorijskih kompanija (Bacigalupi 2014: 8).

Dijelovi 1, 2 i 3 označavaju široke temporalne segmente ovog odjeljka. Segmenti 1 i 3 odvijaju se u "prezentu" priče, dok segment 2 putem analepse upućuje na prethodno vrijeme (makar se radilo samo o danu prije). Iako je ovo naizmjenično kretanje tu samo kako bi pojačalo informaciju da je voće novo, ista struktura ponavlja se u nastavku odjeljka. U široj slici, ovaj uzorak temporalnih skokova, naizmjenično kretanje, zauzima važno mjesto u kontekstu znanstvenofantastične književnosti.

U romanu Joea Haldemana *Vječni rat* (1974) vojnici skaču među zvijezdama. Zbog opće teorije relativnosti skokovi rezultiraju time da propuštaju duga povijesna razdoblja na matičnom planetu. Međuigra prošlosti i sadašnjosti ima transformativni učinak – vojnici postaju stranci u vlastitom domu koji im se doima sve čudnijim (Haldeman 2006: 53). John Scalzi je preispisao Haldemanovu knjigu romanom *Old Man's War* (2005) u kojem se začudni učinci kretanja u vremenu zrcale u začudnosti stvorenja protiv kojih se vojnici bore:

> "Alane, ne govorim o tome tko pobjeđuje ukupno gledajući', rekao sam. 'Govorim o tome da su naši protivnici visoki 2.5 centimetra. Prije njih, borili smo se s paucima. A još *prije*, borili smo se s jebenim pterodaktilima. Sve mi to utječe na poimanje proporcija. Utječe na to kako se doživljavam. Alane, više se ne osjećam kao čovjek." (Scalzi 2007: 187)

Ova struktura je važna jer Bacigalupijev roman nastavlja skakati u prošlost i u budućnost, no umjesto analepse biva uvedena prolepsa kao kretanje u obrnutom smjeru. Nakon prolepse, povratak u sadašnjost postaje antagonističan.

> [1] Udarac okusa, prožetog šećerom i plodnošću. Ljepljiva cvjetna bombica oblije mu jezik. [2] Kao da se vratio na usjeve HiGroa u Iowi, gdje mu prvu sitnu pločicu tvrdog bombona nudi agronom Srednjozapadne zajednice u vrijeme dok je bio puki seoski deran, bos u kukuruzištu. [3a] Doživi ošamućeni trenutak okusa [3b]– stvarnog okusa – [3c] nakon što mu je cijelog života nedostajao (Bacigalupi 2014: 9).

Prisutna su tri važna temporalna segmenta. Segment 1 odvija se u sadašnjosti, odnosno u trenutku u kojem Anderson kuša novo voće usred bangkokške tržnice. Snaga okusa tog voća okidač je za uspomenu – segment 2 – na trenutak u kojem je on kao dijete okusio bombon po prvi put. No, segment 3 je teže vremenski označiti, stoga sam ga rastavio na tri podsegmenta. Nema prijelaza, osim rečenične pauze između segmenta 2 i podsegmenta 3a. Dakle, "ošamućeni trenutak okusa" možemo uvjerljivo povezati s posljednjim sadržajem koji Anderson spominje u kontekstu kušanja, odnosno s "tvrdim bombonom" koji je okusio kao dijete u Iowi. Iako su "ošamućeni trenutak" i "bombica" (u izrazu "cvjetna bombica" koji opisuje okus *ngawa* u sadašnjosti) dvije metafore iz istog područja – vojske – možda ta veza nije dovoljno jaka da bismo na početku tumačenja nadišli pretpostavljenu anakroniju između segmenata 2 i 3. Sljedeći podsegment 3b se teže uklapa u niz jer "stvarni" nije najčešći izraz prilikom opisivanja okusa "pločice tvrdog bombona", posebno u slučaju kad se u istom prizoru kuša i pravo voće. Čini se, dakle, da podsegment 3c vraća priču u sadašnjost jer se čitav život proveden bez stvarnog okusa prije odnosi na

Andersona kao odraslog čovjeka nego na Andersona kao dječaka.

Segment 3 sadrži još jednu dvoznačnost u odnosu prošlosti i sadašnjosti. Iako je ngaw u sadašnjosti vrijedan zato što se radi o plodu genetski modificiranog voća koje može izbjeći upalu kore, segment 2 sadrži barem tri označitelja koji upućuju na "prirodniju prošlost": farmu, bosonogost i kukuruzište (unatoč tome što se spominje i zlosutni HiGro). Dakle, u prva dva segmenta uspostavljena je tenzija između "umjetne" sadašnjosti i "prirodnije" prošlosti. No, segment 3 sadrži ključno obilježje odjeljka: on ne pruža neku vrstu sinteze prošlosti i sadašnjosti, već naglašava antagonizam između njih. Ako za trenutak zanemarimo očitu hiperbolu i pojmimo izraz "nakon što mu je cijelog života nedostajao" doslovno, onda ispada da je Anderson kušajući *ngaw* po prvi put doživio takav "stvarni" okus. Nikad ranije nije ga doživio, čak ni kao bosonogi dječak u kukuruzištu u Iowi. No, čak i ako se odlučimo za nedoslovno čitanje ovog iskaza, Andersonova prošlost još je uvijek povezana s prirodom koja tek sad biva aktualizirana.

Drugim riječima, priroda je u slučaju Andersona povezana s njegovim prošlim životom u kojem je bio sin farmera i hodao bosonog među stabljikama kukuruza, dakle s vremenom kad ga od zemlje nije razdvajao čak ni par cipela. Ovo prisjećanje nam pokazuje da se on kao dijete navodno nije bojao raznih bolesti. On je bio dio prirode, a ta priroda ga nije ranjavala. No, segment 3 upućuje na to da bi u njegovom trenutnom stanju razdraženosti i straha (od bolesti), priroda mogla biti aktualizirana. U tom smislu Andersonova prošlost nije suprotstavljena sadašnjosti nego je u njoj aktualizirana. Eksplozivni okus ngawa, koji

navodno nije postojao nikad prije sadašnjeg vremena u priči, zapravo dovršava onu vrstu okusa koja je započela onda kada je Anderson kao dijete u usta stavio tvrdi bombon. S jedne strane, ova dva okusa u simbiozi povezuje naprosto njihova neočekivanost. No, s druge strane, okus *ngawa* je nešto što Anderson nikad prije nije doživio, čak ni onda kada je u usta stavio pločicu tvrdog bombona. Iako je kao dječak bio u velikoj mjeri "jedno s prirodom" (a nije da su kukuruzišta naročito prirodna [Gould 1985]), tvrdi bombon koji mu je dao zaposlenik kompanije koja se bavila genetskim inženjeringom, doveo je status te prirode u pitanje. Nameće se ideja da umjetnost dovršava prirodu. "Stvarni" okus ngawa priziva i uništava okus tvrdog bombona iz djetinjstva. Iako je tvrdi bombon bio kolociran sa svim onim što je "stvarno" u Andersonovom sjećanju (djetinjstvo, farma, bosonogost), tek je sada to "stvarno" – pravo ili realno – ostvareno u okusu (genetski modificiranog) ngawa. Možemo se i drugačije izraziti: *ngaw* je, u strogom smislu, subliman.[24]

UMJETNOST DOVRŠAVA PRIRODU

Kako to da priroda "želi" biti ostvarena? Kako to da priroda ima sliku same sebe i svog odredišta? Odnos između umjetnosti i prirodne ljepote je problematična i široka tema koja je bitna za brojne tekstove kojima smo se dosad bavili. U antropocenu su umjetnost i priroda nerazdvojne budući da je priroda sada u krizi koju je uzrokovalo čovječanstvo. Ona je "proces koji nerazmrsivo veže ljudske i neljudske sustave" (Trexler 2015: 17). Theodor Adorno, autor

kojeg se obično ne spominje u kontekstu spekulativnog realizma, najbolje je izrazio strukturu tog vezivanja. U prošlom smo poglavlju upozorili na određenu opasnost. Strukture simbioze i rasklapanja na prvi se pogled doimaju dijalektičkima. Pokušat ćemo pokazati da one nisu takve. Pri tom će Adorno biti ključan. Njegovo djelo ćemo koristiti kako bismo definirali jednu vrstu dijalektike i pokazali da znanstvena fantastika o kojoj ovdje raspravljamo ne potpada pod tu definiciju. Fikcija ne potpada pod taj model zbog nečega što smo već istaknuli. Sinteza je zanijekana. Tu je važna tenzija u mišljenju Grahama Harmana i uloga svjetova tipa 2 u Quentina Meillassouxa. Ukratko, promjena nastaje zbog zadržavanja napetosti, a ne zbog njezina razrješavanja. Razvijanje ove ideje bit će u fokusu ostatka poglavlja.

Adorno u *Estetičkoj teoriji*, nedovršenom djelu koje je objavljeno 1970. godine, gotovo dvije godine nakon autorove smrti, predstavlja dijalektičko čitanje dvaju pojmova u kojem je antagonizam među njima protumačen tako da jedan pojam predstavlja ostvarenje drugog. Do paradoksa dolazi uslijed samog dijalektičkog procesa pri kojem ništa nije samo ono što je jer unutar sebe nosi vlastitu suprotnost. Ovaj je pristup lakše sravniti s novim materijalizmima nego sa spekulativnim realizmom jer značenje stvara odnos među stvarima, a ne napetost između povučenih suština. No Adornovo je mišljenje mnogo kompleksnije od ove jednostavne formulacije. Ono je bitno za spekulativni realizam i znanstvenu fantastiku jer barata pojmom vremena koje Bacigalupijev roman zrcali i problematizira.

Na prvi pogled čini se da odnos između umjetnosti i prirodne ljepote ne dopušta vrstu opozicije koju Adorno smatra stvarno postojećom, budući da umjetnost uništava prirodu svojom artificijelnošću. Ako slijedimo ovaj pravac razmišljanja, dospjet ćemo do razloga zašto ljudi odlaze šetati u prirodu – da bi predahnuli od artificijelnosti, od umjetnosti.[25] No šetnje u prirodi su također umjetnička djela jer, kako tvrdi Timothy Morton, tradicionalno poimanje prirode kao predaha, umjesto kao prijetnje, ometa ekološko mišljenje (Morton 2007). Važan dijalektički aspekt odnosa između umjetnosti i prirodne ljepote ogleda se u tome što priroda doista poziva čovječanstvo da je uobliči, odnosno da je pretvori u umjetnost. Čista priroda je mit, priroda je amorfna. Zbog toga ljudi idu šetati u prirodu – da bi oblikovali prirodu u predah. To je ujedno i razlog zbog kojeg je priroda futuristička i zbog kojeg je ona od središnje važnosti za znanstvenu fantastiku (Murphy 2009; Hageman 2012). Drugim riječima, priroda je futuristička jer poziva čovječanstvo da je oblikuje, da je dovrši. Priroda poziva čovječanstvo da učini od prirode ono što priroda želi biti: "Umjetničko djelo pada u subjekt, identifikujući se s njim, isto kao što je nekada priroda morala biti sama ona" (Adorno 1979: 122).[26]

Ova formacija, ili dovršenje, budući je događaj. S jedne strane, taj zov budućnosti je problematičan kao što je problematično oblikovanje prirode koje se odvilo u antropocenu. No, s druge strane, taj zov preuzima obličje neizbježne pažnje koje hiperobjekti antropocena zahtijevaju. Morton tvrdi da klimatske promjene, odlaganje nuklearnog otpada i druge dugoročne i učestale katastrofe više nisu nevidljive: hiperobjekti su već "uvedeni" u

novu fazu ljudskog iskustva (Morton 2013a: 2). U svojoj interpretaciji Adorno ovo uvođenje smatra budućnošću simbioze umjetnosti i prirode.[27]

Budućnost prirode donosi nam još jedan ključni element Adornova razmišljanja o konstrukciji povijesti. Robert Hullot-Kentor, engleski prevoditelj *Estetičke teorije*, u svom eseju "Suggested Reading" piše:

> Adorno je zamislio dijalektiku u zastoju koji bi *potencirao u refleksiji antagonistički sadržaj povijesti*. Slijedeći medijaciju partikularnog kroz društveni totalitet, negativna dijalektika preobražava moć totaliteta u silu historijske refleksije tako što oslobađa historiju sadržanu u onom partikularnom kao moć koja narušava totalitet. (Hullot-Kentor 2006: 225, kurziv moj)

Ključna formula u ovom citatu kaže da refleksija može ostvariti potencijal antagonističkih sadržaja u povijesti. Kako bismo shvatili ovu poantu, u ovom slučaju možemo refleksiju shvatiti kao teoriju. Pri razmatranju odnosa teorije i prakse, teoriji se često pristupa s podozrivošću: na praksu se gleda kao na činjenje, dok se na teoriju gleda kao na nečinjenje, kao puko razmišljanje. No, koliko god to paradoksalno zvučalo, ima nešto praktično u pogledu same teorije (Adorno 2001: 4). Praktičnost "nečinjenja" može biti tek nečinjenje "nečeg glupog" ili nečinjenje nečeg što bi moglo biti opasno za vas ili za druge ljude. No, u filozofskijem smislu, nečinjenje nečeg ostavlja otvorenom potencijalnost za činjenje nečeg drugog: ako ne zapišem ove riječi, onda bih potencijalno mogao zapisati bilo koje riječi ili ništa ne napisati. Time dolazimo do ideje *prazne*

ploče koju je iznio Aristotel u djelu *O duši* (III.iv; Polansky 2007: 453–4), a proširio Avicena[28]: posjedovati sposobnost za činjenje nečega, a ipak ne činjenje toga; čin "nečinjenja" iznjedrit će potencijalnost za promjenu. Na to misli Hullot-Kentor kad govori o "potenciranju".[29]

U drugom dijelu navedenog odjeljka Hullot-Kentor tvrdi da je "antagonistički sadržaj povijesti" ono što postaje potencirano. Slijedeći unatrag ideju da se događaji u povijesti ne slažu uvijek u priču koju se o njima pripovijeda, dolazimo do inauguracijskog predavanja koje je Friedrich Schiller održao 1789. godine na Sveučilištu u Jeni. Schiller je bio zaposlen kao profesor povijesti i predavao je o povijesti. U sklopu predavanja zatražio je da filozof-povjesničar zamijeni akademskog povjesničara govoreći da je potreban netko tko ne bi tek navodio detalje o prošlosti, već netko tko bi počeo o njoj razmišljati. Jedna od važnih posljedica takvog razmišljanja, slično Baradinom znanošću inspiriranom pojmu sprezanja [entanglement], jest to da se potencijalnost historijskog trenutka otvara "bivanju s" drugim disciplinama koje nam omogućuju da taj historijski trenutak shvatimo:

> Koliko god učenjak držao svoju disciplinu čistom od svega što je njoj izvanjsko, toliko filozof svoju disciplinu nastoji proširiti i ponovo uspostaviti njezine veze s drugim disciplinama [...] Dok učenjak razdvaja, filozof spaja. On je rano došao do zaključka da je u području razumijevanja, kao i u području osjećanja, sve međusobno povezano i njegova se aktivna sklonost prema koherentnosti ne može zadovoljiti fragmentima (Schiller 1972: 324).

Schiller je ovom raspravom, sukladno weimarskoj klasici s kojom se ovo razdoblje njegova života povezuje, želio ohrabriti neku vrstu radosne množtvenosti. Nietzsche je ovo predavanje iskoristio kao poticaj za pisanje drugog dijela *Nesuvremenih razmatranja* (1874), teksta fokusiranog na razmatranje veze između mišljenja i nečinjenja. Jezgra njegova mišljenja razvidna je u tvrdnji da je "zaborav od suštinske važnost za bilo kakvu vrstu djelovanja" (Nietzsche 1997: 62), kojom se naznačava praktičnost teorije. Nakon Nietzschea ovu ideju formulira i Walter Benjamin u silnoj i dobro poznatoj frazi iz "Povijesno-filozofskih teza" kojom kontrastira potencijalnost nekog sada i izravnatu putanju kakvu susrećemo u mnogim povijesnim izvještajima: "Povijest je predmet konstrukcije, a njezino mjesto nije homogeno i prazno vrijeme, nego vrijeme ispunjeno oprisutnjenjem [*Jetztzeit*]" (Benjamin 2008: 121). Punoća ili potencijalnost trenutka predstavlja ono što povjesničari trebaju razraditi. U sadašnjosti ne znamo koja će djelovanja dovesti do kojih posljedica u budućnosti i ta pluralnost sačinjava barem dio Benjaminovog pojma *Jetztzeit*. Zajedničko obilježje odnosa između umjetnosti i prirode te filozofije je to da oba predstavljaju "dijalektiku u zastoju": sjecište zamrznutosti i promjene, dakle nešto slično konstrukciji različitih različitih puteva koje otvara izostanak kretanja zbog kojeg sadašnjost i može biti prazna ploča.

Gotovo smo spremni za nastup Adornovog promišljanja povijesti te načina na koji on razvija i narušava strukturu dijalektike. No prije toga treba reći da je Heidegger učinio povijest misaonim problemom za mnoge mislioce koji su djelovali u okviru frankfurtske

škole (Jay 1996: 72). Heidegger je ustanovio razliku između povijesnosti [*Geschichtlichkeit*] i povijesti [*Geschichte*] u kojoj za tubitak prvenstvo ima povijesnost:

> Određenje povijesnosti slijedi prije onoga što se naziva povijest (svjetskopovijesno događanje). Povijesnost znači ustrojstvo bitka "događanja" tubitka kao takvog, pri čemu je prije svega na temelju tog događanja moguće nešto takvo poput "svjetske povijesti" i moguće je povijesno pripadati svjetskoj povijesti. (Heidegger 1985: 21).

