

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Мирко Ж. Шешлак

**ПРИВИД СТВАРНОСТИ У РОМАНИМА
ФИЛИПА К. ДИКА: *ЧОВЕК У ВИСОКОМ
ДВОРЦУ, МАРСОВСКО ВРЕМЕНСКО
ИСКЛИЗНУЋЕ, ТРИ СТИГМЕ ПАЛМЕРА
ЕЛДРИЧА, САЊАЈУ ЛИ АНДРОИДИ
ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?, УБИК***

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Mirko Ž. Šešlak, M. A.

**THE APPARENT REALITIES IN THE
NOVELS OF PHILIP K. DICK: *THE MAN IN
THE HIGH CASTLE, MARTIAN TIME-SLIP,
THE THREE STIGMATA OF PALMER
ELDRITCH, DO ANDROIDS DREAM OF
ELECTRIC SHEEP?, UBIK***

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мирко Ж. Шешлак

**ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ
ФИЛИПА К. ДИКА: *ЧЕЛОВЕК В ВЫСОКОМ
ЗАМКЕ, СДВИГ ВРЕМЕНИ ПО-
МАРСИАНСКИ, ТРИ СТИГМАТА ПАЛМЕРА
ЭЛДРИЧА, МЕЧТАЮТ ЛИ АНДРОИДЫ ОБ
ЭЛЕКТРООВЦАХ?, УБИК***

докторская диссертация

Белград, 2022.

Ментор:

Проф. др Корнелије Квас, редовни професор
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране:

Београд

Изјава захвалности

Најискреније се захваљујем свом ментору проф. др Корнелију Квасу на стрпљењу, стручној помоћи, саветима и подршци које сам током писања дисертације несебично добијао. Осим тога, не могу се заборавити ни његови неретко пресудни савети везани за основне смернице дисертације. Велику захвалност дугујем и проф. др Новици Петровићу на инспирацији да се упустим у теоријско истраживање научнофантастичне фикције, корисним сугестијама и саветима који су водили обликовању идеје за тему дисертације. Коначно, желео бих да се захвалим својој породици на подршци, разумевању и стрпљењу.

Привид стварности у романима Филипа К. Дика: *Човек у високом дворцу, Марсовско временско исклизнуће, Три стигме Палмера Елдрича, Сањају ли андроиди електричне овце?, Убик*

Сажетак

Предмет научног истраживања докторске дисертације јесте књижевнотеоријска анализа стварања привида стварности у одабраним романима Филипа К. Дика. Дисертација се заснива на разматрању теорија фикционалности и теорија могућих светова, те могућим начинима њихове актуализације у фикционалним световима оствареним у наведеним романима. Циљ истраживања јесте доказивање повезаности теорије могућих светова у књижевности, коју заступају различити теоретичари (Долежел, Павел, Рајан, Волтон), а коју користи и Корнелије Квас у свом истраживању фикционалности реализма и образлагању реалистичног поступка, са теоријским схватањем књижевног жанра научне фантастике који заступа и образлаже Дарко Сувин. Осим тога, наша дисертација објашњава књижевне поступке помоћу којих се остварује привид стварности као могућег фикционалног света у одабраним романима Филипа К. Дика. Наведена анализа показује како научна фантастика у себи садржи елементе реалистичког поступка и како их развија на особен начин, у складу са потребама тог књижевног жанра. Присуство пакта који зарад лакшег разликовања од реалистичког називамо научнофантастичним препознајемо у одликама које та два поступка деле. Једна од најважнијих јесте да привид стварности као варијанта могућих светова остварен у романима Филипа К. Дика у себи чува могућност сазнања парадигматских истина о свету путем књижевности. Штавише, то је и најбитнија сврха Дикове научнофантастичне фикције.

Кључне речи: Филип К. Дик, Лубомир Долежел, Корнелије Квас, Дарко Сувин, могући светови, реалистички пакт и поступак, научна фантастика

Научна област: филолошке науке

Ужа научна област: наука о књижевности

УДК:

The Apperent Realities in the Novels of Philip K. Dick: *The Man in the High Castle*, *Martian Time-Slip*, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, *Ubik*

Abstract

The subject of the scientific research of the doctoral dissertation is the literary-theoretical analysis of the creation of the appearance of reality in the selected novels by Philip K. Dick. The dissertation is based on the consideration of theories of fiction and possible worlds theory, as well as possible ways of their actualization in the fictional worlds realized in the mentioned novels. The research aims to prove the connection between possible worlds theory in literature, advocated by various theorists (Dolezel, Pavel, Ryan, Walton), used by Kornelije Kvas in his research on the fictionality of realism, with the theoretical understanding of the science fiction genre, as expounded by Darko Suvin. In addition, our dissertation aims to explain the literary procedures by which the appearance of reality as a possible fictional world is realized in the selected novels by Philip K. Dick. Our analysis aims to prove that science fiction contains elements of the realistic method and further develops it following the needs of that literary genre. To distinguish between the presence of the realistic pact in science fiction from the pact and method present in realistic literature, we refer to it as the science-fictional pact. The existence of this pact in science fiction can be detected in the presence of the features shared by the two methods. One of the most important is that the appearance of reality as a variant of possible worlds realized in the novels of Philip K. Dick supports the possibility of discovering paradigmatic truths about the world through literature. Moreover, it is the most important purpose of Dick's science fiction.

Key words: Philip K. Dick, Lubomir Dolezel, Kornelije Kvas, Darko Suvin, possible worlds, realistic pact and method, science fiction

Scientific field: Philological sciences

Narrow scientific field: Literary science

UDC:

Садржај

| | |
|--|-----|
| I УВОД | 1 |
| II НАЈВАЖНИЈИ АСПЕКТИ ТЕОРИЈЕ МОГУЋИХ СВЕТОВА | 13 |
| II 1. Теорија могућих светова према Лубомиру Долежелу | 14 |
| II 1. 1. Лајбниц и његова концепција фикционалности | 15 |
| II 1. 2. Брајтингер и Баумгартен | 16 |
| II 1. 3. Приповедни модалитети и конструисање природних, натприродних и немогућих светова | 19 |
| II 1. 4. Посибелизам и актуализам у теорији могућих светова | 28 |
| II 1. 5. Транс-световни идентитети и принцип минималног одступања Рајанове | 34 |
| II 1. 6. Фикционалне енциклопедије могућих светова | 39 |
| II 1. 7. Функција засићености | 41 |
| II 1. 8. Функција аутентизације | 44 |
| II 1. 9. Фикционалност реализма и могући светови | 48 |
| II 1. 10. Могући светови историјске и контрачињеничне историјске фикције | 59 |
| III НАЈВАЖНИЈИ ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ | 62 |
| III 1. Теоријски оквир научне фантастике према Дарку Сувину | 65 |
| III 1. 1. Спознаја и очуђење (зачудност) - темељи дефинисања научне фантастике као књижевног жанра | 66 |
| III 1. 2. Омеђења научне фантастике према суседним фантастичним књижевним жанровима | 71 |
| III 1. 3. Научнофантастични новум | 76 |
| III 1. 4. Реалистичка или натуралистичка наспрам зачудне или очуђујуће нарације | 82 |
| IV МОГУЋИ СВЕТОВИ РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА | 100 |
| IV 1. Филип К. Дик | 102 |
| IV 2. Алетички приповедни модалитети Дикових фикционалних светова | 109 |
| IV 2. 1. <i>Човек у високом дворцу</i> | 110 |
| IV 2. 2. <i>Марсовско временско исклизнуће</i> | 120 |
| IV 2. 3. <i>Три стигме Палмера Елдрича</i> | 129 |
| IV 2. 4. <i>Сањају ли андроиди електричне овце?</i> | 148 |
| IV 2. 5. <i>Убик</i> | 158 |
| IV 2. 6. Алетички приповедни модалитети Дикових фикционалних светова – Кратак закључак | 173 |
| IV 3. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења фикционалних светова Дикових романа | 175 |
| IV 3. 1. <i>Човек у високом дворцу</i> | 178 |
| IV 3. 2. <i>Марсовско временско исклизнуће</i> | 202 |
| IV 3. 3. <i>Три стигме Палмера Елдрича</i> | 251 |
| IV 3. 4. <i>Сањају ли андроиди електричне овце?</i> | 287 |
| IV 3. 5. <i>Убик</i> | 335 |
| IV 3. 6. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења Дикових романа – Кратак закључак | 353 |
| IV 4. Функција аутентизације у фикционалним световима Дикових романа | 357 |
| IV 4. 1. <i>Човек у високом дворцу</i> | 362 |
| IV 4. 2. <i>Марсовско временско исклизнуће</i> | 363 |

| | |
|--|-----|
| IV 4. 3. <i>Три стигме Палмера Елдрича</i> | 366 |
| IV 4. 4. <i>Сањају ли андроиди електричне овце?</i> | 370 |
| IV 4. 5. <i>Убик</i> | 377 |
| IV 4. 6. Функција аутентизације у фикционалним световима Дикових романа – Кратак закључак | 385 |
| IV 5. Актуализам и посибилизам у тумачењу фикционалних светова Дикових романа | 387 |
| IV 5. 1. <i>Човек у високом дворцу</i> | 389 |
| IV 5. 2. <i>Марсовско временско исклизнуће</i> | 392 |
| IV 5. 3. <i>Три стигме Палмера Елдрича</i> | 395 |
| IV 5. 4. <i>Сањају ли андроиди електричне овце?</i> | 401 |
| IV 5. 5. <i>Убик</i> | 408 |
| IV 5. 6. Актуализам и посибилизам у тумачењу фикционалних светова Дикових романа – Кратак закључак | 419 |
| IV 6. Енциклопедије знања о стварном и фикционалном свету у фикционалним световима Дикових романа | 422 |
| IV 6. 1. <i>Човек у високом дворцу</i> | 425 |
| IV 6. 2. <i>Марсовско временско исклизнуће</i> | 427 |
| IV 6. 3. <i>Три стигме Палмера Елдрича</i> | 432 |
| IV 6. 4. <i>Сањају ли андроиди електричне овце?</i> | 441 |
| IV 6. 5. <i>Убик</i> | 453 |
| IV 6. 6. Енциклопедије знања о стварном и фикционалном свету у фикционалним световима Дикових романа – Кратак закључак | 475 |
| IV 7. Засићеност фикционалних светова Дикових романа | 476 |
| IV 7. 1. <i>Човек у високом дворцу</i> | 477 |
| IV 7. 2. <i>Марсовско временско исклизнуће</i> | 482 |
| IV 7. 3. <i>Три стигме Палмера Елдрича</i> | 486 |
| IV 7. 4. <i>Сањају ли андроиди електричне овце?</i> | 493 |
| IV 7. 5. <i>Убик</i> | 499 |
| IV 7. 6. Засићеност фикционалних светова Дикових романа – Кратак закључак | 508 |
| V ЗАКЉУЧАК | 512 |
| Списак литературе | 532 |

I УВОД

Предмет наших истраживања јесте конституисање привида стварности као могућих светова у одабраним научнофантастичним романима Филипа К. Дика (Philip K. Dick). У теоријском делу дисертације доказаћемо повезаност теорије могућих светова у књижевности са теоријским оквиром књижевног жанра научне фантастике онако како га заступа Дарко Сувин. Тај теоријски оквир потом ћемо употребити у анализи одабраних научнофантастичних романа Филипа К. Дика. То ћемо учинити како би доказали да корене научнофантастичне фикције можемо великим делом пронаћи у реалистичкој књижевној традицији¹. У ту сврху, истражићемо не само разлике које постоје између реалистичке и научнофантастичне фикције, већ ћемо посебну пажњу посветити степену њихове сличности. То ћемо учинити анализом начина на који научнофантастична фикција од реалистичке књижевности преузима значајне одлике, како их усклађује са особеним потребама својих приповести, те начина и степена у коме се од реалистичких одлика удаљава.

Поменути циљеви воде нас постављању основне хипотезе од које полазимо у нашим истраживањима. Она гласи да научна фантастика од реалистичке књижевности преузима значајне одлике, које потом на особен начин развија и прилагођава својим потребама. Коришћењем одговарајућих метода, ту ћемо хипотезу у нашој дисертацији проверити. На тај начин ћемо испитати да ли су одлике које научна фантастика преузима од реалистичке књижевности ограничене на најочигледније, алетичку природност и хомогеност њених фикционалних могућих стварности, или сличности између те две врсте фикције сежу дубље од тога. Како бисмо то истражили, неопходно је да поставимо и помоћну хипотезу, која произилази из наше основне: реалистички пакт и поступак, како их у својим истраживањима о фикционалности реализма образлаже Корнелије Квас, остају присутни у научнофантастичној фикцији у облику измењеном и прилагођеном тој књижевној врсти. Попут основне, помоћну хипотезу ћемо проверити како теоријским разматрањима, тако и анализом поступка који Дик као аутор користи у изградњи приповедних стварности својих научнофантастичних романа.

Како бисмо прикупили и обрадили податке неопходне за постизање наших циљева, користићемо различите методе: компаративну, интертекстуалну, иманентну и критичко-интерпретативну. Уочићемо значајне паралеле и сличности између Сувиновог схватања научнофантастичне фикције, схватања реалистичке фикције и реалистичког поступка како их образлаже Квас, као и теорије могућих светова у књижевности како је заступа Лубомир Долежел (Lubomír Doležel). Научну фантастику као књижевну врсту Сувин сврстава у исту раван са реалистичком књижевности, онтолошки изједначавајући њихове могуће светове. Како бисмо то становиште потврдили, одабрани опус Дикових научнофантастичних романа анализираћемо помоћу теорије могућих светова у књижевности, надопуњене Сувиновим теоријским увидима.

Многи књижевни теоретичари и биографи који су се бавили изучавањем како Диковог опуса, тако и његовог живота, приметили су да се његова списатељска каријера може поделити на три периода. Око дужине трајања тих периода не постоји пуна сагласност. Ипак, оно у чему се сви слажу јесте да је седма деценија двадесетог века доба када су настала сва најважнија и најквалитетнија Дикова дела. Сувин је један од тих

¹ При томе, првенствено мислимо на аисторијско схватање реалистичке фикције, како га образлаже Квас, пре него на књижевно-историјски правац у књижевности познат под називом реализам.

теоретичара. Први период види као доба Диковог списатељског развоја. Тај период покрива педесете године прошлог столећа. Као почетак Диковог најплодоноснијег периода, Сувин види роман *Човек у високом дворцу* (1962). Роман добија награду Хуго, као најбоље научнофантастично дело године. Убрзо након тога, Дик ствара и роман који Сувин сматра ремек-делом не само научнофантастичне, већ и књижевности уопште. У питању је *Марсовско временско исклизнуће* (1964). Тај период траје све до средине шездесетих година и окончава се романом *Три стигме Палмера Елдрича* (1965). Након тога, наступа период опадања Дикових креативних способности, уз неколико изузетака. Као један од најблиставијих, Сувин истиче роман *Убик* (1969). За разлику од Сувина, осим *Убика*, критичари попут Џил Галван (Jill Galvan) или Кетрин Хејлз (N. Katherine Hayles), да дамо само неколико примера, издвајају и роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* (1968) као дело које понајвише указује на теме и проблеме којима се Дик у својој фикцији бави: шта нас чини људима, шта је стварност и како је спознати? Сувинова подела Диковог стваралаштва за наше сврхе важна је из разлога што романи које ћемо анализирати припадају управо другом и најплодоноснијем Диковом периоду. Као почетак тог периода узећемо *Човека у високом дворцу*, док ћемо његов крај незнатно проширити и њиме обухватити *Убик*. *Човек у високом дворцу* несумњиво је прекретница у Диковој списатељској каријери. Разлог томе није сама награда, нити је Дик наједном почео да пише квалитетније него што је то до тог тренутка чинио. Поставши признати писац, макар у оквирима научнофантастичног миљеа, стекао је слободу да своје стваралаштво доведе до свог уметничког врхунца. То је до краја те деценије наставио и да показује. Разлоге који стоје иза чињенице да су управо романи које смо одабрали међу најцењенијим Диковим делима представимо читаоцу анализом структуре њихових текстуалних универзума. Дела која смо одабрали за нашу анализу врхунац су Диковог стваралаштва и најбољи пример научнофантастичног поступка који Дик примењује у својој фикцији. Из тих разлога, постају најбоље полазиште за њихову анализу из угла теорија могућих светова. Та анализа указаће нам како се научнофантастични поступак присутан у Диковим делима удаљава од реалистичког, на који начин текстови његових романа граде те приповедне реалности као научнофантастичне, те у којој мери такав приступ онтолошки релативизује све равни фикционалног постојања у његовим делима.

Постоји више значајних студија посвећених научнофантастичном опусу Филипа К. Дика. Издвојићемо два примера која су настала као одбрањене докторске дисертације, да би недуго потом доживела своје издање у форми књиге. На енглеском језику, у питању је дело Кима Стенлија Робинсона (Kim Stanley Robinson) *Романи Филипа К. Дика (The Novels of Philip K. Dick)*, из 1984. године. На српском језику, као значајну можемо издвојити књигу Младена Јаковљевића *Алтернативне стварности Филипа К. Дика*, објављену 2015. године. Уколико је Дикова научнофантастична фикција већ темељно анализирана, поставља се питање на који начин је наш теоријски приступ оправдан и које новине доноси овом пољу истраживања?

Када говоримо о теоријском приступу који Робинсон користи у анализи Дикове фикције, треба истаћи да се он ни у једном тренутку не дотиче теорије могућих светова у књижевности нити употребљава њене категорије. Робинсон се понајвише ослања на појмовни апарат који је у својим теоријским истраживањима научнофантастичне књижевности осмислио Сувин, прилагођавајући га предмету својих разматрања. При томе првенствено имамо на уму научнофантастични новум и когнитивно очуђење читаоца као основне одлике научне фантастике. У складу са преузетим теоријским оквиром, Робинсон анализира научнофантастичну фикцију Филипа К. Дика као најбољи пример очуђујећег

ефекта присутног у тој фикцији, употребљеног у сврху друштвене критике. Научнофантастичне елементе присутне у Диковим романима Робинсон види као метафоре различитих проблема са којима се човек суочава у савременом технолошком друштву. Става је да својом научнофантастичном фикцијом Дик у први план истиче негативне појаве савременог друштва које у нашој стварности остају прикривене. На тај начин, чини их видљивијим читаоцу и усмерава га ка критичком осврту на стање света у коме живимо. Иако се са Робинсоновим тврдњама у великој мери можемо сложити, чињеница је да у процесу њиховог доказивања он не користи категорије теорије могућих светова, што ћемо ми учинити.

Ако говоримо о Јаковљевићевој књизи, нарочито наслову тог дела, могло би се помислити да је теоријски приступ изучавању фикционалних стварности Дикових романа који ми користимо веома сличан, ако не и истоветан приступу који има Јаковљевић. Како Јаковљевићева, тако и наша студија изучавају фикционалне светове које Дик својим приповестима гради као фикционалне реалности алтернативне нашој искуственој. Међутим, то је само на први поглед тако.

У анализи научнофантастичне фикције Филипа К. Дика, Јаковљевић не полази од теорије могућих светова у књижевности. Како ћемо касније детаљније образложити, привидне сличности између две студије проистичу из чињенице да су његова запажања умногоме комплементарна посибилистичком становишту теорије могућих светова, јер поричу онтолошко првенство наше искуствене стварности у односу на друге, њој алтернативне. Анализи Диковог стваралаштва Јаковљевић прилази из угла научне теорије, присутне првенствено у физици, о постојању мноштва универзума, теорије мултиверзума. У својој студији, Јаковљевић користи теоријска разматрања низа научника који су се бавили том научном облашћу². Посматрано из угла те научне теорије, не може постојати ниједан алтернативни временски ток, свет или универзум који је аутентичнији од других. Сви могући паралелни универзуми подједнако су материјално постојећи и онтолошки један другом једнаки. Како посибилистичко становиште теорије могућих светова, тако и научна теорија мултиверзума коју Јаковљевић користи поричу онтолошко првенство наше стварности. Између те две теорије постоје и сличности и разлике. Разлике потичу из предмета изучавања. Теорија могућих светова настала је у аналитичкој филозофији и тек касније примењена је на књижевност. Теорија мултиверзума потиче из области природних наука, првенствено физике. Њен предмет изучавања нису фикционални, већ физички светови чије је постојање могуће математички, ако не и емпиријски доказати. Наравно, то не значи да није примењива и у другим областима научног истраживања. Јаковљевићева разматрања очигледан су пример. Сличност између две теорије лежи у њиховом порицању онтолошког првенства искуствене стварности. Ипак, док у случају посибилистичког становишта такав приступ може водити потирању разлике између стварности и фикције, научна теорија мултиверзума ту разлику потире на другачији начин. Из угла те теорије,

² У питању су Мичио Каку, Милан М. Ђирковић, Макс Тегмарк, Александар Фридман, Андреј Линде, Ервин Шредингер и други. Уколико читалац жели ближе да се упозна са теоријским оквиром који Јаковљевић у својим истраживањима примењује на опус научнофантастичних романа Филипа К. Дика, можемо га упутити на поменути књигу, нарочито четврто поглавље „О другим световима” (в. Јаковљевић 2015: 33-54). То поглавље подељено је на два одељка. Први одељак носи наслов „Паралелни светови у науци” (в. Јаковљевић 2015: 34-44), док је други насловљен „Паралелни светови у књижевности” (в. Јаковљевић 2015: 44-54). Како у једном, тако и у другом одељку тог поглавља, Јаковљевић на веома добар начин повезује теоријска размисљања о паралелним световима у науци са преовлађујућим схватањима о паралелним световима у научнофантастичној фикцији, првенствено оној Филипа К. Дика.

како наша искуствена стварност, тако и њене замисливе и физички могуће алтернативе, једнако су објективне.

Из изложеног проистиче да још увек не постоји студија која тумачењу фикционалних светова Дикових романа прилази из угла теорије могућих светова у књижевности. Тиме наш теоријски приступ постаје не само оправдан, већ и неопходан. Будући да се у својим истраживањима Јаковљевић тек дотакао теорије могућих светова у књижевности³, док је Робинсон није ни поменуо, такве околности за собом остављају велики неистражени простор који наша студија може попунити. Мишљења смо како наше становиште да научнофантастична фикција није у тој мери различита од реалистичке књижевности, већ се великим делом ослања на њене традиције, представља оригинални теоријски допринос науци о књижевности. Темелећи смер наших размишљања на тој идеји, у нашим разматрањима ћемо је даље доказивати и разрађивати. Потврду те идеје сматрамо нарочито важном, јер проблематизује општеприхваћено уверење да је научна фантастика ескапистичка књижевна врста која удаљава читаоца од сазнања света, насупрот реалистичкој књижевности која негује сазнајну функцију као једну од својих најважнијих одлика. Наша дисертација ће показати како научна фантастика, нарочито фикција Филипа К. Дика, завређује подједнаку критичко-теоријску пажњу као и реалистичка књижевност.

Како бисмо то учинили, најпре ћемо указати на значајне паралеле између Сувинових и Долежелових теоријских разматрања. У складу са теоријским оквиром који ћемо применити, скренућемо пажњу на сличности између реалистичке књижевности према Квасовом одређењу и научнофантастичне фикције како је одређује Сувин. Поменуте сличности анализираћемо на следећи начин. Полазећи од реалистичког пакта и поступка, анализом одабраног опуса Дикових романа показаћемо на који начин одлике поменутог пакта и поступка слабе и мењају се како би се прилагодиле потребама научнофантастичне фикције и трансформисале у научнофантастични пакт и поступак. У сврху те анализе, применићемо категорије теорије могућих светова према Долежелу. Применивши те категорије на практичном примеру анализе структуре и начина функционисања научнофантастичних светова Дикових романа, проверићемо ваљаност Долежелових теоријских ставова, као и у којој су мери категорије теорије могућих светова користан алат у тумачењу научнофантастичне фикције.

Када је у питању начин организације дисертације, она ће се састојати из пет делова. Осим Увода и Закључка, сваки део биће подељен на низ поглавља. Након уводног дела којим ће наша разматрања бити отворена, прећи ћемо на други, теоријски део. Њиме ћемо читаоцу представити најважније аспекте теорије могућих светова у књижевности, поглавито према Долежелу, уз неопходни осврт на друге значајне теоретичаре тог књижевно-теоријског правца. У оквиру тог дела, посебно поглавље биће посвећено Квасовим истраживањима о фикционалности реализма. Такав приступ је неопходан како бисмо читаоца упознали са основним категоријама теорије могућих светова, потом

³ Пишући о паралелним универзумима у науци, Јаковљевић се позива на Ћирковића и наводи Луисов мултиверзум заснован на модалном реализму као пети, филозовски модел мултиверзума (в. Јаковљевић 2015: 42). Према том моделу, сваком универзуму који се може замислити као логички могућ, услед логичке конзистентности мора се приписати и објективно постојање онтолошки једнако нашој стварности. Користећи такав модел, Јаковљевић напушта поље физике и прелази у област аналитичке филозофије као научне дисциплине. У том моделу препознајемо посибилистичко становиште теорије могућих светова, како га образлаже Долежел. Филозофски модел мултиверзума, заснован на Луисовим разматрањима, уједно је и једини простор у коме се Јаковљевић иоле дотиче теорије могућих светова у књижевности.

упоредили те категорије примењене на реалистичку књижевност са теоријским оквиром научнофантастичне књижевности према Сувину, те их напоследку применили у анализи текстуалних универзума одабраних Дикових романа.

Средишња идеја теорије могућих светова у књижевности јесте да књижевно дело не реферира директно на емпиријску стварност читаоца и аутора. Посредно на њу реферирајући, та стварност у књижевном делу бива искоришћена као основни модел за конструисање разних могућих (и немогућих) светова књижевне фикције користећи алетичке модалитете могућег, немогућег и нужног, како их образлаже Долежел. У том процесу, средиште тог координатног система или схеме постаје искуствена и чулна реалност читаоца и аутора. Распон тог система потом се даље шири по равни на чијем једном крају проналазимо скуп природних могућих алтернативних фикционалних светова. Светови тог скупа карактеристични су по томе што следе како природне, тако и психолошке и друштвене законитости емпиријске реалности аутора и читаоца. Примере таквих алтернативних могућих светова даје нам реалистичка фикција у образложењу Корнелија Кваса. Нашом анализом Дикових романа показаћемо како и научна фантастика у образложењу Дарка Сувина са реалистичком књижевношћу дели поменуте одлике. Насупрот таквим фикционалним световима, на супротном крају равни коју заузимају алтернативни могући светови налази се скуп коме припадају натприродни могући светови књижевне фикције. Природне, друштвене и психолошке законитости искуствене реалности писца и читаоца у тим световима великим су делом одбачене. Примере натприродних могућих фикционалних светова проналазимо у световима митова, бајки и фантастичне књижевности. Како ћемо показати, то гледиште јесте заједничка црта како Сувинове, тако и Долежелове књижевно-теоријске мисли.

Категорије теорије могућих светова у књижевности могу се сматрати изузетно корисним алатом у анализи начина на који се научнофантастични фикционални светови граде и функционишу⁴. Нашим ћемо се разматрањима уверити како разлог њихове корисности лежи у томе што теорија могућих светова у књижевности успева да избегне две теоријске замке. То чини постулирајући могуће светове фикције као алтернативне нашој стварности и онтолошки независне. Прва теоријска замка јесте усвајање сегрегационистичког мишљења о односу фикције, са једне, те емпиријске стварности са друге стране. То схватање постало је доминантно у савременим књижевним теоријама попут постструктурализма и деконструкционизма, који светове фикције посматрају као одвојене и независне од емпиријске и искуствене стварности. Фикционални текст постаје производ чисте имагинације који реферира сâм на себе, не и на стварност писца и читаоца. Самим тим, фикционални текст и свет који гради не могу имати истинитосну вредност, нити поседовати сазнајну функцију. Друга теоријска замка јесте свођење света књижевне фикције на Платоново схватање мимезе. Платон је књижевност посматрао као имитацију емпиријске реалности. Теорија могућих светова ту замку избегава постулирајући светове књижевне фикције као аутономне, иако сличне и аналогне нашој стварности. Поменуто становиште има свој корен у Аристотеловом схватању мимезе. Оно нам говори како суштина уметности не може бити ни у чињеничној истини, ни у емпиријској стварности. Смисао уметности лежи у организацији фабуле у складу са законима нужности и вероватности. Такав смер размишљања удаљава уметност од репродуковања стварности и

⁴ Поменуто запажање не значи да се категорије теорије могућих светова могу применити искључиво у анализи научнофантастичне књижевности. Примењиве су и у анализи других облика фикције. Очигледан пример јесу истраживања Корнелија Кваса о фикционалности реализма, реалистичком пакту и поступку.