Povijesnost je, dakle, povezana s tubitkovim bivanjem-u-svijetu što znači da je proturječje prisutno u načinu na koji stvari postaju dostupne svijetu. Time se želi reći da je svijet "materijal za življenje... *Prije* pojedinog pribora već je otkrita neka cjelina pribora" (77). No, u isto vrijeme, tubitkov odnos sa svijetom je ono što dopušta da se stvari koje su nevidljive i dio konteksta polome, razotkriju i postanu vidljive (80). Pozitivno ocrtavanje tubitkova bivanja-u-svijetu zanemaruje tenziju između objekata koji su nevidljivi i uklapaju se u svijet s jedne strane te, s druge strane, objekata čija uporaba zakazuje uslijed čega se oni razotkrivaju. Ako se objekti, kako Harman tvrdi, potencijalno mogu polomiti, onda u njima mora biti nešto "više" od puke funkcionalnosti čak i onda kada su prikriveni u svijetu svakodnevne upotrebe (Harman 2013: 266–7). Ili, kako kaže Morton, tubitak je "istovremeno potencijalan i 'nemoguć'", što znači da predstavlja dijalektičku kvalitetu zahvaljujući kojoj objekti jesu i nisu oni sami (Morton 2013b: 203–4). Tu leži Adornova kritika

povijesnosti u Heideggera. Tubitak je, po svojem bivanju-u-svijetu, odsječen od svakodnevne začudnosti objekta u svijetu. Umjesto takvog gledišta, Adorno vidi bitak kao antagonistički odnos između ljudskog i svega onoga što je sagledano kao neljudsko usuglašavanje sa svijetom. U tome leži Adornov doprinos dijalektici, kao i njegov izazov upućen dijalektici. To možemo vidjeti u knjizi *Negativna dijalektika*:

> Tubitak je njemačka i stidljiva varijanta subjekta. Heideggeru nije promaklo da je to kako princip posredovanja tako i neposredovano, da kao konstituens pretpostavlja konstitutum fakticitet. Stanje stvari je dijalektičko; Heidegger to stanje milom i silom prevodi u logiku neproturječnosti. Uzajamno proturječne momente subjekta pretvara u dva atributa koja podjeluje subjektu kao nekoj supstanciji. A to pridonosi ontologijskom dostojanstvu: nerazvijena proturječnost postaje jamstvom nečeg višeg po sebi jer se [ono] ne pokorava uvjetima diskurzivne logike u čiji je jezik prevedeno. Pomoću te projekcije, supstancija, nazvana bitkom, treba kao pozitivno biti kako iznad pojma tako i iznad činjenice. Takva pozitivnost ne bi odoljela dijalektičkoj refleksiji. (Adorno 1979: 339)

Proturječni momenti dijalektičke refleksije na koje Adorno upozorava od suštinske su važnosti za funkcioniranje krizne energije o kojoj smo već raspravljali. Njihova struktura je također slična pozivu Schillera i Benjamina za oslobađanje mnoštvenosti nekog sada iz nametnutog mu povijesnog mišljenja. Adorno tvrdi da je ova mnoštvenost

smještena u okviru racionalnosti, a ne izvan njega (Horkheimer i Adorno 2002: 31–2).[30] Dakle objekti – među kojima su oni funkcionalni u svijetu (racionalni) i oni nefunkcionalni (polomljeni) – supostoje ili su isti. Svaki od njih je dio onoga drugoga. Uloga Adornove dijalektike je oprisutniti njihovo sapleteno supostojanje.

Mehanizam po kojem jedan element sadrži drugog možemo nazreti u sljedećem primjeru: pojedinci pokazuju svoju moć samo preko društva u kojem žive (bogatstvom, prestižom, utjecajem), a društvo može svoju moć pokazati samo preko pojedinca (njegovom poslušnošću, potporom, glasovanjem na izborima). Razlog zbog kojeg razumijevanje takve razmjene može biti važno krije se u tome što se ne radi o reificiranom odnosu definitivnog razumijevanja sistema, već o antagonističkom odnosu rasklapanja. On je antagonistički jer se u ovoj interakciji pojavljuje ostatak koji preuzima oblik izostanka pomirenja između elemenata razlike među dvama polovima (recimo umjetnosti/prirodne ljepote) (1979: 109-110). Taj se izostanak pomirenja može povezati, unatoč Adornovom materijalizmu, s povučenom prirodom objekta u Harmanovu mišljenju (Harman 2013: 170). Drugim riječima, postoji odbijanje jednog elementa da se stopi s drugim elementom, iako su oni istovremeno blisko povezani (u racionalnosti, a ne proturječju).[31] Ovo odbijanje je suština ili identitet. Adorno tvrdi da "pojam prirodno lijepog dodiruje osjetljivu tačku i malo nedostaje pa da se pobrka s nasiljem koje umjetničko djelo kao čisti artefakt vrši u odnosu na rast prirode" (Adorno 1979: 120). Ovo je možda pasivnija (ili teoretskija), ali eksplicitnija razrada pojma "bivanja s" od one koju pronalazimo u Heideggera.

NGAW NIJE DIJALEKTIČKI

Prethodna analiza služila je preliminarnom ocrtavanju antagonističkih koordinata koje ngaw zauzima u Bacigalupijevom romanu. Moglo bi se reći da je pozicija ngawa dijalektička, no ona zapravo nije takva. Kako bih naglasio razliku između dijalektičke i nedijalektičke pozicije, poslužit ću se kritikom dijalektičkog mišljenja koju je iznio Slavoj Žižek. Disruptivna napetost u prvom je poglavlju ove knjige imenovana Zugovim učinkom. Žižekovi komentari će istaknuti njegovu interpretaciju lakanovskog Realnog (Lacan 2001: 139; Žižek 2008: 63) kao disrupcije, iako ću ja nastojati pokazati da je Adorno u svom mišljenju već napravio mjesta za ono na što Lacan upućuje. Disrupcija je od presudne važnosti jer, kako je u svom radu istaknula Alenka Zupančič, Realno – iako nije dio stvarnosti – može tu stvarnost preoblikovati uslijed čega se otvara etičko pitanje: kako će subjekt inkorporirati ovu novinu u svoj svijet (Zupančič 2000: 235)?[32] U mišljenju Alaina Badioua ovo pitanje preuzima oblik vjernosti (disruptivnom) događaju (Badiou 2004; Düttmann 2004).[33] U Bacigalupija se ono uobličuje kao dovršetak, ali s obratom.

Žižek u *Sublimnom objektu ideologije* tvrdi da je dijalektičko mišljenje opresivno zato što ohrabruje reificirano razumijevanje stvari koje, budući da je konstruirano kao posljedica obrambene simboličke reakcije na traumu, zatvara vrata teškoj "jezgri" realnog koju mišljenje pokušava razumjeti.

> Dijalektika prestizanja samog sebe u smjeru budućnosti i istodobno retroaktivno preoblikovanje prošlosti – dijalektika prema kojoj je pogreška prirođena istini, prema kojoj pogrešno prepoznavanje posjeduje pozitivnu ontološku dimenziju – ipak ima svoje granice; ona se spotiče o prepreku koja poništava njezinu učinkovitost. Ta je prepreka, naravno, Realno, ono što se opire simbolizaciji: traumatska točka koja uvijek nedostaje, ali se ipak uvijek i vraća, makar je – u različitim strategijama – nastojali neutralizirati integrirajući je u simbolički poredak. (Žižek 2002: 101)

Žižekov komentar u određenom smislu pogađa u srž argumenta koji smo dosad razvijali: dijalektičko razumijevanje antagonističkog odnosa između prošlosti i sadašnjosti isključuje mjesto za Realno jer je razumijevanje krivog prepoznavanja i revizije uvijek nekako pozitivno, u kretanju unaprijed, te tako čini dio simboličke konstrukcije stvarnosti. No, kako bi istaknuo važnost suočavanja s ovim ćorsokakom, Žižek se zapravo služi Adornovim pojmom dijalektike kao (hegelovskim i lakanovskim, dakle žižekovskim) načinom suočavanja s antagonizmom. U knjizi *The Most Sublime of Hysterics: Hegel with Lacan*, Žižek tvrdi sljedeće: kad nas problem navede na dvije prividno nepomirljive opcije (poput pitanja je li društvo cjelina koja nadilazi pojedinca ili je ono samo mnoštvo pojedinaca), Adorno će, umjesto da smatra jednu opciju točnim odgovorom, smatrati da "temeljni antagonizam konstituira samu stvar koju želimo razumjeti" (Žižek 2005a: 39, kurziv u izvorniku; cf. Adorno 1979: 160).[34] Ili, kako kaže Mauro Bozzetti u eseju o Hegelu i Adornu, "treba se

usprotiviti pomirenju jer sama stvarnost nije pomirena" (Bozzetti 2002: 297).[35] To je još jedan opis Bogostova rasklapanja.

No Žižek se od spekulativnog realizma diferencira upravo na ovoj točki. On tvrdi da "radikalnu neravnotežu", koja narušava dijalektiku, možemo iskoristiti da "nazremo ograničenje spekulativnog realizma", odnosno ograničenje koje on vidi ozrcaljeno u razlikama među ključnim misliocima pokreta koji su se po prvi put sreli 2007. godine (Žižek 2012: 640). Žižek, nalik nama, spekulativni realizam dijeli u dvije grupe: na jednoj strani su oni koji vjeruju da je znanost ključna za osporavanje korelacionizma (Meillassoux, Brassier), a na drugoj su oni za koje smatra da zastupaju "religijska vjerovanja" (Harman i Grant), što se zapravo svodi na to da oni zastupaju tvrdnju da su objekti povučeni i da njihova povučena narav može rezultirati neočekivanim djelovanjem. Žižek smatra da objema pozicijama nešto nedostaje (te da je među njima vjerojatno zbog toga nastupio raskol). To "nešto" on pronalazi u Meillassouxovom "slabom korelacionizmu". Slabi korelacionizam je zasnovan na kantovskom stavu koji "zastupa mislivost onoga po sebi" (Meillassoux 2016: 98), iako svijet može biti spoznat samo putem racionalne spoznaje. Žižekova kritika spekulativnog realizma zasnovana je na argumentu da Meillassoux ne razvija zadovoljavajuće pojam slabog korelacionizma. Žižek misli da činjenicu koja kaže da svijet može biti spoznat samo racionalnom spoznajom, kao i činjenicu da ima stvari izvan mišljenja, treba prepoznati kao dvije značajke same stvarnosti.

Drugim riječima,

> "izmučeni" ili "promašeni" korelacionizam nije neuspjeli bijeg od korelacionističkih ograničenja, već je ključna komponenta bilo kakvog bijega: nije dovoljno transcendentalnoj korelaciji suprotstaviti viziju stvarnosti po sebi, već je potrebno pokazati da je transcendentalna korelacija utemeljena u toj stvarnosti: mogućnost transcendentalne korelacije mora biti objašnjena na temelju stvarnosti po sebi (Žižek 2012: 643).

Žižek smatra da koordinate Realnog uvijek možemo pronaći u simboličkom. Na to misli kad kaže da je mogućnost bijega locirana u pojmovima naše stvarnosti. Bijeg kakvim ga on doživljava nastupa u "kratkom spoju između dviju sfera koje obično smatramo nekompatibilnim jer su one smještene na različitim ontološkim razinama" (Žižek 2006: 13). Harman to naziva temporalnom tenzijom, odnosno "tenzijom između senzualnih objekata i njihovih senzualnih kvaliteta" (Harman 2011a: 100). Dobar primjer za to, koji smo predstavili, bio bi način na koji Lin percipira svijet u romanu *Stanica Perdido*. Fragmentirana narav njezina insektolikog vida dopušta joj da odjednom vidi svijet na mnogostruke načine, kao da je on kubistička slika. Žižek bilo koju tvrdnju o stvarnosti onkraj ove smatra religijskom ili spiritualnom. No gospodin Motley nam je ponudio dodatnu lekciju u vidu odnosa slike i suštine u kontekstu temporalne tenzije. To nije panpsihizam već tvrdnja o povučenoj naravi objekta. Harman, nalik Meillassouxovom slabom korelacionistu, drži da stvarne

objekte ne možemo izravno spoznati: "objektno orijentirani realizam smatra da stvarnost postoji izvan uma i da je *ne možemo* spoznati; no on uz to tvrdi da je stvarnosti moguće pristupiti, ali neizravno (Harman 2016: 17), a ne – kao što smatraju Badiou i Meillassoux – putem matematike.

Mogli bismo pomisliti da se *ngaw* savršeno uklapa u dijalektičke koordinate koje je Žižek ranije propitivao. Jedan od učinaka voća je, kako smo ranije ustvrdili, isticanje u prvi plan krivog prepoznavanja prošlosti i sadašnjosti.[36] Čini se da naredni događaji u romanu – prikaz Andersonovih obrambenih mehanizama – predstavljaju situaciju na koju Žižek upozorava. Andersona privlači voće i on se, uz pomoć samokontrole, pokušava othrvati svom nagonu, možda putem premještanja. Andersonov pokušaj samokontrole iskazuje se kao paljenje cigarete. Ovaj obrambeni čin odvija se u ciklorikši koja jezdi Bangkokom i prevozi Andersona od tržnice do njegove tvornice. No, umjesto da ukloni uznemirujuću prošlost tako da sintetizira njene opozicijske elemente sa sadašnjošću, Andersonova taktika otpora zapravo otvara prostor antagonizmima prošlosti koji se oprisutnjuju u formi analepse posvećene prethodnom šefu Andersonove tvornice (Bacigalupi 2014: 12–14).

Anderson pažnju ponovno fokusira na sadašnjost tek kad žar cigarete dosgne njegove prste (14). U ovom prizoru cigareta je trebala ublažiti poremećaj kojeg je uzrokovao *ngaw*. Poremećaj je bio vidljiv u tome što pravi okus voća nije predstavljao odabir sadašnjosti umjesto prošlosti, već je oprisutnio antagonizam između njih po dvoznačnosti temporalnosti okusa. No, pokušaj da se "krene dalje" od prizora s tržnice radi opuštanja u sadašnjosti, bilo putem vožnje u ciklorikši bilo putem cigarete, zapravo se sveo na

povratak u prošlost: priča o Andersonovom prethodniku otkriva Andresonovu tajnu misiju u Bangkoku koja je u službi pronalaska novih genskih sojeva za njegovog poslodavca.

U Bacigalupijevom romanu, tenzija između prošlosti i sadašnjosti u prvi plan ističe ulogu temporalnosti koja je sadržana u samom *ngawu*. To je barem djelomice razlog zbog kojeg *ngaw* djeluje kao disruptivni objekt. Kad Andersonu kažu kako se voće zove, njegove su sljedeće riječi povezane s temporalnošću: "'Novo je?'" (Bacigalupi 2014: 7). Prodavačica voća odgovara potvrdno tako što kaže naziv voća, a zatim doda i: "'Novo. Nije borova gljivica.'" No, novina objekta, neutvrdivost njegova porijekla[37], dodatno iznenađuje Andersona:

> [1] Anderson u ruci prevrće neobičnu, kosmatu voćku. [2] Ne vonja na cibiskozu. Nema kraste borove gljivice. Koža joj nije izbrazdana grafitima genetički hakiranih žižaka. [3] Cvijeće, povrće, drveće i voće svijeta tvori geografiju uma Andersona Lakea, a ipak nigdje ne pronalazi koristan putokaz koji bi ga doveo do prepoznavanja. (Bacigalupi 2014: 8).

No, kako sekvenca napreduje, tako se prostorno-vremenski aspekt vanjske fokalizacije širi. Gotovo nulta fokalizacija u segmentu 1 inkorporira uspoređivanje iz segmenta 2. U segmentu 3 panorama se širi preuzimajući znanje o cijelom svijetu (ili bar Andersonovo poznavanje cijelog svijeta). Širenje dosega zrcali Andersonov misaoni proces: samo voće je zbunjujuće; Anderson spaja ono što zna i zaključuje da se ovo voće ne uklapa u ni jednu domenu

njemu raspoloživog znanja. Drugim riječima, voće nije dio Andersonova svijeta. Nijedan *putokaz* ne upućuje na njega. Ono je "misterij". Po tome se Harman razlikuje od Žižeka. *Ngaw* je objekt koji podražuje, ali kao nešto povučeno, iako ne i potpuno mračno. On je podjednako objekt odnosa i neodnosa kakav smo upoznali u prošlom poglavlju. To postiže, između ostalog, isticanjem temporalnosti koja djeluje tako što sadašnjost otvara povijesti.