тежње ка чињеничним истинама. Наместо тога, сврха уметности постаје тежња ка сазнавању стварности допирањем до парадигматских истина о свету који нас окружује. Како ћемо показати, организација фабуле у складу са законима нужности и вероватности одлика је чијем остварењу тежи и научнофантастична фикција.

Упркос томе што се Аристотелово схватање мимезе као представљања онога што је могуће замислити као веродостојно и вероватно удаљава од Платоновог, враћајући могућност сазнања стварности у оквире песничке уметности, оно и даље остаје суштински другачије од начина на који светове књижевне фикције разумеју теоретичари теорије могућих светова. Аристотелово схватање мимезе може на први поглед наликовати средишњем постулату те теорије. Ипак, први утисак је погрешан, јер такво схватање још увек припада ономе што Долежел именује као моделативни оквир једног света. Корак у правом смеру који теорију могућих светова у књижевности чини погодном за наше потребе јесте тај што она тај миметички оквир напушта. Уместо њега, нуди нам моделативни оквир могућих светова, алтернативних стварном свету, колико год да су у мањој или већој мери у њему утемељени. Будући да су према теорији могућих светова границе између светова емпиријске стварности са једне, те могућих и немогућих светова са друге стране порозне и двосмерно пропусне, могућ је уплив како елемената емпиријски реалног у природне могуће светове књижевне фикције (што се понајбоље може сагледати у реализму, а великим делом и ономе што Сувин назива научном фантастиком), тако и уплив фантастичних елемената из натприродних фикционалних светова у природне. Наша је намера да покажемо како из тих разлога категорије теорије могућих светова у књижевности постају незамењив алат у тумачењу и анализи начина на који се научнофантастични фикционални светови граде и функционишу као онтолошки равноправни нашој искуственој стварности. Уједно, тај теоријски оквир пружа нам могућност да ту анализу преместимо у раван фикционалних ентитета који насељавају те просторе, те утврдимо како њихов однос према фикционалној стварности чији су део, тако и начин њиховог делања у њој.

У трећем делу дисертације, нашу пажњу ћемо усмерити ка Сувиновим теоријским истраживањима у области научнофантастичне фикције. Представивши их читаоцу, указаћемо на постојање значајних паралела и веза између Сувинових разматрања са једне стране, те како теорије могућих светова према Долезелу, тако и фикционалности реализма Корнелија Кваса са друге. Водећи се тим теоријским оквиром, показаћемо како сврха фикционалних могућих светова научне фантастике лежи у подстицају на критичко размишљање о читаочевој емпиријској и искуственој стварности. Другим речима, усмерена је ка сазнању парадигматских истина о свету који насељавамо. Слично реалистичкој књижевности, тај подстицај остварује се помоћу фабуле усредсређене на представљање међуљудских односа. Међутим, ти односи сада су измештени у нови и другачији оквир, на први поглед тешко препознатљив читаоцу. Тренутак спознаје постаје препознавање и сагледавање читаоцу искуствено познатог у до тада непознатим фикционалним оквирима. Сваки други приступ тумачењу фикционалних светова научне фантастике не можемо сматрати исправним, јер не тежи очувању сазнајне функције књижевног дела. Такав став образложићемо и доказати како теоријским разматрањима у наредним поглављима и одељцима, тако и на примеру анализе одабраних Дикових дела.

Пратећи у нашим теоријским разматрањима Сувинове ставове и према потреби их допуњујући према моделативном оквиру могућих светова, неизоставно ћемо доћи и до тврдње да могући свет научнофантастичног дела није могуће моделирати искључиво употребом екстраполације. Такав став проблематизује честу теоријску заблуду да је научна

фантастика футуролошка књижевна врста окренута будућим фикционалним хоризонтима, те стога и удаљава читаоца од могућности спознаје парадигматских истина о свету који га окружује. Као што ћемо видети у другом делу дисертације (в. II 1.10.), тачније у поглављу о могућим световима историјске и контрачињеничне историјске фикције, жртва те заблуде јесте и сâм Долежел. Нашим разматрањима ћемо показати како екстраполација није довољно чврст темељ на коме би се могао изградити фикционални свет дела које има изражену сазнајну функцију.

Претходно изложено враћа нас основној хипотези нашег истраживања, да је научна фантастика књижевна врста која од реалистичке књижевности преузима важне одлике и на особен начин их развија. Ту хипотезу ћемо у нашој дисертацији проверити и доказати како поменуте одлике нису ограничене на алетичку природност и хомогеност фикционалних светова научнофантастичне књижевности, напротив. Научнофантастична приповест тежи очувању своје сазнајне функције на начин сличан оном који срећемо у реалистичкој књижевности. Очувању сазнајне функције у научнофантастичној фикцији умногоме доприноси категорија инвентивности. Као одлика реалистичке фикције, она бива пренесена на научнофантастичну. Омогућава да се присуство наизглед фантастичних елемената у природним могућим световима реалистичке и научнофантастичне фикције објасни. Једини услов јесте да те појаве не нарушавају унутрашњу логику на тај начин моделованих фикционалних светова.

Водећи се Сувиновим размишљањима и допуњујући наша разматрања категоријама теорије могућих светова, пружићемо одговор на питање шта је то „*differentia specifica*” научнофантастичне нарације која је одваја како од реалистичке, тако и фантастичне књижевности. У долажењу до одговора на то питање ослањаћемо се и на појмовни апарат који је Сувин осмислио за сврхе својих истраживања, првенствено на појам научнофантастичног новума (*novum*). Будући да ћемо се том категоријом Сувинове теоријске мисли детаљније посветити у трећем делу дисертације, у овом тренутку довољно је истаћи како Сувин дефинише новум као спознајну иновацију, тотализирајућу појаву или однос који у мањој или већој мери одступа од норми и законитости пишчеве и читаоачеве искуствене стварности. Та иновација је тотализирајућа јер, посматрано из угла наше стварности, логичко утемељење приповести на научнофантастичном новуму доводи до измене читаве приповедне реалности. Услед таквог начина изградње приповедних светова, показаћемо како сазнајна функција као једна од основних одлика научнофантастичне фикције читаоца води спознаји истина о свету којим се креће на сличан, али ипак заобилазнији начин него што је то случај у реалистичкој књижевности.

Осврнућемо се и на чињеницу да категорија новума као претпостављене новине на којој се научнофантастични могући свет логички темељи није присутна искључиво у тој књижевној врсти. Она постоји како у научнофантастичној, тако и фантастичној књижевности. Ипак, смер наших разматрања ће указати на темељну разлику која те две врсте новума раздваја. Наша студија ће показати како утемељење приповести на новуму који је научнофантастичан води изградњи приповедне реалности која припада домену природних могућих светова. Самим тим, уколико новум не бива потврђен тако што читаоца води критичком осврту на сопствену стварност и спознаји парадигматских истина о њој, то дело не може се сматрати научнофантастичним, нити се такво очуђење може сматрати когнитивним. Та врста фикције надилази оквире *physis*-а (природе), те постаје метафизичка, тј. натприродна фикција (фантастика). У складу са изложеним, испитаћемо да ли фикционална стварност научнофантастичног дела, аналошки утемељена на свету који познајемо и донекле измењена научнофантастичним новумом, доиста и јесте

алтернативна реалност онтолошки равноправна нашој, која путем спознаје света који читаоца окружује негује своју сазнајну функцију.

Утемељење природних могућих светова научнофантастичних приповести на новуму и законитостима наше стварности води нас испитивању још једне одлике коју та књижевна врста у значајној мери дели са реалистичком књижевношћу. У питању су сличности које можемо приметити између уговора или пакта са претпостављеним читаоцем какав постоји у реалистичкој, те оног који се успоставља у научнофантастичној фикцији. Из тих разлога, проверићемо да ли је Сувин био у праву када је читалачки уговор између писца и читаоца у научној фантастици описао као сличан, али ипак нешто другачији у односу на реалистички пакт. Другим речима, као уговор који се налази на размеђу између реалистичког и метафизичког читалачког уговора. У складу са претходно истакнутим, износимо и нашу помоћну хипотезу, која проистиче из основне: реалистички поступак, у облику измењеном и прилагођеном књижевној врсти научне фантастике, у њој и даље остаје присутан. Како бисмо тај измењени поступак, те пакт аутора и читаоца разликовали од сличног уговора који постоји у реалистичкој приповести, назваћемо их научнофантастичним пактом и поступком. Такав приступ неопходан је услед постојања значајних разлика између поменутих књижевних врста. Првенствено имамо на уму елементе научнофантастичног новума и когнитивног очуђења карактеристичних за научну фантастику као засебну књижевну врсту, те посебну критичку спознају која из њих произилази. Упркос разликама, показаћемо како научна фантастика у себи чува традиције реалистичке књижевности. Попут реалистичке књижевности, научна фантастика негује аристотеловску традицију могућности спознаје стварности путем књижевног дела. Утемељеност те помоћне хипотезе у нашој ће студији бити истражена како на основу претходно наведених теоријских разматрања, тако и на примеру анализе пет романа Филипа К. Дика: *Човек у високом дворцу*, *Марсовско временско исклизнуће*, *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?* и *Убик*.

У четвртном, критичко-интерпретативном делу дисертације, приступићемо анализи одабраног опуса романа Филипа К. Дика. Критичко-интерпретативни део биће подељен на више поглавља, која ће и сама бити подељена на низ одељака. Прво поглавље, које ће се у општим цртама бавити ликом и делом самог писца, пратиће још шест интерпретативних поглавља која ће се, свако понаособ, бавити по једном категоријом Долежелове теорије могућих светова у књижевности: 2) Алетички приповедни модалитети Дикових фикционалних светова; 3) Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења Дикових романа; 4) Функција аутентизације у фикционалним световима Дикових романа; 5) Актуализам и посибилизам у тумачењу фикционалних светова Дикових романа; 6) Енциклопедије знања о стварном и фикционалном свету у фикционалним световима Дикових романа; 7) Засићеност фикционалних светова Дикових романа.

У поглављу о алетичким приповедним ограничењима фикционалних универзума Дикових романа, анализираћемо какву улогу она играју у изградњи и функционисању тих реалности. Будући да та ограничења одређују шта је могуће, шта немогуће, а шта нужно у датим фикционалним оквирима, она леже у темељима сваке фикционалне стварности. Како бисмо утврдили да ли су алетички светови Дикових романа природни могући светови, испитаћемо каква су њихова алетичка ограничења. Алетичка ограничења у њиховој свеукупности можемо поделити на две врсте. Кодексни алетички модалитети јесу низ ограничења наметнутих целокупном фикционалном свету. Они усмеравају начин функционисања приповедне стварности одређујући природне законе тог могућег света. Насупрот њима, постоје и субјективни алетички модалитети. То су ограничења

специфична за сваког фикционалног појединца. Одређују опсег њихових индивидуалних способности. Субјективне алетичке модалитете не можемо посматрати као независне од кодексних. Индивидуална ограничења увек проистичу из кодексних алетичких модалитета, представљају њихову надоградњу. Како једна, тако и друга група ограничења заједно одређују начин фикционалног постојања и опсег делања актера у могућем свету књижевне фикције. Докажемо ли да су алетичка ограничења присутна у Диковим романима аналошки утемељена у природним законитостима наше стварности, показаћемо да су њихови фикционални универзуми део природних могућих светова књижевне фикције. Према тој одлици, постаће изједначени са могућим световима научнофантастичне приповести у Сувиновом одређењу.

У поглављу о деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима фикционалних универзума одабраних Дикових романа анализираћемо њихову улогу у начину изградње и функционисања тих приповедних реалности. Попут алетичких ограничења, деонтички, аксиолошки и епистемички модалитети деле се на две врсте. Кодексни модалитети примењују се на целокупну приповедну стварност, док субјективни вреде за појединачне актере. Како бисмо указали на кључну улогу коју поменута ограничења имају у изградњи модалног поретка који се у Диковим делима актерима намеће као аутентична стварност, нећемо их посматрати одвојено. Деонтички модалитети фикционалних светова које анализирамо тесно су испреплетени са њиховим како аксиолошким, тако и епистемичким ограничењима. Као и у нашој стварности, играју кључну улогу у стварању слике света какву доживљавају њени жители. Као средство конструисања привида стварности који актере удаљава од сазнања парадигматских истина о свету којим се крећу, поменута ограничења постају најнефективнија у узајамном садејству. У нашој анализи показаћемо да структуру света у којој раван привида заједничке стварности који намеће владајући модални поредак скрива истину потпуне стварности тог фикционалног света можемо препознати и у Диковим делима. Поменута структура постаје приметна на примеру поступака Дикових фикционалних ликова који било путем иновације, било побуне пркосе друштвено наметнутим нормама, вредностима и друштвеним обрасцима који се косе са њиховим приватним моралним начелима. Одбацујући доминантни модални поредак, они у свом фикционалном свету постају деонтички, аксиолошки и епистемички странци и бунтовници. Нашим ћемо разматрањима показати да процес сазнања света кроз који пролазе Дикови ликови, од незнања ка (само)спознаји, има свог парњака у нашој искуственој реалности. Може се упоредити са критичком спознајом стварности до које се долази процесом когнитивног очуђења кроз који пролази читалац реконструишући фикционалну реалност научнофантастичног дела.

Незаобилазни корак у изградњи фикционалних стварности Дикових романа јесте и начин на који се фикционални искази и ентитети тих светова трансформишу у фикционалне чињенице. У том процесу се фикционалним исказима и могућим ентитетима приписује посебан вид истинитосних вредности ограничен на оквире фикционалне равни у којима се јављају. Како бисмо истражили тај процес, у посебном поглављу ћемо анализирати вредности функције аутентизације у тим фикционалним универзумима и улогу коју она има у трансформацији реалистичког у научнофантастични читалачки уговор. Као што ћемо касније детаљније образложити, постоје два основна начина аутентизације. Као прво, фикционално постојање могућег света и припадајућих му ентитета мора бити усаглашено са модалним ограничењима те стварности, у првом реду алетичким. То је од суштинске важности уколико се тежи постизању унутрашње логичке кохерентности и веродостојности фикционалног света, као неопходним условом за

очување његове сазнајне функције. Нашом анализом ћемо показати да на тај начин устројене приповести Дикових дела, као веродостојне и логички кохерентне, остају кадре да граде природне могуће стварности. Како ће нам смер наших размишљања показати, њихова природност неопходни је чинилац научнофантастичног поступка и читалачког уговора.

Показаћемо и како се сличности између функције аутентизације присутне у реалистичкој књижевности и оне присутне у научнофантастичној ту не окончавају. Други начин аутентизације који те две врсте фикције деле јесте коришћење приповедних техника које јачају поверење читаоца у аутора. Доказаћемо како Дик у својој научнофантастичној фикцији од реалистичке књижевности преузима њен карактеристични приповедни дискурс, неутрално приповедање у трећем лицу. Међутим, наша анализа ће указати и на начин на који Дик тај приповедни дискурс прилагођава потребама своје научнофантастичне фикције, доприносећи на тај начин трансформацији реалистичког пакта аутора и читаоца у научнофантастични пакт. Детаљној анализи тог поступка посветићемо се у критичко-интерпретативном делу дисертације. За сада је довољно рећи да се од свезнајуће позиције Дик удаљава спуштајући перспективу тог дискурса у раван појединачних ликова и њихових сазнајних ограничења. Услед тога, Диков приступ приповедању у научнофантастичној фикцији губи на неутралности и објективности која је присутна у реалистичкој књижевности. Дик није једини аутор било научнофантастичне, било друге врсте фикције који се на тај начин удаљава од позиције свезнајућег приповедача. Ипак, показаћемо како је напуштање неутралне и објективне приповести у трећем лицу постало безмало правило у научнофантастичној фикцији његовог доба. Уједно, указаћемо и на чињеницу да употреба на тај начин измештене приповедне позиције заузима важно место у начину на који Дик гради приповедне реалности опуса романа које смо одабрали за нашу анализу.

Посебно поглавље наше дисертације биће посвећено питању да ли приповедне реалности одабраних Дикових научнофантастичних романа треба тумачити са актуалистичког или са посибилистичког становишта теорије могућих светова. Како бисмо до одговора дошли, поставићемо питање да ли је у текстуалном универзуму одређеног Диковог романа могуће пронаћи фикционалну раван која би се могла сматрати онтолошки примарном у односу на њене фикционалне алтернативе? Уколико се испостави да то није могуће, алтернативне могуће светове тог фикционалног универзума морали бисмо посматрати као онтолошки изједначене. Будући да је наше разумевање научнофантастичног пакта и поступка у књижевности ограничено Диковим одабраним опусом као предметом разматрања, нашу пажњу ћемо усмерити ка једној од главних одлика уговора који Дик склапа са читаоцима. Будући да то није једина особина тог уговора, истражићемо у којој мери његове одлике зависе од употребе Диковог особеног приповедног дискурса у изградњи тих приповедних реалности. Наша анализа ће испитати и на који начин коришћење тог приповедног дискурса доводи до онтолошке релативизације различитих нивоа фикционалних стварности које текст Дикових приповести гради, што је значајно за разумевање научнофантастичног пакта који Дик склапа са својим читаоцима. За сада је довољно указати на то да је реч свезнајућег приповедача у реалистичкој књижевности аутентизовала фикционалне исказе и ентитете у апсолутном смислу. Све исприповедано са позиције свезнајућег приповедача постајало би несумњивом фикционалном чињеницом те фикционалне реалности. Показаћемо како удаљавањем од те позиције у Диковим романима долази и до релативизације статуса различитих фикционалних исказа и ентитета као чињеница приповести. У ту сврху,

испитаћемо какве последице по онтолошко првенство примарних стварности Дикових романа са собом носи чињеница да перспективе различитих актера остају исприповедане из позиције приповедача у трећем лицу, упркос међусобним разликама у доживљају стварности.

Анализи екстензионалног својства непотпуности фикционалних универзума Дикових романа и начину на који читалац попуњава настале празнине и недоречености могуће стварности изграђене текстом посветићемо се у поглављу које се бави енциклопедијама о фикционалном и стварном свету у Диковим делима. Непотпуност је заједничка особина свих фикционалних стварности. Нашим разматрањима ћемо истражити функционисање два комплементарна процеса. Полазећи од принципа минималног одступања од стварности Рајанове, анализираћемо степен примењивости енциклопедије знања о стварном свету читаоца у сврху надомештања недостатака фикционалних енциклопедија одабраних Дикових романа. Уједно, указаћемо и на постојање процеса који тече у супротном смеру, од енциклопедије знања о фикционалној стварности ка нашој искуственој. Тачније, скренућемо пажњу на чињеницу да наша представа о стварном свету не почива искључиво на непосредним искуствима. Она је великим делом утемељена и у знањима преузетим из различитих фикционалних енциклопедија, Дикових у нашем случају. Другим речима, потичу из интертекста. Показаћемо како је тај двосмерни процес неопходан да би се уопште могло разговарати о особини која је основна одлика не само Дикове фикције, већ и целокупне научнофантастичне књижевности. У питању је когнитивно очуђење. Та се особина заснива на повратној спрези између искуствене и фикционалне стварности. Без надоградње читаочеве енциклопедије знања о стварном свету сазнањима потеклим из фикционалне ње не може ни бити. На тај начин, читаоцу ћемо указати на то да Дикова фикција чува своју сазнајну функцију омогућујући му да до парадигматских истина о свету који настањује дође посредством знања стечених реконструисањем фикционалних простора књижевног дела.

У последњем поглављу четвртог дела дисертације, пажњу ћемо усмерити ка последицама екстензионалног својства непотпуности фикционалних светова Дикових романа по интензионално својство њихове семантичке засићености. Полазећи од Долежеловог разликовања три вредности текстуре текста, експлицитне, имплицитне и нулте, показаћемо како се та текстура потом пројектује на засићеност самог фикционалног света. На тај начин, граде се детерминисани, недетерминисани и домен празнина исте фикционалне реалности. Услед постојања изражене сазнајне функције као њене особине, сврха како Дикове, тако и свеколике научнофантастичне фикције јесте покретање процеса когнитивног очуђења и пружање подстицаја читаоцу да се поучен искуствима у фикционалној стварности критички осврне на негативне појаве у свом свету. Испитаћемо начин на који Дик у ту сврху комбинује релативно експлицитну текстуру текста око главних актера својих приповести са имплицитном и нултом текстуром која се налази изван њима сагледиве равни фикционалне стварности. Нашом анализом указаћемо читаоцу да се на тај начин успостављена структура фикционалног света може упоредити са оном коју Долежел препознаје као један од видова прераде класичног у модерни мит. Будући да ћемо се тој анализи детаљније посветити нешто касније, сада је довољно указати на основне разлике између света класичног мита и његове модерне прераде коју проналазимо и у Диковим делима.

У фикционалном свету класичног мита, природни домен био је јасно одвојен од природног модалном алетичком опозицијом екстензионалне природе. Поменути опозиција се у његовој модерној преради мења интензионалним контрастом засићености.

Последица тога јесте сједињавање, тј. алетичка хомогенизација дотадашњег натприродног домена са доменом који је био природан и у структури класичног мита. Опозиција природно/натприродно бива замењена опозицијом видљиво/невидљиво. Видљиви домен јесте детерминисани домен. Конструисан је експлицитном текстуром текста и место је фикционалних чињеница. За разлику од њега, невидљиви домен остаје недетерминисан из разлога што је конструисан комбинацијом имплицитне и нулте текстуре. Измена пређашње екстензионалне модалне опозиције у интензионални контраст засићености мења природу односа моћи који су постојали у двоструким световима класичног мита. У новим околностима, моћници невидљивог домена подлежу истим алетичким ограничењима која вреде и у видљивом. Нашим разматрањима ћемо показати како поменути структуру фикционалне стварности прате и могући светови Дикових научнофантастичних романа, приближавајући читаоца критичкој спознаји света очувањем своје сазнајне функције.

Свако од поглавља која чине четврти део дисертације, након општег краћег увода, биће подељено на више одељака у којима ће претходно поменуте Долежелове теоријске категорије бити употребљене у анализи сваког од романа из предложеног опуса: *Човек у високом дворцу*, *Марсовско временско исклизнуће*, *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?* и *Убик*. Поглавља ће бити завршена по једним краћим закључком у коме ће се проценити вредност и примењивост дате категорије теорије могућих светова у тумачењу Дикове научнофантастичне фикције. Наша дисертација биће приведена крају посебним делом у коме ће се сумирати резултати постигнути разматрањима изнетим у претходним деловима и поглављима, како теоријским, тако и критичко-интерпретативним, те следствено томе извести неопходни закључци.

II НАЈВАЖНИЈИ АСПЕКТИ ТЕОРИЈЕ МОГУЋИХ СВЕТОВА

У овом делу дисертације, детаљније ћемо се позабавити најважнијим аспектима теорије могућих светова онако како је образлаже и заступа Лубомир Долежел. У ту сврху, првенствено ћемо користити његово капитално дело *Хетерокосмика: Фикција и могући светови* (1998)⁵. Користићемо и неке од његових најзапаженијих чланака који су, у донекле измењеној форми, умногоме постали делом поменуте књиге. Употребићемо и његова друга запажена дела, као што су *Поетике запада* (1990)⁶ и *Могући светови фикције и историје: Постмодерна сцена (Possible Worlds of Fiction and History: the Postmodern Stage)* (2010)⁷. Уз Долежелова схватања и разматрања о теорији могућих светова у фикцији, осврнућемо се и на ставове других теоретичара који су се бавили истраживањима у тој и сличним областима, а чије су теорије и виђења у блиској вези са Долежеловим ставовима. Стога ћемо се на почетку осврнути најпре на Лајбница и његова теоријска разматрања као својеврсни корен савремене теорије могућих светова, као и на теоријска разматрања Лајбницових следбеника, Брајтингера и Баумгартена. Након што смо уводне странице наших разматрања посветили коренима теорије могућих светова у фикцији, вратићемо се савременим књижевним теоретичарима. Посветићемо се првенствено ставовима Рајанове (Marie Laure Ryan) и њеном принципу минималног одступања, стално се осврћући на друге теоретичаре попут Томаса Павела (Thomas Pavel), Кендала Волтона (Kendall Walton), Жан-Мари Шефера (Jean-Marie Schefer) и Дејвида Луиса (David Lewis). Почећемо од разматрања о приповедним модалитетима, затим проблема актуализма и посибилизма у теорији могућих светова, транссветовних идентитета и принципа минималног одступања Рајанове, те фикционалних енциклопедија могућих светова, функција засићености и аутентизације (које су нам посебно значајне). Након тога, постепено ћемо прећи на истраживања Корнелија Кваса о фикционалности реализма и могућим световима реалистичке књижевности. Поменута истраживања веома су нам важна као међукорак ка теоријским разматрањима о научној фантастици и њеном бољем разумевању. Важан део тог међукорака јесу истраживања на пољу историјске и контрачињеничне фикције, будући да су умногоме сродна пољу реалистичке фикције. Ту се поново враћамо Долежелу и његовим теоријским разматрањима уз важне допуне и напомене које истиче Квас. На тај начин, припремићемо терен за прелазак на теоријска разматрања о научној фантастици према Дарку Сувину, у трећем делу дисертације.

⁵ Дело се по први пут нашло у штампи 1998. године под насловом *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, у издању *The Johns Hopkins University Press*. Превод на српски језик који овде користимо објављен је 2008. године у издању Службеног гласника, Београд.

⁶ Књига је први пут објављена 1990. године под насловом *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, у издању *University of Nebraska Press*. Превод који овде користимо објављен је 2013. године у издању Службеног гласника, Београд.

⁷ Дело још увек није преведено на српски језик.

II 1. Теорија могућих светова према Лубомиру Долежелу

Данас се Долежел сматра једним од најпризнатијих теоретичара књижевности у Северној Америци (био је дугогодишњи професор на Универзитету Торонто у Канади, где се и пензионисао). Будући да се као теоретичар формирао у родној Чешкој, тачније Прагу, може се сматрати директним настављачем школе прашког структурализма, који је касније имао велики утицај на настанак и развој француског структурализма и постструктурализма. Међутим, године Лубомира Долежела као теоретичара, пре него је каријеру наставио у Северној Америци, протекле су под окриљем прашке школе. Стога је избегао директни утицај француског структурализма, мада те две школе деле многе заједничке идеје. За наша разматрања можда и најбитнија јесте она да су све културе семиотички системи, те да су, попут језика, културе такође структуриране око бинарних опозиција. Самим тим, форма и језик неизоставни су део разумевања производа било које културе, тиме и књижевности, што је за наш рад и најважнија ставка. Иако се за Долежелова теоријска разматрања може рећи да су део исте интелектуалне породице као и постмодернистичке теорије, значајно различитим чини их његово категоричко одбијање сваког релативистичког приступа семантици књижевности, какви су карактеристични за претходно поменуте теоријске правце, тј. његово одбијање сваке релативизације истине књижевног дела. Он не само да одбија могућност таквих приступа књижевности, већ у одговор пружа јасну теоријску алтернативу у виду теорије могућих светова примењене на фикционалне светове књижевности. Како примећује Бошковић у чланку „Долежелова теорија фикције” (2008), Долежелов судбоносни сусрет са аналитичком филозофијом и семантиком могућих светова 70-их и 80-их година прошлог века променио је његово дотадашње теоријско опредељење и обележио његову каријеру као књижевног теоретичара (в. Бошковић 2008: 354-355). У овом делу дисертације изложићемо, приказати и образложити најважније ставке и аспекте теорије могућих светова примењене на књижевност, како би их касније, у трећем делу, повезали и пронашли њене заједничке црте са теориским истраживањима књижевног жанра научне фантастике Дарка Сувина. Такав приступ ће нам омогућити да дођемо до теоријског оквира који нам је потребан за тумачење изабраних романа Филипа К. Дика у четвртом делу.

У првом поглављу другог дела дисертације, најпре ћемо се осврнути на својеврсну претечу савремене теорије могућих светова, Лајбницову концепцију фикционалности. Са Лајбницовом концепцијом, као и оном његових следбеника Брајтингера и Баумгартена, упознаћемо се само у мери која је неопходна за сврхе наших разматрања. Стога ће бити довољно да се у те сврхе поглавито послужимо Долежеловим делом *Поетике запада*. Након тог увода и почетног корака ка разумевању најважнијих аспеката теорије могућих светова, проширићемо опсег наших разматрања на приповедне модалитете (првенствено алетичке, а потом и деонтичке, аксиолошке и епистемичке), као и њихову улогу у изградњи природних и натприродних могућих светова књижевне фикције, са једне стране, те немогућих светова, са друге. Упознавши се са приповедним модалитетима, прећи ћемо на проблем посибилизма и актуализма у теорији могућих светова. Актуализам истиче, док посибилизам релативизује онтолошко првенство наше чулне реалности, тј. онога што сматрамо стварним светом, у односу на таквој стварности супротстављене могуће алтернативе које је окружују. Потом ћемо се осврнути на појам транссветовних

идентитета⁸, као и принцип минималног одступања Рајанове, који може послужити као користан алат у разликовању различитих врста могућих светова књижевне фикције. Подробније ћемо размотрити и контраст између енциклопедије знања коју као становници наше искуствене стварности поседујемо о свету у коме живимо и фикционалних енциклопедија могућих светова, које представљају скуп знања примењивих на разумевање појединачних фикционалних светова. Фикционалне енциклопедије притом су и једини извор знања фикционалних особа о световима које настају. У складу са тим, позабавићемо се и густином текста, екстензионалним својством непотпуности неког фикционалног могућег света као и његовом припадајућом интензионалном функцијом засићености. То нас доводи и до разликовања три различита домена фикционалних светова: детерминисаног, недетерминисаног и домена празнина. Обрадићемо и функцију аутентизације, тј. начин на који фикционални ентитети стичу фикционалну егзистенцију (бивају аутентизовани), тј. постају фикционалне чињенице. Ту ћемо размотрити и какву улогу у функцији аутентизације играју приповедни дискурси, тј. приповедање у првом (*Ich-form*) или трећем лицу (*Er-form*), као и тзв. субјективизирана *Er*-форма. На самом крају другог дела, осврнућемо се на истраживања о фикционалности реализма Корнелија Кваса, као и на фикционалним световима реализма сродне светове контрачињеничне историјске фикције. Као што ће у наредном делу дисертације бити показано, осврт на фикционалност реализма представља важан међукорак ка бољем разумевању опсега и природе могућих светова научнофантастичне књижевности. Наша је хипотеза да постоје значајне додирне тачке између та два књижевна жанра из разлога што се књижевни жанр научне фантастике ослања на традиције и поступке реалистичке књижевности и даље их, на себи својствен начин, развија.

II 1. 1. Лајбниц и његова концепција фикционалности

Теорија могућих светова првобитно је заснована у аналитичкој филозофији и тек касније примењена на књижевност. Њени корени које, између осталих, примењује Павел у књизи *Фикционални светови (Fictional Worlds)* из 1986. године, мада директна веза никада није потврђена, могу се пронаћи још у седамнаестом веку и Лајбницовој филозофији (Gottfried Wilhelm Leibniz) (в. Павел 1986: 44). Имајући у виду да је првенствени циљ наших разматрања утврђивање теоријских начела на којима су изграђени фикционални могући светови у романима Филипа К. Дика, за наше потребе довољно је да се са поменутом концепцијом тог познатог немачког филозофа и његових следбеника упознамо на основу дела Лубомира Долежела *Поетике запада*.

За своје време, Лајбниц је изградио посве оригиналну онтологију – доктрину могућих светова. Долежел истиче како „Лајбниц тврди да су књижевна дела могући светови и да као такви нису део стварности”, јер се „књижевни ликови [...] у стварном свету нигде не могу наћи, они не могу постојати паралелно са правим људима”, те да су „имагинарни светови могуће алтернативе стварног света – које можемо назвати *Лајбницовом концепцијом фикционалности*” (Долежел 2013: 50-51). Одвајајући песништво, тј. уметност од света, Лајбниц говори о могућем као о ономе што, иако не постоји доиста у нашем свету, ипак постоји у апсолутном смислу као нешто што би се (логички) *могло* догодити уколико не постоје логичке противречности које би ту

⁸ Објашњавају онтолошки статус фикционалних парњака стварних особа, тј. начин на који постоје и могу да комуницирају са чисто фикционалним особама.

могућност постојања поништиле. Такав став враћа нас Аристотелу и откривању универзалних истина о стварности путем организовања кохерентне и веродостојне фабуле песничког дела. Ипак, та концепција имагинарних светова Лајбницу је служила искључиво за филозофске циљеве будући да је, према Долежелу, Лајбницов концепт био потпуно метафизички. Лајбниц је сматрао да могући светови, за разлику од савремених размишљања о тој теми, имају трансценденталну егзистенцију, тј. почивају у свезнајућем божанском уму и може их *открити* само неки изузетан ум и имагинација. Тим открићем они и задобијају фикционалну егзистенцију. Насупрот Лајбницовом схватању, савремена теорија могућих светова сматра да човек могуће светове ствара као дела свог ума и руку. Они су „*артефакти* који настају у естетским делатностима” као „креативн[а] делатно[ст] (*poiesis*) човековог ума и руку” (Бошковић 2008: 363). На тај начин схваћени, могући светови не могу бити преегзистентни, тј. откривени у неком неиндентификованом трансценденталном складишту, како истиче Долежел. Они немају постојање пре него што настану у људском уму. Могући светови престају бити божанска и постају људска творевина. Самим тим што се на могуће светове гледа као на конструкте људског, а не божанског ума, они се спуштају са дотадашњег метафизичког пиједестала на који их је поставио Лајбниц, те постају оруђе које се може употребити у теоријске сврхе (в. Долежел²2008: 26; Долежел 1997а: 78; Долежел 2004б: 68; Долежел 2010: 30-31; Рајан 1991: 16; Петровић 1999: 333).

II 1. 2. Брајтингер и Баумгартен

Улазак у поље поезике и „систем књижевне мисли” Лајбницова концепција, дотад само филозофски концепт, доживљава тек са швајцарским научницима Бодмером и Брајтингером. Бодмер је био први који је у област поезике пренео Лајбницову доктрину могућих светова (в. Долежел 2013: 52)⁹. Брајтингер је потом изложио основне тезе поезике могућих светова спајајући Аристотелово виђење мимезе у књижевности, као онога што би *могло* бити наспрам онога што заиста и *јесте*, са Лајбницовом филозофијом могућих светова, будући да им је захтев за логичношћу и кохерентношћу фабуле заједнички именитељ. За Брајтингера, песник је творац који инспирацију и узоре не тражи у стварном свету, већ у могућим световима имагинације. Творац је стога што не ствара миметичку копију, тј. одраз у огледалу онога што око себе види и искушава, већ као уметник „има исту моћ као и природа – он је у стању да, снагом своје маште, претвори оно што је могуће у нешто што постоји у машти” (Долежел 2013: 54). Поменути поступак Долежел назива *Брајтингерова трансформација*. Захваљујући њему, фикционално постојање постаје директна последица „творачке (поетичке) делатности”, те тако „измишљени светови улазе у универзум постојећих светова, напоредо са светом стварности” (Долежел 2013: 54). Брајтингер је био први који је утврдио да чак и реалистички светови књижевне фикције нису ништа друго до могући светови имагинације, јер „[н]иједан постојећи ентитет не може ући у структуру измишљеног света уколико се не прилагоди *његовом* логичком статусу – статусу нечег што је могуће у фикцији” (Долежел 2013: 55). У Брајтингеровом схватању препознајемо основне одлике савременог концепта транссветовних идентитета, који ћемо касније детаљније образложити. То није једини концепт савремене теорије могућих светова који можемо препознати у Брајтингеровој концепцији. Много пре доктрине минималног одступања од емпиријске и искуствене стварности Рајанове, о којој

⁹ Такође (в. Шефер 2001: 207).

ћемо касније више рећи, Брајтингер види удаљеност између емпиријске, тј. искуствене стварности са једне и измишљених варијанти и верзија тог света насталих Брајтингеровом трансформацијом са друге стране, као промењиву категорију. Уколико је та удаљеност минимална, добијамо реалистичке фикционалне аналогије постојећег света, тј. стварности. На супротном крају тог спектра наилазимо на фантастичне и чудесне измишљене светове који су у значајнијој мери противречни нашим представама о свету у коме живимо. Ипак, постоји приметна разлика између савремене теорије могућих светова и концепције тог теоретичара. Савремена теорија, осим могућих светова књижевне фикције, препознаје и постојање немогућих. Смер Брајтингерових разматрања, заснованих на Лајбницевој филозофији, иако укључује чудесно и фантастично у домен могућих светова (слично модерним размишљањима), из свог универзума искључује (логички) немогуће светове. Разлог томе је што они крше Аристотелов захтев за логичношћу и кохерентношћу фабуле песничког дела. Немогући светови пуни су унутрашњих логичких супротности. Самим тим, празни су и логички незамисливи (в. Долежел 2013: 55-56; Долежел 1997а: 77; Долежел 2004б: 70). Слично Долежелу и другим теоретичарима теорије могућих светова, Брајтингер не схвата фикционалне светове искључиво као аутономне у односу на искуствену стварност. Сматра да би са њима „требало поступати као са модално хомогеним скуповима” (Долежел 2013: 55), услед тога што поштују своју унутрашњу логичку структуру и следствене законитости.

Следећи наведене примере, Баумгартен успева да превазиђе ограничења Брајтингерове концепције. Логички немогуће светове Баумгартен сматра делом универзума могућих светова. Такво размишљање приближава његове ставове схватању фикционалности у модерној теорији могућих светова. Како би то учинио, разграничава два нивоа фикционалних светова. Разликује истинитосне фикције (представљање онога што је у емпиријској реалности могуће) од фикција (представљање онога што је у емпиријској реалности немогуће). Фикције даље дели на хетерокосмичке¹⁰ (представљају неоствариво у емпиријској стварности, али ипак оствариво у световима књижевне фикције, тј. логички могуће) и утопијске (представљање немогућег како у емпиријској реалности, тако и у могућим световима књижевне фикције) (в. Долежел 2013: 57). На тај начин, Баумгартен делимично превазилази проблем представљања немогућих светова. Његове се хетерокосмичке фикције могу упоредити са широким распоном фантастичних и чудесних светова (укључујући и научнофантастичну књижевност на крају распона најближем истинитосним фикцијама, али и даље у домену фикција), док се утопијске фикције могу упоредити са немогућим световима теорије могућих светова, нпр. код Долежела.

Према Долежелу, семантика могућих светова настала је током 60-их година прошлог века, „превасходно у класичном раду Сол А. Крипкеа (1963); Крипке је предложио ‘модел структуре’ модалне логике и интерпретирао га у терминима могућих светова. Не упућујући на Лајбница, Крипке нас је подсетио на чувени, али ретко примењивани концепт тог класичног немачког филозофа” (Долежел ²2008: 24)¹¹. Тек касније „уочено [је] да се корени семантике могућих светова налазе у Лајбницевој теорији” (Долежел ²2008: 25)¹². Исто примећује и Петровић када каже да је примењивост тог теоријског оквира убрзо уочена и ван области модалне логике, а тај оквир је

¹⁰ Што је највероватније и била инспирација за наслов капиталног Долежеловог дела о теорији могућих светова *Хетерокосмика: фикција и могући светови*.

¹¹ Такође (в. Долежел 1997а: 76; Долежел 2004б: 68; Шефер 2001: 206-207; Долежел 2010: 30).

¹² Такође (в. Рајан 2013: 1).

„реформулисан на основу претпоставке да је стваран свет окружен безбројним могућним световима, а до краја седамдесетих година тај концепт постаје интердисциплинарна парадигма са многобројним теоријским применама” (Петровић 1999: 333). Са таквим размишљањима углавном се слаже и Павел. Истраживања модалне логике и семантике могућих светова скренула су пажњу на велику сродност између домена могућности и домена фикције. Тај смер размишљања на концу је довео до тога да је класични концепт једне и јединствене реалности (моделативни оквир једног света) замењен низом једнако валидних верзија реалности (моделативни оквир могућих светова), при чему је фикција само још једна од многобројних верзија (в. Павел 1986: 2). Жан-Мари Шефер (Jean-Marie Schaeffer) још један је теоретичар који примећује како корене свремене теорије могућих светова треба потражити у Лајбницовој филозофији и разматрањима његових следбеника. У свом делу *Зашто фикција? (Pourquoi la fiction?)*¹³ из 1999. године, Шефер истиче да бројни савремени критичари, укључујући и Долежел, који покушавају да дефинишу фикцију под окриљем теорије могућих светова, макар и нехотице, „у суштини само преузимају ову [Лајбницову, Бодмерову, Брајтингерову и Баумгартенову] идеју” (2001: 207). Притом, Шефер се слаже са њиховом тезом, „то јест са идејом по којој фикционални искази упућују (реферишу) на алтернативне стварности”, које свакако нису „само сума фикционалних исказа”, већ да такви искази „ствара[ју] свет који је ‘као’ стварни и са којим се стапамо ‘као’ да смо у стварном свету” (2001: 207). Ипак, Долежел скреће пажњу да се не може доћи до теорије књижевне фикције пуким преузимањем појмовног система семантике могућих светова. Поменути појмовни апарат мора се прилагодити специфичним потребама такве теорије из разлога што су фикционални светови књижевности специфичног карактера, будући да су и да функционишу као артефакти културе (в. Долежел 1997а: 76; Долежел 1980б: 187). Фикционални светови књижевности засебна су врста могућих светова. Са једне стране, они се понашају слично могућим световима, самим тим што су неактуализована, небројена и разнолика могућа стања ствари којима се приступа путем семиотичких канала. Са друге стране пак, фикционални светови књижевности имају и карактеристичне особине које их издвајају као засебну врсту у односу на остале могуће светове. Неке од тих карактеристика јесу непотпуност тих светова, њихова одлика да су неретко хетерогени, те да су текстуални конструкти без независног постојања (в. Петровић 1999: 334)¹⁴. Те одлике истиче и Долежел када каже да су могући светови логичке семантике, за разлику од фикционалних, потпуни светови. Међутим, тим се световима због њихове величине може бавити искључиво логичка семантика, не и књижевна теорија. Позивајући се првенствено на Ека, Долежел истиче да је неопходно, како би се могући светови могли изучавати из угла књижевне теорије, потпуне светове свести на ограничени број параметара и припадајућих елемената, тј. конструисати мале и ограничене могуће светове. То су тзв. минисветови, којима припадају, између осталих и светови књижевне фикције (в. Долежел 2010: 31).

¹³ Књига је први пут објављена на француском језику 1999. године. Превод који користимо објављен је 2001. године.

¹⁴ Шефер запажа и да је непотпуност фикционалних светова, као и могућност њихове нехомогености, оно што могуће светове књижевности издваја од осталих типова могућих светова. То несавршено уклапање са логиком могућих светова Шефер износи као једну од својих најбитнијих замерки тој теорији (в. Шефер 2001: 208).

II 1. 3. Приповедни модалитети и конструисање природних, натприродних и немогућих светова

Основна идеја и мисао теорије могућих светова књижевне фикције јесте та да књижевно дело не стоји у изравном односу према емпиријској и искуственој стварности читаоца и аутора. Такво схватање вратило би нас доктрини мимезе, тј. ономе што Долежел назива моделативним оквиром једног света, као и теоријама фикционалности које су засноване „на претпоставци да постоји само један легитиман универзум дискурса (референцијални домен)”, тј. „стварни свет” (Долежел ²2008: 14). У У књизи *Приповест као виртуелна стварност: Ураћање и интерактивност у књижевности и електронским медијума (Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media)*¹⁵ из 2001. године, Рајанова се слаже са тим виђењем: „Централни елемент се обично интерпретира као ‘стварни свет’, а његови сателити само као могући светови” (Рајан 2001: 99)¹⁶. О томе говори и Павел када износи своја разматрања о стварном свету и његовим могућим алтернативама као о члановима истог скупа, при чему је стварни свет у тој констелацији привилеговани члан (в. Павел 1986: 44). Сличне ставове износи и Шефер позивајући се на Крипкеа (в. Шефер 2001: 206). Скуп свих могућих замисливих фикционалних светова практично је бесконачан и веома разноврстан. Предност теорије могућих светова јесте у томе што књижевност не своди на пуку репродукцију стварности, већ референцијалност види као „секундарн[у] функциј[у] фикционалних текстова”, која је заснована „на свету стварности, чије постојање претпоставља” (Долежел 2004а: 50). Теорија могућих светова из свог домена не искључује светове аналогне стварности (нпр. светове реалистичке фикције). Ипак, истовремено обухвата и широко поље најфантастичнијих и најневероватнијих, како могућих, тако и немогућих светова, као и велики простор између два екстрема или њихове међусобне комбинације (в. Долежел 1997а: 76; Долежел 2010: 35). За последицу имамо напуштање миметичке доктрине и чињеницу да „[с]ветови реалистичке књижевности нису ништа мање фикционални од светова бајке или научне фантастике” (Долежел 1997а: 76)¹⁷.

Према теорији могућих светова, књижевно дело тек се индиректно односи на искуствену и емпиријску стварност која нас окружује. Ту стварност користи као основни модел за конструисање разних, како могућих, тако и немогућих светова књижевне фикције. У чланку „Кафкин фикционални свет” (1984)¹⁸, Долежел истиче како је такав приступ могућ зато што „фикционална семантика књижевне текстове схвата као семиотичке системе за конструисање фикционалних светова, који су паралелни, али и аутономни у односу на свет стварности” (2004а: 50). Тако нешто постиже се коришћењем првенствено алетичких модалитета могућег, немогућег и нужног, како их образлаже Долежел, а о којима ће ускоро бити више речи (в. Долежел ²2008: 126-131; Долежел 2004б:

¹⁵ Књига није преведена на српски језик. Уколико списком коришћене литературе није другачије наведено, сви даљи наводи из извора на страним језицима у преводу су аутора дисертације.

¹⁶ Такође (в. Рајан 2013: 1).

¹⁷ Поменуто Долежелово размишљање о оквирима теорије могућих светова јесте и један од разлога зашто постаје могуће повезати фикционалне светове реалистичке књижевности са фикционалним световима научне фантастике. Као што ћемо касније поближе и показати, поменути светови су, између осталог, истородни по свом својству фикционалности.

¹⁸ Чланак је први пут објављен на енглеском језику 1984. године, под насловом „Kafka’s Fictional World”. Превод који користимо објављен је 2004. године.

69; Долежел 1997б: 84-86; Бошковић 2008: 356-357; Рајан 2013¹⁹: 5). При томе је центар тог координатног система или схеме емпиријска, тј. искуствена и чулна реалност читаоца и аутора. Међутим, како Рајанова упозорава, иако сви делимо исти свет и умногоме се слажемо око тога шта реалност јесте, ипак не постоји пуни консензус око тога где повући границу између онога што заиста постоји и онога што би се могло замислити да постоји. У тој граничној зони до изражаја долазе лична веровања и ставови. Решење тог проблема Рајанова нуди тако што у центар тог координатног система не поставља емпиријску стварност, већ пре појединачне представе о стварности. На тај начин, она релативизује свој онтолошки систем, али ипак чува идеју о постојању стварности независне од представа људског ума (в. Рајан 2001: 99-105). У књизи *Могући светови, вештачка интелигенција и теорија наративности (Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory)*²⁰ из 1991. године, Рајанова говори о теорији могућих светова и њеним почецима:

„Теорија могућих светова је један формални модел који су развили логичари у сврху дефинисања семантике модалних оператора – првенствено оних који се тичу нужности и могућности, али предложени су и други оператори. Ова теорија предлаже два концепта текстуалној семиотици: метафору ‘света’ да опише семантички домен који пројектује текст; и концепт модалности да опише и класификује различите начине постојања предмета, стања и догађаја који чине семантички домен” (1991: 3).

Да би се све претходно наведено применило на светове књижевне фикције потребно је кроз приповедање најпре увести те светове у фикционално постојање, изградити их. Најистакнутију улогу у том процесу имају приповедни модалитети. У чланку „Наративни светови”²¹, из 1978. године, Долежел приповедне модалитете објашњава као глобална ограничења (првенствено алетичка) чијом се редистрибуцијом постављају темељи приповедне реалности, да би се затим приступило и њеној аутентизацији (в. Долежел 1997б: 85). У овом одељку првенствено ћемо се бавити начином изградње алтернативних могућих светова књижевне фикције. Приповедни или наративни модалитети су глобалне „идеалне [макро]структуре које се на различите начине комбинују приликом стварања категоријалних устројстава појединачних приповедних фикционалних светова” (Долежел 2008: 124)²². Другачије речено, „[м]одална ограничења примењена на конкретан свет детерминишу оно што се може ‘десити’ у датом свету” (Долежел 1997б: 84). Та приповедна ограничења одређују или „детерминишу ‘општи поредак’ тог света, услове постојања и делања у том свету” (Долежел 2010: 32). Како се истиче у Долежеловом чланку „Фикционална и историјска приповест: у сусрет постмодернистичком изазову”²³, приповедни свет као производ тих модалитета јесте макроструктура чије је постојање и унутрашње устројство одређено и условљено глобалним ограничењима тог света, јер

¹⁹ Када је овај извор у питању, будући да је у електронској форми, требало би напоменути да дати бројеви у том случају (као и надаље у тексту) нису бројеви страница, већ бројеви параграфа (Ryan, Marie-Laure 2013: “Possible Worlds”. Published on *the living handbook of narratology*; URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>).

²⁰ Књига није преведена на српски језик.

²¹ Чланак је први пут објављен на енглеском језику 1978. године, под насловом „Narrative Worlds”. Превод који користимо објављен је 1997. године.

²² Такође (в. Долежел 1997а: 77). У овом чланку говори се и о алетичким ограничењима као генераторима како природних и натприродних, тако и хибридних светова, о којима ће касније бити више речи.

²³ Чланак је први пут објављен 1998. године, под насловом „Possible Worlds of Fiction and History”. Превод који користимо објављен је 2004. године.

могући светови нису и не могу бити само „случајни скупови конституената” (2004б: 69). Да би се таква макроструктура увела у фикционално постојање, постоје две врсте операција којима се мора прибећи.

Најпре се путем онога што Долежел назива *селекција* одређује које ће категорије конституената, претходно поменути идеалне категорије, бити уведене у свет који се гради, као и на који начин ће се комбиновати при стварању појединачног фикционалног света. Након тога, примењује се оно што Долежел назива *формативна операција*, која „обличава приповедни свет у одређени поредак који има потенцијал да произведе (генерише) приче” (Долежел ²2008: 124). Најбитнији фактори те формативне операције јесу модалитети који „непосредно утичу на делање; то су рудиментирана и неминовна ограничења, са којима се свака делајућа особа мора суочити” (Долежел ²2008: 124).

Осим алетичких модалних ограничења могућег, немогућег и нужног, која одређују фундаментална својства, тј. природне законе (*physis*) појединачног фикционалног света²⁴ (могу се кретати у распону од истих или сличних модалитетима емпиријске реалности до мање-више или чак потпуно различитих), модерна семантика издваја и друге приповедне модалитете. То су деонтички модалитети²⁵ (прописују шта је у фикционалном свету дозвољено, шта забрањено, а шта обавезно), аксиолошки²⁶ (прописују шта је у фикционалном свету добро, шта лоше, а према чему су актери тог света индиферентни, што је неретко сасвим субјективно) и епистемички²⁷ (одређују шта је у датом

²⁴ Долежел их назива и класичним, тј. аристотеловским модалитетима (в. Долежел ²2008: 125; Долежел 1997б: 84).

²⁵ Таква модална ограничења генеришу приче о деонтичким световима са нормама забране и обавезе, које логично повлаче постојање како казне, тако и награде (в. Долежел 1997б: 84).

²⁶ Тај вид ограничења генерише приче о аксиолошким наративним световима са опозицијом вредног наспрам безвредног. Као пример таквог света Долежел наводи приповедну структуру потраге и заплет, тј. сукоб који настаје између актера који нпр. желе да стекну нешто што сматрају вредним и њима супротстављених актера који ту исту вредност желе да сачувају за себе. Такво ступање актера у узајамне модалне односе Долежел називе модалним несагласјем, док модално сагласје, тј. дељење заједничких циљева и вредности међу актерима, не доводи до прича о сукобу, већ о савезништву (в. Долежел 1997б: 84-85). Примери таквих потрага, сукоба и савезништава могу се пронаћи и у Диковим романима, нпр. савезништво господина Тагомија и Рудолфа Вегенера у њиховој потрази за бољим постојањем у свету у коме живе упркос супротстављеној им нацистичкој машинерији у роману *Човек у високом дворцу*; унутрашња потрага Цека Болена да допре до аутистичног дечака Манфреда и помогне му, како би помогао и себи, уз супарништво Арнија Кота који ту потрагу покушава да искористи за сопствене циљеве у роману *Марсовско временско исклизнуће*; потраге Барнија Мејерсона и Леа Булера за начином да допру назад до своје првобитне стварности након што их је помоћу моћне халуциногене дроге Палмер Елдрич увукао у мрежу алтернативних светова које је он створио и којима господари, а које је готово немогуће разликовати од чулне стварности, у роману *Три стигмате Палмера Елдрича*; потрага Рика Декарда уз час помоћ, час спотицање Рахеле Розен, да пронађе одбегле андроиде и „повуче” их из употребе (тј. елиминише), што се претвара у његову унутрашњу потрагу за изгубљеном (или заборављеном) људскошћу, у *Сањају ли андроиди електричне овце?*; ту је и потрага Џоа Чипа у роману *Убик* који, крећући се загробним светом полуживота (*half-life*), у тзв. хладном паковању, у савезништву са својим послодавцем Гленом Ранситером и његовом покојном супругом, покушава да докучи против чега/кога се бори и да допре до свог непријатеља, тј. творца стварности којом се креће, не би ли у међувремену нашао начина да опстане, макар и у таквом, за нас нестварном постојању.

²⁷ Епистемичке светове који настају употребом таквих ограничења Долежел описује као прилично једноставне, будући да им је и приповедна структура коју наводи као пример таква. Према њему, најчешћи пример такве структуре је тзв. прича са тајном (*mystery story*). Модалну основу прича о тим световима Долежел описује као трансформацију незнања или погрешног веровања у знање (в. Долежел 1997б: 85). Пример мистерије која се на крају решава код Дика би, макар делом, могао бити роман *Убик*. Наиме, у свету полуживота у коме се налази, Џо Чип покушава да открије ко је творац реалности у којој сад постоји заједно

фикционалном свету познато, тј. шта је знање, шта је непознато, тј. незнање, а шта спада у домен уверења и веровања) (в. Долежел ²2008: 125, 131, 134, 136; Рајан 1991: 111). Актери догађаја у стварном свету свакодневно се боре са замршеним сплетом модалних ограничења, па се стога те околности пресликавају и на фикцију, на унеколико другачији начин. Разлог томе је што при стварању светова књижевне фикције стваралац тог света, тј. аутор, може тим модалним системима манипулисати на различите начине. Ипак, један од побројаних начина је најизраженији и, према Долежелу, најпродуктивнији. Тај начин изградње фикционалног света јесте и онај који нас понајвише интересује, јер један скуп модалитета ставља у доминантну позицију у односу на остале: „Елементарна, а уједно и најпродуктивнија манипулација поставља један модални систем у доминантну позицију, блокирајући утицај свих других. Тиме настају модално хомогени фикционални светови” (Долежел ²2008: 125). На постојање нехомогених, тј. двоструких светова, осврнућемо се нешто касније.

У нашим ћемо разматрањима понајвише обратити пажњу на алетичке модалитете могућег, немогућег и нужног, тј. начин на који функционишу у изградњи фикционалних светова. Бошковић истиче да је „[а]летички систем [...] пресудан за класификацију светова са различитим законима физике (реалан, фантастичан, бесмислен)” (2008: 357). Слично је става и Долежел: „Услови постојања и делања у неком могућем свету пресудно зависе од тога да ли је у питању физички могућ или физички немогућ свет” (2010: 32). Будући да ће се наша студија поглавито бавити теоријом могућих светова примењеном на књижевни жанр научне фантастике, алетички модалитети фикционалних светова постају од суштинске важности при одређењу граница и опсега фикционалних светова научнофантастичног жанра, тј. при одговору на питање какви су светови научнофантастичне фикције (природни или натприродни према Долежеловом одређењу, као и Сувиновом у великој мери) и на који начин функционишу. Алетичке модалитете, заслужне за генерисање алетичких прича, Долежел дели на две категорије (в. Долежел ²2008: 126-131):

1. *Кодексне алетичке модалитете*, који фикционалне светове граде било као природне, било као натприродне помоћу ограничења наметнутих читавој фикционалној стварности и
2. *Субјективне модалитете*²⁸, специфичне за сваког појединца у датом фикционалном свету, које Долежел назива и *алетичком обдареношћу*. Под тим термином подразумева „[с]ум[у] свих физичких, инструменталних и менталних способности једне особе” (Долежел ²2008: 129).