Ngaw "više od svega podsjeti ga na ukiseljene lučice kakve služe u martinijima po istraživačkim klubovima u Des Moinesu" (Bacigalupi 2014: 8). No, ngaw nije "tek" čvor pregovora između prošlosti i sadašnjosti. Kad bi to bilo tako, onda bi se ngaw savršeno uklapao u dijalektički obrazac koji je Žižek u početku kritizirao. Kritički potencijal koji ngaw predstavlja treba prepoznati u načinu na koji on narušava vlastite koordinate. Kao što Adorno kaže u pogledu filozofije, on "mora uzeti na sebe napor da posredstvom pojma nadiđe pojam" (Adorno 1979: 35). Figura ngawa je disruptivna zato što je nova, zato što jučer nije postojala; no, s druge strane, postojala je. "Ni jedna od ovih dlakavih voćki ne bi smjela postojati; jednako bi tako mogao tegliti vreću trilobita. Ako se ne vara oko podrijetla *ngawa*, to je jednako šokantan povratak izumrle vrste kao da tiranosaur krene u šetnju avenijom Sukhumvit" (Bacigalupi 2014: 10). Njegovo je podrijetlo upitno. No, ne radi se o tome da je *ngaw* revitalizirani dio prošlosti koji se sad ukazuje pred nama, poput dinosaura u *Jurskom parku*, nego o tome da je on prirodni dio prošlosti koji je sada tu, pred nama, zahvaljujući artificijelnosti vremena priče u romanu.[38]

Žižek je iznio i konkretne kritike protiv spekulativnog realizma. Slabi korelacionizam je zapravo mnogo jači nego što Meillassoux sugerira. Razlog tome je što je korelacionizam utemeljen u stvarnosti po sebi (Žižek 2012: 643). Čini se da stvarna, fizička pojavnost *ngawa* tome govori u prilog. On ima bodljikavu koru, ali je iznutra nevjerojatno gladak. Anderson se raspitivao o voću na tržnici, a žena je otvorila jedan plod pred njim da ga kuša: "Smeđim palcem lako zguli dlakavu koru i otkrije bjelkastu jezgru. Prozirna i prošarana žilicama" (Bacigalupi 2009: 2). Kasnije se u romanu otkrije da je ovo opis južnoazijskog rambutana kojeg Tajlanđani zovu *ngaw*.

No voće ne funkcionira baš tako glatko u romanu. Njegova je narav zapravo povučena. To možemo zamijetiti u sceni Andersonova povratka u tvornicu SpringLife, koja navodno proizvodi uvojne opruge, neku vrstu izvora energije, no u okviru procesa koji je zasad jako skup i spor (13). Za Andersona je ova aktivnost samo lažno pokriće. Njega je poslala korporacija AgriGen da vidi kakve su nove oblike hrane Tajlanđani uspjeli umjetno uzgojiti iz svojih zaštićenih banki sjemena. Zbog toga bi *ngaw* mogao biti tako vrijedan. Nakon povratka u tvornicu, Anderson pokazuje ovo voće Hocku Sengu, svojem ne baš posvećenom asistentu, nositelju "žutog kartona" koji se izdaje kineskim imigrantima na Tajlandu. Hock Seng je jedan od rijetkih imigranata kojemu je dana dozvola da se legalno zaposli. On nije, kao većina imigranata, naprosto interniran u imigrantski stambeni kompleks Expansion Tower. Hock Seng je potpuno zatečen nakon što vidi voće. Njegova reakcija nije zainteresiranost, ni poricanje, već naprosto nijemost. Nema načina da parafrazira objekt koji

vidi. Suština objekta nije dostupna izravnom kontaktu. Hock Seng najprije priznaje da zna kako Tajlanđani zovu ovo voće, no kad mu bude postavljeno pitanje je li ono raslo u Malaji, njegovom nekadašnjem domu, on oklijeva s odgovorom. "'Ma' – Hock Seng zausti, pa prekine. Očigledno se bori za kontrolu nad samim sobom dok mu licem titraju bljeskovi emocija. 'Ma' – . Ponovno ušuti" (13).

Ne radi se o tome da je voće odmah "stvar" koja bi bila disruptivna u žižekovskom smislu. Naposljetku je Hock Seng ipak imenuje. On zna kako se voće zove. Sposobnost brzog imenovanja voća, a istodobno zatečenost njime zbog koje čovjek zanijemi, slično je odnosu između prošlosti i sadašnjosti kakvo je voće izazvalo kod Andersona. Anderson nije znao odakle okus potječe; on je nešto novo, no ipak dovršava okus iz prošlosti, možda na takav način kakav se može doživjeti samo u sadašnjosti. Kao što Žižek tvrdi, ovaj dijalektički odnos je sumnjivo uredan. A opet, kako Žižek također tvrdi, do njega mora doći. Istina se pojavljuje samo retroaktivno kao produktivno iskustvo koje omogućuje dijalektika (Žižek 2010: 88, 195; Žižek 2005b: 26–9).

Ili, kako kaže Adorno, pojam biva nadiđen posredstvom pojma. Nema ništa onkraj reprezentacije, no mogu nastupiti disrupcije unutar same artificijelnosti. U ovome zapravo leži moć Harmanovih spacijalnih i temporalnih tenzija pri kojima objekti i kvalitete narušavaju jedni druge. Ova misao je kondenzirana u načinu na koji Harman opisuje književni i filozofski stil H. P. Lovecrafta pri kojem su "(1) stvarni objekti zaključani u nemogućoj tenziji s osakaćenim deskriptivnim moćima jezika, dok (2) vidljivi objekti pokazuju nesnošljivu seizmičku torziju

naspram vlastitih kvaliteta" (Harman 2012: 27). Poput kratkog spoja ugrađenog u krizni motor iz romana *Stanica Perdido*, ovo voće također narušava vlastite koordinate. To možemo vidjeti po tome što Hock Seng, nakon što imenuje voće, ima poteškoća pri pokušaju njegova ponovnog imenovanja. Evo pitanja: *kako* ngaw može nadići olako dijalektičko razumijevanje situacije (npr. povijest) i ponuditi ponešto traumatičniju redistribuciju stvarnosti? Odgovor pronalazimo u načinu na koji se sama stvar razvija putem drugih dvaju primjera u romanu *Djevojka na navijanje* – megodonta i Emiko, djevojke na navijanje iz naslova romana.

DRUGA STVAR: MEGODONT, ŽIVOTINJA UMIRE

Ngaw je prvi objekt u romanu koji u prvi plan ističe predodžbu antagonizma između dvaju entiteta (prirodne ljepote/umjetnosti, prošlosti/sadašnjosti) i priprema scenu za nastup druge stvari (megodonta). Na kraju prvog poglavlja knjige, Anderson se našao usred katastrofe u tvornici SpringLife. Megodont se oslobodio iz svojih zahrđalih lanaca i krenuo u smrtonosni juriš po tvornici. Ova je radna životinja modificirani vunasti mamut koji, kad je uznemiren, nalikuje pravoj planini "genetičkim inženjeringom stvorenih mišića što se upinje da se riješi posljednjih okova" (Bacigalupi 2014: 29). Anderson ga uspijeva ubiti koristeći opružni pištolj koji je ostavio Yates, prijašnji direktor tvornice. U trenutku smrti životinje između nje i Andersona uspostavlja se neka

vrsta "kontakta". Navodnici oko riječi *kontakt* upućuju na modernu povijest filozofskih interpretacija odnosa između ljudskih i neljudskih životinja koja seže bar od Heideggera (1995), preko Thomasa Nagela (1974), Levinasa (1990), Derridaa (2003), do Agambena (2004). U kontekstu Bacigalupijevog romana pod kontaktom se ne misli na čovjekov doživljaj životinjskog svijeta, već na doživljaj koji dijele čovjek i životinja time što su i čovjek i životinja relativno mračni objekti koji se stapaju u trenutku simbioze. Kao što Sherryl Vint tvrdi u knjizi *Animal Alterity* – tekstu posvećenom funkciji životinja u znanstvenoj fantastici – animalistiku i znanstvenu fantastiku

> zanimaju temeljna pitanja o prirodi ljudske egzistencije i društvenosti. Obje domene zanima konstrukcija drugosti koja narušava dijalektiku i pitanje što za subjekte znači to da su pozicionirani kao autsajderi. Obje domene ozbiljno pristupaju pitanju što bi značilo komunicirati s bićem čiji su utjelovljeni, komunikacijski, emocionalni i kulturni život – možda čak i fizičko okružje – radikalno različiti od našeg. (Vint 2010: 1)

Antagonizam kakav nastaje simbiozom jednog bića s drugim očigledan je u ovoj sceni iz Bacigalupijevog romana:

> Prednje noge megodonta polako se rasprostru po podu i on se svali, stenjući, u slamu i balegu. Oči mu se spuste do razine Andersonovih. Zagleda se u njega, gotovo čovjek, smeteno trepćući. Životinja opet ispruži surlu prema njemu, nespretno šljapkajući tim udavom

> punim mišića i nagona, sada potpuno nekordiniranim. Ralje joj se objese, daščući. Počnu ga zapahivati udari slatkaste jare vrelog organizma. Surla ga ispipava. Zaljulja ga. Ne uspijeva ga primiti (Bacigalupi 2014: 31). [prijevod je djelomično preinačen, op. pr.]

Jedna od smjernica za razumijevanje intencije ovog odjeljka leži u načinu na koji je neljudska životinja imenovana. U prvoj rečenici megodonta se imenuje kako bi se naglasila njegova neljudska priroda. U drugoj rečenici on je pandan čovjeku Andersonu. Megodont se spušta kako bi se susreo oči u oči s Andersonom. Zatim stoji "zagleda se", što su riječi koje se odnose na megodonta. Megodont nije čovjek, ali "gotovo" da je. Dalje u paragrafu životinju se više ne naziva megodontom, već se ona dezintegrira u kvalitete: oči, surlu i ralje. No, ova dezintegracija je začudna po svom učinku jer Andersona približava životinji: "Zagleda se u njega, gotovo čovjek, smeteno trepćući." Puno je tu prostora za krivo razumijevanje: izraz "gotovo čovjek" visi u zraku. Nije jasno odnose li se ove riječi na megodonta ili na Andersona. Ne znamo sa stopostotnom sigurnošću tko je subjekt, a tko objekt rečenice. Najplauzibilnije shvaćanje rečenice jest ono koje kaže da je megodont subjekt, a Anderson objekt. "Gotovo čovjek" je megodont i njegove oči smeteno trepću. A naša zbunjenost prilikom čitanja ove rečenice ključ je za razumijevanje simbioze u citiranom odjeljku. Anderson i megodont su prisutni u novom objektu. Za Harmana bi ovo bila vrsta simbioze, dakle vezivanje za nešto "što čini naš život u određenom smislu drugačijim životom" (Davis 2012). U romanu *Djevojka na navijanje* simbioza nastupa kad objekti megodont i

Anderson olabave svoje veze sa životinjskim, odnosno ljudskim kvalitetama. Quentin Meillassoux tvrdi da novina može nastati iz drugačije vrste slabosti koju zove "božanskim nepostojanjem"(Meillassoux 2011: 177). Dva aspekta Meillassouxova rada treba istaknuti u kontekstu ovog teksta: način na koji božansko može nastati iz nečeg što je izgubljeno i način na koji narativne strategije ove suprisutnosti mogu biti razvijene pod nazivnikom "kao da". Obje strategije upotrebljene su prilikom razvitka disruptivne tenzije ili napetosti u *Djevojci na navijanje*.

Najekstenzivniji objavljeni dio Meillassouxove doktorske disertacije *L'Inexistence divine* (1997) nalazi se u dodatku Harmanove monografije *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making*. Meillassouxovu tezu, predstavljenu u Harmanovoj knjizi, možemo ovako sažeti: vjerovati da Bog postoji bilo bi uvredljivo prema takvom Bogu jer time pretpostavljamo da bi teistički Bog dopustio da djeca stradaju u nesrećama ili drugim tragedijama (Meillassoux 2011: 227–8); ne vjerovati u Boga je ravno tome jer, kako Meillassoux tvrdi u knjizi *Poslije konačnosti*, "nakon što je apsolut postao nemisliv, čak se i ateizam – koji na mjesto apsoluta stavlja Božje nepostojanje – svodi na puko vjerovanje" (Meillassoux 2016: 69). Postoji, doduše još jedna opcija, a to je vjerovati u Boga koji još ne postoji (Meillassoux 2011: 236) – zato je naslov njegove disertacije božansko nepostojanje. Mogućnost budućeg Boga nastupa, u problematičnom smislu, putem drugačijeg lanca misli koji na vidjelo iznosi etičku dimenziju. Meillassoux se najprije pita koji je temeljni oblik pravde, a potom na svoje pitanje ovako odgovara: budući da je najgori oblik nepravde smrt (nakon koje nema šanse da se u životu ispravi nepravda),

temeljni oblik pravde bi bio da se poništi smrt svih onh koji su ikad umrli. To za sobom povlači uskrsnuće svih osoba koje su ikad živjele. Uskrsnuće koje bi se trebalo dogoditi na Zemlji kao "*etika života koja ne poznaje drugdje*" (Meillassoux 2011: 188, kurziv u originalu). Takvo uskrsnuće nije izvjesno, ali Meillassoux tvrdi da je ono moguće. On tvrdi da je naš svijet dosad prošao kroz tri fundamentalne faze: emergenciju nečega ni iz čega; emergenciju života iz beživotne materije; emergenciju ljudske misli iz svijeta životinjskog života (189). Potom tvrdi da bi nova promjena mogla nastupiti, ali ne nužno, i da bi se ona mogla, ali ne nužno, uobličiti kao rođenje Boga ili uskrsnuće svih onih koji su ikad živjeli (192). Zbog toga Adam Kotsko, u recenziji Meillassouxove knjige o Mallarmeu, tvrdi da se "čini kao da Meillassoux neovisno [o kršćanskoj tradiciji] otkriva kršćanstvo" (Kotsko 2012). Detaljnije ćemo proučiti dva aspekta navedena u ovom kratkom prikazu: način na koji se nepostojanje Boga može sagledati kao božansko i "slabu" gestu koja je potrebna za etičko iščekivanje mogućeg dolaska Boga.[39]

S jedne strane, božanski aspekt nepostojanja Boga izravna je posljedica njegova imanentizma, no s druge strane, on pred bića u svijet postavlja radikalan problem. Kao prvo, Meillassoux tvrdi da "ako imanentizam prihvatimo u potpuno radikalnom obliku, onda to implicira svijet bez izvanjskosti koja bi mogla ograničiti njegovu sposobnost za novinu" (Meillassoux 2011: 175). Otvara se mogućnost za Boga ili za uskrsnuće: "ako je nastup imanentan, onda je apsurdan, dakle sposoban za bilo što" (176). To objašnjava zašto je nepostojanje Boga božanstveno. Bez stvoriteljevih ograničenja "bilo što" je

stvarno moguće i to "bilo što" je čudesno: "nepostojanje Boga otkriva nevjerojatnu moć novine *u našem svijetu*" (177, kurziv u izvorniku). U *Cesti* je ova ideja jednostavnije izražena: "Boga nema, a mi smo njegovi proroci". Noah Horowitz ovdje započinje svoju kritiku: Meillassoux tvrdi da imanencija navodi na moguću propast svijeta i istovremeno tvrdi da je nužno da postoji nešto, a ne ništa (čime ograničava došašće). Horowitz tvrdi da je time "ne samo upropašteno Meillassouxovo objašnjenje erupcije iz ničega kao nečeg nebožanskog, nego da to pokazuje da on ne može tvrditi božansko ne postoji. Ako je kontingentno bivanje nužno, onda uvijek mora postojati nešto" (Horowitz 2012: 278). No, Meillassoux kaže da takvi događaji mogu nastupiti ili ne nastupiti (Meillassoux 2011: 177). U Meillassouxovom svijetu u određenom smislu nije bitno kako mi djelujemo jer se nasumični događaji poput emergencije života, mišljenja ili Boga dogode ili ne dogode. To je jedno od uporišta spekulativnog realizma: emergencija ne ovisi o nekom stavu ili točki gledišta. No istovremeno je najetičkiji način da živimo naš život to da se pripremimo za takav događaj. Martin Hägglund tvrdi da je žudnja za opstankom ono što oblikuje kako ateistov tako i vjernikov stav prema svijetu (Hägglund 2011: 127), dok Meillassoux tvrdi da takvo držanje nije nužno, ali je najbolje moguće (Meillassoux 2011: 224). Smrt megodonta je ključna i izazovna slika u ovom kontekstu zato što Meillassoux proglašava slabost prikladnim stavom (223) – labavljenje veza između megodontovih kvaliteta i suštine njegova bića razlog je zbog kojeg nova simbioza s Andersonom može nastupiti.