Кодексни модалитети који се примењују на фундаментална својства фикционалног света при његовој изградњи могу се кретати у *распону* од модалитета који су (готово)

са својим недавно преминулим колегама и да открије ко то њима, једном по једном, испија и последње остатке животне енергије убрзавајући њихов коначни и потпуни крај, шаљући их из полуживота хладног паковања у коначну смрт. Џо испрва мисли да је то једна девојка, Пат Конли, која се недавно прикључила његовој групи (парадоксално, чак и она сама то мисли), али се на крају испоставља да је то један дечак, заправо тинејџер, Џори, који своје постојање у полуживоту продужава хранећи се животном енергијом других особа у хладном паковању, тако што их увлачи у стварност света који је сам створио, као што паук хвата плен у своју мрежу.

²⁸ Индивидуалне модалитете, додуше када говори о аксиолошким модалитетима, Долежел назива и релативизованим модалитетима (в. Долежел 1997б: 84). Како алетички, тако се и остали модалитети (деонтички, аксиолошки и епистемички) деле на кодексне, који важе за целокупни фикционални свет неког дела, и субјективне, који важе за поједине фикционалне ентитете, индивидуализовани су.

једнаки онима у стварном свету, до оних који су противречни његовим законима²⁹. Уколико су ограничења једнака онима у стварном свету, добијамо фикционалне светове које Долежел назива *природним*³⁰. Насупрот томе, уколико су алетички модалитети фикционалног света супротстављени ограничењима стварног света, добијамо *натприродне* фикционалне светове, у којима многе ствари које су у стварном свету немогуће постају могуће. Таквом редистрибуцијом алетичких модалитета не само да се конструишу натприродни светови, већ се и описује њихов „однос према природном свету”, јер је „први [...] модална трансформација потоњег” (Долежел 1997б: 85). Ипак, Долежел наглашава да се мора правити разлика између онога што је физички немогуће³¹ и онога што је и логички немогуће. Према теорији могућих светова, чак и када је фикционални свет физички немогућ (према стандардима стварног света), то не значи да је немогућ и логички³²:

²⁹ На тај начин супротстављене могуће типове алетичких модалитета никако не треба схватити као фиксиране и непромењиве тачке на понуђеној равни могућих (и немогућих) алетичких модалитета, већ пре као идеалне категорије. У пракси се алетички модалитети могу кретати по истој равни између две горе поменуте тачке. Стога и термин *распон* да прецизније ослика простор између те две наизглед супротстављене тачке, не као границу и размеђе, већ као простор готово неисцрпних могућности.

³⁰ Као што ћемо видети, за алетичке модалитете фикционалних светова романа Филипа К. Дика углавном се може рећи да производе природне законе тих светова који су по свом опсегу слични законима наше искуствене реалности. Чињеница да су ти светови временски и/или локацијски измештени у односу на историјски тренутак писања текстова који су те светове изградили мање је битна. Ти светови, уз неке измене, по својим законитостима функционишу на мање-више једнак начин као и наша реалност, а фикционални ентитети тих светова подложни су истим или сличним ограничењима и бољкама као и житељи наше реалности и на њих слично реагују. Неке од разлика гледе закона природе које би ваљало напоменути јесу нпр. искуство господина Тагомија у роману *Човек у високом дворцу*, тј. његова законима наше реалности необјашњива способност да током медитације над комадом накита у могући свет алтернативан сопственом и из прве руке га искуси. Ту је и способност марсовских староседелаца у роману *Марсовско временско исклизнуће* да телепатски, тј. умом, комуницирају са аутистичним дечаком Манфредом. Таква могућност у законима природе неког Диковог фикционалног света поново се јавља у роману *Убик*, где срећемо читаву плејаду телепатски обдарених појединаца, од којих једна чак има способност актуализовања до тада неостварених алтернативних могућности постојања по својој жељи (као и да их поништи). На страну то што се радње два од предложених романа (*Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигмате Палмера Елдрича*) одвијају у окружењу нама непознатог Марса за кога данас знамо да је физички немогућ (према природним законима наше реалности), јер ипак се мора напоменути да у време писања тих романа ниједна свемирска сонда са наше планете још увек није била допрла до Марса. Из тих разлога, нису постојале потврђене информације о стварним условима на површини те планете. Самим тим, такве утврђене чињенице у то време нису могле утицати на машту аутора, тј. ограничити је, на начин на који то могу данас. Аутор свакако има уметничку слободу да фикционалне светове гради по сопственом нахођењу, али се мора рећи да је непостојање дефинитивних информација могло само да подгрева машту аутора, не да је ограничава. Могло би се чак рећи да је Диков роман који понајмање одступа од природних законитости стварног света *Сањају ли андроиди електричне овце?*, будући да ту као најизраженију форму имамо изразиту пренаглашеност у нашој реалности познатог и признатог закона ентропије. Закон ентропије у том роману манифестује се кроз опште пропадање човековог окружења и постепено претварање свих дела, како природе тако и људских руку, у свеприсутну и стално умножавајућу гомилу *пенетина* (енг. *kipple*). Оне прете да на концу угуше свеколико постојање на планети Земљи, претворивши све у себе саму. Ипак, упркос разликама и одступањима, за алетичке модалитете тих романа може се рећи да граде оно што Долежел назива природним фикционалним световима, додуше уз неке примесе тешко објашњивог ако не и немогућег, јер те примесе никако не нарушавају кохерентност фабуле тих дела.

³¹ Тако нешто је немогуће посматрано из угла алетичких модалитета стварног света. Међутим, то нису једини могући алетички модалитети, будући да су фикционални светови аутономни у односу на стварни.

³² Рајанова напомиње нешто слично када каже како се сматра да је неки свет могућ само ако „задовољава логичке законе непротивречности и искључене средине”, тј. да „[j]една изјава може бити или тачна или нетачна, не обоје одједном” (Рајан 1991: 31). Она примећује и да је таква логика недовољна да сасвим

„Другим речима, физички немогући светови су логички могући. Само они светови који садрже или имплицирају противречности су логички немогући или немогући *simpliciter*. Употребом модалног критеријума за разликовање природних од натприродних светова, избегавамо онтолошку једнообразност и субјективна уверења, те модификујемо научно знање и тумачење природних закона” (Долежел ²2008: 126-127)³³.

Долежел разликује и неколико битних различитих аспеката структуре натприродних светова до којих долази редистрибуцијом модалних оператора, при чему оно што је у стварном свету немогуће, у фикционалном натприродном свету постаје могуће, наравно, према логици тог света. Посматрајући аспекте које помиње Долежел, проналазимо много паралела са схватањем књижевног жанра научне фантастике како га образлаже Сувин, као и његовим настојањима да омеђи поље научнофантастичне фикције тако што ће га строго разграничити првенствено од фантастике (*phantasy*) и бајки, а потом и од митова и легенди. О томе ће бити више речи у делу дисертације посвећеном том теоретичару, будући да се Сувинова категоризација фантастике, бајки, митова и легенди умногоме слаже са Долежеловим разматрањима којима ћемо се сада вратити. Наиме, Долежел разликује три таква аспекта, где тачан редослед којим се помињу и образлажу није од пресудне важности (в. Долежел ²2008: 127; Долежел 2004а: 51; Долежел 1997б: 85):

1. Натприродни свет често настањују бића која су у стварном свету физички немогућа (чудовишта, богови, духови и сл.), а обдарена су способностима које житељи стварног света не могу поседовати. Неретко су таква бића уједно и отеловљења сила природе услед чега „ненамерна каузалност догађаја у природном свету постаје намерно делање у његовом натприродном парњаку” (Долежел ²2008: 127)³⁴. Таква бића понајвише срећемо у митовима³⁵, легендама и бајкама, а често и у фантастичним причама, причама страве итд.
2. Натприродни свет (како напоредо са физички немогућим бићима, тако и одвојено од њих) могу настањивати и појединци природног света који су посебно обдарени способностима и својствима које обични житељи таквог фикционалног света не поседују. Те појединце Долежел назива *хибридним* или подељеним особама, јер су способне да врше натприродне радње, иако на сваки други начин остају природне, тј. способне су да делују и у природном и у натприродном свету. Долежел као примере тих особа наводи јунаке митова, легенди и бајки. Ипак, сада би било потребно допунити Долежелова запажања, те додати и једну савременију манифестацију хибридних ентитета. У својеврсној савременој преради митолошких и легендарних ликова, у двадесетом веку, најпре у стрипу, а у другој половини двадесетог и у двадесет првом веку, са развојем филмске и телевизијске

објасни постојање фикционалних светова у књижевности, будући да су такви светови не само непотпуни (што је логички објашњиво), већ неретко и (логички) немогући (в. Рајан 1991: 32).

³³ Поново се враћамо Аристотелу и његовом захтеву за кохерентношћу фабуле песничког дела.

³⁴ Као што ћемо видети у поглављу о том теоретичару, Сувин говори о тој теми када расправља о ономе што назива *зачудним* (очуђујућим) жанровима књижевне фикције. У оквиру њих, са једне стране, разликује научнофантастични жанр као онај који поседује *спознајну зачудност* или когнитивно очуђење (енг. *cognitive estrangement*), јер у њему ненамерна каузалност догађаја какву познајемо у природном свету таква и остаје, тј. природа не постаје активни актер у фикционалним световима научне фантастике. Са друге стране, Сувин идентификује и зачудне (очуђујуће) жанрове фантастике, бајки, митова, легенди и сл. као оне у којима природа постаје активни актер догађаја и ненамерна каузалност какву познајемо у стварности и природним световима књижевне фикције доиста и постаје намерно делање.

³⁵ Стога Долежел такав свет назива и митолошки свет (в. Долежел 2004а: 51).

индустрије, такође и на великом платну, малим екранима и у компјутерским играма, долази до појаве тзв. „суперхероја”. Ти фикционални ликови у потпуности одговарају опису хибридних особа натприродног света, према Долежеловом објашњењу³⁶. Уколико би говорили о фикционалним особама у фикционалним световима Дикових романа, као пример потенцијално хибридне особе требало би издвојити Палмера Елдрича у *Три стигме Палмера Елдрича*, будући да му се у роману неретко приписују (полу)божанске особине (или ванземаљске), а поседује и способност да постоји у небројеним алтернативним световима који су плод халуцинација изазваних моћном дрогом коју је донео назад са собом из дубоког свемира, као и да дешавања и законитости у тим реалностима одређује и контролише, тј. да њима и њиховим житељима господари. Није згорег напоменути да су сви ти светови у домену логички могућег, ако не и природно могућег, наравно према законитостима наше стварности.

3. У натприродним световима може доћи до персонификације неживих објеката, неактера природног света. Може им се доделити ментални живот, самим тим и интенционалност. Најизразитији пример који Долежел помиње јесте басна. У њој животиње доживљавају трансформацију у самосталне фикционалне особе које поседују људска својства и способности, па и моћ говора.

Насупрот свему томе стоје природни светови који „генериш[у] приче о *conditione humana*” (Долежел ²2008: 127), тј. о људској судбини на овом свету, као нпр. у световима реалистичке фикције, како то образлаже Квас, али и у световима научне фантастике, како их образлаже Сувин, додуше на другачији и измештен начин. Дакако, уколико би тај контраст опстао, могло би се помислити да су ти светови међусобно супротстављени и да немају никаквих додирних тачака, што тешко да може бити тачно. Физички могуће и физички немогуће, уколико се крећу једно према другом по равни онога што је логички могуће, дакле од полазних тачака природног и натприродног света, на крају ће се сусрести на својеврсној ничијој земљи. Простор таквих фикционалних светова Долежел назива *интермедијарним* световима, у којима „[с]нови, халуцинације, лудило и измењена стања свести под утицајем наркотика представљају физички могућ и природан део човековог искуства”, док „у интермедијарном свету постоје и физички немогуће особе, објекти и догађаји”³⁷ (Долежел ²2008: 128)³⁸. Избор речи *простор* на почетку претходне реченице није случајан, будући да природно и натприродно нису појмови омеђени јасном границом, већ простор у коме једно постепено прераста у друго. Другим речима, интермедијарни светови налазе се на размеђу између природних и натприродних светова. Њихово постојање указује на то да су границе између та два фикционална домена међусобно порозне и пропусне, те да елементи који су на први поглед некомплементарни могу бити

³⁶ Према Сувиновом одређењу, чак ни такав фикционални свет не би се могао сврстати у фикционалне светове научне фантастике. Без обзира на то што је модернизован, промена је козметичке природе. Такви светови остају оно што су увек и били, натприродни светови настањени хибридни особама, ни по чему суштински различити од светова митова, бајки и легенди, већ напросто њихова транспозиција.

³⁷ Пример таквог света могао би бити Диков роман *Три стигме Палмера Елдрича*, будући да су фикционални светови којима се ликови тог романа крећу плод халуцинација изазваних дрогом и могу бити како готово реални, тако и готово невероватни, тј. онакви какве Елдрич пожели. Још један пример могла би бити фикционална стварност романа *Марсовско временско исклизнуће*, где се срећемо са схизофреничним халуцинацијама Џека Болена, као и измењеном перцепцијом стварности аутистичног дечака Манфреда, будући да је његово стање свести и перцепција протока времена другачија од нашег.

³⁸ Такође (в. Долежел 19976: 85).

део једног те истог фикционалног света, наравно, под условом да не нарушавају његову логичку кохерентност, сагласно старом Аристотеловом захтеву.

Осим кодексних, не смемо заборавити на постојање субјективних ограничења која додељују алетички потенцијал свакој особи једног фикционалног света, тј. одређују за шта је фикционална особа способна, а за шта не. Док кодексни модалитети одређују опште околности фикционалног света у коме ће фикционални појединци вршити одређене радње, на који начин и са коликом успешношћу и умешношћу ће те радње вршити одређено је субјективним модалитетима, тј. оним што Долежел назива алетичком обдареношћу сваког фикционалног појединца. Долежел разликује три нивоа алетичке обдарености (в. Долежел²2008: 129):

1. Нормална алетичка обдареност значи да је обдареност фикционалне особе једнака људском стандарду стварног света³⁹
2. Хипонормална алетичка обдареност нам говори да фикционална особа има неки недостатак (Долежел наводи примере хендикепираних особа које су нпр. слепе или немају чуло мириса)⁴⁰
3. Хипернормална алетичка обдареност нам говори да су способности фикционалне особе натпросечне (Долежел то назива и алетичком хипертрофијом), али да ипак не надилазе алетичка ограничења природног (фикционалног) света, тј. не могу се поредити са алетичком обдареношћу хибридних особа које могу деловати како у природним, тако и у натприродним фикционалним световима.

Имајући на уму свеукупност алетичких ограничења при конструисању једног фикционалног света, Долежел закључује:

„[К]руцијалну улогу у конструкцији света играју управо алетички модалитети; они стварају темеље, како глобалне тако и персоналне, на којима почивају фикционални светови и њихове приче. Због испреплетености кодексних и субјективних могућности, немогућности и нужности, двојако је спутано делање и егзистенција фикционалних особа: глобалним алетичким ограничењима и индивидуалним алетичким обдареностима. Можда је корен трагичности *conditionis humanae* управо

³⁹ Уз изузетак Палмера Елдрича, као и друге мање изузетке у романима *Марсовско временско исклизуће* (дечак Манфред и марсовски староседеоци) и *Убик* (особе са телепатским способностима, попут Пат Конли), сви ликови Дикових романа нормалне су алетичке обдарености. Треба скренути пажњу и на чињеницу да док постојање телепатских способности у нашој реалности није доказано, те се сматра да се косе са природним законитостима нашег света, ипак не постоји коначан доказ ни о томе да су те способности у нашој реалности немогуће. Такво размишљање показује не само да је простор логички замисливог шири од простора природно могућег, већ и да границе између та два домена не могу бити јасно уцртане. Напротив, оне су веома магловите и неодређене што омогућава ауторима какав је Дик да тај простор неодређености максимално искористе у стварању својих фикционалних светова.

⁴⁰ Уколико се вратимо алетичкој обдарености раније поменутих суперхероја као савремене манифестације хибридних особа, било би занимљиво рећи да постоје примери у којима је хипернормална алетичка обдареност хибридних особа сједињена са неким аспектима хипонормалне алетичке обдарености. Такви фикционални ентитети поседују својеврсну Ахилову пету, тј. фаталну слабост. Помињање Ахила и његове легендарне пете није случајно, будући да је он и сâм био хибридна особа хипернормалне алетичке обдарености са једном хипонормалном одликом. Примери савремене манифестације таквих фикционалних ентитета могли би бити нпр. стрип и филмски јунаци Дердевил (*Daredevil*) и Супермен (*Superman*). Код првог, нормална људска чула су му вишеструко појачана и надљудски изоштрена, уз одговарајуће увећање физичке снаге, док му је одузето чуло вида. Код другог имамо случај готово божанске алетичке обдарености, која вишеструко надилази све строго људске способности, док са друге стране имамо фаталну слабост (преосетљивост на фикционални минерал криптонит), која код обичне људске особе тог фикционалног света ни не постоји.

у томе што, упркос научном и технолошком напретку, човек ипак не може побећи од алетичких ограничења природног света” (Долежел ²2008: 130-131).

Другим речима, надилажење алетичких ограничења није могуће не само у стварности, већ ни у фикцији (барем не у потпуности). У фикцији је сâмо људска машта граница замисливих могућих (и немогућих) светова, али је чак и она ограничена алетичким ограничењима стварног света и његовим природним законима, тј. мора се имати на уму да „[г]ранице фикционално могућег јесу границе могућег израза или могуће замисли” (Бошковић 2008: 363).

Требало би напоменути да, осим модално хомогених, постоје и модално хетерогени, двоструки светови. Настају спајањем „два домена, детерминисана опречним модалним ограничењима, у један фикционални свет” (Долежел ²2008: 139). У чланку „Мимезис и могући светови” (1988)⁴¹, Долежел указује на то да су, упркос томе што су „раздељени оштрим границама”, ти домени „истовремено повезани могућношћу контакта престапањем граница” (Долежел 1997а: 78). Насупрот алетички хомогеном и физички могућем природном свету нпр. реалистичке фикције, Долежел истиче митолошки свет као „[п]римарну двоструку структуру алетичког типа [...] сачињен[у] од природног и натприродног домена” (Долежел ²2008: 139)⁴². У њима су дешавања у природи и људско делање омеђени природним алетичким ограничењима, док иста ограничења не важе за натприродни домен и актере који из њега потичу (в. Долежел 2004а: 51). Такође, мада укратко, Долежел говори и о двоструким световима деонтичког, аксиолошког и епистемичког типа.

Према Долежелу, главна одлика митолошког света јесте у томе што житељи натприродног домена (нпр. богови различитих митологија) имају не само несметан приступ природном домену, већ неретко и пресудни утицај на дешавања у њему. Насупрот томе, житељи природног домена готово у потпуности су одсечени од натприродног⁴³, лишени утицаја на дешавања у том домену или непосредних сазнања о њему. Препуштени су хировима натприродних бића, будући да се у таквом свету „човек [...] никако не може заштитити од божанског уплитања у људске односе”⁴⁴ (Долежел ²2008: 140). У

⁴¹ Чланак је први пут објављен на енглеском језику 1988. године, под насловом „Mimesis and Possible Worlds”. Превод који користимо објављен је 1997. године.

⁴² Такође (в. Долежел 1997а: 78; 1997б: 86; Рајан 1991: 40, 114).

⁴³ Изузетак од те праксе дешава се у случају онога што Долежел назива транссветовним путовањима. За посету натприродном домену људима су потребне посебне дозволе које се додељују ретко, у изузетним случајевима и изузетним појединцима. Долежел ту издваја класичне примере о Одисејевој посети Хаду и мит о Орфеју (в. Долежел ²2008: 141; 2004а: 51).

⁴⁴ Барем делом, такву структуру донекле прати како роман *Три стигме Палмера Елдрича*, где је Елдрич својерсно божанство у световима које је конструисао, са неограниченим приступом и упливом у њих, тако и роман *Убик* у коме улогу сличну Елдричевој има тинејџер Џори. Наравно, њихове „натприродне” моћи делују само у световима које су сами створили, будући да су они одредили алетичке модалитете и следствене законитости тих светова. Долежел би такве светове вероватно окарактерисао као интермедијарне, будући да су виртуални конструкти донекле слични халуцинацијама индуковани било халуциногеном дрогом било технологијом. Одлике двоструких светова носе и остали Дикови романи које ћемо анализирати, само што је у њиховом случају опозиција природно/натприродно замењена опозицијом између видљивог домена са једне стране, у коме делају и актери тих романа, и невидљивог домена са друге стране, који има пресудан и неретко деструктиван утицај на дешавања у видљивом домену. Аактери видљивог домена одсечени су од невидљивог и немају утицаја на дешавања у њему. Такви фикционални светови нису митолошки. Оба домена део су природног света, будући да су натприродна божанства најчешће замењена безличним људским институцијама које преузимају пресудну улогу у судбинама актера тих фикционалних светова (в. Долежел ²2008: 197-205). Примери невидљивог домена у Диковим романима могле би нпр. бити фракције у владама

митолошком двоструком свету чудесно је могуће и „[т]аква нарушавања модалног кодекса људи доживљавају као радикална одступања од природног поретка, као чуда⁴⁵” (Долежел²2008: 140)⁴⁶. У таквим световима не само да постоји изражена асиметрија односа приступачности, тј. доступности двома доменима, при чему је њихова међусобна граница једносмерно пропусна из смера натприродног домена ка природном (осим у изузетним случајевима), већ постоји и јасна асиметрија односа моћи између житеља натприродног и природног домена у корист претходних (в. Долежел²2008: 140; 2004а: 51).

II 1. 4. Посибилизам и актуализам у теорији могућих светова

На основу претходно размотреног, можемо закључити да савремена теорија могућих светова успева да избегне две замке. Прва је свођење светова књижевне фикције на Платоново схватање мимезе, тј. на књижевност као имитацију емпиријске реалности, будући да су у тој теорији светови књижевне фикције аутономни, иако слични и аналогни емпиријској и искуственој стварности. Између осталог, такво становиште потврђује и објашњава један принцип који је од изузетне важности за теорију могућих светова, принцип минималног одступања Рајанове, о коме ће касније бити више речи. Поменути размишљања имају свој корен у Аристотеловом схватању мимезе. Квас то схватање појашњава у својој књизи *Границе реализма* (2016). Истиче како „суштина уметности није у чињеничној истини и верности стварности, већ у организацији фабуле у складу са законима нужности и вероватности”, јер „[ц]иљ није репродукција стварности, већ њено сазнавање” (Квас 2016: 15).

Друга замка коју теорија могућих светова својим приступом књижевној фикцији успева да избегне јесте тзв. сегрегационистичко становиште о односу фикције и емпиријске стварности. Према том становишту, које стоји готово у супротности са доктрином мимезе, као и са супротстављеним интеграционистичким становиштима, фикционални текст производ је чисте имагинације и језика. Из тих разлога, фикционални

Јапана и нацистичке Немачке *Човека у високом дворцу*, које одлучују о животу или смрти не само ликова тог романа, већ и о судбини целокупног човечанства у том фикционалном свету. У складу са структуром фикционалног света тог романа јесте и постојање и деловање тајних полиција Немачке и Јапана. Деловање тих организација и власт коју имају над њиховим судбинама обичним житељима видљивог домена тог света мора изгледати потпуно произвољно и насумично. Такав пример у роману *Марсовско временско исклизуће* могле би бити УН (Уједињене Нације) које најавом свог доласка на Марс, под изговором стимулесања даљег развоја те планете, ремеће поредак моћи који је на фикционалном Марсу до тада постојао, на челу са наизглед свемоћним Арнијем Котом, за кога се ипак испоставља да је у односу на безличну моћ УН-а сасвим немоћан.

⁴⁵ Сувин такође сврстава митолошке светове у натприродне (тј. зачудне, али не и спознајно зачудне) управо услед тога што натприродна бића, која су често отеловљења сила природе, постају активни учесници у природном свету. Самим тим, природа (*physis*) постаје актер у тим догађајима (било да је наклоњена или супротстављена житељима природног света), што јасно омеђује светове научнофантастичног жанра од митолошких, као и других фантастичних светова. Према Сувину, у световима научне фантастике, природа никада не постаје активни актер догађаја и неутрална је према житељима природног света. Шта год да се дешава житељима природног света, добро или лоше, као последица догађаја изазваних силама природе, јасно је да је интенционалност искључена, те да су све последице које житељи тог света трпе плод случајности, а не намере. Могло би се рећи да у митолошким и другим фантастичним световима природа (кроз своја отеловљења) поседује свест и интенционалност (чиме природно, тј. *physis*, постаје натприродно, тј. *metaphysis*), док у природним световима не поседује свест, тј. остаје оно што у нашој емпиријској реалности и јесте, сила природе.

⁴⁶ Такође (в. Долежел 2004а: 51).

текст нема спољашњег референта, тј. реферира сâм на себе (не на емпиријску реалност). Самореферирајући текст не може произвести истинитосну вредност, чак ни у оквирима фикционалне реалности коју гради. Другим речима, „[п]ојам језика заменио је и добио првенство у односу на појмове света, свести, ума, мишљења и делања”, те самим тим „језик више није алат различитих људских способности и активности” (Долежел 2010: 7). У најбољем случају, језик постаје „баријера између света и људске свести”, док је у најгорем случају „‘затвор’ из кога нема бекства” (Долежел 2010: 7). Позивајући се на Де Сосира, Долежел додаје како „[ј]езици имају своје сопствене структуре, независне од структура света”, као и да је „[ј]език један активни систем означавања који намеће свету своју сопствену координатну мрежу” (Долежел 2010: 7). О том односу фикције и стварности Павел каже следеће:

„Неки теоретичари заступају сегрегационистичко виђење ових односа, карактеришући садржај фикционалног текста као чисту имагинацију без истинитосне вредности; њихови противници усвајају један толерантнији, интеграционистички поглед на ово питање, тврдећи како нема истинске онтолошке разлике између фикционалних и нефикционалних описа стварног света” (Павел 1986: 11)⁴⁷.

Шефер такође запажа поменуто стање ствари када говори, са једне стране, о „лажн[ој] алтернатив[и], која нас нагони на избор између идеје по којој би наративна фикција била одраз, репродукција стварности”, као и, са друге стране, сасвим супротне тезе „која у њој [фикцији] види врсту творевине која је сама себи довољна и која има везе само са другим фикционалним творевинама” (2001: 268). Тим приступом, „[у] Долежеловом моделу, упућивање на ентитет не претпоставља његово у језику независно постојање, што је својеврсно премошћивање јаза између претходна два становишта” (Бошковић 2008: 364), интеграционистичког и сегрегационистичког.

Полазећи од противљења релативизацији истине књижевне фикције, каква се може срести у неким савременим књижевним теоријама које заступају класично сегрегационистичко виђење да „не постоји никакав универзум дискурса ван стварног света” и да се постојање „може приписати само објектима стварног света” (Павел 1986: 13), а са чврстим кореном у Аристотеловом схватању мимезе, теоретичари могућих светова успевају да избегну како постструктуралистичку и деконструкционистичку „заблуду”, тако и миметичку заблуду да књижевно дело реферира искључиво на чулну стварност. Сетимо се, чулна стварност, према Платону, јесте привид апсолутне стварности света форми и идеја. Према томе, та иста стварност несазнатљива је путем песништва, будући да је песништво ништа друго до „мимеза привида⁴⁸, копија несавршене стварности и препрека правом сазнању” (Квас 2016: 10). Насупрот Платоновом, стоји Аристотелово схватање мимезе. Између осталог, Квас и о њему говори у својој књизи *Истина и поетика* (2011). Упркос томе што Аристотелово схватање да је мимеза „представљање онога што *може* постојати” (Квас 2011: 41, *курзив мој*) на први поглед наликује централном постулату теорије могућих светова, то схватање још увек спада под оно што Долежел именује као моделативни оквир једног света, који се заснива на идеји о само једном

⁴⁷ Такође (в. Рајан 2013: 4).

⁴⁸ За Платона, мимеза привида није ограничена само на песништво, већ укључује и сликовно представљање, јер ни једно ни друго никако не воде сазнању природе ствари које представљају, већ се ограничавају на њихову појаву (в. Шефер 2001: 14, 291).

легитимном универзуму дискурса, стварном свету⁴⁹ (в. Долежел ²2008: 14; 1997а: 76). Ипак, то је битан први корак ка ономе што ће, на темељу Хорацијевог термина *ficta*, „који означава дела удаљена од историје или чињеничне истине” (Квас 2011: 175), касније постати термин *фикција*, у значењу какво познајемо данас, почевши од XVI века (в. Квас 2011: 24). То је кретање од размишљања о књижевној истини као нечему аутономном у односу на нашу емпиријску реалност⁵⁰, ка ономе што Долежел именује моделативним оквиром могућих светова у коме „универзум дискурса није ограничен на стварни свет, већ се шири на безброј могућих, неостварених светова” (Долежел ²2008: 25). При томе се фикционални светови у књижевности схватају као „могући светови настали употребом

⁴⁹ Долежел помиње више таквих теорија, почевши од Бертранда Расела и његове тврдње да су фикционални ентитети непостојећи, тј. „празни појмови”, јер им недостаје референција, преко Готлоба Фрегеа и његовог чистог смисла, који фикционалним ентитетима такође ускраћује референцију, али им ипак додељује смисао, кога помиње и Шефер изводећи из таквог Фрегеовог размишљања логички закључак да стога фикционални искази постају својеврсни псеудо-искази, те самим тим фикција не може водити правом сазнању (в. Шефер 2001: 202-203). Ту је затим и Фердинанд де Сосир са тезом о самореференцији, који структуру језика сматра независном од структуре света, а језик самореференцијалним, те доктрина мимезиса, у којој су фикционални ентитети или копије стварно постојећих ентитета (Платон) или прототипови стварних општости, код Аристотела и касније, све до формалних и прагматичких теорија (в. Долежел ²2008: 14-24; Павел 1986: 14-15). Међу прагматичким теоријама Долежел издваја Волтонову као „софистицирану прагматику притворности коју је повезао са естетиком лудизма” (Долежел ²2008: 23). Према тој теорији, „[а]ктивности које су уткане у представљачка уметничка дела и која им дају смисао, најбоље се сагледавају као детиња игра претварања”, јер сходно томе „представљачка дела функционишу као својеврсни прибор у таквим играма, као што лутке и плишане меде служе као прибор у дечијим играма” (Волтон 1990: 11). У таквим играма прибор о коме се говори служи да „пропише оно што се треба замислити и створи фикционалне истине” (1990: 51). Оно што читалац осећа када се психолошки, како то каже Волтон, „живи” у такве приче и постане „емоционално укључен” у њих (1990: 208) јесте да тада „постаје делом фикционалног света овакве игре” (1990: 249). Оно што Долежел замера тој теорији јесте то што она фикцију и уживљавање читалаца у њене светове не види као „озбиљ[у] делатност, већ детињасто поигравање одраслих људи” (Долежел ²2008: 24). Као доминантну идеју у поетикама западне цивилизације Долежел издваја мимезис који се, према њему, може пратити још од Платонових и Аристотелових списа. Препознаје три етапе развоја те идеје. У првој етапи, фикционални објекти су имитација стварно постојећих ентитета. Таква семантика делује све док је еквивалент фикционалног ентитета могуће пронаћи у стварности. Међутим, уколико такав објекат или ентитет нема парњака у стварности, тако постављена доктрина мимезиса пада у воду. Стога долази до прилагођавања те доктрине и друге етапе њеног развоја коју Долежел назива универзалистичком верзијом. Према њему, таква верзија миметичке критике може се приметити још код Аристотела и пратити све до Ауербаха. Састоји се у томе што се фикционалне посебности више не сматрају имитацијом стварних посебности, већ сада фикционалне посебности представљају стварне општости, нпр. разне друштвене групе, психолошке типове, различите друштвено-историјске околности и сл. Проблем са том врстом приступа првенствено је у томе што те исте фикционалне посебности, будући да се сада сведе на стварне општости, потпуно нестају из видокруга семантичке интерпретације. Самим тим, фикционалне посебности се елиминишу, што суштински мења првобитну идеју мимезе. У трећој етапи јавља се оно што Долежел назива псеудомиметичком функцијом, чија је суштина у томе што сада стварни извор приказивања, тј. аутор, читаоцу предочава фикционалне посебности. Такво размишљање доводи до тога да се сматра како домен фикције постоји преегзистентно у односу на домен стварности и чека да буде откривен, тј. васпостављен од стране аутора, што првобитну идеју мимезе чини празном (стога и термин *псеудомимеза*). Долежел са правом примећује да такво васпостављање у некој сфери већ постојећих фикционалних домена од стране надахнутог аутора веома подсећа на Лајбницевоу метафизичку концепцију могућих светова, у којој ти могући светови већ постоје у божанском уму и чекају да их открије неки надахнути ум (в. Долежел 1997а: 74-76; ²2008: 18-22). Стога и Долежелова потрага за неком немиметичком семантиком фикционалног (коју је и пронашао у теорији могућих светова), будући да, како је приметио, „све тешкоће миметичке теорије потичу од искључивог повезивања фикције са стварним светом” (Долежел 1997а: 76).

⁵⁰ Референција на емпиријску реалност, нарочито у теорији могућих светова, није у потпуности укинута и непостојећа, већ се само повукла у позадину поставши од директне индиректног.

перформативне снаге језика коју имагинативној књижевности обезбеђује културна конвенција” (Бошковић 2008: 363). Тај смер размишљања води и одређеној онтолошкој недоумици. Поједини теоретичари, попут нпр. Луиса и његове *индексне теорије*, тј. индексне анализе како је он назива (*indexical analysis*), заступа став који релативизује онтолошко првенство стварног света у односу на све остале могуће светове.

Према Луисовом становишту, алтернативни могући светови имају апсолутно постојање, једнако оном нашег стварног света. Постоје независно од тога да ли их неко из онога што зовемо стварним светом у том тренутку замишља. Самим тим, свака је могућност заиста и остварена у неком од могућих светова: „Заправо, има толико много других светова да је апсолутно сваки начин на који би неки свет могао постојати управо и начин на који неки свет и постоји” (Луис 1986: 2). Луис не негира постојање стварног света (*actual world*), додуше на један посебан начин, али је његова анализа индексна зато што појам стварног посматра из угла говорника у датом свету. Из тих разлога, наш свет је стваран за нас и остале његове житеље зато што га посматрамо, доживљавамо и о њему говоримо из перспективе тог, тј. нашег света. Стога и приписујемо придев стваран (*actual*) свету који видимо око себе, јер то нам је једина перспектива коју имамо на располагању. Међутим, уколико говорник не припада нашем свету, већ неком другом из скупа свих могућих светова, онда се перспектива мења и свету тог говорника, из његове перспективе, приписује се придев стваран (*actual*). Другим речима, бива актуализован. Због тога Луис и може да каже како је само наш свет стваран (*actual*) или актуализован док други то нису. До размимоилажења са апсолутно актуалистичким становиштем долази оног тренутка када Луис то становиште релативизује говорећи како је и сâм појам актуализма релативна ствар. Сваки је свет стваран из перспективе тог света, те су стога сви могући светови према тој особини једни другима једнаки. Другим речима, подједнако су актуализовани. Ипак, Луисово становиште не релативизује у потпуности појам стварног света као центра координатног система свих могућих светова. Наиме, Луис логички извлачи закључак да, будући да само један могући свет може бити центар претходно поменутог координатног система, у сваком датом тренутку може постојати само један стварни свет. Само један од свих могућих светова у датом тренутку може бити актуализован, једино је релативно који ће од њих то и бити (в. Луис 1986: 92-94; Рајан 1991: 18; 2013: 2). Његовим речима, „сваки свет је на исти начин стваран из угла његових житеља” (Луис 1986: 129). Луис се не слаже да може постојати само један, апсолутно стварни или актуализовани свет, будући да не постоји „неко посебно обележје које само један свет поседује, а које није везано за његове житеље или било шта друго, већ постоји *simpliciter*” (Луис 1986: 93). Другачије речено, онако како га Луис схвата и користи, придев стваран (*actual*) односи се само на нас као житеље света који настањујемо. Ипак, као што се из наше перспективе тај придев односи на наш свет, тако се исти придев може односити и бити примењив на неки други свет уколико га користи неки житељ тог света имајући исто значење на уму (в. Луис 1986: 94). Према актуалистичком становишту, стварни свет бива актуализован сâм по себи. Та га особина издваја из скупине фикционалних светова чији се ентитети актуализују у процесу читалачке реконструкције фикционалног света. Становиште какво заступа Луис релативизује онтолошко првенство наше реалности изједначавајући њен свет са могућим световима фикције. Самим тим, поменуто размишљање води закључку да стварност сама по себи не постоји, будући да се онтолошки не разликује од фикционалних светова. Другачије речено, све је фикција. Постоје само фикција и фикционални ликови, док је оно што називамо стварношћу само артефакт или конструкт језика који такву стварност актуализује. Према Луису, не постоји никакав објективан начин да без икакве сумње

утврдимо да је наш свет једини стваран (*actual*), јер „[к]ако бисмо уопште и могли да знамо?“ (Луис 1986: 93).

Код Долежела се став Луиса и других теоретичара који заступају слична становишта назива посибилизмом, јер онтолошки изједначава статус стварног света унутар скупа свих могућих светова. Уколико прихватимо посибилистичко становиште, наш стварни свет постаје тек једним од могућих светова, ни по чему посебан у односу на друге. Он постаје само још једна од могућих варијанти, чије се постојање актуализује из тачке гледишта њихових житеља. Другим речима, прави се разлика између онога што бисмо могли назвати *стварни* стварни свет (свет у коме живимо) са једне и стварног света као центра координатног система текстуалног универзума могућих светова, са друге стране⁵¹. Насупрот таквом ставу стоји актуализам⁵² који даје онтолошко првенство свету наше искуствене стварности као стварном, издвајајући га из скупа свих осталих могућих светова (в. Долежел 2008: 25; 2010: 32-33). Разлика између актуализма и посибилизма јесте у томе што актуалистичко становиште претпоставља свет чије се постојање може емпиријски утврдити (стварни свет). Самим тим, како објашњава Долежел у чланку „Истина и аутентичност у приповести“ („Truth and Authenticity in Narrative”)⁵³ из 1980. године, сви остали могући светови конструкти су људског ума (в. Долежел 1980а: 10).

Ипак, што ћемо у критичко-интерпретативном делу дисертације и показати, требало би напоменути да је посибилистичко становиште можда и боље полазиште за тумачење фикционалних светова Дикових дела од актуалистичког. Као пример можемо узети *Три стигме Палмера Елдрича*. Под утицајем ванземаљске опојне дроге коју је Елдрич донео са собом, крећући се кроз низ светова који су испрва очигледан плод халуцинација, актери романа на концу губе сваки додир са светом из кога су кренули. Светови халуцинација толико су налик њиховом првобитном и до тада стварном свету да их они ни на који начин не могу разликовати. Њихов доживљај протока времена и чулне стварности је у тој мери релативизован да у сваком практичном смислу фикционални свет у коме се налазе заиста за њих и јесте у датом тренутку стваран. Једини начин на који могу спознати да су заробљени у световима којима господари Елдрич јесу његова три карактеристична обележја (стигме). Било на себи или на другима, ликови тог романа примећују металне очи, металне зубе и металну руку. Код појединих актера стапање са Елдричем постаје толико дубоко да почињу да се поистовећују са својим тамничарем, губе своју посебност и утапају се у његов идентитет. Стигме које актери примећују нису спонтана појава. Одрас су Елдричеве воље и начин на који показује надмоћ. Постојање низа онтолошки неразлучивих фикционалних светова проблематизује могућност објашњења фикционалног универзума романа кроз координатни систем једне актуализоване приповедне стварности која као своје сателите има друге алтернативне неактуализоване могуће светове. Проблем

⁵¹ Будући да овде долази до делимичног губитка јасноће у преводу са енглеског језика, потребно је нагласити да Рајанова први термин (свет у коме живимо) помиње као *real* (стварни) свет, док други термин помиње као *actual* (стварни свет у центру координатног система текстуалног универзума могућих светова) (в. Рајан 2013: 2).

⁵² Будући да Луис за своје становиште користи термин модални реализам, за горе поменуто актуалистичко становиште употребљава термин *ersatz* модални реализам. Разлика коју истиче јесте у томе што у модалном реализму какав он заступа имамо мноштво конкретних стварних светова, док код супротстављеног становишта имамо само један конкретни свет окружен небројеним мноштвом апстрактних светова који представљају све оно што је од света наше стварности могло бити. Ипак, ми смо житељи нашег, конкретног стварног света, док су ти други светови и њихови житељи само апстрактне представе, те стога и не постоје сами по себи (в. Луис 1986: 136-139).

⁵³ Чланак није преведен на српски језик.

је у томе како одредити који је од представљених могућих светова актуализован, а који не, тј. који од њих посматрати као средиште координатног система приповедног универзума када је појам стварног света у том роману потпуно релативизован.

Долежел се слаже са актуалистичким становиштем када каже да су „фикционални светови књижевности посебна врста могућих светова”, тј. „естетски артефакти који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова” (Долежел ²2008: 28). За њега су фикционални светови „скупови *неостварених* могућих стања ствари” (Долежел ²2008: 28, *курзив мој*)⁵⁴, док фикционалним посебностима приписује онтолошки „статус неостварених могућности” (Долежел ²2008: 28). Додаје и како је „[а]ктуалистичка позиција уписана [...] у Крипкеов првобитни модел структуре где је скуп G (стварни свет) издвојен из скупа скупова K (сви могући светови)” (Долежел 2004б: 69-70; 2010: 32-33). На тај начин, Долежел изражава своје неслагање како са Еком, тако и са Луисом и њиховим посибилистичким схватањем да су сви могући светови, па и наш стварни свет, конструкти културе. Осврћући се на тај проблем у чланку „Еко и претпостављени читалац” („Eco and his Model Reader”)⁵⁵ из 1980. године, онтолошки статус културног конструкта Долежел додељује алтернативним могућим световима, укључујући и оне у књижевности, али не и стварном свету (в. Долежел 1980б: 187). Избегавајући Раселове празне појмове и Де Сосирову самореференцијалност језика, Долежел тврди како „[т]умачењем могућих светова као универзума фикционалног дискурса, наша семантика [могућих светова] даје легитимитет концепту фикционалне референције” (Долежел ²2008: 28). У свом чланку „Могући светови” („Possible Worlds”)⁵⁶, Рајанова тај став назива „апсолутно становиште” (2013: 2). Позивајући се на Николаса Решера (Nicholas Rescher), она подршку⁵⁷ пружа овом другом, актуалистичком становишту, да „на могуће светове не треба гледати као на апсолутно постојеће ентитете, већ као на конструкте ума” (Рајан 1991: 19). Једино стварни свет има онтолошки независан статус и аутономно постојање, за разлику од светова који су само могући (в. Рајан 2013: 2). Будући да постоје искључиво као неостварене могућности, фикционалне посебности на онтолошком нивоу не само да се разликују од стварних, већ су и онтолошки међусобно истородне (в. Долежел 1997а: 76). Актуалистичко становиште заузима и Павел. Одбацује Луисове тврдње говорећи како оне вређају нашу интуицију: „Филозофи обично претпостављају да могући светови нису стварни и опипљиви ентитети које би могли испитати уколико би поседовали одговарајући телескоп; они су апстрактни модели” (Павел 1986: 49). Нашим разматрањима у критичко-интерпретативном делу дисертације, испитаћемо оправданост ставова претходно поменутих теоретичара.

⁵⁴ Такође (в. Долежел 1997а: 76).

⁵⁵ Чланак није преведен на српски језик.

⁵⁶ Чланак није преведен на српски језик.

⁵⁷ Рајанова ипак прихвата Луисово гледиште у равни објашњења начина на који читамо фикцију. Такво гледиште не само да објашњава наше удубљивање у свет неког дела, поистовећивање и саосећање са његовим ликовима, већ се уклапа и у раније поменути доктрину минималног одступања која, између осталог, објашњава и на који начин, макар привремено, као читаоци доживљавамо фикционални свет и његове посебности на готово исти начин на који доживљавамо стварне (в. Рајан 1991: 21; 2001: 99-105). Нешто слично примећује и Шефер када говори о афективном уношењу читаоца у фикционалне светове и афективној емпатији (како позитивној, тако и негативној) коју као читаоци (или гледаоци у случају визуелне фикције) осећамо према ликовима (в. Шефер 2001: 187-188).

II 1. 5. Транс-световни идентитети и принцип минималног одступања Рајанове

Осим што у претходном одељку покушава да побије посибилистичко становиште, теорија могућих светова према Долежелу решава и миметички проблем разликовања фикционалних ентитета од њихових стварних парњака. То чини тиме што „инсистира на идеји да постојање и својства фикционалних индивидуа нису зависни од њихових стварних прототипова”, док су „фикционалне особе и њихови стварни прототипови повезани [...] транс-световним идентитетом”⁵⁸ (Долежел 2008: 28-29). Узимајући примере Толстојевог Наполеона и Дикенсовог Лондона, Долежел истиче како они не могу бити идентични и истородни са стварним парњацима (иако је очигледно да између њих постоји међусобна веза), јер је „[и]дентитет фикционалних особа заштићен [...] границом између стварног и могућег света” (Долежел 1997а: 76). Самим тим што у световима фикције стварне, нпр. историјске, особе могу ступати у комуникацију са фикционалним особама, што у стварном животу није могуће, долазимо до закључка да су такве историјске особе фикционализоване. Ипак, њихова лична имена остају шав који их спаја са историјским парњацима (в. Шефер 2001: 144).

Према теорији могућих светова, категорички се одбацује становиште да су фикционалне особе мешавина стварних ликова са једне стране, те чисто фикционалних ликова са друге, јер је њихова онтолошка хомогеност оно што омогућује интеракцију и комуникацију између фикционалних појединаца (в. Долежел 1997а: 76). О сличној појави говори и Павел када каже да се „[п]рави свет ипак не може задржати ван фикционалног текста”⁵⁹ (1986: 28). Говорећи о примеру сличности и разлика између стварног и фикционалног Лондона, Волтон размишља у сличном смеру. Указује на то како „[ч]италац напросто претпоставља да је, осим у случају да постоје одређене назнаке против тога, фикционални Лондон попут стварног”, тј. једнак стварном парњаку, „осим ако прича не упућује на другачији закључак” (Волтон 1990: 115). Појам транс-световни идентитет Долежел преузима од Луиса⁶⁰. Исто чини и Рајанова када, објашњавајући првенствено доктрину минималног одступања⁶¹, примећује како његово постојање, тако и начин

⁵⁸ Транс-световни идентитет подразумева да особа истог имена постоји или је постојала како у стварном свету, тако и као фикционална посебност. Оба ентитета имају сопствену онтолошку посебност, те фикционални парњак стварне особе не може бити њен одраз у огледалу нити пука копија, већ пре верзија те индивидуе каква би могла или је могла бити да су се околности представљене у том фикционалном свету заиста на такав начин и оствариле у нашој реалности (као што знамо да нису; или је врло мало вероватно да хоће, уколико говоримо о будућности). На те случајеве би се могла применити и категорија сличности у реалистичкој фикцији како је образлаже Квас у својим радовима о фикционалности реализма. Категорија сличности, као што ће се касније показати у критичко-интерпретативном делу наше студије, није ограничена само на реализам, већ постоји и у нпр. научнофантастичној фикцији.

⁵⁹ Павел говори о имигрантима и сурогатима у фикционалном тексту, који продиру у текст из домена стварности (в. Павел 1986: 28-30).

⁶⁰ Говорећи о парњацима на релацији стварна особа – фикционални ентитет, Луис наглашава да они јесу повезани међусобном сличношћу, али да је сличност ипак површна и не задире дубље у њихове карактерне црте. Као пример узима себе и свог хипотетичког могућег парњака који је нпр. имао другачије детињство и каснији живот. У таквом случају, Луис и његов парњак би остали слични, али углавном по свом заједничком пореклу, тј. њихове сличности би вероватно биле површне, док би као особе, услед различите животне историје, делиле мало тога заједничког (в. Луис 1986: 88).

⁶¹ Тај принцип, позивајући се на Рајанову, прихвата и Павел (в. Павел 1986: 86-89), док га Волтон такође помиње (в. Волтон 1990: 21, 144), али користи сопствену, иако сличну, концепцију која се састоји из два дела. На првом месту, ту је стварносни принцип (*The Reality Principle*) (в. Волтон 1990: 144-145). Сличан је принципу минималног одступања Рајанове по томе што се *знања* о стварном свету користе као материјал за

функционисања, нарочито у историјским наративима, узимајући и сама пример стварног историјског Наполеона и могућег Наполеона књижевне фикције⁶². Према том принципу, на Наполеона текстуалног стварног света гледа се као на могућег алтернативног парњака историјског Наполеона наше реалности, при чему су та два посебна појединца повезана Луисовим транс-световним идентитетом (в. Рајан 1991: 52; 2001: 103). Појашњавајући тај концепт, Долежел напомиње да како фикционални, тако ни историјски могући светови нису настањени правим особама, већ њиховим могућим парњацима, тј. повезани су транс-световним идентитетом. Ипак, манифестације тог идентитета различите су у његовим историјским и фикционалним обрадама. У фикцији, њени ствараоци имају слободу да измене не само догађаје из живота, већ и личне особине историјских особа када у фикционалном свету конструишу њихове парњаке. Насупрот томе, код парњака стварних личности у историографском могућем свету тај вид слободе не постоји. Сваки детаљ који се користи за конструисање парњака стварних особа у историографском свету мора бити подробно проверен и документован (в. Долежел 2004б: 71; 2010: 36-37). Из тог разлога, нпр. у фикционалном свету Диковог романа *Човек у високом дворцу*, имамо фикционалне парњаке (као успутно поменуте споредне ликове, будући да је радња усмерена на судбине тзв. малих људи) правих историјских личности. То су нацистичке главешине из Другог светског рата Хитлер, Борман, Гебелс, Геринг, фон Ширах, Хајдрих и генерал Ромел. У том фикционалном свету, њихово постојање је чињенично готово сасвим противречно ономе што знамо о њиховим парњацима у нашој искуственој стварности. Оно што је карактеристично за такав однос стварних и фикционалних ликова, нарочито у историјским наративима, јесте да се материјал из стварности мора најпре трансформисати како би прешао у фикционални свет, из статуса стварног у статус „не-стварно могуће[г]”, јер је „особама из стварног света (историјским) дозвољено да уђу у фикционални свет само ако прихвате статус могућих алтернација” (Долежел 1997а: 77).

Уколико бисмо се сада вратили Рајановој и поближе објаснили њен принцип минималног одступања који представља могуће светове књижевне фикције помоћу схеме у чијем се центру налази фикционална реалност у потпуности конструисана аналогно пишчевој и читаочевој искуственој стварности (према ономе што Долежел назива стварним светом), увидели бисмо да је тај принцип веома сличан и компатибилан начину конституисања природних и натприродних фикционалних светова (па и немогућих) помоћу алетичких модалитета могућег, немогућег и нужног, како то образлаже Долежел. Распон тог система затим се шири преко природних могућих алтернативних фикционалних светова, који поштују како природне, тако и психолошке, друштвене и

конструкцију и попуњавање празнина фикционалног света. Тај се принцип затим комбинује са принципом узајамног веровања (*The Mutual Belief Principle*), при чему се фикционални свет конструише и његове празнине попуњавају не на основу онога што се *зна* о стварном свету, већ на основу онога што је део заједничких веровања једног друштва о свету у коме живимо (в. Волтон 1990: 150-153). Ту постоји контраст између онога што се *зна* и онога у шта се *верује*. Та два појма неретко се мешају у свакодневном животу па је Волтон осетио потребу да истакне да се фикционални светови, према том принципу, граде на начин да се „максимизирају сличности између фикционалног и стварног света не према ономе какав он *заиста јесте*, већ према ономе за какав се *верује или се веровало да јесте* у друштву датог уметника” (1990: 152, *курзив мој*). Дакако, принцип минималног одступања Рајанове покрива како један, тако и други аспект, пошто у себе укључује и знања и веровања о стварном свету као део своје текстуре.

⁶² Осим што користи термин транс-световни идентитет у овом смислу, Рајанова користи и термин трансфикционалност, под којим подразумева не само селидбу ликова из стварног света у фикционалне, већ и селидбу нпр. заплета или места одигравања радње, као и ликова, не само из стварног света у фикционалне, већ и међусобно, између самих светова књижевне фикције (в. Рајан 2013: 11).

остале законитости емпиријске реалности (нпр. реализам у књижевности како га образлаже Квас или, на нешто другачији начин, научна фантастика како је образлаже Сувин)⁶³, све до натприродних светова књижевне фикције у којима су наведене законитости великим делом или чак и у потпуности одбачене (нпр. мит, фантастика и бајка према Сувиновом образложењу, а што се слаже и са Долежеловим гледиштем о натприродним световима).

Принцип минималног одступања, који сматра законитошћу, Рајанова излаже на следећи начин:

„Овај закон [...] каже да ми [читаоци] реконструишемо централни свет текстуалног универзума на исти начин на који реконструишемо алтернативне могуће светове противчињеничних изјава: тако што га усаглашавамо што је више могуће са *нашом представом* о стварном свету. Пројектоваћемо на ове светове све што знамо о стварности и извршићемо само она прилагођавања која од нас захтева текст” (Рајан 1991: 51, *курзив мој*)⁶⁴.

Доктрина Рајанове од изузетне је важности за теорију могућих светова. То се најбоље огледа у представљању начина на који читалац приступа књижевном делу. Будући да према теорији могућих светова књижевно дело има двоструку референцијалност, како директно на фикционални свет самог дела, тако и индиректно преко тог фикционалног света и на свет емпиријске реалности, она успева да очува његову сазнајну вредност. Принцип минималног одступања објашњава како читалац може доживети фикционални свет као (готово) потпун када је очигледно да нити једно књижевно дело није способно да у сваком детаљу представи свој свет читаоцу, те се у њему у мањој или већој мери јављају текстуалне празнине које читалац природно попуњава на основу свог знања и стечених искустава о емпиријској стварности која га окружује (в. Рајан 1991: 48-60; Квас 2016: 55-58).

Према Долежеловом чланку „Фикционални светови: густина, празнине и закључци” („Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference”)⁶⁵, семантика могућих светова стоји на становишту да фикционални светови припадају скупу могућих светова, али да ипак постоји битна разлика између њих и формализованих система који носе то име у области логичке семантике. За разлику од могућих светова логичке семантике, који су потпуни и без празнина, фикционални светови су непотпуни (в. Долежел 1995: 201). Долежел додаје да и сама „[ч]ињеница да су фикционални светови људски конструкти има за последицу њихову непотпуност”, те да је „непотпуност универзална екстензионална одлика структурирања фикционалних светова”⁶⁶ (2008: 177)⁶⁷. Долежел нам пружа и начин на

⁶³ Поменути констатација не значи да се између реализма у књижевности и књижевног жанра научне фантастике покушава повући знак једнакости, напротив. Само се жели истаћи да између те две књижевне врсте можемо пронаћи значајне додирне тачке (нпр. припадност природним могућим световима књижевне фикције, према Долежеловој подели), те да се научнофантастични књижевни жанр, што се може закључити из Сувиновог образложења, умногоме ослања на традиције и поступке реализма у књижевности, али их ипак користи и даље развија на другачији и особен начин.

⁶⁴ Такође (в. Рајан 2013: 3).

⁶⁵ Чланак није преведен на српски језик.