Megodont prolazi kroz fisiju svojstava od svoje suštine i fuziju s Andersonovim svojstvima. Njegova surla je zapravo udav, druga životinja, razdvojena od umirućeg slonolikog stvorenja. Megodontovo kretanje postaje "nekoordinirano" što znači da nema središnjeg čvora koji njime upravlja – to bi bio megodontov um koji polako nestaje u zadnjim trenucima njegova života. Takvo raspadanje na dijelove od središnje je važnosti za, kako kaže Thomas Disch, "prijelomni trenutak u povijesti znanstvene fantastike, preobrazbu Davida Bowmana na kraju Clarkeove *2001: Odiseje u svemiru* (1968)" (Disch 2000: 68). U Bacigalupijevom romanu ovo su trenuci "mišića i instinkta" – visceralnog tijela koje samo funkcionira, odnosno tijela koje ne kontrolira nadzorni sistem uma. Ralje stvorenja objesile su se bez volje da se zatvore. No ovo nije slika sklopa jer nekoordinirane kvalitete stvaraju tenziju iz koje nastaje novi objekt koji zajedno čine megodont i Anderson. Potom se Anderson vraća u sliku: njega zapuhuje jara iz organizma, surla ga ispipava. No onda se megodont opet vraća u punoj snazi. Zadnja dva fragmenta iz odjeljka – "Zaljulja ga. Ne uspijeva ga primiti" – uvode još jednu razinu konfuzije. Surla ljulja Andersona, možda iz gnjeva. No, možda to ljuljanje nije takvo da bi ga srušilo, već je prije nalik uspavljivanju djeteta. "Zaljulja ga": ovo "ga" upućuje na Andersonovu ljudskost, iako je i ona nestala iz slike. Pogledajmo zadnju frazu (koja u izvorniku glasi "Can't get a grip", op. prevoditelja). Znači li ona "ne uspijeva ga primiti" ili "ne može se sabrati"? "Ne uspijeva ga primiti" bi se odnosilo na surlu koja se ne uspijeva omotati oko Andersona u pokušaju da ga ubije. No možda se ova fraza odnosi na mentalno stanje megodonta koji ne uspijeva

koordinirati svoje kretnje. Možda se megodontov "um gasi". A možda se u ovom drugom smislu fraza odnosi na Andersona koji se ne može sabrati, koji je izgubljen. Možda bi bilo najbolje reći da se ova fraza odnosi i na Andersona i na megodonta, istovremeno, u trenutku njihove simbioze prilikom smrti životinje.

ZNANSTVENA FRIKCIJA

Temporalnost biva istaknuta uvođenjem nekog nekongruentnog elementa, poput ngawa ili megodonta. U domeni znanstvenofantastičnih studija, disruptivnu ulogu nekongruentnog elementa se promišlja pomoću dva pojma koja je razvio Darko Suvin. To su spoznajna začudnost i novum. Sada želim razmotriti ulogu ovih dvaju pojmova u kontekstu rasprave o pojavi novine u znanstvenoj fantastici, uzimajući u obzir minuli rad drugih autora posvećen ovom problemu.

Prošlost je čekala budućnost da je dovrši. Zapravo je radi dovršetka i dozvala budućnost. Uzimajući to u obzir, *ngaw* zauzima prilično tradicionalno mjesto u znanstvenoj fantastici – mjesto nepoznatog objekta koji izaziva "konceptualni proboj". Obično su objekti koji su dovodili do takve promjene bili veliki te su potpadali pod poluozbiljni naziv "velikog glupog objekta" (Kaveney 1981.) ili BDO (po engleskom nazivu "big dumb object", op. prev.). Takvi su objekti povezani sa Suvinovim pojmovima spoznajne začudnosti i novuma. Sva tri pojma – spoznajna začudnost, novum i BDO – poprilično se često koriste u znanstvenofantastičnoj kritici, no koordinate načina na

koji *ngaw* funkcionira ne upotrebljavaju se u tolikoj mjeri. *Ngaw* nije lokus jukstapozicije (Suvin 1979: 64), čak ni miješanja (Delany 2009: 144), već inkorporacije i obustave, dakle nečega što je od suštinske važnosti ako želimo izbjeći reificiranu dijalektiku.

Povijest BDO–a duga je i raznorodna. No, treba primijetiti da je kanonizacija pojma – najprije predložena kao šala (Nicholls 2000: 13) od strane Petera Nichollsa i Johna Clutea u knjizi *Encyclopedia of Science Fiction* – puno više pažnje posvećivala veličini BDO-a nego njegovim transformativnim svojstvima (Nicholls i Clute 1999: 119). Na primjer, Rama – brod iz istoimene knjige Arthura Clarkea – jedva da je bila dovoljno velika da je Nicholls i Clute uključe u svoju knjigu. Nasuprot njima, Roz Kaveney, za koju se vjeruje da je skovala termin velikog glupog objekta u ranim osamdesetim godinama prošlog stoljeća, Ramu je smatrala najboljim primjerom BDO-a te je, sukladno tome, Clarkeov brod podvela pod ažuriranu definiciju pojma koja je navedena u knjizi *From 'Alien' to 'The Matrix': Reading Science Fiction Film*:

> Skovala sam pojam "veliki glupi objekt" kako bih opisala zaplete, vrlo česte 1970-ih godina, u kojima protagonisti pronađu lokaciju tako golemu i kompleksnu da im je potrebna čitava knjiga da je prijeđu. Tipični primjeri su *Rama* Arthura C. Clarkea i *Prsten* Larryja Nivena jer je u oba slučaja potreban čitav niz knjiga posvećenih tim objektima da bi oni bili istraženi. Recentni primjeri, poput *Chage* Iana McDonalda, doista su u tekstovima imenovani velikim glupim objektima, što mi laska. Nick Lowe je dobro

> primijetio da su žanrovi poput znanstvene fantastike i *fantasyja* sami po sebi veliki glupi narativni objekti i da se dio užitka koji pružaju sastoji od učenja kako se kretati po njima uz pomoć nečeg boljeg od turističkog osjećaja za mjesto ili lokaciju. (Kaveney 2005: 3–4)[40]

Peter Nicholls kao ključni aspekt BDO-a, koji nam dopušta da njime smatramo i *ngaw*, ističe nešto što uopće nema veze s dimenzijama: "Veliki glupi objekti, poput prostora, kod nas bude osjećaje ranjivosti, ugroženosti i izgubljenosti" (Nicholls 2000: 16). Taj "osjećaj ranjivosti" povezuje BDO s druga dva ključna pojma znanstvenofantastične kritike: spoznajnom začudnosti (defamilijarizacijom ili očuđenjem, kako je pojam nazvao Viktor Šklovski) te novumom. Oba pojma uveo je Suvin u knjizi *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra* (2010), a potom nastavio razrađivati do današnjih dana. Na početku *Metamorfoza*, Suvin kaže da je "SF, dakle, književni žanr za koji su nužni i dovoljni uvjeti prisutnost i međudjelovanje začudnosti i spoznaje, a glavna mu je formalna tehnika imaginativni okvir alternativan autorovoj empiričkoj okolini (2010: 41). Element spoznaje je povezan s Meillassouxovim čitanjem standardne znanstvene fantastike u kojoj su određeni događaji, čak i ako u nekom trenutku djeluju začudno, postavljeni kao nešto što je u konačnici objašnjivo. Suvin to kaže ovako: "Za SF su pravila svakog doba, a napose vlastitog, jedinstvena, promjenjiva i stoga podložna spoznajnome promatranju" (40).[41] Suvin preuzima pojam očuđenja od formalista fokusirajući se na činjenicu da određeni svjetonazor mora biti pretpostavljen kako bi nešto poznato postalo nepoznato. Kao "nulti svijet"

je predložen onaj koji dijele autor i čitatelj (45). On potom može funkcionirati kao odskočna daska za ono čudno: "osnovna je napetost u SF-u ona između čitalaca, koji predstavljaju određen broj tipova Čovjeka našega vremena, i sveobuhvatnoga i barem jednako značajnoga Nepoznatog ili Drugačijeg što ga uvodi novum. Ova pak napetost zatim očuđuje iskustvenu normu implicitnoga čitaoca" (112).[42] Impetus ovog očuđenja je novum, pojam koji Suvin preuzima od Ernsta Blocha i potom preinačuje: "Novum ili spoznajna inovacija totalizirajuća je pojava ili odnos koji odstupa od stvarnosne norme autora i implicitnog čitaoca" (112).[43] Suvin smatra da je novum posrednička kategorija čija objasnidbena snaga proistječe iz izuzetne mogućnosti povezivanja književnih i izvanknjiževnih, fikcijskih i empiričkih, formalnih i ideoloških područja, ukratko, iz njegove neotuđive povijesnosti (112).

"Posrednički" aspekt Suvinove konstrukcije novuma funkcionira kao njezina osovina: ako postoje dva prividno različita elementa (prošlost/budućnost, umjetnost/priroda, književno/izvanknjiževno), onda je pitanje na koji način možemo opisati njihovo subivanje? Kad možemo reći da jedan element završava, a drugi počinje? U kontekstu dijalektičkog materijalizma, ovo se pitanje uobličuje kao pitanje uloge komunističke partije u posredovanju između proletera i intelektualnih anarhista (Jameson 2009: 28). U kontekstu ontologije, ovo pitanje se uobličuje kao pitanje uloge onoga "s" ili "u" prilikom povezivanja dvaju elemenata u treći (Sloterdijk 2011). No, u kontekstu spekulativnog realizma važno je razumjeti Suvinovo strukturiranje načina na koji novum uspostavlja odnos između objekta i kvaliteta te narušava postojeće predodžbe tog odnosa ili njegova nepostojanja.

"Vrata su se proširila" (Heinlein 2002: 2).[44] Možemo se poslužiti primjerom ovih četiriju riječi s početka Heinleinovog romana *Beyond the Horizon* (1942) da bismo razumjeli Suvinovo premošćivanje. One nam također mogu poslužiti kao katalizator za nadilaženje Suvina. Kao što kaže Samuel Delany:

> pojava neobičnog, ako ne i potpuno neproničnog označitelja u sintagmi usmjerava našu pažnju na implicirane strukture (budući da su "objekti" koji definiraju strukture također misteriozni na ovaj ili onaj način). Te strukture mogu biti interne, eksterne, implicitne ili eksplicitne u odnosu na dani označitelj (ili skup označitelja) u danom znanstvenofantastičnom tekstu. (Delany 2009: 139).

Vrata se obično ne šire. Dakle, suočen s ovom situacijom u fikcionalnom tekstu, čitatelj je izveden iz svog svakodnevnog iskustva i uveden u drugo iskustvo. To napuštanje vlastitog svijeta Suvin naziva "začudnošću" koju uzrokuje kontakt s neobičnim elementom (novumom).[45] Čitatelj razumije novum putem spoznaje ili upotrebe razuma – posebno važnim aspektom u Jamesonovom čitanju Suvina (Jameson 2007: 63)[46] – koja postaje "mostom" prema alternativnom svijetu romana. Ovaj obrazac možda je na djelu u većini fikcije i fakcije, ali je posebno naglašen u znanstvenofantastičnim djelima i od središnje je važnosti za znanstvenu fantastiku kao žanr.[47] Delanyjeva interpretacija nekih standardnih postupaka znanstvene fantastike, kako smo kratko spomenuli ranije, služi nam za isticanje razlike između sklopa i spekulativnog realizma. Suvin smatra da

je jedan od bitnih elemenata novuma to da on dopušta postavljanje "*jedne stvari uz drugu*" (Suvin 1988: 142, kurziv u izvorniku). Peter Paik ovako sažima tu argumentacijsku liniju:

> Tekst koji portretira društvo u kojem su političke institucije, društvene norme, ekonomski sustav i način života bolji – primjerice harmoničniji, razumniji, čestitiji, prosvjetljeniji i ugodniji – nego u autorovom društvu, služi kako bi začudio čitatelja podcrtavajući mu gorki jaz između nepravdi i opresija koje muče društvo u kojem on živi i humanijeg, odnosno prosvjetljenijeg političkog poretka kakav je predočen u fikciji (Paik 2010: 3).[48]

Delany se suprotstavlja ovakvoj vrsti jukstapozicije i umjesto nje predlaže pojam "miješanja" koji se temelji na interpretaciji Heinleinove rečenice "vrata su se proširila". Delany smatra da se ne radi o tome da je jedan svijet suprotstavljen drugome, već o tome da je nešto novo nastalo miješanjem dvaju svjetova:

> Sa stajališta razlike je mentalna slika vrata (zbog novog predikata) doživjela katastrofalnu promjenu. Zamišljena vrata više nisu pravokutna već su postala kružna. Ona su sad sačinjena od pločica koje se uvlače. Vjerojatno im se i materijalna kompozicija promijenila [...] Ne radi se o tome da je poznata situacija odjednom postala začudna, da se poznati proces odjednom promijenio, čak niti o tome da je poznata rečenica uklonjena iz poznatog okruženja [...]. U pogledu

> označitelja "vrata su se proširila" nije bitno u kojoj je mjeri mentalna slika *nalik* konvencionalnim vratima ili konvencionalnoj blendi fotoaparata, već po čemu se ona *razlikuje* od njih. (Delany 2009: 141)[49]

Delany upućuje na vlastitu verziju takve razlike u romanu *Stars in My Pocket like Grains of Sand* (1984). Kaže da su se u jednoj sceni "vrata otopila" (Delany 1985: 244). Delany je zanimljiv jer njegova verzija ne negira Heinleinova vrata, već ističe jedan od problema s novumom: premda otopiti se znači naprosto nestati, relativna neučestalost korištenja tog termina upućuje na to da nije važno ono *što* vrata rade (šire se ili otapaju), već to da su ona stopljena s kvalitetama koje su različite od svakodnevnog iskustva.

No, Delanyjev primjer tu ne staje. Njime je Suvinova jukstapozicija – "jedna stvar uz drugu" – osporena miješanjem. To vidimo po onome što se događa s vratima u romanu *Stars in My Pocket* nakon što se otope: ona se na podu pretvore u lokvu za koju se najprije misli da je treba preskočiti, no onda biva odlučeno da treba u nju ugaziti. Delanyjev roman upućuje na vrstu imerzije koja funkcionira drugačije od Suvinova medija novuma: umjesto da stvori most, novum stvara lokvu. Drugim riječima, ono što razmatramo nije samo smještanje različitih kvaliteta jedne do druge, već i začudna nepoznatost mračnog objekta.

Jedno od ograničenja Suvinova gledišta možemo nazreti po tome što se fraza "vrata su se proširila" normalizira u Heinleinovu romanu, dok je Delany održava začudnom (time što treba ugaziti u lokvu, premda nam nije dan razlog zbog kojeg to treba učiniti). Evo primjera iz romana *Beyond this Horizon*: "Otpratila ga je sve do

vrata moderatorova privatnog ureda, proširila ih, i otišla [...]"; "'Znaš li, Phillis', rekao je proširujući vrata za nju, 'imam osjećaj [...]'" (Heinlein 2002: 28, 82). Ponavljanjem ono začudno postaje poznato – u tom smislu ono što je začudno za "svijet" u heideggerovskom smislu biva u njega inkorporirano (Thacker 2011: 4–5). Bacigalupi se u ovu raspravu uključuje upotrebom motiva vrata u kratkoj priči "Pocketful of Dharma" koja je primjer miješanja budući da u njoj nema novuma od jedne riječi koji bi bio prišiven vratima. Ona se naprosto "njišu", no kad ih se dodirne ponašaju se na neobičan način:

> Bili su gotovo na završnoj razini. Njeni koraci odjekivali su hodnikom i došla je do vrata. Ruka joj se nježno naslonila na površinu vrata, a koža joj se pod pritiskom malo pomakla tako da Wang Jun nije bio siguran jesu li se vrata oblikovala prema njezinoj ruci ili su krenula prema njoj da ih pomiluje. Vrata su se zanjihala i otvorila pa je Wang Jun vidio luksuz visina o kojem je uvijek sanjao. (Bacigalupi 2010: 19)

No na početku Bacigalupijeve kratke priče "The People of Sand and Slag" okno se naprosto proširi (Bacigalupi 2010: 49). Još jedan instruktivni protuprimjer Suvinovom pojmu novuma možemo prepoznati u upotrebi riječi duša u romanu *Hothouse* Briana Aldsissa iz 1961. godine. Iako se njegova radnja odvija u dalekoj budućnosti, potkraj Zemljina životnog ciklusa, radi se o pronicljivoj predodžbi antropocena. Zemlja i Mjesec su se prestali rotirati i prejaka Sunčeva svjetlost na jednoj je polovici planeta stvorila stakleničku atmosferu koja je dopustila obilni razvoj

proždrljivih biljaka koje neprestano ugrožavaju malobrojne preostale ljude. Nakon što žena Clat strada, ostali ljudi se povlače u njezinu rezidenciju. Tad možemo primijetiti prvu instancu termina "duša" koja se, na prvi pogled, manje-više uklapa u Suvinovu standardnu definiciju novuma: "Na krevetiću je ležala Clatina duša. Lily-yo ju je uzela i zatakla o svoj pojas" (Aldiss 2008: 6). Začudnost toga da bi duša mogla imati fizički oblik, odnosno da bi mogla biti zataknuta o pojas, približava dušu tradicionalnom poimanju novuma.

Duša u romanu *Hothouse* ne ostaje na ovim koordinatama, već prolazi kroz dvije promjene. Ona je najprije desakralizirana: dvije stranice kasnije otkriveno je da je duša drveni totem izrezbaren nakon djetetova rođenja koji se pokapa umjesto njegova tijela jer kosti rijetko prežive raspad tijela u nasilnoj šumi (Aldiss 2008: 8). No potom je duša ponovno učinjena začudnom. Na kraju prvog dijela romana, Gren i Poyly – par koji podsjeća na Adama i Evu – "zaraze" se gljivom koja je trenutno najinteligentnije biće na planetu i koja s ljudima ulazi u neku vrstu simbioze te obnavlja njihove kritičke sposobnosti. Zaraza se širi njihovim organizmom te oni vode ljubav. Nakon što ustanu, Gren primjećuje da su nešto zaboravili:

> Gren je bacio pogled dolje. "Otpale su nam duše", rekao je. Ona je odmahnula rukom. "Gren, ostavi ih. Samo nam smetaju. Ne trebamo ih više." (90)

Lokacija pojma "duše", eksplicitno pozivanje na Adama i Evu, bremenitost izraza "otpale duše", kao i činjenice da one smetaju i više nisu potrebne – sve to djeluje

kao poticaj čitatelju da drvenoj duši ponovno dodijeli transcendentnu funkciju koju je ona izgubila nakon prvog čitateljevog susreta s pojmom "duša" kao novumom. Iako disruptivni objekti u romanu *Djevojka na navijanje* sudjeluju u složenijoj ekonomiji, ovo kretanje od novuma do ne-novuma i natrag priprema teren za disruptivnu interpretaciju objekta.