⁶⁶ Позивајући се на Фрегеа, који сматра да се до значења вербалних израза долази преко два конституента, референције и смисла (*Bedeutung – Sinn*), Долежел референцију замењује термином екстензија, а смисао термином интензија. Стога је екстензионално значење неког израза заправо објекат (или објекти) на који се тај израз односи, тј. индиректно реферира у стварности (в. Долежел 2008: 145-148; Петровић 1999: 335). Као што ћемо касније детаљније образложити, за разлику од екстензије, интензионална структура и њој припадајуће интензионалне функције „успостављају везу између текстуре утемељујућег фикционалног

који можемо проверити те наводе: „Карнаповски тест непотпуности је једноставан: за само неке изјаве које је могуће замислити може се рећи да су или истините или лажне у односу на дати фикционални свет, док се за друге не може рећи нити једно нити друго” (1995: 201). Све се то одвија током процеса рецепције дела од стране читаоца, при чему читалац приступа реконструкцији фикционалног света књижевног дела, света који је конструисао његов аутор као скуп упутстава за читаочеву реконструкцију: „Када реконструише фикционални свет као својеврсну менталну представу, читалац може да размишља о том свету и да га учини делом свог искуства, као што на основу властитог искуства поима стварни свет” (Долежел ²2008: 33)⁶⁸. Волтон такође примећује ту појаву када каже:

„Сасвим је сигурно да је, понекад, замишљање начин бекства од стварности и да често замишљамо ствари онаквима какве заиста и нису. Ипак, чак и док то радимо, кроз наше искуство ћемо вероватно детаљно обратити пажњу на одлике нашег стварног окружења, нећемо га потпуно заборавити. Сва замишљања су већим делом зависна од, циљана ка или усидрена у свету стварности” (Волтон 1990: 21).

Шефер се слаже са тим становиштем када каже да је „фикционални модел [...] *de facto* увек моделизација стварног света”, као и да су „наше компетенције представљања [...] компетенције представљања стварности којој припадамо, јер их је издвојила сама та стварност у процесу сталне интеракције” (2001: 218). Самим тим, наша способност замишљања најразличитијих фикционалних светова неумитно је ограничена стеченим знањем и доживљајем света у коме живимо, јер смо и сами утемељени у том свету. Када читалац приступа читању и реконструкцији фикционалног света књижевног дела, сходно принципу минималног одступања, он користи своје знање и искуство о емпиријској реалности, будући да једино то знање и може поседовати, како би попунио текстуалне празнине у свету тог дела и непотпуни фикционални свет учинио потпуним у сваком аспекту који је битан за његову реконструкцију: „У овим трансферима информација, ‘материјал’ стварног света улази у структурирање фикционалних светова” (Долежел 1997а: 77).

Треба, међутим, имати на уму да читаочево стечено знање и искуство не потиче искључиво из живота и посматрања догађаја у искуственој стварности, већ и из читања и реконструисања других светова књижевне (и друге) фикције⁶⁹: „[Ф]икција за себе

текста и њиме устројеног фикционалног света” (Петровић 1999: 335). Може се рећи да се екстензија креће у смеру од текста ка спољашњем свету, док је смер кретања интензије од текста ка фикционалном свету који текст гради.

⁶⁷ Такође (в. Рајан 2013: 4-5).

⁶⁸ Такође (в. Долежел 1997а: 77).

⁶⁹ На пример, при читаочевој реконструкцији света Диковог романа *Човек у високом дворцу* дешава се то да читалац на основу свог претходног знања о нацизму, Другом светском рату, Јапану и сл. попуњава празнине које је аутор оставио за собом. Дик није сматрао потребним да подробно објашњава њихов историјат као и природу њихових тадашњих политичких система, већ је узео мање-више здраво за готово да су потенцијални читаоци у мањој или већој мери (али сасвим довољној) упознати са тим, те се концентрисао на изградњу фикционалног света, разраду фабуле и карактеризацију ликова. Оно што овде треба имати на уму јесте то да вероватно само један занемарљив проценат (или чак и промил данас, уколико и он још постоји) читалаца тог романа има икаквог директног (емпиријског) искуства било са Другим светским ратом, нацизмом или империјалним Јапаном. Целокупно њихово знање о томе силом прилика долази било из историографских могућих светова (како у форми књига, тако и у форми документарних филмова), било из светова како књижевне, тако и визуелне фикције (филмови, телевизијске серије и видео игре у новије време), дакле из домена неке врсте текста. На исти начин, када читалац покуша да реконструише разрушени и пропадајући пост-нуклеарни фикционални свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* такве представе послератне пустоши које ће читалац помоћу текста реконструисати у свом уму биће визуелно надопуњене сликама

употребљава ‘грађу’ коју проналази у стварности, док је човеково поимање стварности умногоме одређено појединим фикционалним конструктима” (Бошкових 2008: 362). Самим чином читања и реконструкције неке фикционалне стварности, та стварност постаје делом читаоачеве искуствене стварности. То ће знање даље бити примењено на читање и реконструкцију нових фикционалних светова, који ће потом и сами бити интегрисани у читаоачеву стварност и постати делом његове енциклопедија знања о свету у коме живи. Такво размишљање непобитно води закључку да је фикција интегрални део нашег доживљаја стварности, није одвојена од ње, те је на тај начин треба и посматрати. Поменути став подупире интеграционистичко наспрам сегрегационистичког становишта о статусу књижевне фикције. Самим тим, сваки могући фикционални свет је, у неку руку, „*фиктивни модел ‘фактуалног’ света*” (Шефер 2001: 219).

У вези са тим смером размишљања, Рајанова примећује да је њен принцип минималног одступања, управо због ослањања на читаоачеву искуствену стварност, само *наизглед* у сукобу са једним другим кључним концептом модерне књижевне теорије. У питању је доктрина интертекстуалности која „свет замењује писаном речи као референтним оквиром процеса читања” (Рајан 1991: 54). Рајанова, напротив, сматра да то није тако, те да та два принципа не само да нису сукобљена, већ су и комплементарна, тј. међусобно се допуњују и у односу су међусобне зависности:

„Текстови постоје у свету као потенцијални извор знања из којих узимамо информације при изградњи наше представе о стварности. Референтни оквир на који се позива принцип минималног одступања није искључиви производ непосредног личног искуства, већ носи трагове свих текстова који подржавају и даље преносе једну културу. [...] [Д]о знања о стварном свету може се доћи не само преко текстова који тврде да представљају стварност, већ и преко текстова који су јасно означени и признати за фикцију” (1991: 54).

Када реконструишемо неки фикционални свет и попуњавамо његове празнине сопственим знањем и искуствима, постоји велика шанса (могуће је да је то и неизбежно) да знања и информације које притом користимо не потичу искључиво из емпиријске реалности, већ и из простора фикционалних могућих стварности. Те реалности постале су интегралним, тј. саставним делом нашег животног искуства и представе о стварности процесом неке претходне читалачке реконструкције светова тих фикционалних дела. Ипак, нема разлога за бригу. Тако нешто сасвим је у реду, јер принцип минималног одступања то допушта: „Принцип минималног одступања допушта избор не само стварног света, већ и неког текстуалног универзума као референтног оквира” (Рајан 1991: 54). Уколико би референтни оквир принципа минималног одступања била искључиво емпиријска реалност, било би готово немогуће замислити у фикционалном свету било шта што у стварности заиста и не постоји. Сâмо постојање разноликог распона како природних, тако и натприродних светова књижевне фикције (па и немогућих), са фикционалним посебностима које у стварности не постоје, плод су људске маште, потврђује став Рајанове. Треба само да се сетимо разних како чудесних, тако и чудовишних створења и појава из усмених предања, митова, легенди и бајки некада, као и фантастичних прича и прича страве данас, да би нам ова тврдња постала јасна.

ратних пустошења са којима је имао прилике да се сретне првенствено путем фотографија, документарних или играних филмова. Ту ће се наћи и друге књижевне фикције које описују слична пустошења, као и историографски могући светови посвећени тој теми.

II 1. 6. Фикционалне енциклопедије могућих светова

Проблематиком претходног одељка бави се и Долежел када пише о празнинама у књижевном делу, имплицитности, фикционалним енциклопедијама које читалац развија како би попунио текстуалне празнине, као и о функцији засићености (в. Долежел ²2008: 177-192). Позивајући се на Изера, Долежел скреће пажњу на чињеницу да сваки читалац у процесу читалачке реконструкције света фикционалног текста неминовно попуњава празнине у том тексту на сопствени начин (в. Долежел ²2008: 178; 1995: 202-203). То не би требало да изненађује, будући да је скуп знања и искустава неког појединца о свету у коме живи, колико год да је тај скуп утемељен у том свету, ипак јединствен и непоновљив. Могло би се рећи да, док су нам темељне способности доживљавања емпиријске стварности мање или више једнаке и са њима се рађамо, дотле је њихова надградња кроз животна искуства јединствена и непоновљива комбинација различитих фактора као што су културне разлике, припадност различитим друштвеним групама и слојевима, историјским периодима, индивидуалне склоности и сл. (в. Долежел 1995: 206). Такве комбинације различитих фактора доводе и до, у мањој или већој мери, различитог доживљаја исте емпиријске реалности, самим тим и до различитог начина реконструкције фикционалних светова књижевних дела.

Позивајући се на Ека, Долежел проширује опсег те теме и принципа минималног одступања Рајанове уводећи поред енциклопедије знања о стварном свету, која је само једна верзија унутар огромног броја алтернативних могућности, још и фикционалне енциклопедије могућих светова, које у мањој или већој мери одступају од енциклопедије знања о стварном свету (в. Долежел ²2008: 185; 1995: 206), Ипак, стварни свет и даље „учествује у обликовању фикционалних светова обезбеђујући моделе његове структуре” (Долежел 1997а: 77). Такве енциклопедије знања не користе искључиво читаоци при реконструкцији фикционалног света неког текста. Оне су једини извор знања о фикционалном свету фикционалним особама, актерима дела, будући да по својој (фикционалној) природи не могу имати приступ енциклопедији знања о стварном свету. Фикционалне енциклопедије су разнолике будући да у мањој или већој мери одступају од енциклопедије знања о стварном свету. Могу се кретати у распону од оних које су готово подударне са енциклопедијом стварног света⁷⁰, до оних које јој умногоме противурече, нпр. у случају фантастичне (у мањој мери и научнофантастичне) фикције. Када у процесу читања и реконструкције фикционалног света читалац из природног света своје искуствене реалности прелази у натприродни свет, своју већ постојећу фикционалну енциклопедију мора надоградити и допунити новим сазнањима о том страном свету у чију је могућу реалност уронио (в. Долежел ²2008: 186; 1995: 207): „Како протагониста-приповедач

⁷⁰ Фикционални светови као творевине људског ума, тј. маште, самим тим су и непотпуни. Једино стварни свет може бити потпун. Из тих разлога, било би логички немогуће сачинити фикционалну енциклопедију која би се у потпуности и сваком детаљу подударала са енциклопедијом стварног света. Тако нешто захтевало би бесконачан текст. Ипак, будући да су људи способни да произведу једино коначне текстове, ти текстови могу произвести само коначне, тј. непотпуне светове (в. Долежел 1995: 201). Другачије речено, стварни свет није и не може бити затворен и омеђен скуп нити завршена прича, те ни енциклопедија знања о стварном свету не може бити нити омеђена нити завршена. Стварни свет налази се у процесу непрестаног како нестајања, тако и настајања. Следствено томе, ставке такве енциклопедије непрестано се мењају и допуњају. Фикционално дело које би инсистирало на потпуној фикционалној енциклопедији никада не би могло бити завршено. Остало би једна незавршена прича без краја и конца која би се непрестано морала допуњавати узалуд тежећи идеалу потпуности.

лагано овладава [фикционалном] енциклопедијом [...] тако и његово расуђивање почиње да води *исправним*⁷¹ закључцима. Стога може да објасни и најбизарније догађаје” (Долежел ²2008: 187, *курзив мој*)⁷². Долежел истиче како је познавање фикционалних енциклопедија кључан фактор у докучивању имплицитног значења фикционалних текстова. Познавање фикционалне енциклопедије апсолутно је „нужан услов за читаочево разумевање фикционалног света”, док енциклопедија стварног света „може бити од користи у том подухвату, али нипошто није довољна; [...] не води разумевању, већ погрешном читању”, те стога “[ч]итаоци морају бити спремни да измене и допуне, па чак и да одбаце енциклопедију стварног света” (Долежел ²2008: 188)⁷³.

О когнитивном урањању у просторе фикционалних светова током процеса читања путем усвајања фикционалних енциклопедија кроз принцип минималног одступања, а у складу са модалитетима помоћу којих се дата фикционалност гради и структурира, говори и Рајанова називајући га фикционалним рецентриањем (*fictional recentering*)⁷⁴:

„Током трајања нашег урањања у дело фикције, подручје могућности се тиме рецентриања око сфере коју приповедач представља као стварни свет⁷⁵. Ово рецентриање гура читаоца у један нови систем стварности и могућности. Као путник у овом систему, читалац ове фикције открива не само нови стварни свет, већ и једну разноликост алтернативних могућих светова у његовој орбити. Као што ми манипулишемо могућим световима путем менталних операција, исто раде и становници фикционалних универзума [...] те кроз чин измишљања фикционалних прича рецентриања свој универзум у оно што је за њих систем стварност другог реда, а за нас пак трећег реда” (1991: 22).

Док реконструишемо фикционални свет процесом читања, долази до урањања нашег ума у просторе фикционалног света. Наш искуствени универзум привремено се рецентриања, те фикционалне ентитете привремено доживљавамо као стварне. То постаје очигледно ако се сетимо да се псеудостварност тих ликова манифестује кроз природну склоност читаоца да са фикционалним ликовима саосећа, те њихове како патње, тако и радости, доживљава као праве. На тај начин, фикционални свет макар на тренутак замењује стварни (в. Рајан 1991: 21). Уколико фикционално рецентриање посматрамо заједно са принципом минималног одступања и координатним системом који тај принцип употребљава, доћи ћемо до закључка да „нефикционални текстови описују систем

⁷¹ Мисли се на закључке који су логички исправни како према модалитетима, тако и према енциклопедији фикционалног света, не нашег стварног. На тај начин, поново се враћамо Аристотеловом захтеву за унутрашњом кохерентношћу фабуле песничког дела.

⁷² Такође (в. Долежел 1995: 207).

⁷³ Такође (в. Долежел 1995: 208).

⁷⁴ Такође (в. Рајан 2001: 99-105).

⁷⁵ Рајанова не мисли на стварни свет наше емпиријске реалности (који би могла назвати стварни стварни свет или *actually actual world*), већ на центар координатног система приповедне реалности где је тај центар актуализован у самом тексту и, сходно томе, има сопствени систем алтернативних, неактуализованих могућности, тј. своје сопствене алтернативне могуће светове. Другим речима, Рајанова прави разлику између *стварног стварног света* и његовог координатног система могућих светова, са једне стране, те координатног система приповедног (текстуалног) универзума, који је збир свих могућих светова који пројектује дати текст. У његовом се средишту налази *приповедни (текстуални) стварни свет*, који је и сâм једна потпуно тачна представа онога што Рајанова зове текстуални референтни свет. Представа приповедног света никада не може потпуно одговарати стварно стварном свету, јер се на њега директно и не односи, али зато у свакој појединости тачно представља свој текстуални референтни свет, будући да се на њега изравно односи и не постоји независно од свог референта. То Рајанову води закључку да су термини приповедни (текстуални) стварни свет и текстуални референтни свет углавном потпуно замењиви (в. Рајан 1991: 24-26).

реалности у чијем је средишту *стварно стварни свет*”, док се „фикционални [текстови] односе на систем чији је *стварни свет* са апсолутног становишта један *алтернативни могући свет*” (Рајан 1991: 24, *курзив мој*).

Како би постао житељ фикционалног света процесом рецентрирања читалац мора да се подвргне својеврсном губитку идентитета, при чему преузима улогу приповедача. Такву појаву Рајанова назива *фикционални пакт*⁷⁶. Он се закључује када читаоци кроз процес фикционалног рецентрирања и урањања у свет фикције привремено напуштају свој стварни свет да би постали житељи приповедног стварног света (света фикције) (в. Рајан 1991: 26). На пример, слично фикционалном рецентрирању читаоца према Рајановој, у романима *Три стигме Палмера Елдрича* (нпр. Лео Булеро) и *Човек у високом дворцу* (господин Тагоми) долази до рецентрирања фикционалних ликова који једну приповедну стварност замењују другом, а у првоспоменутом роману и низом наредних. О сличном споразуму између ствараоца фикције и читаоца говори и Шефер помињући прагматички оквир фикције као лудичку или обострану варку између читаоца и аутора, где „аутор неке фикције има намеру да се претвара само ‘кобајаги’⁷⁷”, али је потребно „да и прималац препозна ту намеру и да му аутор да начина да то учини” (2001: 151). Да би до поменутог пакта или споразума дошло и „да би се механизам фикције могао створити, ова [ауторова] намера мора проузроковати споразум између два субјекта” (2001: 151).

II 1. 7. Функција засићености

Процес читалачке реконструкције фикционалног света Долежел обрађује и кроз интензионалну функцију коју назива функцијом (семантичке) засићености⁷⁸. Та функција поближе објашњава својство непотпуности фикционалног домена, услед којег постоји „неодлучност великог броја схватљивих исказа о књижевним фикционалним световима” (Долежел 1997а: 77). Односи се на „макроструктурирање, или распоређивање празнина (*нулта текстура*), одређених (*експлицитних*) и неодређених (*имплицитних*) чињеница у текстуалном опису фикционалног света” (Бошковић 2008: 359). Таква функција, унутар екстензионалног оквира фикционалног света који је по својој природи непотпун, „представља односе везане за интензионални феномен засићености, то јест присуства/одсуства текстуре, укључујући и проблеме у домену имплицитног значења и контекстуалности” (Петровић 1999: 335).

Фикционалне празнине по природи су онтолошке, јер су сви фикционални светови „онтолошки различити у односу на стварни свет услед њихове непотпуне природе” (Бошковић 2008: 363). Те празнине настају самим чином стварања фикционалног света: „То су ненадокнадиве лакуне које не могу бити испуњене неким легитимним закључком” (Долежел 2004б: 72). Долежел уочава извесне правилности у текстури текста и препознаје три вредности које пројектују колика ће бити густина текста једног фикционалног света. Те вредности самим тим одређују и његову засићеност, тј. учесталост и распоред експлицитне, имплицитне и нулте текстуре текста (в. Долежел ²2008: 189-192; 1995: 209). Другим речима, „[ф]ункција засићености је стога пројекција густине текста на засићеност

⁷⁶ Сродан том термину Рајанове, али са ограниченијим опсегом који се тиче фикционалних светова сличних или готово идентичних стварном свету, јесте термин реалистички пакт, који користи Квас у својим разматрањима о фикционалности реализма.

⁷⁷ Тај начин размишљања сличан је Волтоновом и подсећа на његово схватање корена фикције као дечије игре претварања, о чему је већ било речи.

⁷⁸ Петровић је помиње као функцију сатурације (в. Петровић 1999: 335).

света” (Долежел 1995: 209). Тако разликујемо детерминисани, недетерминисани и домен празнина:

- Детерминисани домен представља очигледне чињенице фикционалног света. Тај домен зависи од експлицитне текстуре текста, тј. од фикционалних чињеница експлицитно детерминисаних у тексту. Стога те „фикционалне чињенице имају истовестан семантички статус” (Долежел ²2008: 190). Фикционалне чињенице представљају чврсто језгро фикционалног могућег света, у коме нема места недореченостима и двосмисленостима, а које је окружено мање јасним доменом недетерминисаних фикционалних чињеница (в. Долежел 1995: 209).
- Недетерминисани домен сачињавају „фикционалне чињенице које се конструишу путем имплицитне текстуре” (Долежел ²2008: 190). Само коришћење речи „конструишу” говори о томе да је реч о нечему што у тексту није очигледно, већ се на то само сугерише, те се очекује од читаоца да схвати (или пропусти да схвати, што није искључено) имплицитно или сугерисано значење. До таквих фикционалних чињеница долази се, тј. „морају [се] открити путем непоузданог процеса закључивања”, будући да нису експлицитно детерминисане текстом. Самим тим „њихов семантички статус не може бити једнообразан” (Долежел ²2008: 190)⁷⁹. Фикционални текст мешавина је како експлицитне, тако и имплицитне текстуре; како експлицитно, тако и имплицитно конструисаних фикционалних чињеница. Будући да се до фикционалних чињеница може доћи и путем њихове имплицитне конструкције, то нас води закључку да процес изградње фикционалних светова умногоме зависи управо од значења која су само наговештена у тексту. Поменута значења могу бити сугерисана путем различитих наговештаја, тј. недетерминисаним доменом са једне стране или путем празнина у текстури текста, тј. доменом празнина, са друге стране. Стога је и значење неког текста садржано у мешавини очигледних и прикривених делова текстуре (в. Долежел 1995: 203). Имплицитно значење јавља се у свим текстовима, али у различитом обиму. Опште је настојање да се у научним текстовима сведе на најмању могућу меру зато што се сматра да ремети сазнајну сврху таквог текста. Насупрот томе, негује се у књижевности, јер естетски побољшава квалитет тог текста. Може се чак рећи и да је тумачење књижевних дела првенствено утемељено на откривању њиховог имплицитног значења (в. Долежел 1995: 204). Наравно, очигледно је да ће сваки читалац другачије реаговати на наговештаје и празнине у тексту, те на различит начин користити своју енциклопедију знања, како о стварном тако и о фикционалном свету, да би до имплицитног значења стигао. Таква енциклопедија не разликује се само од особе до особе, иако је првенствено заједничко знање које делимо, већ постоје и разлике од културе до културе, између различитих друштвених група, као и историјских периода. Стога је откривање имплицитног значења неког текста нужно релативизовано. То објашњава како бројност, тако и

⁷⁹ Њихов статус није једнообразан у смислу да нису једнаке не само према експлицитно утврђеним фикционалним чињеницама, већ нису једнаке ни једна према другој. Неке од њих могу бити *скоро у потпуности* детерминисане, али ипак без изгледа да постану делом детерминисаног домена ма колико му се приближиле. Друге, напротив, остају чврсто у домену недетерминисаних, тј. имплицитних фикционалних чињеница, на мањој или већој раздаљини од детерминисаног домена (в. Долежел 1995: 209-210). Другим речима, може се рећи да су имплицитне фикционалне чињенице градиране и да се крећу по равни чији се распон може мерити по вредности од скоро потпуно детерминисаних фикционалних чињеница са једне стране имплицитног спектра, до готово у потпуности недетерминисаних са друге стране тог спектра.

велике разлике у могућим тумачењима истог текста. Из претходно наведених разлога, имплицитно конструисане фикционалне чињенице не могу имати исти статус у фикционалној енциклопедији неког дела са фикционалним чињеницама које су конструисане експлицитним исказима у самом тексту, већ су хијерархијски ниже на лествици. Ипак, самим тим што су такве фикционалне чињенице хијерархијски градиране (према удаљености од детерминисаног домена), оне постају потпуно „пластичне”, па их „стваралац једног фикционалног света може користити за различите сврхе: да створи једну позадину [у тексту], један ‘импресионистички’ домен или зону двосмислености и сл.” (Долежел 1995: 209-210).

- Домен празнина одређује нулта текстура текста. О том домену, осим што га помиње, Долежел и не говори у смислу генерисања фикционалних чињеница. То чини будући да је тај домен, као што и сâм термин каже, празан и о њему се нема нити може било шта закључити. Ипак, истиче да и празни домени нису ништа мање важни од тзв. пуних домена. Разлог томе је што празни и пуни домени заједно граде један фикционални свет путем своје различите дистрибуције, при чему чак и њихова расподела може значајно утицати на (имплицитно) значење текста (в. Долежел 1997а: 78). Долежел примећује да је непотпуност фикционалног текста у великој мери под контролом аутора, будући да је фикционални свет одређен текстом који га гради. Аутор је тај који треба да постави ствари у тексту на такав начин да у њему добије аутентизујућу текстуру, која ће заузврат породити фикционалне чињенице. Уколико створи нулту текстуру, неће доћи до аутентизације нити ће се на такав начин доћи до фикционалних чињеница. Створиће се домен празнина. Будући да је тај процес под контролом аутора, он је тај који одређује где ће се у тексту појавити празнине и на који ће их начин употребити да би процес читалачке реконструкције усмерио. То зависи како од његовог стила писања, тако и од историјског периода и околности у којима пише, као и од жанровских норми (в. Долежел 1995: 201-202).

Поменуто расподела густине текста при реконструкцији и тумачењу фикционалног света доводи до тога да у тексту увек постоји тзв. предњи и задњи план: „Структурирање фикционалног света је слојевито; постоји детерминисани предњи план и магловити задњи план” (Долежел ²2008: 191). Који домен ће се истаћи у предњи план у процесу изградње фикционалног света умногоме зависи од жеља и намера аутора. Може се рећи да процес (имплицитног) закључивања, карактеристичан за недетерминисани домен, одговара процесу попуњавања текстуалних празнина по принципу минималног одступања од стварности и „увек води фикционалним чињеницама које су мање детерминисане од чињеница конструисаних путем експлицитних исказа” (Долежел ²2008: 190).

Позивајући се на Рајанову, Долежел на основу претходно изнетог долази до још једног закључка. Разлика између реалистичких фикционалних светова наспрам могућих светова других жанрова фикције није питање врсте. Поменуто разлика питање је семантичке засићености, тј. густине текста. Удаљавање од идеалног и потпуног модела света постиже се његовим постепеним пражњењем, при чему настају све веће празнине (в. Долежел 1997а: 78; 1995: 202). Таква тврдња може се довести у везу и са Шеферовим запажањем о историјском роману. Док се тај жанр, са једне стране, заснива на фикционализацији историјских личности, са друге стране постоји тежња да се процес фикционализације ограничи у највећој могућој мери како би се минимализовале празнине тог текста. То се чини обезбеђивањем што је веће могуће сличности између историјских

личности и њихових фикционалних парњака (в. Шефер 2001: 146-147). Долежел истиче да таква интензионална функција засићености потврђује не само да је фикционални текст суверен, већ и да су закони који омогућавају ту сувереност уписани у сâм текст. Наравно, те законитости нису заштићене било каквим ауторитетом ван самог текста. Из тих разлога, различити читаоци, сходно својим особинама и намерама, могу пропустити, погрешно протумачити, игнорисати или чак и намерно погрешно протумачити сугерисана, тј. имплицитна значења текста (в. Долежел ²2008: 191). Ипак, „[к]ада читалац успе да избегне замке предрасуда, његова реконструкција фикционалног света постаје стваралачки чин” (Долежел ²2008: 192). Фикционални текст не покушава да ограничи машту читаоца, али га наводи не да потврди, већ да прилагоди своје искуство о свету у коме живи, тј. своју енциклопедију знања о стварном свету, фикционалном свету који процесом читања реконструише. То је креативни чин зато што не само да пружа алтернативу миметичком тумачењу, већ олакшава и пружа смисао тумачењу модернистичких и постмодернистичких књижевних дела, која би у противном неретко изгледала фрагментирано и бесмислено (в. Долежел 1995: 210).

II 1. 8. Функција аутентизације

У својим разматрањима, Долежел примећује и присутност разлика између стварног и фикционалног постојања. Како истиче, „постојати стварно значи постојати независно од семиотичког представљања”, док „постојати фикционално значи постојати као семиотичким средствима конструисана могућност” (Долежел ²2008: 154). Другачије речено, „алтернативни могући светови су логички конструкти” (Долежел 1997б: 85) или „артефакти које конструирају различити семиотички системи [...] *семиотички објекти*” (Бошковић 2008: 363). Такво размишљање логички води закључку да „[ф]икционални светови књижевности јесу конструкти текстуалне активности” (Долежел 1997а: 78). Начин на који текст „додељује фикционалну егзистенцију” (Долежел ²2008: 154)⁸⁰, Долежел објашњава поступком и функцијом аутентизације⁸¹: „На настанак фикционалног света може се гледати као на екстремни случај промене света, промене непостојања у (фикционално) постојање. Нарочита илокуторна снага књижевног говорног чина која проузрокује ову промену названа је снага аутентизације” (1997а: 79).

Као што је раније поменуто у одељку посвећеном Лајбницу и његовој концепцији могућих светова, могуће реалности бивају створене, добијају фикционалну егзистенцију, тј. бивају аутентизоване као дела људског ума и руку, за разлику од Лајбницевог семантике могућих светова у којој своју фикционалну егзистенцију добијају тако што бивају откривене (в. Долежел 1997а: 78). Долежел описује аутентизацију једног приповедног света „као приписивање истинитих вредности описима који су уведени при конструисању овог света” (Долежел 1997б: 85)⁸². У наративној семантици, постојање фикционалних истина темељи се на појму аутентизације, чија је сврха да објасни начин постојања фикционалних ентитета. Сви фикционални светови јесу системи уређења фикционалних чињеница који се граде путем говорних чинова извора који поседују аутентизујући

⁸⁰ Такође (в. Долежел 1997б: 85-86; Бошковић 2008: 358-359).

⁸¹ Ову функцију Петровић помиње као функцију аутентикације (в. Петровић 1999: 335).

⁸² Приписивање истинитих вредности фикционалним исказима није логички, већ приповедни поступак који има два извора, приповедача са једне и ликове са друге стране (в. Долежел 1997б: 85).

ауторитет, тј. приповедача. У том систему, такав ауторитет додељује фикционално постојање потенцијалним фикционалним чињеницама (в. Долежел 1980а: 23).

Два су основна начина аутентизације уз помоћ којих се могућим ентитетима додељује фикционална егзистенција и приписују истинитосне вредности у фикционалном свету. Први начин већ је поменут и обрађен у једном од претходних одељака (в. П 1. 3.). Састоји се у томе да могући свет фикционалног текста, као и његови ентитети, морају поштовати модална ограничења тог могућег света (алетичка и друга) како би се постигла његова унутрашња логичка кохерентност и веродостојност. Тај захтев у складу је са Аристотеловим захтевом који примећује и Квас: „Долежел се битно не удаљава од Аристотеловог захтева за кохерентном фабулом дела, оствареног логиком принципа нужности или вероватности” (2016: 32). Поменути став враћа нас Долежеловој подели могућих светова фикције на природне и натприродне. Ипак, морамо још једном нагласити да су сви ти светови ипак логички могући и самим тим аутентизујући, тј. додељују фикционалну егзистенцију својим могућим ентитетима. Немогући светови су једини изузетак који Долежел издваја. Својом унутрашњом логичком противуречношћу, они подривају аутентизацију, јер „[л]огичка структура немогућег света⁸³ ускраћује фикционалну егзистенцију могућим ентитетима” (Долежел ²2008: 172)⁸⁴. Та чисто семантичка стратегија доводи до тога да унутрашње противречности „имплицирају контрадикторно стање ствари” (Долежел 1997а: 80). Том Долежеловом ставу одговара и став Рајанове: „У фикционалном универзуму, објективна стварност одговара фикционалним истинама, а фикционалне истине се утврђују путем текстуалног ауторитета” (2001: 104). О томе ћемо сада нешто више рећи, будући да се „снага аутентизације приписује [...] говорном чину који потиче од такозваног приповедача” (Долежел 1997а: 79).

Други начин аутентизације текста јесте коришћење приповедних техника које јачају поверење читаоца у приповедача (в. Квас 2016: 33). Уколико аутор приповеда у трећем лицу (*Er-form*), при чему се такви приповедни пасажии наизменично смењују са дијалозима и монолозима фикционалних особа, за које се користи управни говор, онда су „ентитети уведени дискурсом анонимног приповедача у трећем лицу [...] *eo ipso* аутентизовани као фикционалне чињенице, док ентитети уведени дискурсом фикционалних особа то нису” (Долежел ²2008: 157)⁸⁵. Ту врсту приповести Долежел назива *ауторитативна приповест*. Истиче да аутентизујући ауторитет тог вида приповедања потиче из конвенције, тј. да је у фикцији уписан у саме норме приповедног жанра, а његову перформативну снагу пореди још и са речју Божјом (в. Долежел ²2008: 158). Другим речима, „[ш]то год да овај извор искаже, аутоматски постаје фикционално постојеће” (Долежел 1997а: 79). На приповедача се гледа као на поузданог, те се „његово приписивање истиносних вредности [...] не доводи у питање” (Долежел 1997б: 85). Квасова запажања прате Долежелова. Примећује да је „[с]нага и уверљивост аутентичности текста пропорционална [...] степену ауторитета

⁸³ То је пре одсуство него присуство кохерентне логичке структуре.

⁸⁴ Осим тог начина подривања аутентизације, Долежел помиње још два примера самопоништавајућих приповести: сказ и самообнажујуће приповедање (метафикција). Такве приповести су самопоништавајуће зато што у њима чин аутентизације губи перформативну снагу, тј. приповести тог вида поигравају се оним што зовемо фикционална егзистенција. У сказу се чин аутентизације третира на ироничан начин. Сам чин приповедања постаје непоуздан, јер приповедач ни сам себе не узима за озбиљно, неретко дајући контрадикторне исказе. Насупрот томе, код метафикције чин приповедања потпуно је огољен и приказан као пука конвенција (в. Долежел 1997а: 79; 1980а: 22-23; ²2008: 168-171; 1997б: 87; Бошковић 2008: 359).

⁸⁵ Такође (в. Долежел 1997б: 86; 1980а: 11-12; Бошковић 2008: 358).

приповедача”, као и да се „[а]уторитет постиже ако је приповедање у трећем лицу (*Er form*), а приповедач се поставља као да је свет могуће објективно спознати” (Квас 2016: 33). Тај смер размишљања одговара Долежеловом ставу да фикционално постојање стоји у односу директне зависности према чину аутентизације, чији је „карактер одређен степеном ауторитета извора аутентизације”⁸⁶ (Долежел 1997а: 79). Наравно, није немогуће ни да искази фикционалних ликова неког књижевног текста⁸⁷ стекну статус фикционалних чињеница. Ипак, то ће се догодити само ако су ти искази „колективно аутентизован[и] консензусом фикционалних особа”, тј. како каже Долежел поредећи их са сведоцима неког догађаја у стварном свету, „уколико су њихови искази кохерентни и прихваћени од стране других становника њиховог света” (Долежел 2008: 160). Као што је случај и у стварном свету, такав ауторитет релативна је и промењива категорија различита од особе до особе и може се како стећи, тако и изгубити.

Насупрот аутентизујућој ауторитативној приповести у трећем лицу стоји неаутентизујућа приповест у првом лицу (*Ich-form*). Слично статусу фикционалних особа у поступку аутентизације, субјективни приповедач „[д]а би био прихваћен као извор фикционалних чињеница [...] мора доказати своју компетентност”, тј. „мора заслужити аутентизујући ауторитет” (Долежел 2008: 163)⁸⁸. То примећује и Квас када, говорећи о фикционалности реализма, примећује како присуство непоузданог приповедача „умањуј[е] аутентизацију текста дајући читаоцу сигнал да напусти реалистички пакт” (2016: 35). Говорећи о две врсте приповедачке поузданости, Волтон такође указује на разлику између та два начина приповедања. Међутим, он истиче и предности таквог приступа утврђивању фикционалних истина. Најважнија је да читаоцу омогућује брз и једноставан приступ тим истинама. Све што аутор треба да уради како би утврдио фикционалне истине јесте да „стави у уста свог ‘свезнајућег’ приповедача речи које изражавају оно што он [аутор] жели да постане фикционално [истинито]” (Волтон 1990: 361). Насупрот томе, ако је приповедач непоуздан, читалац може донети и одлуку да све што приповедач каже, самим тим и није (фикционално) истинито, „можда делом и зато што он каже да је тако нешто фикционално [истинито]” (Волтон 1990: 360). Са таквим погледима слаже се и Рајанова, објашњавајући да док „лични приповедач може бити непоуздан; безлични приповедач не може” (1991: 68)⁸⁹. Иако такав приповедач, за разлику од ауторитативног, мора да заслужи аутентизујући ауторитет, он ипак поседује одређену предност у односу на ауторитативног приповедача. То је његово привилеговано знање и већа слобода (в. Долежел 1980а: 18; Рајан 1991: 68).

Осим два већ обрађена приповедна дискурса, Долежел указује на постојање и трећег, који се налази на размеђу између претходно поменутих. Као и код приповедања у првом лицу, код њега се „[с]нага аутентизације не може [...] објаснити функцијом аутентизације са две вредности”, већ пре ступњевитом функцијом аутентизације која „фикционалним ентитетима приписује различите ступњеве (степене) аутентичности, у

⁸⁶ Као што ћемо видети, Филип К. Дик у својим романима понајвише користи управо тај приповедни дискурс, приповест која је наизглед ауторитативна, али ипак донекле обојена субјективним ставовима, осећањима и страховима ликова на које се у том тренутку фокусира. Тај смер размишљања води нас приповедном дискурсу који Долежел помиње под називом „субјективизирана *Er-forma*”.

⁸⁷ Искази фикционалних особа представљају само неаутентизоване могућности и спадају у виртуелни домен фикционалног света, за разлику од ауторитативне приповести која даје фикционалне чињенице и стога аутоматски конституише чињенични домен фикционалног света (в. Долежел 2008: 158).

⁸⁸ Такође (в. Долежел 1980а: 17-18; Бошковић 2008: 358).

⁸⁹ При томе мисли на субјективног приповедача у првом лицу и ауторитативног приповедача у трећем лицу.

распону од ‘потпуно аутентичан’ до ‘неаутентичан’” (Долежел ²2008: 161). У свом чланку „Истина и аутентичност у приповести” („Truth and Authenticity in Narrative”)⁹⁰ из 1980. године, Долежел тај начин приповедања помиње под називом субјективизирана *Er*-форма (в. Долежел 1980а: 16)⁹¹. До настанка тог вида аутентизације долази када приповедање, према својим формалним својствима, остаје у трећем лицу. Без обзира на то, снага аутентизације је сада значајно слабија. Разлог томе је што долази до продирања субјективних ставова фикционалних особа у структуру приповедања. Такав приступ подрива аутентизацију фикционалног света. Ипак, само делимично. Она и даље „постоји у граматичким особеностима текстуре, које су истоветне граматичким особеностима ауторитативне приповести” (Долежел ²2008: 161). Стога у функцији аутентизације, између основних вредности *аутентичног* и *неаутентичног*, добијамо прелазни простор или сиву зону *релативно аутентичног*, негде између чињеничног и виртуалног фикционалног домена. У том случају, фикционалне чињенице могу бити у већој или мањој мери аутентизоване, самим тим што су „релативизиране одређеној особи (или групи особа) [...] зачињене субјективним ставовима, уверењима, претпоставкама, емоцијама, и томе слично” (Долежел ²2008: 161). Ипак, никада не могу достићи потпуну аутентизацију, као код ауторитативне приповести, са једне стране, нити могу потпасти под домен неаутентизованог, као у случају непоузданог приповедача, са друге стране: „У таквом фикционалном свету постоје фикционални домени који су ‘обојени’ субјективним предрасудама, а уједно семантички различити од приватних виртуалних домена” (Долежел ²2008: 161). Као пример коришћења тог приповедног дискурса могли би се узети романи Филипа К. Дика. Иако су његове приповести најчешће писане у трећем лицу, неретко се дешава да бивају усмерене на унутрашња стања различитих ликова тог фикционалног света, њихове субјективне доживљаје фикционалне стварности, као и егзистенцијалне страхове и недоумице. Самим тим, Дикове приповести у трећем лицу бивају, да употребимо Долежелове речи из претходног навода, „обојене” осећањима, страховима, зебњама и надањима тих особа. Такав приступ приповедању долази до изражаја у тренуцима душевних криза фикционалних особа, што може бити спојено и са њиховим кретањем кроз различите могуће светове њиховог фикционалног универзума алтернативним фикционалном свету који је њихов матични. Плуралитет алтернативних фикционалних светова приказаних у оквиру једног фикционалног универзума карактеристичан је за Дикове романе, те се они заиста и могу описати као *релативно* аутентични, будући да приповест у тим романима неретко доводи у сумњу аутентичност не само алтернативног фикционалног света којим се ликови тренутно крећу, већ и аутентичност фикционалног света у коме је приповест отпочела. Другачије речено, доводи се у питање повлашћено место почетног фикционалног света такве приповести као центра текстуалног универзума тог романа. Да употребимо појам Рајанове, актери Дикових романа бивају у тој мери вишеструко фикционално рецентрирани да више не могу са сигурношћу знати да ли је њихова тренутна фикционална реалност аутентична или не⁹².

⁹⁰ Чланак није преведен на српски језик.

⁹¹ Такође (в. Долежел ²2008: 161-162).

⁹² Нпр. господин Тагоми (*Човек у високом дворцу*) при преласку у један његовој реалности алтернативни Сан Франциско и назад; Цек Болен и аутистични дечак Манфред, па чак и Арни Кот (*Марсовско временско исклизнуће*), при својим схизофреним халуцинацијама (које можда то и нису у потпуности); Лео Булеро и Барни Мејерсон (*Три стигме Палмера Елдрича*) при свом кретању кроз реалности које је конструисао Палмер Елдрич док безуспешно покушавају да се врате у своју, тј. аутентичну, стварност; Рик Декард (*Сањају ли андроиди електричне овце?*) док покушава да утврди ко је око њега аутентичан (човек), а ко

Тиме појам аутентичног губи свој пуни смисао. Слично раније обрађеном Луисовом посибилистичком схватању, сви светови таквог фикционалног универзума, према степену и начину аутентизације, постају мање-више једнаки један другом, тј. само релативно аутентични.

Сви претходно обрађени аспекти теорије могућих светова, почев од поделе на природне, натприродне и логички немогуће фикционалне светове; преко функције аутентизације и њених модалних ограничења, као и приповедних дискурса; до екстензионалног својства непотпуности и интензионалног својства zasiћености; те принципа минималног одступања Рајанове, биће примењени у наредном одељку на разматрања о фикционалности реализма, како га образлаже Квас, као и на теоријска истраживања у области књижевног жанра научне фантастике, како је образлаже Сувин, у делу дисертације након тога.

II 1. 9. Фикционалност реализма и могући светови

Уколико бисмо желели да утврдимо макар приближан опсег реализма као правца у књижевности, како бисмо касније помоћу тог одређења одредили и опсег научне фантастике, неопходно би било да најпре потражимо неку дефиницију реализма. Тај задатак не може бити лак услед обимности материје која стоји иза тог наоко једноставног појма. Уколико бисмо истражили тај појам помоћу неког од многобројних речника књижевних термина, вероватно нас то објашњење не би у потпуности задовољило. Тој теми мора се приступити на много дубљи и свеобухватнији начин који ће нам пружити подробнији теоријски оквир. Такав оквир пружа нам теорија могућих светова, конкретно примењена на реализам као правац у књижевности.

Користећи теорију могућих светова онако како смо видели да је образлаже Долежел, заједно са другим поменутиим теоретичарима, Корнелије Квас, у свом делу *Границе реализма*, истражује опсег и фикционалност реализма, као и реалистички поступак у књижевности. Квас разликује два основна значења реализма која изводи из Платоновог и Аристотеловог различитог схватања мимезе у уметности.

Прво значење „претпоставља да уметност копира стварност, која је изван дела” (Квас 2016: 14). То значење изведено је из платоновског схватања мимезе у коме се дело сматра реалистичким уколико што је могуће прецизније и тачније, другим речима веродостојније, представља стварност какву је доживљавамо помоћу наших чула. Такво виђење реалистичне књижевности схвата књижевно дело као својеврсно огледало стварности. У складу са Платоновим начином размишљања, сматра се да уметност уопште, самим тим и књижевност, није у стању да допре до универзалних (парадигматских) истина, већ остаје у равни чисто чињеничне истинитости (в. Квас 2016: 14)⁹³. Познат је Платонов став да је чулна стварност само привид света идеја у коме почивају универзалне истине. Стога је песништво, тј. уметност уопште, „мимеза привида, копија несавршене стварности која је препрека правом сазнању” (Квас 2016: 10)⁹⁴. Другачије речено, песничко

неаутентичан (андرويد), при чему му се разлике између та два појма како роман одмиче чине све нејаснијим; и коначно Џо Чип (*Убик*) док покушава да утврди да ли је свет којим се креће прави, тј. аутентичан, или свет тзв. полуживота или хладног паковања, тј. неаутентичан, при чему и сами читаоци на крају бивају ускраћени за потпуно јасан одговор на то питање.

⁹³ Такође (в. Квас 2011: 103).

⁹⁴ Такође (в. Квас 2011: 82, 86).

дело је по природи инфериорно зато што је „знак који одражава предмет, али не и идеју”, тј. оно „никада не кореспондира идеји или истини бића” (Квас 2011: 11).

Према другом значењу, које се изводи из Аристотеловог учења, књижевно дело је реалистичко уколико не покушава да буде пука копија стварности, већ говори о универзалним друштвеним, идеолошким и психолошким категоријама, о уверењима заједничким свим људима једног друштва. Другим речима, о њиховом погледу на свет и о духу времена у коме живе. На тај начин, уметничко (у нашем случају књижевно) дело не односи се или не реферише искључиво на емпиријску стварност, већ и према световима усмене и писане речи једног друштва, његовим веровањима, култури и друштвеним односима (в. Квас 2016: 14-15). Такво дело односи се на оно што се обично означава као интертекст. У претходним одељцима напоменули смо да је, према теорији могућих светова и принципу минималног одступања Рајанове, апсолутно дозвољено и прихватљиво прилоком читалачке реконструкције текста попуњавати текстуалне празнине по својој природи непотпуног фикционалног света знањима која поседујемо о нашој искуственој стварности. При томе та знања не потичу искључиво из наше интеракције са материјалним светом, већ и из других текстова⁹⁵ који су постали саставним делом наше културе, самим тим и нашег искуства. На тај начин теорија могућих светова мири интертекстуалност са референцијом (индиректном додуше) на искуствену реалност аутора и читаоца, чинећи их комплементарним и међусобно допуњивим. На тај начин, постиже се да светови реалистичке књижевности, као по својој конструкцији најмање удаљени од материјалног света, испуњавају захтев за очувањем сазнајне вредности песничког дела. Самим тим, смисао реалистичке књижевности не налази се у пукој репродукцији стварности, већ у њеном сазнавању (в. Квас 2016: 15)⁹⁶ или спознаји путем допирања до универзалних (парадигматских) истина које надилазе оне чисто чињеничне⁹⁷. Према томе, оно што уметничко дело чини реалистичким није само тежња да верно репродукује чулну стварност аутора и читаоца, већ првенствено тежња да допре до животних истина. То се постиже ако фикционални светови таквих дела не крше наш општеприхваћени осећај аутентичности, као онога што је заиста могуће, тј. принципе нужности и вероватности код Аристотела (в. Квас 2016: 15). Фикционална дела су реалистичка уколико нам говоре о односима, догађајима и појавама које, иако се нису заиста догодиле и чињенично су неистините, ипак спадају у домен онога што се може догодити, говоре о животним и универзалним истинама, те су стога парадигматски истините⁹⁸.

Да би боље објаснио начин на који аутор нуди, а читалац прихвата неко књижевно дело као реалистичко, Квас уводи идеју о реалистичком пакту. У питању је својеврсни споразум између аутора и читаоца. Заснива се на поверењу које читалац има да аутор неће у свом делу изнети догађаје и представити фикционалне ликове на начин који ће нарушити логику емпиријске стварности, представљену аристотеловским захтевом за нужношћу и

⁹⁵ Како фикционалних, тако и других.

⁹⁶ Такође (в. Квас 2011: 43).

⁹⁷ Касније ћемо видети да је тежња ка спознаји (*cognition*) заједнички именован и једна од додирних тачака горе образложене реалистичке књижевности и научнофантастичне књижевности према Сувину.

⁹⁸ Као што је раније напоменуто, а без жеље да се поистовете реалистичка и научнофантастична књижевност, мора се рећи да су поменуте одлике реалистичке књижевности, као што су тежња за спознајом стварности, досезање до животних и универзалних истина кроз приповедање о оном што би се могло догодити, наспрам пуке репродукције стварности, заједничке тим књижевним жанровима. То свакако потврђује оправданост упоређивања реалистичке и научнофантастичне књижевности како би се ова друга боље објаснила и схватила.

вероватношћу фабуле песничког дела. На основу реалистичког пакта Квас и дефинише реалистичко књижевно дело као *симулацију* стварности у циљу њеног сазнавања, при чему су фикционални ентитети могућег света успостављеног тим текстом аналогни стварнима. Из тих разлога, читалац том књижевном делу приступа као реалистичком, јер га прихвата као „*симулацију* стварног света” (в. Квас 2016: 28-29, *курзив мој*). Смер у коме нас то размишљање води враћа нас функцији аутентизације у теорији могућих светова, јер се до реалистичког пакта долази аутентизацијом текста који претендује да буде прихваћен као реалистичко дело.

Као што је напоменуто, први начин аутентизације текста јесте да могући свет таквог дела то заиста и буде, могући свет. Текст реалистичког дела треба да представља фикционални свет тог дела на логички кохерентан и организован начин. У реалистичкој књижевности, поглавито романима који су и њена најчешћа манифестација, то се умногоме постиже кроз осликавање ликова који су „социолошки репрезентативни”, тј. кроз категорију типичности (в. Квас 2016: 29), о којој ће нешто касније бити више речи. Квас наглашава да „[р]еалистичко дело обликује и представља искуство писца, али и свеколико људско искуство као разумљиво и самим тим логички утемељено” (2016: 29). Поменути захтев не значи да ентитети реалистичког фикционалног дела обавезно и без изузетка морају бити слични ентитетима емпиријске стварности. Будући да су према теорији могућих светова границе између светова емпиријске стварности са једне, те могућих и немогућих светова књижевне фикције са друге стране, порозне и међусобно двосмерно пропусне, могућ је уплив како елемената емпиријски реалног у могуће светове књижевне фикције (што се најбоље огледа у реализму, а великим делом и оном што Сувин назива научном фантастиком⁹⁹), тако и уплив фантастичних елемената из немогућих фикционалних светова назад у могуће. Ипак, „ако свет фикције и даље функционише онако како претпостављамо да функционише стварни свет, а ту претпоставку потврђују природни закони, онда постојање фикционалних ентитета и догађаја страних стварном свету не нарушава његову кохерентност” (Квас 2016: 31-32). Допуштеност уплива ентитета страних нашој стварности у могуће светове реалистичког дела, уколико не нарушавају његову кохерентност, позната је као категорија инвентивности. Као пример таквог уплива Квас помиње снове у реалистичком тексту. Иако снови неретко одступају од логике стварности у којој живимо, они су ипак део људског искуства. Као такви, могу бити представљени у реалистичком фикционалном делу, јер не нарушавају његову логику (в. Квас 2016: 31). Снове, уз халуцинације, лудило и измењена стања свести као физички могућ и природан део човековог искуства, помиње и Долежел када говори о интермедијарним световима (на граници између природних и натприродних), истичући да у таквим световима постоје фикционални ентитети и догађаји који су физички немогући према алетичким модалитетима стварног света (в. Долежел ²2008: 128). Примере уплива натприродног у природно помињали смо у претходним одељцима када смо образлагали

⁹⁹ Не би било згорег још једном напоменути да као што се фикционални светови реализма, према схеми Рајанове, налазе омеђени стварним светом са једне, те могућим и немогућим фантастичним световима са друге стране, уз међусобно порозне границе које допуштају међусобни уплив различитих елемената, тако су и светови научнофантастичне фикције према Сувину, уз једнако порозне границе, омеђени могућим световима реалистичке књижевности са једне, те натприродним световима фантастичне књижевности са друге стране. Као заједнички именоватељ реалистичке и научнофантастичне фикције истиче се припадност њихових фикционалних светова природним могућим световима, као и њихова способност да усвоје натприродне елементе у текстуру својих могућих светова (категорија инвентивности), а да то не поремети њихову кохерентност и спознајну логику.

митолошке светове у којима натприродна бића имају приступ и утицај на природни домен, док у супротном смеру то није случај. Истакли смо и пример хибридних ентитета у природним световима који поседују способности које обични житељи тог света не поседују. Ипак, такви случајеви готово увек ремете кохерентност фабуле фикционалног дела. Стога се дело фикције у тим случајевима не би могло назвати не само реалистичким, већ се не би могло сврстати ни у природне могуће светове. Уколико ћемо се послужити Квасовим речима, који то јасно објашњава, „[н]емогуће и чудесно могу постојати у реалистичкој фикцији, ако и само ако не нарушавају онтолошку хомогеност дела; у реализму, она је одређена логиком ‘природног’ света или света стварности” (2016: 32).

Други начин аутентизације текста јесте коришћење приповедних техника које јачају поверење читаоца у приповедача. Уколико аутор приповеда у трећем лицу (*Er-form*) (в. Долежел ²2008: 157-160), поставља се у позицију тзв. свезнајућег приповедача, приповедање делује објективније, искреније и самим тим учвршћује пакт аутора и читаоца. Насупрот томе стоји непоуздани приповедач. На њега наилазимо када је приповест исприповедна у првом лицу (*Ich-form*) (в. Долежел ²2008: 161-168) или се аутор игра са приповедним гледиштима константно их мењајући. Прилазећи приповедању на такав начин, аутор даје „читаоцу сигнал да напусти реалистички пакт” (Квас 2016: 35). У складу са већ обрађеним у одељку о функцији аутентизације, степен уверљивости и аутентичности било ког текста директно је пропорционалан степену ауторитета који поседује приповедач. До таквог ауторитета долази се уколико је приповест ауторитативна, тј. приповедач свезнајући и приповедању приступа са ставом да је свет могуће објективно спознати. Таква објективност у реалистичкој књижевности постиже се и испољава постојањем извесног одстојања између аутора као приповедача и фикционалних ликова о којима пише, са свим њиховим карактерним особинама које нам покушава представити кроз један што је могуће објективнији приступ. Такав приступ води привиду да се реалистички писац наизглед не меша у постојање фикционалних ликова о којима приповеда (в. Квас 2016: 33, 35).

Два раније поменута основна значења реализма могу се свести на појам реализма као копије искуствене стварности око нас са једне, те појам реализма као представљања животних, тј. универзалних или парадигматских истина. Та два значења могу се препознати у Платоновом (у првом случају) и Аристотеловом схватању мимезе (у другом случају)¹⁰⁰. Из тих значења реализма може се извести прво одређење реализма које је аисторијско. Треба га разликовати од другог одређења реализма, тј. реализма као књижевноисторијске категорије (в. Квас 2016: 36-41).

Прво или аисторијско одређење реализма треба посматрати као логичну последицу успостављања реалистичког пакта између аутора и читаоца. То значи да се онемо што аутор као приповедач преноси верује без поговора. Стога приповедани фикционални ентитети добијају статус фикционалних чињеница самим чином приповедања. Уз то, сматра се да такво приповедање поседује и сазнајну функцију. На тај начин читалац, макар посредно, спознаје животне истине о свету око себе и људима у њему. Позивајући се на Ека, Квас реалистички пакт писца и читаоца описује као њихово међусобно „прихвата[ње] ‘игр[е]’ по којем дело представља неки сегмент или *варијанту* постојеће стварности”, те да „они заједно праве књижевни споразум претварајући се да се ‘заиста догодило оно што се

¹⁰⁰ Такође (в. Квас 2011: 125-129).

прича” (2016: 38, *курзив мој*)¹⁰¹. Такво одређење реализма препознаје и истражује реалистичке поступке и методе у књижевном делу, као што су: кохерентна фабула дела (Аристотелов захтев), објективно приповедање (свезнајући приповедач у трећем лицу), типизацију¹⁰² фикционалних особа и њихову репрезентативност, дескрипцију ликова и окружења у сврху боље и дубље карактеризације ликова, као и друштвену условљеност актера таквог дела, јер они не могу побећи како од природних закона свог света, тако ни од оних друштвених. Из тих разлога, њихови поступци увек ће бити условљени мешавином тих ограничења. Тако постављена и образложена, реалистичка књижевност постаје „репрезентативна у односу према објективној стварности” (Квас 2016: 39). Репрезентативност јој омогућава да допре до универзалних животних истина, иако се за једно реалистичко дело не може рећи да је строго чињенично истинито. Као продукт свог времена и друштва у коме је настало, оно своју сазнајну сврху испуњава уколико на универзалан и парадигматски истинит начин осликава начин живота и културу једног друштва, људски дух и дух времена у коме је настало или које покушава да представи¹⁰³. На тај начин схваћено, реалистичко дело остаје реалистичко чак и ако дође до уплива фантастичних елемената у његове фикционалне светове. Такво размишљање води нас постављању питања о текстуалним карактеристикама које мора поседовати свако реалистичко дело. Ипак, пре тога ћемо се осврнути на одређење реализма као књижевноисторијске категорије.