Ukratko, sukus Delanyjevog miješanja je u tome da se ono "više" opire reinkorporaciji u priču (barem u usporedbi s novumom) nego u dijalektiku. Ono, dakle, obavlja kratki spoj. Miješanje u ovom pogledu leži na strani "teorije" po tome što se njegova potencijalnost upogonjuje putem uklanjanja ili obustavljanja inkorporacije. U sceni megodontove smrti, i životinja i čovjek postaju nešto više nego što su bili ranije time što ih se uklanja, mentalno i gramatički, iz njihovih trenutnih oblika. No ovo uklanjanje nije nešto novo, već je nešto ekstrapolirano iz mračne, povučene potencijalnosti objekata. U tome leži jedan od aspekata snage znanstvene fantastike kao žanra. Kao što kaže Steven Shaviro u knjizi *No Speed Limit:*

> Znanstvena fantastika preuzima određena implicitna stanja naših osobnih i društvenih života i u potpunosti ih eksplicira u okviru priče. Bira "futurističke" trendove koji već čine dio naše aktualne društvene i tehnološke situacije. Ovi trendovi nisu doslovne činjenice, ali oni doista postoje *kao* tendencije ili potencijalnosti (Shaviro 2015b: 2)

Doista postojeće tendencije su antagonistički podsjetnici da objekte ne poznajemo u potpunosti i da je ta nepoznatost ono što može stvoriti neobične simbioze.

Bibliografija

Acar, Rahim. 2003. "Intellect versus Active Intellect: Plotinus and Avicenna." U *Before and after Avicenna: Proceedings of the First Conference of the Avicenna Study Group*. Ur. D. C. Reisman i dr. Danvers: Brill, 69–87.

Adorno, Theodor. 1983. *Prisms*. Preveli Samuel i Shierry Weber. Cambridge, MA: MIT Press.

Adorno, Theodor. 1979. *Negtivna dijalektika*. Preveli Nadežda Čačinović-Puhovski i Žarko Puhovski. Beograd: BIGZ.

Adorno, Theodor. 1979 [1970]. *Estetička teorija*. Preveo Kasim Prohić. Beograd: Nolit.

Adorno, Theodor. 2001. *Problems of Moral Philosophy*. Ur. Thomas Schröder. Preveo Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio. 1999. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy.* Preveo Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio. 2007. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Prevela Liz Heron. London: Verso.

Agamben, Giorgio. 2010. *Goloća*. Prevela Vanda Mikšić. Zagreb: MeandarMedia.

Agamben, Giorgio. 2014. *Otvoreno: čovjek i životinja*. Preveo Mario Kopić. Beograd, Čačak: Alef.

Aldiss, Brian. 2008 [1961]. *Hothouse*. Harmondsworth: Penguin.

Amis, Kingsley. 1960. *New Maps of Hell*. New York: Ballantine.

Amis, Martin. 1987. *Einstein's Monsters*. New York: Vintage.

Austermuhle, Martin. 2005. "DCist Interview: Conception Piciotto." http://dcist.com/2005/08/dcist_interview.php

Ayache, Elie. 2010. *Blank Swan: The End of Probability.* Chichester: John Wiley.

Ayache, Elie. 2014. "A Formal Reduction of the Market." *Collapse* 8: 959–8.

Ayache, Elie. 2015. *The Medium of Contingency: An Inverse View of the Market*. London: Palgrave.

Bachelard, Gaston. 1969. *Poetika prostora*. Prevela Frida Filipović. Beograd: Kultura.

Bacigalupi, Paolo. 2014. *Djevojka na navijanje*. Preveo Vladimir Cvetković Sever. Zagreb: Algoritam.

Bacigalupi, Paolo. 2010. *Pump Six and Other Stories*. San Francisco: Night Shade Books.

Badiou, Alain. 2004. "Philosophy and Art." U *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy*. Preveli Oliver Feltham i Justin Clemens. London: Continuum, 91–108.

Badiou, Alain. 2005. *Being and Event*. Preveo Oliver Feltham. London: Continuum.

Bailey, J. O. 1972. *Pilgrims through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction*. Westport, CT: Greenwood Press.

Bakhtin, Mikhail. 1981. "Forms of Time and Chronotope in the Novel." U *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Preveli Caryl Emerson i Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 84–258.

Ballard, J. G. 1996. *A User's Guide to the Millennium*. London: Harper- Collins.

Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.

Bartusiak, Marcia. 2000. *Einstein's Unfinished Symphony: Listening to the Sounds of Space-time*. Washington, DC: Joseph Henry Press.

Baudrillard, Jean. 2001. *Simulakrumi i simulacija*. Preveo Zlatko Wurzberg. Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara.

Beckett, Tom. 2011. "Interview with Graham Harman." http://eeevee2.blogspot.hr/2011/10/interview-with-graham-harman.html.

Benjamin, Walter. 2008. *Novi anđeo*. Prevela Snješka Knežević. Zagreb: Antibarbarus.

Benanav, Aaron. 2019. "Automation and the Future of Work – 1." *New Left Review*. 119 : 5-38.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Bertens, Johannes. 1996. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge.

Birns, Nicholas. 2009. "From Cacotopias to Railroads: Rebellion and the Shaping of the Normal in the Bas-Lang Universe." *Extrapolation* 50.2: 200–11.

Blanchot, Maurice. 2006. "The Proper Use of Science Fiction". U *Imagining the Future: Utopia and Dystopia*. Ur. Andrew Miller, Matthew Ryan i Robert Savage. North Carlton, Australia: Arena Publications Association, 375–83.

Bogost, Ian. 2012. *Alien Phenomenology: Or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bogost, Ian. 2016. *Play Anything: The Pleasure of Limits, the Uses of Boredom, and the Secret of Games*. New York: Basic Books.

Bonneuil, Christophe & Jean-Baptiste Fressoz. 2015. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Preveo David Fernbach. London: Verso.

Bourdieu, Pierre. 1996. *The State Nobility: Elite Schools in the Field of Power*. Stanford: Polity Press.

Boyd, Brian. 2009. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Bozzetti, Mauro. 2002. "Hegel on Trial: Adorno's Critique of Philosophical Systems." U *Adorno: A Critical Reader*. Ur.

Nigel Gibson i Andrew Rubin. Malden, MA: Blackwell, 292–311.

Brassier, Ray. 2013. "Unfree Improvisation/Compulsive Freedom." http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom. html

Brooks, Cleanth. 1947. *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace and World.

Brown, Wendy. 2015. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Brooklyn: Zone Books.

Bryant, Levi. 2012. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Bryant, Levi. 2014. *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Burt, Stephen. 2009. "Of Disembodied Mind Sparks and Speakers of Klingon: A New Model of Science Fiction." *Contemporary Literature* 50.3: 599–609.

Butler, Octavia. 2007. *Lilith's Brood*. New York: Grand Central Publishing.

Campbell, John. 1948. *Who Goes There? And Other Stories*. Cutchogue: Buccaneer Books.

Cartwright, Jon. 2013. "Physicists Discover a Whopping 13 New Solutions to the Three-Body Problem." *Science*. http://www.sciencemag.org/news/2013/03/physicists-discover-whopping-13-new-solutions-three- body-problem.

Châtelet, Gilles. 2014. *To Live and Think Like Pigs: The Incitement of Envy and Boredom in Market Democracies*. Preveo Robin MacKay. Falmouth: Urbanomic; New York: Sequence Press.

Clarke, Arthur C. 1978. *Sastanak* s *Ramom*. Beograd: Jugoslavija.

Clement, Hal. 1962 [1953]. *Mission of Gravity*. New York: Pyramid.

Collado-Rodríguez, Francisco. 2012. "Trauma and Storytelling in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men* and *The Road*." *Papers in Language and Literature* 48.1: 45–69.

Critchley, Simon. 1997. *Very Little – Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge.

Csicsery-Ronay, Istvan. 2008. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Cvek, Sven. 2017. "Notes on "Command of Money" and the End of Socialism." U *The Errant Labor of the Humanities: Festschrift Presented to Stipe Grgas*. Ur. Sven Cvek, Borislav Knežević i Jelena Šesnić. Zagreb: FF Press. 143-157.

Davis, Brian. 2012. "On Landscape Ontology: An Interview with Graham Harman." *Landscape Archipelago*. https://landscapearchipelago.wordpress.com/2012/07/01/on-landscape-ontology-an-interview-with-gra ham-harman/.

DeLanda, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum.

DeLanda, Manuel. 2011. *Philosophy and Simulation: The Emergence of Synthetic Reason*. London: Continuum.

DeLanda, Manuel. 2016. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Delany, Samuel. 1979. "The Order of "Chaos" (Joanna Russ, *And Chaos Died*)." *Science Fiction Studies* 19.6. http://www.depauw.edu/sfs/reviews_pages/r19.htm#A19.

Delany, Samuel. 1985. *Stars in My Pocket like Grains of Sand*. New York: Bantam.

Delany, Samuel. 2009. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 2013. *Tisuću platoa: kapitalizam i shizofrenija*. Preveo Marko Gregorić. Zagreb: Sandorf: Mizantrop.

Denning, Michael. 2010. "Wageless Life." *New Left Review* 66: 79-97.

Derrida, Jacques. 1991. *Of Spirit: Heidegger and the Question*. Preveli Geoffrey Bennington i Rachel Bowlby. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 2003. "And Saythe Animal Responded?" U *Zoontologies: The Question of the Animal*. Ur. Cary Wolfe. Minneapolis: University of Minnesota Press, 120–39.

Dery, Mark. 1994. "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose." *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 179-222.

Diacu, Forin. 1996. "The Solution of the *n*-body Problem." *The Mathematical Intelligencer* 18.3: 66–70.

Dick, Philip K. 1996 [1968]. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Dell Ray.

Dick, Philip K. 1955. *Solar Lottery*. New York: Ace.

Dickinson, Colby. 2011. *Agamben and Theology*. London: Continuum. Disch, Thomas. 2000. *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*. New York: Touchstone.

Dolphijn, Rick i van der Tuin, Iris. 2012. *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Dornemann, Rudi i Kelly Everding. 2001. "Dreaming American Gods: an Interview with Neil Gaiman." *Rain Taxi*. http://www.raintaxi.com/online/2001summer/gaiman.shtml.

Düttmann, Alexander Garciá. 2004. "What Remains of Fidelity after Serious Thought?" U *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*. Ur. Peter Hallward. London: Continuum, 188–211.

Elden, Stuart. 2006. "Heidegger's Animals." *Continental Philosophy Review* 39: 273–91.

Ellison, Harlan. 1978. "A Voice from the Styx." U *The Book of Ellison*. Ur. Andrew Porter. New York: Algol Press.

Empson, William. 1966. *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions.

Falkowski, Paul. 2015. *Life's Engines: How Microbes Made Earth Habitable*. Princeton: Princeton University Press.

Fisher, Mark. 2011. *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?* Zagreb: Naklada Ljevak

Foster, Hal. 2003. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London: Verso.

Fóti, Véronique. 1995. *Heidegger and the Poets: Poiēsis / Sophia / Technē*. Amherst, NY: Humanities Press.

Freedman, Carl. 2009. *Conversations with Samuel R. Delany*. Jackson: University Press of Mississippi.

Freedman, Carl. 2015. *Art and Idea in the Novels of China Miéville*. Canterbury: Gylphi.

Fynsk, Christopher. 2000. *Infant Figures: The Death of the "Infans" and Other Scenes of Origin*. Stanford: Stanford University Press.

Gaiman, Neil. 2003. *Američki bogovi*. Preveo Vladimir Cvetković Sever. Zagreb: Algoritam.

Gaiman, Neil. 2011. *Anansijevi dečki*. Preveo Vladimir Cvetković Sever. Zagreb: Algoritam.

Gaiman, Neil. 2007. "How to Talk to Girls at Parties." U *Fragile Things: Short Fictions and Wonders*. New York: Harper, 239–54.

Garcia, Tristan. 2013. "Crossing Ways of Thinking: On Graham Harman's System and My Own." *Parrhesia* 16: 14–25.

Geisst, Charles. 2012.*Wall Street: A History*. Oxford: Oxford University Press.

Gibson, Caitlin. 2016. "Concepcion Picciotto, who Held Vigil Outside the White House for Decades, Dies." *Washington Post*. https://www. washingtonpost.com/local/concepcion-picciotto-who-held-vigil-outside-the-white-

house-for-decades dies/2016/01/25/e0f829e2-c3b0-11e 5-a4aa-f25866baodc6_story.html

Giggs, Rebecca. 2011. "The Green Afterword: Cormac McCarthy's *The Road* and the Ecological Uncanny." U *Criticism, Crisis, and Contemporary Narrative: Textual Horizons in an Age of Global Risk*. Ur. Paul Crosthwaite. New York: Routledge, 201–18.

Gilding, Paul. 2008. "The Great Disruption." http://paulgilding.com/discussion-papers/scream-crash-boom-2/.

Gilić, Nikica. 2010. "Predratna psihoza: slike 30-tih u *Izbavitelju* Krste Papića." *Hrvatski filmski ljetopis* 61: 92-101.

Goldstein, Ivo. 1999. *Croatia: A History*. Prevela Nikolina Jovanović. London: Hurst and Company.

Gould, Stephen Jay. 1985. *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*. New York: W.W. Norton.

Gray, Mary i Siddharth Suri. 2019. *Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Grin, Aleksandar. 2010. "Lovac na štakore." U *Grimizna jedra i druge priče*. Prevela Milena Benini. Zagreb: Zagrebačka naklada, 2010, 249-301.

Gunn, James. 2005. "Toward a Definition of Science Fiction." U *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Ur. James Gunn i Matthew Candelana. Lanham, MD: Scarecrow Press, 5–12.

Hageman, Andrew. 2012. "The Challenge of Imagining Ecological Futures: Paolo Bacigalupi's *The Windup Girl*." *Science Fiction Studies* 39.3: 283–303.

Hägglund, Martin. 2011. "Radical Atheist Materialism: A Critique of Meillassoux." U *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Ur. Levi Bryant, Nick Srnicek i Graham Harman. Melbourne: Re-Press, 114–29.

Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

Haldeman, Joe. 2006 [1974]. *Forever Peace: In Peace and War*. London: Gollancz.

Hamilton, Grant. 2016. *The World of Failing Machines: Speculative Realism and Literature*. Hants: Zero Books.

Handwerk, Brian. 2005. "Animal Eyes Provide High-Tech Optical Inspiration." *National Geographic News*. http://news.nationalgeographic.com/news/2005/12/1205_051205_animal_eyes_2.html.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Haraway, Donna. 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chuhulucene: Making Kin." *Environmental Humanities* 6: 159–65.

Haraway, Donna. 2016. "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene." *e-flux* 75. http://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthuluce ne/

Hardwig, Bill. 2013. "Cormac McCarthy's *The Road* and "A World to Come."" *Studies in American Naturalism* 8.1: 38–51.

Harman, Graham. 2002. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court.

Harman, Graham. 2005. *Guerrilla Metaphysics*. Chicago: Open Court.

Harman, Graham. 2008. "DeLanda's Ontology: Assemblage and Realism." *Continental Philosophy Review* 41: 367–83.

Harman, Graham. 2010. *Circus Philosophicus*. Ropley, Hants: Zero Books.

Harman, Graham. 2011a. *The Quadruple Object*. Ropley, Hants: Zero Books.

Harman, Graham. 2011b. *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Harman, Graham. 2012. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Ropley, Hants: Zero Books.

Harman, Graham. 2013. *Bells and Whistles: More Speculative Realism*. Ropley, Hants: Zero Books.

Harman, Graham. 2014. "Materialism is Not the Solution: On Matter, Form and Mimesis." *The Nordic Journal of Aesthetics* 47: 94–110.

Harman, Graham. 2016. *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Cambridge: Polity.

Harman, Graham i Jon Cogburn. 2015. "An Interview with Graham Harman." https://euppublishingblog.com/2015/09/10/an-interview- with-graham-harman/.

Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.

Harvey, David. 2018. *Marx, Capital, and the Madness of Economic Reason*. Oxford: Oxford University Press.

Hegel, G. W. F. 1970 [1817]. *Philosophy of Nature*, Vol. 3. Preveo A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press.

Heidegger, Martin. 1966. *Discourse on Thinking*. Preveli J. Anderson i E. H. Freund. New York: Harper Torchbooks.

Heidegger, Martin. 1995. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Preveli William McNeill i Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Presss.

Heidegger, Martin. 1985. *Bitak i vrijeme.* Preveo Hrvoje Šarinić Zagreb: Naprijed.

Heidegger, Martin. 2001. ". . . Poetically Man Dwells . . ." U *Poetry, Language, Thought*. Preveo Albert Hofstadter. New York: HarperCollins, 209–27.

Heinlein, Robert. 2002 [1942]. *Beyond the Horizon*. Riverdale: Baen Books.

Hogan, Craig. 2006. "The Sounds of Spacetime." *American Scientist*. http://www.americanscientist.org/issues/feature/the-sounds-of-space time/99999.

Horkheimer, Max, i Theodor Adorno. 1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofski fragmenti*. Prevela Nadežda Čačinović-Puhovski. Sarajevo: Veselin Maleša.

Horowitz, Noah. 2012. *Reality in the Name of God, or Divine Insistence*. New York: Punctum Books.

Hullot-Kentor, Robert. 2006. *Things beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press.

Invisible Committee, The. 2015. *To Our Friends*. Preveo Robert Hurley. South Pasadena: Semiotext(e).

Ishiguro, Kazuo. 2006. *Nikad me ne ostavljaj*. Prevela Vesna Valenčić. Zagreb: Leo-commerce.

Jameson, Fredric. 2007. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.

Jameson, Fredric. 2003. "Future City." *New Left Review* 21 (May-June 2003): 65-79.

Jameson, Fredric. 2009. *Valences of the Dialectic*. London: Verso.

Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

Jay, Martin. 1996. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*. Berkeley: University of California Press.

Johnson, Juliet. 2000. *A Fistful of Rubles: The Rise and Fall of the Russian Banking System*. Ithaca: Cornell University Press.

Joshi, S. T. i Schultz, David. 2001. *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood.

Kaveney, Roz. 1981. "Science Fiction in the 1970s." *Foundation* 22: 5–35.

Kaveney, Roz. 2005. *From "Alien" to "The Matrix': Reading Science Fiction Film*. New York: I.B. Tauris.

Keynes, John Maynard. 1963. *Essays in Persuasion*. New York; London: W.W. Norton and Co.

King, Stephen. 1978. "Graveyard Shift." U *Night Shift*. New York: Random House, 54-81.

Kermode, Frank. 2002. *Romantic Image*. London: Routledge.

Klein, Naomi. 2008. *Doktrina šoka*. Zagreb: V.B.Z.

Knight, Damon. 1967. *In Search of Wonder: Essays on Modern Science Fiction*. Chicago: Advent Publishers.

Knight, Damon. 1970. *Beyond the Barrier*. New York: Macfadden-Bartell.

Koestler, Arthur. 1963. *The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of the Universe*. New York: The Universal Library.

Kotsko, Adam. 2012. "Quentin Meillassoux and the Crackpot Sublime." *The New Inquiry*. http://thenewinquiry.com/essays/quentin-meillas soux-and-the-crackpot-sublime/

Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Preveo T. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kramer, Miriam. 2014. "Listen to This: Comet's Eerie "Song" Captured by Rosetta Spacecraft." *Space.com*. http://www.space.com/27737-comet-song-rosetta spacecraft.html.

Kukoč, Juraj, Rafaelić, Daniel i Šakić, Tomislav. 2010. "Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku.'" *Hrvatski filmski ljetopis* 61: 10-69.

Kunsa, Ashley. 2009. ""Maps of the World in Its Becoming": Post- Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*." *Journal of Modern Literature* 33.1: 57–74.

Kuschpèta, O. 1978. *The Banking and Credit System of the USSR*. Leiden; Boston: Martinus Nijhoff Social Sciences Division.

Lacan, Jacques. 2001. *Écrits: A Selection*. London: Routledge.

Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Latour, Bruno. 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Lazzarato, Maurizio. 2012. *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*. Preveo Joshua David Jordan. Los Angeles: Semiotext(e).

Lecercle, Jean-Jacques. 2002. *Deleuze and Language*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Lechevalier, Sébastien. 2015. "Globalization and Labor Market Outcomes: De-Industrialization, Job Security, and Wage Inequalities – Introduction by Guest Editor." *Review of World Economics*, 151.3: 405-408.

Leckie, Ann. 2013. *Ancillary Justice*. London: Orbit.

Lessing, Doris. 2009. "Afterword." U Olaf Stapledon, *Last and First Men*. London: Gollancz.

Levin, Nick. 2015. "Democratize the Universe." *Jacobin Magazine* (March 21, 2015). Web.

Levinas, Emmanuel. 1990. "The Name of a Dog, or Natural Rights." U *Difficult Freedom: Essays in Judaism*. Preveo Seán Hand. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 47–9.

Ligotti, Thomas. 2015. *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. Harmondsworth: Penguin.

Liu, Cixin. 2014. *The Three-Body Problem*. Preveo Ken Liu. New York: TOR.

Lowe, David i Joel, Tony. 2013. *Remembering the Cold War: Global Contest and National Stories*. London: Routledge.

Luckhurst, Roger. 2003. "Cultural Governance, New Labour, and the British SF Boom." *Science Fiction Studies*, 30.3: 417-435.

Lyotard, Jean-François. 2004. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Preveli Geoffrey Bennington i Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.

Margulis, Lynn i Mark McMenamin. 1997. "Marriage of Convenience." U *Slanted Truths: Essays on Gaia, Symbiosis, and Evolution*. Ur. Margulis, Lynn i Dorion Sagan. New York: Copernicus: 35-46.

Marx, Karl. 1990. *Capital, Volume 1*. Preveo Ben Fowkes. London: Penguin.

McCarthy, Cormac. 1993 [1973]. *Child of God*. New York: Vintage Books.

McCarthy, Cormac. 2009. *Cesta*. Prevela Tatjana Jambrišak. Zagreb: Profil.

McGrath, Patrick. 1987. "Martin Amis." *Bomb* 18. http://bombmaga-zine.org/article/874/martin-amis.

Malabou, Catherine. 2016. *Ontologija nezgode*. Preveo: Marko Gregorić. Zagreb: Kulturtreger, Multimedijalni institut.

Malmgren, Carl. 1991. *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.

Meillassoux, Quentin. 2016. *Poslije konačnosti: esej o nužnosti kontingencije*. Preveo Vladimir Šeput. Zagreb: Multimedijalni institut.

Meillassoux, Quentin. 2011. "Excerpts from *L'Inexistence Divine*." In Graham Harman, *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 175–238.

Meillassoux, Quentin. 2012a. "Iteration, Reiteration, Repetition: A Speculative Analysis of the Meaningless Sign." Preveo Robin Mackay. Talk given at the Freie Universität, Berlin. https://cdn.shopify.com/s/files/1/0069/6232/files/Meillassoux_Workshop_Berlin.pdf.

Meillassoux, Quentin. 2012b. *The Number and the Siren: ADecipherment of Mallarmé's "Coup de dés"*. Preveo Robin MacKay. Falmouth/New York: Urbanomic/Sequence Press.

Meillassoux, Quentin. 2020. "*Metafizika i izvanznanstvena fantastika",* u *Ubiq* 26. Preveo Ante Jerić. Zagreb: Društvo za znanstvenu fantastiku SFera. str. 297-228.

Merrell, Floyd. 2003. *Sensing Corporeally: Toward a Posthuman Understanding*. Toronto: University of Toronto Press.

Miéville, China. 2007. *Stanica Perdido*. Prevela Nada Mihelčić. Zagreb: Izvori.

Miéville, China. 2008. "M. R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?" *Collapse* IV: 105–28.

Miéville, China. 2009. "Cognition as Ideology: A Dialectic of SF Theory." U *Red Planets: Marxist and Science Fiction*. Ur. Mark Bould i China Miéville. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 231–48.

Miller, Tim. 2010. "The Motley & The Motley: Conflicting and Conflicted Models of Generic Hybridity in Bas-Lang," *Foundation* 108: 39–59.

MOMA, 2017. "*Prokletinja* (*The Damned Thing*), 1975, Directed by Branko Pleša, *Izbavitelj* (*The Rat Savior*), 1976, Directed by Krsto Papić." Internet: https://www.moma.org/calendar/events/3347#happening-occurrences

Monk, Nicholas. 2016. *True and Living Prophet of Destruction: Cormac McCarthy and Modernity*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Moore, Jason. 2015. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.

Moretti, Franco. 2007. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London: Verso.

Morton, Timothy. 2010. "Viscosity." *Arcade*. http://arcade.stanford.edu/blogs/viscosity.

Morton, Timothy. 2013a. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Morton, Timothy. 2013b. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.

Muntz, Kyle. 2014. *Green Lights*. Fairfax, VA: CCM.

Murphy, Patrick. 2009. "Environmentalism." U *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ur. Mark Bould i dr. New York: Routledge, 373–81.

Nagel, Thomas. 1974. "What is it Like to be a Bat?" *The Philosophical Review* 83.4: 435–50.

Nicholls, Peter. 2000. "Big Dumb Objects and Cosmic Enigmas: The Love Affair between Space Fiction and the Transcendental." U *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Ur. Gary Westfahl. Westport, CT: Greenwood, 11–24.

Nicholls, Peter i Clute, John. 1999. *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit.

Niemoczynski, Leon i Iain Hamilton Grant. 2013. ""Physics of the Idea": An Interview with Iain Hamilton Grant." *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 9.2: 32–43.

Nietzsche, Friedrich. 1997 [1874]. *Untimely Meditations*. Preveo R. J. Hollingdale. Ur. Daniel Breazeale. Cambridge: Cambridge University Press.

Nodelman, Perry. 1981. "The Cognitive Estrangement of Darko Suvin." *Children's Literature Association Quarterly* 5.4: 24–7.

Okolo, Edwin, Toye Sokunbi i Tomiwa Isiaka. 2018. "The NATIVE Exclusive: Nnedi Okorafor on Africanfuturism and the Challenges of Pioneering." *The Native Magazine*.

https://thenativemag.com/interview/native-exclusive-nnedi-okorafor-Africanfuturism-challenges-pioneering/

Okorafor, Nnedi. 2017. *Binti: Home*. New York: Tom Doherty Associates. 2017.

Okorafor, Nnedi. 2018. Shuri #2: The Baobab Tree. New York: Marvel.

Okorafor, Nnedi. 2019. *Binti: The Complete Trilogy*. New York: DAW.

Paik, Peter. 2010. *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Parrinder, Patrick. 2001. "Introduction." U *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Ur. Patrick Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press, 1–16.

Peirce, Charles. 1991. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Piketty, Thomas. 2014. *Capital in the Twenty-First Century*. Preveo Arthur Goldhammer. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

Polansky, Ron. 2007. *Aristotle's "De anima"*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reisman, Garrett. 2013. "What Sounds Do Astronauts Hear during a Spacewalk?" *Quora.com*. http://www.quora.com/What-sounds-do-astronauts-hear-during-a-spacewalk.

Rickels, Laurence. 2010. *I Think I Am: Philip K. Dick*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rieder, John. 2010. "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History." *Science Fiction Studies* 37.2: 191–209.

Robinson, Kim Stanley. 2012. *2312*. New York: Orbit.

Ronell, Avital. 2002. *Stupidity*. Urbana: University of Illinois Press.

Ronell, Avital. 2012. *Loser Sons: Politics and Authority*. Urbana: University of Illinois Press.

Rorty, Richard. 2009. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Oxford University Press.

Rose, Mark. 1981. *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Russ, Joanna. 1970. *And Chaos Died*. New York: Ace Books.

Russ, Joanna. 1995. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Scalzi, John. 2007. *Old Man's War*. New York: TOR.

Schaub, Thomas. 2009. "Secular Scripture and Cormac McCarthy's *The Road*." *Renascence* 63.1: 153–67.

Scheick, William. 1991. "Post-Nuclear Holocaust Re-Minding." U *The Nightmare Considered: Essays on Nuclear War Literature*. Ur. Nancy Anisfield. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

Schiller, Friedrich. 1972. "The Nature and Value of Universal History: An Inaugural Lecture (1789)." *History and Theory* 11.3: 321–34.

Scholes, Robert. 1975. *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Scranton, Roy. 2015. *Learning to Die in the Anthropocene: Reflections on the End of a Civilization.* San Francisco: City Lights Books.

Serres, Michel. 2007. *The Parasite*. Preveo Lawrence Schehr. Baltimore: The Johns Hopkins University.

Shaffer, Harry. 1967. "Yugoslavia's "Own Road to Socialism': A Non-Marxist View." U *The Communist World: Marxist and Non-Marxist Views*. Ur. Harry Shaffer. New York: Meredith Publishing Company: 223-259.

Shaviro, Steven. 2010. *Post Cinematic Affect*. Winchester: Zero Books.

Shaviro, Steven. 2013. "Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption." *e-flux journal* 46 (June 2013): 1-9. Internet: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8969650.pdf.

Shaviro, Steven. 2014. *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shaviro, Steven. 2015. *No Speed Limit: Three Essays on Accelerationism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Steven Shaviro. 2021. *Diskognicija*. Preveo Ante Jerić. Zagreb: Multimedijalni institut

Skrimshire, Stefan. 2011. ""There is No God and We are His Prophets": Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy's *The Road*." *Journal for Cultural Research* 15.1: 1–14.

Sloterdijk, Peter. 2011. *Spheres, Volume 1: Bubbles, Microsphereology*. Preveo Wieland Hoban. Los Angeles: Semiotext(e).

Smithson, Robert. 1996. *The Collected Writings*. Ur. Jack Flam. Berkeley: University of California Press.

Srnicek, Nick i Williams, Alex. 2015. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World without Work*. London: Verso.

Stableford, Brian. 2007. *Heterocosms: Science Fiction in Context and Practice*. Rockville, MD: The Borgo Press.

Steffen, Will, Crutzen, Paul J., McNeill John R. 2007. "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?" *Ambio* 36.8: 614–21.

Stoll, Michael Jon. 1976. "A Village Production of Hamlet (Review)." *Film Quarterly* 29:4 (1976): 51-54.

Suvin, Darko. 2010. *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*. Zagreb: Profil.

Suvin, Darko. 1983. *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and Power*. Boston: G. K. Hall.

Suvin, Darko. 1988. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent, OH: Kent State University Press.

Suvin, Darko. 2001. "Afterword: With Sober, Estranged Eyes." U *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Ur. Patrick Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press, 272–90.

Suvin, Darko. 2010. "Science Fiction and the Novum." U *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology.* Bern: Peter Lang, 67–92.

Taleb, Nassim Nicholas. 2007. *Black Swan: The Impact of the Highly Improbable.* Harmondsworth: Penguin.

Thacker, Eugene. 2011. *In the Dust of this Planet: Horror of Philosophy, Volume 1*. Ropley, Hants: Zero Books.

Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Preveo Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Trevor-Roper, Patrick. 1970. *The World through Blunted Sight: An Inquiry into the Influence of Defective Vision on Art and Character*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Trexler, Adam. 2015. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Tronti, Mario. 2013 [1962]. "Factory and Society." *Operaismo in English*. https://operaismoinenglish.wordpress.com/2013/06/13/factory-and-society/.

Unkovski-Korica, 2015. Vladimir. "Self-management, Development and Debt: The Rise and Fall of the "Yugoslav Experiment.'" U *Welcome to the Desert of Post-Socialism: Radical Politics After Yugoslavia*. Ur. Srećko Horvat i Igor Štiks. London; New York: Verso: 21-43.

van Vogt, A. E. 1948. *The World of Null-A.* New York: Simon and Schuster.

Vidler, Anthony. 2001. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Vint, Sheryl. 2010. *Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal*. Liverpool: Liverpool University Press.

von Uexküll, Jakob. 1926. *Theoretical Biology*. New York: Kegan Paul, Trench, Trubner.

Volkov, Solomon. 1995. *St. Petersburg: A Cultural History*. Prevela Antonina Bouis. New York: The Free Press.

Wark, McKenzie. 2015. *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso.

Waters, Sarah. 2002. *Fingersmith*. New York: Riverhead Books.

Watt, Ian. 1971. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.

Wearing, Sadie. 2007. "Subjects of Rejuvenation: Aging in Postfeminist Culture." U *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Ur. Yvonne Tasker and Diane Negra. Durham, NC: Duke University Press, 277–310.

Weber, Max. 1968 [1904]. *Protestantska etika i duh kapitalizma*. Preveo Nika Milićević. Sarajevo: Veselin Maleša.

Weeks, Kathi. 2011. *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Durham; London: Duke University Press.

Weitzel Hickey, Martha. 2009. *The Writer in Petrograd and the House of Arts*. Evanston: Northwestern University Press.

Wells, Sarah Ann. 2014. "The Scar and the Node: Border Science Fiction and the Mise-en-scène of Globalized Labor." *The Global South*, 8.1: 69-90.

Westfahl, Gary. 1998. *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

Westfahl, Gary. 2005. "Hard Science Fiction." U *A Companion to Science Fiction*. Ur David Seed. Malden, MA: Blackwell, 187–201.

Willems, Brian. 2009a. *Hopkins and Heidegger*. London: Continuum.

Willems, Brian. 2009b. "Pet Fixations." *artUS* 27: 92–9.

Willems, Brian. 2010. *Facticity, Poverty and Clones: On Kazuo Ishiguro's "Never Let Me Go"*. Dresden: Atropos Press.

Willems, Brian. 2011. "Sound, Image, Index." U *Pierre Schaeffer: mediArt*. Ur. Jerica Ziherl. Rijeka: Muzej suvremene umjetnosti, 61–8.

Willems, Brian. 2015. *Shooting the Moon*. Ropley, Hants: Zero Books.

Willems, Brian. 2017. *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.

Willems, Brian. 2018. "Null-A Aesthetics: Science-Fiction Separation in Jean-Luc Godard's Adieu au langage and A.E. van Vogt's Null-A Three." *Science Fiction Studies*, 45.134: 146-160.

Willems, Brian. 2018a. "Automating Economic Revolution: Robert Heinlein's *The Moon is a Harsh Mistress*." U *Economic Science Fictions*. Ur. Will Davies. London: Goldsmiths Press; Cambridge: MIT Press: 73-92.

Willems, Brian. 2018b. "Things that Go Nowhere: Scale, City and List in Richard Price's *Lush Life*." Forthcoming.

Williams, Evan Calder. 2010. *Combined and Uneven Apocalypse: Luciferian Marxism*. Winchester: Zero Books.

Womack, Ytasha. 2013. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books.

Žižek, Slavoj. 1989. *Sublimni objekt ideologije*. Preveo Nebojša Jovanović. Zagreb: Arkzin.

Žižek, Slavoj. 1999. "The Matrix, or, the Two Sides of Perversion." *Lacanian Ink*. http://www.lacan.com/zizek-matrix.htm.

Žižek, Slavoj. 2005a. "Lacan – at What Point is He Hegelian?" U *Interrogating the Real*. Ur. Rex Butler i Scott Stephens. London: Continuum, 26–37.

Žižek, Slavoj. 2005b. ""The Most Sublime of Hysterics": Hegel with Lacan." U *Interrogating the Real*. Ur. Rex Butler i Scott Stephens. London: Continuum, 38–58.

Žižek, Slavoj. 2009. *Paralaksa*. Zagreb: Antibarbarus

Žižek, Slavoj. 2008. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London: Routledge.

Žižek, Slavoj. 2010. *Living in the End Times*. London: Verso.

Žižek, Slavoj. 2012. *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso.

Zupančič, Alenka. 2000. *The Ethics of the Real: Kant, Lacan*. London: Verso.

BILJEŠKE

1 Film je u distribuciju pušten pet godina kasnije. Onodobna je kritika uglavnom bila usredotočena na apolitičku narav filma ili na njegov odnos spram fašizma (Gilić 2010: 99-101). Papićev prethodni film, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1973), bio je drugačiji. Primjera radi, *American Review* ga je odmah opisao kao "napad na ideologe i aparatčike Komunističke partije" (Stoll 51).

2 Suočeni s ovim, ponekad anakronističkim čitanjem *Izbavitelja*, bilo bi poželjno podsjetiti na tezu Granta Hamiltona (koja je nastala na temelju interpretacije rada Grahama Harmana): "Posao je književnog kritičara da ukaže na prag pri kojem neki tekst prestaje biti taj tekst – točku u kojoj više ne možemo prepoznati, recimo, *Velika očekivanja* (1861) kao roman *Velika očekivanja*" (Hamilton 2016: 104).

3 Tako ga je nazvao Michael Denning (2010).

4 "Kapital je mrtav rad koji oživljava kao vampir samo usisavajući živi rad, i koji utoliko više živi ukoliko više od njega usisa. Vrijeme za koje radnik radi, vrijeme je za koje kapitalist troši radnu snagu koju je od njega kupio" (Marx 1990: 342). David Harvey nadograđuje ovu sliku povezujući je s derivatima i nekim drugim financijskim instrumentima (Harvey 2018: 68-69).

5 Gradonačelnik je u početku suosjećajan u pogledu problema koji pogađaju mnoge stanovnike grada, a naročito Ivana: to su nezaposlenost i beskućništvo. No, ljude koji ga slušaju on uvjerava kako elite čine sve što je u njihovoj moći, kako i one zaslužuju suosjećanje s obzirom na probleme s kojima se susreću. Svoj govor završava pozivajući sve da slijede elitu: "Zato sam, dragi sugrađani, dame i gospodo, došao ovamo da zajedno s vama pokušam učiniti sve kako bi se vaš život poboljšao i učinio snošljivijim. No, morate shvatiti da i mi koji upravljamo ovim gradom nailazimo na čitav niz problema. Mi se sada nalazimo u

velikoj ekonomskoj krizi koja je obuhvatila ne samo našu zemlju nego i čitavu Europu. Ali unatoč tome mi ulažemo velike napore da bismo riješili barem ono što je najosnovnije za vas, gdje ćete stanovati i što ćete raditi. I zbog toga, dragi sugrađani, ja vas pozivam da nas slijedite, jer mi vodimo računa o vašem dobru. I ne zaboravite onu dobru staru narodnu mudrost da poslije kiše dolazi sunce."

6 U priči se spominje "Konogvardejski bulevar" (Grin 2010: 294), čime se radnja smješta u Sankt Peterburg. U *Izbavitelju* lokacija se ne spominje izrijekom (Gilić 94), iako je u jednom kadru vidljiva zagrebačka katedrala.

7 Solomon Volkov u povijesti Sankt Peterburga piše: "Grin je na izletima pri kojima se dobavljao papir redovito pratio Školovskog te je svog junaka, 'lovca na štakore', smjestio u bezbrojne hodnike i prolaze prepune nanosa papira i namjerio ga na zle i moćne štakore, koji su po volji mogli preuzeti ljudsko obličje, te su planirali zauzeti Petrograd. Bila je to moćna alegorija o borbi za opstanak u ispražnjenom i umirućem gradu (Volkov 1995: 385).

8 Vjeruje se da je njegov član Julien Coupat, anarhist koji je 2008. osuđen za sabotažu francuske mreže brzih vlakova.

9 Dvojnik već dugo ima polivalentnu ulogu u znanstvenoj fantastici. O njegovoj važnosti u Mélièsovom *Putovanju na Mjesec* (1902), pogledajte moju knjigu *Shooting the Moon* (Willems 2015: 14-16).

10 U knjizi *Immaterialism*, Graham Harman koristi Istočnoindijsku kompaniju kako bi razvio tezu blisku idejama o prilagodljivosti, iako on naglasak stavlja na retroaktivni učinak kojim Kompanija djeluje na vlastite dijelove, nove dijelove koje stvara i emergentna svojstva koja nisu sadržana u tim samim dijelovima (Harman 2016: 41-2; Willems 2017: 114-5).

11 Stipe Grgas je to ovako izrazio: "Priznati da su povijesni događaji sveli regiju na beznačajnost zahtijevalo je skok imaginacije ili otrežnjujuće promišljanje ove novostvorene stvarnosti za koje ni narod ni njegovi politički vođe nisu bili sposobni... Ako je 1989. bila istočnoeuropska

1968. i njezin ulazak u postmodernu, onda možemo reći da su oni bili nespremni za taj ulazak (cit. prema Cvek 144).

12 Drugi primjer, roman Kylea Muntza *Green Lights* (2014), također ilustrira razliku između znanstvene fantastike i izvanznanstvene fantastike. Roman donosi priču o zaljubljenom paru, gradu koji nema kraja i mijenja boje, starcu sa štapom u obliku zmije koji jede djecu. Nadrealna priča skače naprijed-nazad s onog što je nespoznato, ali spoznatljivo na ono što je u potpunosti nespoznatljivo. U prvom poglavlju, naslovljenom "Green", protagonist susreće Gospodina B, koji tvrdi da su svi bolesni i da nema nikoga tko bi im izmjerio temperaturu: "Smrzavamo se. Dolazi led" (Muntz 2014: 30) - ranije je M tvrdio nešto slično o neizlječivosti, govoreći da ga je ugrizao starčev zmijski štap i da na svijetu nema doktora koji bi mu dao protuotrov (23). Roman tako opisuje stanje kao hladno, bolesno i neizlječivo, što znači da ono leži izvan medicinskog razumijevanja, drugim riječima, u pitanju je izvanznanstvena fantastika. Nakon što iduće poglavlje započne rečenicom "Svijet se smrznuo" (31), čini se da ćemo nastaviti u istom tonu. No, ispostavi se da se ovu frazu može razumjeti sukladno logici čitateljeva svijeta jer se njome željelo označiti samo početak zime. Pripovjedač nastavlja: "Svakog jutra, nakon što bih ustao, otvorio bih prozor da razbijem sige. Zatim bih doručkovao i popio kavu. Led je okovao svijet. Pranje zubi bilo je gotovo nemoguće" (31). Roman *Green Lights*, dakle, koketira s izvanznanstvenom fantastikom sadržavajući neke elemente koje bi trebalo shvatiti metaforički. Takav je komentar Gospodina B o bolesti i dolasku zime, koji pripovjedač potom zauzdava govoreći da zima doista dolazi. Ovo tumačenje potvrđuju neki detalji iz idućeg poglavlja: "Na ulici sam vidio veliku grupu ljudi, svi su nosili debele kapute, s krznom oko vrata, izvlačili su blaga iz škrinja okovanih teškim lancima" (31). Svi se ovi detalji mogu na prvi pogled doimati začudno, no kasnije razumijemo da se radi o ljudima koji nose krznene kapute i torbice. No koketiranje sa znanstvenom fantastikom brzo se prekida. Pripovjedač kaže da je njegov posao da nosi kroz susjedstvo bacač plamena i topi ljude. To se čini nemoguće razumjeti drugačije nego u doslovnom i nelogičnom smislu. Isto se može reći za odjeljak koji uskoro slijedi. U njemu pripovjedač vidi "nekoga" i kaže: "Iza njega, vidio sam plameni kostur životinje, grozno tanak, koji izvlači svoje kandže. I povrh toga, da - oči zelene boje, slinu zaleđenu oko usta - glavu medvjeda. Bez mamutskih zvukova. Ima polja u ovoj

zemlji. Svako polje kraj kojeg prođemo miriše na kanalizaciju i brusnice" (33). U jednom je smislu roman *Green Lights* nadrealan jer se bilo što može dogoditi. No zapravo Muntzov roman pruža odličan primjer ubacivanja elemenata u funkcionalni svijet priče koji su nekongruentni s njegovom funkcionalnošću. Roman propušta ispratiti posljedice ubacivanja izvanznanstvene fantastike u znanstvenu fantastiku. Tu temu želim ocrtati u nastavku knjige.

13 Fragmentiranost ne bi trebalo vezati uz cjelinu ili totalitet. Pogledajte Massumijevu povijest "totalnog viđenja" u knjizi *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Massumi 2002: 144–52).

14 "Drugost", u okviru kategorijalnog aparata Charlesa Peircea koji uključuje prvost, drugost i trećost, predstavlja razinu na kojoj se po prvi put pojavljuje čovjek i to zato što se na toj razini po prvi put pojavljuje razum (Peirce 1991: 180–203).

15 Ova pažnja posvećena lokaciji podsjeća nas na zamjedbu Iana Watta da realizam podrazumijeva naglašenu specifikaciju mjesta na kojem se odvija radnja (Watt 1971: 32).

16 Véronique Fóti u pogledu razdaljine u izvoru pjesničkog stanovanja, tvrdi da "sam Heidegger, naglašavajući da izvor, u svojoj de-rivaciji, nadilazi samog sebe i nije samodovoljan, karakterizira taj izvor kao suvišak i manjak; no on odmah potom pokušava umetnuti izvor u skriveni 'razlog' koji, bez obzira na to što je u tami, stoji postojan. Ukazati na (zeigen) izvor, naglašava Heidegger, znači čvrsto i svečano (festigen, festecken) ustanoviti ga u njegovom suštinskom, svetom razlogu. To ukazivanje, odnosno upućivanje na ono što je svečano i čvrsto, Heidegger razumije kao pjesničko stanovanje. Ono se također zasniva na boravku uz izvor koji drži otvorenom dimenziju razdaljine" (Fóti 1995: 58).

17 Derivat možemo labavo definirati kao "okladu" na anticipiranu promjenu vrijednosti neke imovine. Upotreba ovog financijskog instrumenta kao zaštitne mjere od pada vrijednosti zove se omeđivanje rizika [hedging], dok se anticipiranje, odnosno predviđanje nekog profita, zove spekuliranjem.

18 Poantu možemo i drugačije izraziti: DeLanda smatra da sklop/mreža dovode do nečeg novog tako što postaju poprišta nekih emergentnih svojstava. Na primjer, kao emergentna svojstva u interpersonalnoj mreži možemo navesti gustoću – mjeru intenziteta povezivosti između neizravnih poveznica; stabilnost – ne stvara se napetost između čvorova s različitim stajalištima (prijatelji mojih prijatelja nisu moji neprijatelji), a stvaraju se slična stajališta zahvaljujući bliskosti po drugim osnovama; solidarnost – iako nije važno u kojem se obliku ona pojavljuje: "neki članovi mogu biti motivirani osjećajem zajedništva koji u njima izaziva sudjelovanje u javnom životu, drugi altruizmom, a treći strogom proračunatošću" (DeLanda 2016: 56–7). No, nama u fokusu nisu specifična obilježja koja nastaju emergencijom, nego činjenica da u sklopu dolazi do emergencije iz dijelova u odnosu eksteriornosti.

Drugim riječima, kad razgovaramo o sklopu važan je naprosto način na koji su odnosi između dijelova istaknuti. Kao što kažu Deleuze i Guattari: "Postoje samo mnogostrukosti što tvore osobiti sklop, i po tome što djeluju u osobitom sklopu: čopori u masama i obrnuto" (Deleuze and Guattari 2013: 44). Sklopovi su okupljanja dijelova po tome što mogu biti rastavljeni i ponovno sastavljeni; ili, kako DeLanda kaže u drugom tekstu, sklopovi su nesvodljivi i rastavljivi (DeLanda 2011: 185). Na ova obilježja upućujem u raspravi o gospodinu Šarenku i kretanju. Isto činim i s Harmanovim proširenjem Latourove verzije teorije mreže. Ta pluralnost zrcali se u dijegetskom svijetu romana *Stanica Perdido*. Nicolas Birns, raspravljajući o istom romanu, kaže da u ovom svijet "rasna raznolikost nije pluralnost koja rezultira harmoničnim, raznovrsnim multikulturalizmom, već nesumjerljivošću" (Birns 2009: 203). Ta nesumjerljivost dijelom nastaje zbog izostanka suštine ili biti; ili, kako je Jean-Jacques Lecercle primjetio (u kontekstu rasprave o jeziku), nema "subjekta" u odnosu sa sklopom: "Sklop se nikad ne referira na subjekt... nema subjekta koji bi bio pošiljatelj iskaza, nema subjekta čiji bi iskaz bio prenesen. Izvor iskaza je kolektiv, bilo društveni, nacionalni ili politički" (Lecercle 2002: 188). U kontekstu Gaimanovih *Američkih bogova*, sklop je uočen onda kad je bilo doživljeno dvostruko viđenje - sklop svih bića i stvari koje je gospodin Nancy ikad bio, postao je vidljiv bez ikakvog suštinskog gospodina Nancyja u podlozi svega toga. U *Stanici Perdido* situacija je drugačija: gospodin Šarenko ne inzistira samo na prikazu sklopa svojih dijelova, već i na prikazu napetosti između tih dijelova i čiste prisutnosti njegove suštine.

19 Prekarnost je ekstremna na radnim mjestima koja su zamišljena kao dopuna funkcioniranju slabe umjetne inteligencije. Radi se, primjerice, o odlučivanju je li neki sadržaj na društvenim mrežama uvredljiv ili o utvrđivanju toga jesu li vozači Ubera priložili valjane isprave. Taj "nevidljivi" rad obično obavljaju ljudi bez ugovora o radu koji nemaju ni stalnog poslodavca ni jasno definiran pravni status (Gray and Suri xvii).

20 "Moje pleme opsjednuto je inovacijama i tehnologijom, no ono je malo, zatvoreno, i, kao što sam rekla, mi ne volimo napuštati Zemlju. Draže nam je istraživati univerzum putujući u dubinu vlastite duše, a ne u izvanjska prostranstva" (9).

21 Ne treba čuditi što je Haifa osjetljiva na ovo "i" budući da se, kako je otkriveno u priči "Binti: Sacred Fire", radi o transrodnoj ženi (Okorafor 2019: 65).

22 Ovu disonancu, s jedne strane, potvrđuju drugi seljani koje Binti susreće: "Bogovi sveti, znači ona je sad jednim dijelom meduza?, čula sam kako je netko pitao" (131, kurziv moj). S druge strane, nju potvrđuje Bintina sestra koja se dere na nju: "Ti unosiš nesklad" (145). Kad sestra to kaže, ona ipak prvenstveno misli na probleme koje je Bintin odlazak od kuće prouzročio u selu, a ne na rascijepljenost unutar same Binti.

23 Steven Shaviro u knjizi *Post Cinematic Affect* interpretira video za pjesmu "Corporate Cannibal" (2011), koju izvodi Grace Jones, kao izraz dinamike između kapitala i rada: posao traži od svojih subjekata da se potpuno identificiraju s njim, na radnom mjestu i izvan njega. "Jones", kaže Shaviro, "utjelovljuje neobuzdani kapital upravo zato što je postala čisti elektronički impuls. Baš kao što eterične figure iz digitalnih videospotova više nisu vezane ni uz kakve indeksne referente, tako ni beskrajno modulirajući financijski tokovi globaliziranog mrežnog kapitalizma više nisu vezani ni uz kakve konkretne proizvodne procese... Kao što kapital neprestano proždire i akumulira vrijednost transformirajući materijale u samog sebe, još samog sebe, tako i Jones-kao-elektronski-impuls proždire sve što susretne, pretvarajući sve to u još slika, još elektroničkog signala, još nje same" (30).

24 Jean-François Lyotard u *Postmodernom stanju* opisuje kantovsko dinamčko sublimno kao "snažnu i dvosmislenu emociju: ona nosi kako ugodu tako i bol... u njoj ugoda izvire iz boli" (Lyotard 2004: 77). Nešto je sublimno "onda kad imaginacija ne uspijeva predočiti objekt koji bi, barem u načelu, mogao odgovarati nekom pojmu" (78). U slučaju ngawa okus tvrdog bombona smatran je nečim sjajnim iz prošlosti, no okus ngawa je tako divan da okus tvrdog bombona blijedi u usporedbi s njim. Pojam sublimnog je važan jer nas dovodi do potencijalnosti. Johannes Bertens tvrdi da ono sublimno "ne vodi prema razrješenju - sučeljavanje s onim nepredstavljivim vodi do radikalne otvorenosti" (Bertens 1996: 113).

25 Usporedi §247 Hegelove *Filozofije prirode*, koji započinje izjavom da "priroda predstavlja samu sebe kao Ideju u obliku drugosti" (Hegel 1970: 13).

26 Čini se da Richard Rorty dopušta takav stav, iako niječe bilo kakve kvalitativne tvrdnje koje bi mu govorile u prilog: "Priroda može, za naše cjelokupno saznanje, nužno uzgojiti saznavatelje koji je predstavljaju, ali ne znamo šta bi za Prirodu značilo osjećanje da naše konvencije sve više postaju nalik njenim, te da je u današnje vrijeme predstavljamo daleko adekvatnije nego u prošlosti" (Rorty 1990: 290-291).

27 Mauro Bozzetti ističe apriornu narav pojma ratio u Adornovom mišljenju: "ratio nije kategorija nego pretpostavka mišljenja: ako njegovo jedinstvo bude dovedeno u pitanje, ako se ne povuče nikakva razlika između iracionalnosti historijskih fenomena i proturječnosti mišljenja, onda više uopće nemamo nikakve kategorije, nikakav filozofski jezik, nikakvu filozofiju. Ovo je uistinu Adornova najveća provokacija i teško ju je prihvatiti" (Bozzetti 2002: 307).

28 Avicena je razvio Aristotelovo razumijevanje potencijalnosti tako što ju je podijelio u tri kategorije: apsolutni potencijal, primjerice, nekog djeteta koje bi jednog dana moglo naučiti pisati, ali to još ne zna; mogući potencijal, primjerice, nekog čovjeka koji je donekle naučio pisati, ali tu vještinu još nije usavršio; savršeni potencijal, primjerice, nekog čovjeka koji je do kraja razvio vještinu pisanja, ali je ne upotrebljava

(Acar 2003: 79). Posljednja kategorija, savršeni potencijal (ili potencijalnost), bit će fokusu ovog poglavlja.

29 U knjizi *Potentialities* Giorgio Agamben kaže da je "Aristotel smatrao sav potencijal da se bude ili čini nešto potencijalom također i potencijalom da se ne bude ili ne čini" (Agamben 1999: 215).

30 Usporedi još jednog člana frankfurtske škole, Siegfrieda Kracauera, i njegov poziv za još više, a ne manje racionalnosti u borbi protiv dehumanizirajućih aspekata ornamenta (Kracauer 1995: 86; cf. Foster 2003: 75–6).

31 Ovo je nedavno izrazio i Manuel DeLanda u knjizi *Philosophy and Simulation* istražujući suoprisutnjenje nesvodljivih i rastavljivih cjelina (DeLanda 2011: 185).

32 Heidegger ovom problemu pristupa razrađujući pojam "Gelassenheit" ili "spokojnosti": "čovjek, stanujući tako prepušten, držao bi se porijekla svoje naravi koje možemo parafrazirati ovako: čovjek je onaj tko koristi prirodu istine. I tako, držeći se svog porijekla, čovjeka privlači ono što je plemenito u njegovoj prirodi. On intuitivno osjeća što je plemeniti um" (Heidegger 1966: 84–5). Važno, je, međutim, primijetiti da u poglavlju "Gelassenheit? Ne, hvala!" iz knjige *Paralaksa*, Žižek ovo "dopuštanje da stvari idu svojim tijekom" smatra podržavanjem "najvećeg nasilja ontičkih angažmana" jer takvo podvrgavanje istini znači samo izglađivanje odnosa umjesto njihovog otvaranja prema antagonizmima: "sve nije samo međuigra privida, ovdje postoji i Realno - to Realno, međutim, nije samo nepristupačna Stvar, već jaz koji nam onemogućuje naš pristup njoj, 'klisura' antagonizama koji uzrokuju izobličenje perspektive. I, iznova, 'istina' nije 'stvarno' stanje stvari, odnosno, 'izravno' poimanje objekta bez izobličenja perspektive, već samo Realno antagonizma koji uzrokuju izobličenje perspektive. Prostor istine nisu 'stvari kakve su one stvarno po sebi', onkraj izobličenja njihove perspektive, nego jaz, prolaz koji razdvaja jednu perspektivu od druge, jaz (u ovom slučaju: društveni antagonizam) koji dvije perspektive čini radikalno nesumjerljivima. 'Realno kao nemoguće' uzrok je nemogućnosti da se ikad postigne "neutralno", ne-perspektivno poimanje objekta. Istina postoji, sve nije relativno - ali ta istina je istina izobličenja perspektive kao takve, a ne istina koja je izobličena

djelomičnim pogledom iz neke jednostrane perspektive" (Žižek 2009 : 343)

33 Badiou smatra da disrupcija nastupa putem umjetnosti, ljubavi, politike i znanosti. Biti vjeran disruptivnom događaju (maju 1968., kubizmu, teoriji skupova, ljubavi) znači umnožavati događaj bez identiteta (Badiou 2004).

34 Mnogo se radilo na isticanju antagonizma u ovoj dihotomiji. Možemo uputiti na sljedeće naslove: Jean-Luc Nancy: *Razdjelovljena zajednica* (2004), Giorgio Agamben: *Zajednica koja dolazi* (2016), Benedict Anderson: *Nacija: zamišljena zajednica* (1990) i Hardt i Negri: *Mnoštvo* (2009).

35 Treba, međutim, držati na umu da Adornov "put" prema nepomirljivom ne vodi preko umanjivanja racionalnosti, već preko "više" racionalnosti (cf. Jay 1996: 259–60).

36 Ne mislim na krivo prepoznavanje u korisnom smislu koji je pojmu pripisao Pierre Bourdieu (Bourdieu 1996: 302), već na Lacanov pojam *méconnaissance* (Lacan 2001: 41).

37 Neutvrdivost porijekla čini jedan od ključnih disruptivnih aspekata kiborga iz dobro poznatog eseja Donne Haraway (Haraway 1991). Jack (ranije Judith) Halberstam obitelji pristupa kao vremenskom i prostornom problemu koji može uputiti na "queer" vrijeme i prostor: "Kad su žene u pitanju, vremenom reprodukcije vlada biološki sat i stroga buržoaska pravila o tome što je bračnim parovima dolično činiti i u kojem razdoblju. Očigledno je da se svi ljudi koji imaju djecu ne drže, ili ne mogu držati, reproduktivnog vremena, no mnogi ljudi, možda čak i većina njih, vjeruju da je planiranje reproduktivnog vremena prirodno i poželjno. Obiteljsko vrijeme odnosi se na normativno planiranje svakodnevnog života (rano lijeganje, rano ustajanje) koje prati praksu odgoja djeteta. Ovim rasporedom upravlja zamišljeni skup djetetovih potreba koji se odnosi na vjerovanja o djetetovom zdravlju i zdravom okruženju za odgoj djeteta. Vrijeme nasljeđa odnosi se na ispitivanje generacijskog vremena u kojem se vrijednosti, bogatstvo, dobra i nazori prenose obiteljskim vezama od jedne do druge generacije. Ono također povezuje obitelj s povijesnom prošlosti nacije i,

gledajući unaprijed, s budućnosti u kojoj su obitelj i nacija stabilne. U ovu kategoriju možemo uključiti vrste hipotetske temporalnosti – vrijeme "što ako" – koje zahtijeva zaštitu u vidu polica osiguranja, zdravstvenog osiguranja i oporuka" (Halberstam 2005: 5). Jedan primjer, preuzet izvan domene znanstvene fantastike, koji pokazuje kako neutvrdivost porijekla može dovesti do alternativnog "životnog stila" pojavljuje se na početku romana *Fingersmith* (2002) Sare Waters: "Moje je ime, tih dana, bilo Susan Trinder. Zvali su me Sue. Znam koje sam godine rođena, ali dugo nisam znala na koji datum, pa sam rođendan slavila na Božić. Mislim da sam siroče. Znam da mi je majka mrtva. No nikad je nisam vidjela, ništa mi nije značila. Ako sam bila ičije dijete, onda sam bila dijete gospođe Sucksby. A otac mi je bio gospodin Ibb, koji je imao bravarsku radnju u Ulici Lant, u Boroughu, blizu Temze" (Waters 2002: 3). Jedan od izvora alternativnih odnosa utemeljenih u alternativnim obiteljima je, naravno, starozavjetna Knjiga o Ruti. U njoj Noemi i njen muž odlaze iz Betlehema zbog suše. Njihova dva sina ožene se u području Moaba, no uskoro sva tri muškarca umru. Noemi se namjerava vratiti u Betlehem pa moli svoje snahe da ostanu u Moabu i pronađu nove muževe. Jedna je posluša i učini tako, ali druga, Ruta, zavjetuje se na prijateljstvo Noemi. Taj čin smatra se jednim od ranih primjera reprezentacije snažnog ženskog prijateljstva: "1:16 A Ruta joj odgovori: 'Nemoj me tjerati da te ostavim i da odem od tebe: jer kamo ti ideš, idem i ja i gdje se ti nastaniš, nastanit ću se i ja; tvoj narod moj je narod i tvoj Bog moj je Bog. 1:17: Gdje ti umreš, umrijet ću i ja; gdje tebe pokopaju, pokopat će i mene. Neka mi Jahve uzvrati svakim zlom i nevoljom ako me što drugo, osim smrti, rastavi od tebe'." Koliko je "radikalan" ovaj odjeljak svjedoči činjenica da je jedan njegov dio preuzet kao standardni tekst u bračnim ceremonijama heteroseksualnih parova s ciljem predočavanja romantične spone.

38 Ngaw se ne pojavljuje u Andersonovoj prošlosti, no on je, što iznenađuje, uklonjen i iz Andersonove konstrukcije povijesti. To je vidljivo u načinu na koji Bacigalupi obavještava čitatelja da ngaw nije jedino voće koje leži u crnoj šumi prošlosti. U njoj rastu i "poznatije" biljke, krumpiri, rajčice i čili papričice (Bacigalupi 2014: 10). Dakle, čitatelj vidi ngaw s pridruženom konkretnošću koju on nema za Andersona. Za njega voće ostaje novo, bez putokaza: jedan misterij.

39 Noah Horowitz, u knjizi *Reality in the Name of God, or Divine Insistence*, razlikuje Derridaovu i Meillassouxovu mesijansku budućnosnost tako što izjednačava Derridovu *différance* s idealizmom (Horowitz 2012: 115).

40 U Clarkeovom romanu *Sastanak s Ramom*, brod je opisan kao nešto toliko veliko da se opire shvaćanju: "Njegovo telo je predstavljalo valjak takvog geometrijskog savršenstva da je mogao biti istokaren na strugu - čiji su centri razmaknuti pedeset kilometara. Krajevi su bili potpuno ravni, izuzimajući neke male strukture u sredini jedne površine, i imali su dvadeset kilometara u prečniku; iz daljine, de nije postojao osećaj razmera, Rama je gotovo komično ličio na običan kućni bojler." (Clarke 1978).

41 Suvin proširuje ovu misao govoreći da spoznaja "implicira ne samo refleksiju same stvarnosti, već i o stvarnosti. Podrazumijeva stvaralački pristup koji teži prema dinamičnoj preobrazbi prije nego statičnom zrcaljenju autorove okoline" (Suvin 2010: 44).

42 Mark Rose u knjizi *Alien Encounters* tvrdi da spoznajnu začudnost "možemo smatrati najjednostavnjijim i najčešćim obrascem koji znanstvenofantastična priča mora slijediti [...]. Nevjerojatni uljez može biti tuđinsko stvorenje, nova bolest s katastrofalnim posljedicama, klimatska ili ekološka promjena, tehnološka inovacija ili bilo koji član iz velikog broja drugih mogućnosti. Ponekad poznati svijet bude djelomično ili potpuno obnovljen na kraju priče, a ponekad ne bude. Težište priče može biti na prijetnji promjene, procesu promjene ili učincima promjene" (Rose 1981: 26–7). U knjizi *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and Power* Suvin ističe važnost konteksta produkcije i recepcije u odnosu na novum (Suvin 1983: 299–300).

43 Za važnu povijesnu kontekstualizaciju novuma, vrijedi pogledati uvod knjizi *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Parrinder 2001: 6–8). Robert Scholes u knjizi *Structural Fabulation* prigovara zbog činjenice da je novum prije "stvar" u tekstu nego što je stilistički element kakav pronalazimo u poeziji (Scholes 1975: 47).

44 Tradiciju interpretiranja ovih četiriju riječi započeo je Harlan Ellison u eseju "A Voice from the Styx" (Ellison 1978).

45 Novum dolazi sa svim pretpostavkama koje ova fraza uključuje: "Čuvena SF rečenica 'Vrata su se proširila' pretpostavlja – uz mnoge druge stvari – da u uvom dijegetskom univerzumu postoje inteligentna bića (psycho-zoa) koja koriste vid, lokomotorni sustav i konstruirane objekte te da su ti objekti izrađeni tehnikama koje se do razdoblja u kojem živi pisac nisu upotrebljavale, da je lokus 'drugosti' priče normalan za impliciranog pripovjedača i da su kategorije vizualnog opažanja, lokomocije, konstruiranih objekata, građevinskih tehnika i povijesne normalnosti relevantne za razumijevanje ovog dijegetskog univerzuma" (Suvin 1983: 301).

46 Važnost racionalnosti, odnosno upotrebe razuma, naglašava i Stephen Burt koji tvrdi da je za Suvina književnost bez racionalnosti tek fantasy: "Za njega znanstvena fantastika u pravom smislu riječi predstavlja svijet koji se od našeg razlikuje po nečem novom u znanosti, tehnologiji ili neljudskoj prirodi – po izumu teletransportera, primjerice, ili kontakta s izvanzemaljskim vrstama. Ta novina – "novum" – mora činiti integralni dio svijeta ili zapleta fikcije i mora biti zamišljena kao nešto što je podložno racionalnom istraživanju (tako da nas navede da zamislimo kako bi se i naš stvarni život također mogao promijeniti). Ako nema racionalnog istraživanja novuma, onda čitamo fantasy, koji je za Suvina gotovo po definiciji nešto konzervativno, regresivno i loše" (Burt 2009: 600).

47 Csicsery-Ronay u knjizi *The Seven Beauties of Science Fiction* naglašava da su i novum i spoznajna začudnost učinci, a ne zasebne stvari (Csicsery-Ronay 2008: 75).

48 Perry Nodelman, u jednoj od ranih recenzija *Metamorfoza*, tvrdi da "Suvin stavlja naglasak na začudnost zbog dvaju razloga. Prvi je političke naravi. Kao marksist, Suvin vidi znanstvenu fantastiku kao književnost pobune, žanr koji pokazuje kako bi stvari mogle biti drugačije. Drugi je tek nešto manje politički. Kao marksistički znanstvenik, Suvin želi preispisati književnu povijest u marksističkim pojmovima, odnosno pokazati da znanstvena fantastika postoji već

stoljećima, no da je ta činjenica malo poznata jer je ta vrsta književnosti uvijek izražavala nadanja narodnih masa" (Nodelman 1981: 24). Suvin naglašava politički aspekt začudnosti u svom pogovoru zbirci eseja posvećenoj ovoj temi (Suvin 2001).

49 Delany je ograničio "količinu novoga" koju takvo miješanje može generirati u intervjuu iz 1998. godine (Freedman 2009: 42–3).

AUTOR: Brian Willems
NASLOV: Zugov učinak – spekulativni realizam i znanstvena fantastika

IZDAVAČI: Multimedijalni institut / MaMa
Preradovićeva 18
10000 Zagreb
+385 [0]1 48 56 400
mi2@mi2.hr
www.mi2.hr

Filozofski fakultet u Splitu
Poljička ulica 35
21000 Split

BIBLIOTEKA: Skhole
UREDNIČKI KOLEGIJ: Ivana Pejić, Lina Gonan, Ante Jerić, Igor Marković, Tomislav Medak, Petar Milat

PRIJEVOD: Ante Jerić
REDAKTURA: Tomislav Medak, Petar Milat
STRUČNI RECENZENTI: dr. sc. Luka Bekavac, dr. sc. Iva Polak

OBLIKOVANJE: Dejan Dragosavac Ruta
PISMA: Bara [Nikola Djurek]
PAPIR: UPM Book Creamy 70gr. / Munken Print Cream 240gr.
TISAK: Tiskara Zelina
NAKLADA: 300

Zagreb & Split, rujan 2024.

9 789538 469121

Multimedijalni institut
CIJENA 10 €