Осим аисторијског схватања и одређења реализма, постоји и друго, књижевноисторијско. Под појмом реализма у књижевности подразумева се правац и епоха у историји књижевности која је трајала почевши од тридесетих година деветнаестог века, а окончала се деведесетих година истог столећа. Осим тежње да се помоћу кохерентне организације фабуле књижевног дела и кроз категорију типичности спозна стварност, тј. њене животне истине (што дели са реализмом као аисторијском категоријом)¹⁰⁴, реализам као историјски правац у развоју књижевности одликује и тежња за савременошћу. То је жеља да се у књижевном делу реално и верно прикажу међуљудски и друштвени односи (или пре њихов тип) друштава чији су писци епохе реализма били савременици (в. Квас

¹⁰¹ Представљање реалистичког пакта као својеврсне игре између аутора и читаоца можемо препознати и код Волтона и његове већ поменуте концепције фикционалности као (детење) игре претварања.

¹⁰² Што се типизације ликова тиче, требало би напоменути да се Филип К. Дик као писац у својим делима, што ћемо касније детаљније образложити, поглавито бави тзв. малим људима као главним актерима својих фикционалних светова. То су актери који су далеко од врха друштвене лествице и немају утицаја на друштвене услове у којима живе, већ су у ситуацији да се у датим условима морају сналазити како знају и умеју. Неретко су незадовољни својим постојањем и покушавају пронаћи неки начин да из таквих околности побегну, по правилу без трајног успеха. Њихове судбине би се могле упоредити са људима које незадрживо носи бујица у којој они очајнички покушавају да се одрже на површини, не губећи наду да ће ипак успети да стигну до удаљене обале коју само с времена на време успевају да назру. Ту се види и њихова репрезентативност и друштвена условљеност, нарочито уколико се има у виду да тим малим људима Дик увек као пандан ставља ликове који су им надређени, у мањој или већој мери много ближе врху друштвене лествице (неки и на самом врху), а чији поступци и понашање играју велику, ако не и пресудну улогу у судбинама тих малих људи. На тај начин, иако су Дикови романи углавном романи научнофантастичног жанра, поново проналазимо додирне тачке реалистичке и научнофантастичне књижевности (овог пута Дикове), јер се и Дик конструишући фикционалне светове својих романа неретко бави оним што Долежел назива *conditio humana*, тј. људском судбином у овом свету.

¹⁰³ Уколико имамо на уму историјски роман као вид реалистичког романа, када говоримо о прошлости, или научнофантастични, уколико говоримо о будућности, мада научнофантастична књижевност никако није временски ограничена само на фикционалну будућност.

¹⁰⁴ Може се рећи да исто дели и са научнофантастичном књижевношћу.

2016: 40-41). Та два одређења реализма ипак не треба схватити као потпуно одвојене категорије. Напротив, постоји одређени простор преклапања. Томе сведочи и чињеница да реалистички поступак и реалистички пакт у књижевности далеко превазилазе временске оквири књижевноисторијске епохе реализма, преливајући се у савремену књижевност и опстајући као самосвојна¹⁰⁵ све до данас. Такав развој сâм по себи изискује одређене промене и прилагођавања, јер се „[к]онвенција између аутора и читаоца о томе шта је ‘реално’, ‘уверљиво’, ‘веродостојно’, ‘природно’ и ‘истинито’ [...] мења и свакако превазилази оквири епохе реализма, али их никада до краја не напушта” (Квас 2016: 43).

На трагу таквог одређења реализма, Корнелије Квас постулира четири, за наша разматрања веома важне текстуалне карактеристике сваког реалистичког дела. Те карактеристике су: а) сличност, б) универзалност, в) економичност, г) инвентивност (в. Квас 2016: 43-47). Као што ћемо у наредном делу рада изложити, те карактеристике се на један другачији начин уклопљене и објашњене, у мањој или већој мери, и даље могу препознати у научнофантастичној књижевности, па и у романима Филипа К. Дика.

Однос или карактеристика сличности свој корен има у платоновском схватању мимезе и ставу да се ентитети фикције односе, тј. директно реферишу на ентитете емпиријске реалности (где препознајемо категорије верности и веродостојности). Теорија могућих светова став о директној референцији модификује чинећи је индиректном. На тај начин заобилази већ поменуте теоријске потешкоће теорије мимезе и даје бољи и потпунији оквир за објашњење и разумевање могућих светова фикције уопште, самим тим и фикционалних светова реалистичких дела.

Однос сличности, кроз остварење ефекта типичности књижевних ликова, представља те ликове као репрезентативне представнике неке друштвене групе¹⁰⁶. Уколико се заузме став да реалистичко приповедање за свој циљ има анализу друштвених процеса и међуљудских односа у тим друштвима у циљу спознаје такве друштвене стварности, тј. „скривених процеса стварности”, такав став „је у основи аристотеловског значења књижевности као животне (универзалне) истине” (Квас 2016: 44). То је особина универзалности у реалистичком делу (између осталих) која нам омогућава да на нов и свеж начин приступимо сагледавању кретања у стварности око нас, њених „друштвених

¹⁰⁵ Или као важан фактор у другим жанровима, попут научне фантастике.

¹⁰⁶ Код Филипа К. Дика по правилу срећемо тзв. мале људе као неке од најбитнијих ликова његових романа. За такве актере може се рећи да на зачудан начин представљају обичног човека аналогног обичном човеку наше искуствене стварности, који нема много утицаја на општа друштвена кретања и покушава (најчешће неуспешно) у датим околностима да се избори за бољи живот, тј. да се у таквом окружењу „снађе”. Као примере могли би узети Френка Ф(р)инка у роману *Човек у високом дворцу*. Он крије своје јеврејско порекло како би сачувао живу главу истодобно покушавајући да, уместо да производи фалсификате уникатног оружја за другога, покрене сопствени посао и израђује оригинални накит. На крају романа затичемо га како и даље покушава и остајемо у неизвесности да ли ће успети или не. Ипак, најбитније јесте то што не одустаје. Такву истрајност у суочавању са неизвесношћу срећемо и код других малих ликова Дикових романа, нпр. код Џека Болена у роману *Марсовско временско исклизнуће*. Иако је увучен у сплетке свог послодавца Арнија Кота и повремено лута не знајући засигурно шта је то што у датом тренутку жели, на крају ипак не одустаје од тога да опстане, истраје, спаси свој пољуљани брак и помогне аутистичном дечаку Манфреду Штајнеру кога његов послодавац Арни Кот жели да искористи. Такав лик је и Рик Декард, ловац на андроиде у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* Упркос томе што му се свет какав је познавао у једној ноћи окренуо наглавце, одлучује да не очајава, промени свој приступ животу (напушта свој посао), као и Џек Болен поправи свој пољуљани однос са супругом Ирен и, што је најважније, не дозволи да га тмурна стварност у којој живи и коју је немоћан да промени прогута и савлада. Оно што је заједничко свим тим ликовима јесте то да истрајавају упркос недаћама и околностима које су немоћни да промене у значајнијој мери.

процеса, економских односа и механизма моћи” (Квас 2016: 44), те их на тај начин боље разумемо.

Следећа карактеристика, карактеристика економичности у представљању стварности, огледа се у сажетом представљању простора, времена, ликова и догађаја фикционалног света зарад избегавања пренатрпаности књижевног дела беспотребним ситницама и пружања детаљног и уверљивог описа могућег фикционалног света. Могући свет књижевног дела сâм је по себи непотпун. Стога се аутор не треба замарати беспотребним ситницама, јер ће тај простор читалац свакако попунити знањима и детаљима из сопственог искуства. Аутор се треба концентрисати на карактеризацију ликова и изградњу кохерентног и уверљивог света фикционалног дела.

На концу, карактеристика инвентивности јесте она која чини могућим већ поменути уплив фантастичних елемената из немогућих светова књижевне фикције назад у могуће светове књижевног реализма (као и других жанрова књижевности који се темеље на тој традицији и чувају реалистички поступак). Треба приметити да карактеристика инвентивности није супротстављена карактеристици сличности, већ је са њом комплементарна. Таква комплементарност темељи се на аристотеловској књижевнотеоријској традицији „која дозвољава присуство чудног и немогућег¹⁰⁷, ако се не крше формални принципи уметничког поступка – јединства и целовитости дела – и уколико се постиже циљ уметности, што је у случају реализма¹⁰⁸ сазнавање стварности” (Квас 2016: 47).

У вези са таквим размишљањем о сазнајној функцији уметности, самим тим и књижевности, у чланку „Човек у високом дворцу Филипа К. Дика: Могући свет контрачињеничне историјске фикције или научне фантастике?”, позивајући се на Кваса, скрећемо пажњу на једну важну појаву (в. Шешлак 2019: 171). У постмодерним теоријским размишљањима преовлађује сегрегационистички став о књижевности. Тим ставом инсистира се на схватању књижевности као фикције и производа језика. Негирајући било какву везу између књижевности и појмова стварности и истине, поменута размишљања релативизују њену сазнајну вредност (в. Квас 2012: 29). За постмодерне теоријске школе постструктурализма и деконструкционизма, „књижевност [је] фикција одељена од истине, независна од сваке стварности” (Квас 2011: 25). Такви ставови присутни су и када је реалистичка књижевност у питању, што нас тренутно највише и занима. Поменути ставови иду тако далеко да „[п]остмодерна перспектива разумевања

¹⁰⁷ Уколико би такве примере чудног и немогућег које је добро уклопљено у фикционални свет и прати његову логику потражили у Диковим романима, морали би поменути роман *Убик*. Фикционални свет тог романа дозвољава присуство како особа са телепатским способностима, тако и оних који њихове способности поништавају, што би се у нашој стварности засигурно сматрало немогућим, тј. фантастичним. Друга карактеристика фикционалног света тог романа није на нивоу немогућег и фантастичног, али се ипак граничи са њим, те се може сматрати макар чудном. У свету тог романа, особе чија тела престану да функционишу похрањују се у стање тзв. полуживота (замрзавају се) пре него ли умину мождане функције, те оне настављају да живе у својеврсној илузији постојања. Живи са њима, још неко време до потпуне мождане смрти, могу и да комуницирају. Скрећем пажњу да се таква фикционална појава може посматрати само у равни чудног, јер је за ту појаву у тексту ипак пружено какво-такво (псеудо)научно објашњење. Такође, у роману *Човек у високом дворцу*, господин Тагоми путем медитације над комадом накита на кратко време прелази у реалност потпуно другачију од оне у којој иначе постоји. Прелазак није само увид у ту нову реалност, већ потпуно телесно искуство за које, осим наведене медитације над комадом накита, није пружено никакво друго објашњење у самом тексту, што га чини фантастичним елементом.

¹⁰⁸ Такав циљ није својствен само реалистичкој књижевности. Према Сувину, спознаја (*cognition*) је циљ и научнофантастичне књижевности, јер она са реализмом у великој мери дели горе поменуте одлике.

стварности [чак и] историјски дискурс види као један од видова фикционалног приповедања” (Квас 2012: 29). Тај став касније ће се показати важним за наша даља разматрања, на примеру посебног вида реалистичке књижевности, историјске фикције. Како ћемо се уверити, историјска фикција стоји у директној вези са њеном постмодерном прерадом, контрачињеничном историјском фикцијом. Одлике те врсте фикције носи и Диков роман *Човек у високом дворцу* (в. Шешлак 2019: 171).

Догађаји из прошлости доступни су „једино преко наративних структура и стратегија заједничких књижевности и историографији” (Квас 2012: 30). Услед поменутих околности, сегрегационистичка постмодерна размишљања књижевност и историографију схватају као „комплементарне активности, захваљујући сродној наративној структури заснованој на конфигурацији заплета и грађењу фабуле” (Квас 2012: 30). Последица таквог приступа књижевном стваралаштву јесте изједначавање фикције и историографије. Познати Аристотелов захтев за кохерентношћу фабуле песничког дела, како би то дело путем организоване фабуле могло да продре до парадигматских (универзалних) истина надишавши чисто чињеничну стварност, „на тај начин спознајући истине о свету и животу” (Квас 2012: 31), бива узурпиран и преокренут у своју супротност. Поменути ставови су најприметнији у размишљањима зачетника те идеје, Ролана Барта, као и његовог следбеника Хејдена Вајта (в. Шешлак 2019: 171-172).

Како не бисмо ишли у непотребне детаље, довољно је да се са размишљањима претходно поменутих постмодерних теоретичара у основним цртама упознамо на основу Долежеловог чланка „Фикционална и историјска приповест: у сусрет постмодернистичком изазову” (2004). Долежелове ставове допунићемо и размишљањима Корнелија Кваса изнетим у чланку „Чињенична истина и истина фикције (ручак код Облонских у Толстојевом роману *Ана Карењина*)” из 2012. године. У својим чланцима, та два теоретичара најпре у најбитнијим цртама износе разматрања Ролана Барта и Хејдена Вајта. Међутим, са таквим ставовима ускоро почињу да полемишу и да их доводе у питање. Као што ћемо видети, са Долежеловим размишљањима на ту тему Квас се умногоме слаже. Ипак, њихови теоријски ставови донекле са и размимоилазе.

Мада је Аристотел први који је на систематичан начин указао на разлике између књижевности и историографије (в. Квас 2012: 30)¹⁰⁹, Барт релативизује ту разлику. Резултат тог теоријског става јесте изједначавање историографије са књижевношћу. Своју аргументацију Барт заснива на томе да не постоји суштинска разлика између та два дискурса. Како историографија, тако и књижевност служе се приповедањем, те самим тим морају поседовати наративну организацију (в. Квас 2012: 31; Долежел 2004б: 63-64; 2010: 16-18). Једноставније речено, Барт изједначава историографију и књижевност зато што и једна и друга поседују заплет и организовану фабулу (в. Шешлак 2019: 172). За Барта, објективне историјске чињенице не могу постојати. Једини статус који им се може доделити јесте статус тзв. чињеница. Разлог томе је што сазнања која називамо чињеницама не могу постојати ван језика. Самим тим, историографија није кадра да опише стварност, она је конструише (в. Шешлак 2019: 172). Својом наративном конструкцијом историографија гради ништа друго до илузију знања, јер за објективно сазнање није кадра. Самим тим, гради илузију научности и објективности. До илузије објективности било у историјском, било у књижевном дискурсу долази се „уклањањем ознака које се односе на

¹⁰⁹ Такође (в. Квас 2011: 141-142).

личност приповедача”, приповешћу у трећем лицу (*Er-form*), „јер је историјски дискурс, као и песнички, суштински фикционалан” (Квас 2012: 32)¹¹⁰.

Ставови Хејдена Вајта у многоме одговарају Бартовим. Уколико би стварност посматрала у складу са његовим теоријским разматрањима, такво размишљање свело би стварност у раван илузије створене „наративним стратегијама које заједнички употребљавају и историографски и књижевни дискурс”, при чему историографија „гради стварност прошлих догађаја, јер се они, сами по себи, не могу спознати” (Квас 2012: 33)¹¹¹.

Теорија могућих светова супротстављена је таквим ставовима. Она признаје да наративна организација у виду заплета и фабуле заиста постоји у оба горе поменућа дискурса (в. Шешлак 2019: 172). Уколико посматрамо искључиво ту одлику, „историјски дискурс [...] заиста [се] не разликује од фикционалног” (Долежел 2004б: 64). Међутим, утемељени теоријски ставови не могу се заснивати на једном аргументу. Покушај изједначавања историјског и књижевног дискурса испоставља се недовољно утемељеним уколико се окренемо запажању које истиче Долежел: „Универзалне особине дискурса не могу да послуже као дистинктивне особине појединих типова дискурса” (Долежел 2004б: 64)¹¹². Теорија могућих светова проблематизује како релативизацију истине у историографији и књижевности, тако и изједначавање историјског и књижевног дискурса повратком Аристотеловој опозицији између песништва и историографије (в. Шешлак 2019: 172). То чини у равни „историјског и фикционалног дискурса као два типа могућих светова, између којих постоје разлике, али и паралеле, међузависности, и нека врста отворене границе” (Квас 2012: 35)¹¹³. Приступ који нам пружа теорија могућих светова показује се као неопходан уколико желимо да одговоримо постмодернистичком изазову, како га назива Долежел. Разлог томе је што у постмодернистичким теоријама преовлађује став да „између дискурса (писања, репрезентације, знака) и стварности постоји нужан и непремостив јаз”, будући да „ниједан знак, ниједна репрезентација, не може да нам омогући приступ стварности” (Долежел 2004б: 67)¹¹⁴. Теоријски приступ могућих светова не одбацује то уверење. Ипак, модификује га истичући да однос који текстови историографије и књижевности имају према стварности не може бити директан: „Такви текстови граде аутономне могуће светове како историографије, тако и књижевности, при чему ови пређашњи имају тежњу да буду у што већој мери хомологни чињеницама наше стварности” (Шешлак 2019: 173). Попут светова фикције, могући светови историографије теже идеалу потпуности. Међутим, колико год био на дохват руке, тај идеал им нужно измиче. Одлика коју историографски могући светови дела са фикционалним могућим реалностима јесте да су по природи непотпуни. Ипак, та заједничка одлика представља истовремено и њихову суштинску разлику. Узроци непотпуности историографских могућих светова другачији су од оних присутних у фикционалним стварностима (в. Шешлак 2019: 173).

Долежел истиче четири основне разлике које раздвајају могуће светове историографије од могућих светова књижевности (в. Долежел 2004б: 70-73; 2010: 33-39)¹¹⁵:

¹¹⁰ Такође (в. Долежел 2010: 17).

¹¹¹ Такође (в. Долежел 2004б: 65; 2010: 20).

¹¹² Такође (в. Долежел 2010: 18).

¹¹³ Такође (в. Долежел 2004б: 75).

¹¹⁴ Такође (в. Долежел 2010: 19, 28).

¹¹⁵ Такође (в. Шешлак 2019: 173-174).

- Као прва разлика може се узети чињеница да су историографски светови нужно ограничени на физички могуће. Насупрот њима, фикционални светови нису на тај начин омеђени, те се „[с]тваралац фикције” може кретати „по читавом универзуму могућих светова” (Долежел 2004б: 70). То размишљање враћа нас већ обрађеним алетичким приповедним ограничењима и подели свих могућих светова на најпре логички могуће (природни и натприродни светови), а потом и логички немогуће. Из тих разлога су „[ф]изички немогући светови, које зовемо натприродним или фантастичним, представљени [...] у фикцији свих периода, баш као и они физички могући светови, које називамо природним или реалистичним” (Долежел 2004б: 70). Насупрот томе, „историјски светови ограничени су на физички могуће” (Долежел 2004б: 70). Поменута разлика ипак још увек није довољна да сасвим разграничи могуће светове историографије и књижевности. Разлог томе је што историографију одваја само од натприродних и немогућих фикционалних светова. Уколико нашу пажњу усмеримо ка природним, посебно реалистичким могућим световима, поменути аргумент остаје недовољан да разлику између историографских и фикционалних могућих стварности сасвим објасни. Неопходна је како дубља анализа, тако и даља разграничења.
- Друга разлика јесте чињеница да у историографским световима, будући да теже да буду аналогни стварности у највећој могућој мери, не може бити присуства фикционалних ликова, јер је „[р]аспоред чинилаца у историјском свету одређен [...] скупом чинилаца уврштених у прошле догађаје” (Долежел 2004б: 70-71)¹¹⁶. За разлику од тога, фикционални светови у себи садрже било скупине актера који су у потпуности фикционални, било мешавину фикционалних и (на први поглед) историјских актера. Уколико се сада вратимо једном од основних принципа теорије могућих светова, транс-световном идентитету, приметимо следеће. Како у историографским, тако и у фикционалним световима, тзв. историјски ликови не могу бити ништа друго до фикционални парњаци правих историјских особа. Једино фикционални ентитети могу насељавати фикционалне просторе. Међутим, готово свака сличност између фикционалних парњака и историјских оригинала се ту губи. Те околности воде нас трећој разлици.
- Уколико говоримо о транс-световном идентитету парњака историјских особа, постоји суштинска разлика која раздваја историографске од фикционалних светова. У процесу изградње историографских могућих светова, историчари немају слободу да мењају било коју чињеницу или историјски познату особину стварне историјске личности стварајући њеног парњака. Попут историографског могућег света у односу према стварном, парњак стварне историјске особе мора бити што је могуће аналогнији свом историјском моделу. Како би се поменути ниво верности и сличности постигао морају се користити документовани историјски извори, јер „[л]ичности историјског света – као и ствари које се њима догађају, места и слично – морају имати документована својства” (Долежел 2004б: 71)¹¹⁷. За

¹¹⁶ Такође (в. Долежел 2010: 36).

¹¹⁷ Такође (в. Долежел 2010: 37).

разлику од историчара, стваралац фикције, уколико жели и сматра то потребним, има слободу да гради ликове засноване на стварним историјским особама према свом нахођењу. Последице тог приступа стварању фикционалних парњака историјских особа могу бити и такве да парњаци са стварним моделима не деле готово ништа осим имена¹¹⁸. Долежел у том случају с правом примећује да док вероватност и сличност представљају услов неких поетика фикције, при чему се свакако морамо сетити реалистичке књижевности, то ипак „није универзални принцип стварања фикције” (Долежел 2004б: 71).

- Четврта разлика враћа нас већ поменутом својству непотпуности историографских и фикционалних светова. Ипак, поново морамо приметити да, као и у случају транс-световних идентитета историографских и фикционалних парњака стварних особа, свака даља сличност у непотпуности та два вида могућих светова ту и престаје. Код фикционалних дела текстуалне празнине су онтолошког карактера. Оне су „универзално својство њихове макроструктуре”, док „[п]исац фикције има слободу да мења број, обим и функције ових празнина и његов избор одређен је естетичким, стилистичким и семантичким факторима” (Долежел 2004б: 71)¹¹⁹. За разлику од дела фикције, „[п]разнине у историјским световима су епистемолошке природе, пошто настају због ограничености људског знања” (Долежел 2004б: 72)¹²⁰. Оне могу настати било услед недостатка и непотпуности материјалних доказа и историјских извора, било услед стратегије историчара који се при конструисању историјског света свог дела концентрише на одређене аспекте области истраживања којом се бави. Последице занемаривања осталих аспеката могуће историографске стварности којима такво истраживање води јесу текстуалне празнине и непотпуности те могуће историјске реалности.

Квас се углавном слаже са гледиштима која заступа Долежел. Међутим, оно што примећује јесте да горе поменуте разлике можемо свести на романтичарску опозицију између слободе уметника који ствара на крилима неспутане имагинације, са једне стране, те научних и рационалних ограничења којима подлеже историчар док конструише могуће светове историографије утемељене на провереним чињеницама, са друге (в. Квас 2012: 36). У сврху допуне Долежелових разматрања, осврће се на одбрану аутономије књижевног (тј. песничког) језика у односу на друге видове дискурса. Ту одбрану пружили су руски формалисти на челу са Шкловским: „[К]ритичар мора да анализира форму или структуру књижевног дела, а не историјски или психолошки контекст у којем је оно настало” (Квас 2012: 38). Формалисти уметност јасно раздвајају од историографије посматрајући је као „поступак ‘зачудности’¹²¹ ствари [...] и поступак отежале форме [...] а не мимез[у] стварности” (Квас 2012: 38). У сврху истицања аутономије песничког језика у односу на друге дискурсе, историографски у овом случају, Квас се позива на Романа Јакобсона.

¹¹⁸ На концу, чак ни име историјске особе не мора представљати категорију која је загарантовано неизмењива при стварању на њој заснованог фикционалног ентитета.

¹¹⁹ Такође (в. Долежел 2010: 37).

¹²⁰ Такође (в. Долежел 2010: 38-39).

¹²¹ Наведеном појму руских формалиста посредно дугујемо и књижевно-теоријски појам *когнитивног очуђења* или *спознајне зачудности* у теоријским истраживањима научне фантастике, а који у дефинисању опсега и суштине научнофантастичне књижевности користи Сувин.

Референцијалну и поетску функцију језика види као изразито важне за разликовање историографије од поезије (в. Квас 2012: 39). Референцијална функција језика преовлађује уколико је циљ комуникације саопштавање чињеница о свету који се налази изван самог језика. У том случају, речи губе аутономију коју имају када је функција језика поетска, те „постају средство означавања референта који припада неком ванјезичком контексту” (Квас 2012: 39). У сврху наших разматрања, као пример референцијалне функције језика можемо узети историографски дискурс. Насупрот референцијалној функцији, „[п]оетска функција језика доминантна је када је циљ порука сама” (2012: 39). Као пример поетске функције језика можемо узети књижевност. Из свих претходно наведених разлога може се извући закључак да је „постструктуралистичка теза о изједначавању различитих типова дискурса погрешна” (2012: 39). Референцијална функција језика преовлађујућа је у историографским текстовима. Из тог разлога, они „никада не мо[гу] достићи онај степен језичке организованости на различитим нивоима језика [...] као што то може песнички, књижевни текст” (2012: 39).

Разлике између песничког и историографског дискурса Долежел додатно образлаже и у равни посебних услова истинитости који та два типа дискурса морају да испуне (в. Шешлак 2019: 175). Долежел донекле прихвата Фрегеово запажање да фикционални текстови, будући да су производи песничког стваралаштва (*poiesis*), не поседују никакву истинитосну вредност (у односу на стварност). Међутим, истовремено тај став и модификује. Суштина Долежелове модификације јесте у томе што ти искази сада ипак поседују истинитосну вредност, али само унутар фикционалног света чији су саставни део. Према нашој стварности, поменути искази и даље остају без истинитосне вредности. Претходно речено води нас још једној разлици између фикционалног и историографског дискурса. Могући светови фикције граде се перформативним чином. Они нису преегзистентни, јер нису ни постојали до тренутка када их је уметник створио. Насупрот њима, историјски светови граде се констативним чином, „који истинитост захтева” (Долежел 2004б: 74). Услед таквих околности, модели тих светова јесу преегзистентни, зато што „историјско *poiesis* користи писање да би конструисало моделе прошлости која је постојала пре самог чина писања” (2004б: 74)¹²². Самим тим, историографски светови, за разлику од фикционалних, подлежу истинитосном вредновању у односу на чињенице стварног света. С тим у вези, у наредном одељку окренућемо се већ поменутој историјској фикцији као особеном виду реалистичке књижевности, као и њеној постмодерној преради, контрачињеничној историјској фикцији.

II 1. 10. Могући светови историјске и контрачињеничне историјске фикције

Према теорији могућих светова, границе између фикционалних и историјских светова нужно су порозне и донекле међусобно отворене. Последица тога јесте да их је неретко тешко јасно разграничити. То и јесте простор у коме се суочавамо са постмодернистичким изазовом. Ипак, наше је уверење да га теорија могућих светова умногоме разоружава спасавајући сазнајну вредност уметности, књижевности и, самим тим, реалистичке књижевности (в. Шешлак 2019: 175). Из тих разлога, вид реалистичке књижевности који своје могуће светове гради у фикционалној прошлости постаје нарочито важан за наша разматрања. Обично га називамо историјска фикција. У просторима историјске фикције „досељеници из света историје прилагођавају [се] семантичким и

¹²² Такође (в. Долежел 2010: 43-44).

прагматичким условима фикционалног окружења” (Долежел 2004б: 75). Тим поступком, „[и]сторијске особе трансформишу [се] у своје фикционалне парњаке”, те „постају учесници интеракције и комуникације са фикционалним личностима” (2004б: 75)¹²³. Историјска фикција и њене контрачињеничне прераде¹²⁴, плодно су тле за испитивање механизма изградње светова контрачињеничне историјске фикције и њихове сазнајне вредности (в. Шешлак 2019: 175-176). Томе ћемо посведочити када будемо приступили анализи Диковог романа *Човек у високом дворцу*. Уз друге романе које анализира, Долежел га наводи као пример успешне контрачињеничне прераде историјског романа (в. Долежел 2010: 106-107). Могући светови тог вида фикције нису само простор у коме се чисто фикционални ликови сусрећу са парњацима стварних историјских особа. У њима се „успоставља читав низ интертекстуалних веза између текстова, било да су [...] документарне, историјске природе или су то књижевни текстови” (Квас 2012: 37). Као што смо истакли, интертекстуалност није супротстављена теорији могућих светова у књижевности. Напротив, компатибилна јој је.

О феномену контрачињеничне историјске фикције Долежел говори као о постмодерном „поджанру историјске фикције” који се „слободно поиграва са историјским чињеницама” (2010: 105). Логичан закључак таквог става јесте да су контрачињенични могући светови фикције „структурално и семантички еквивалентни световима историјске фикције” (2010: 114). Ипак, сврха тог начина размишљања није ограничена искључиво на забаву. Оно „обогаћује [наше] размишљање способношћу маште да конструише неактуализоване алтернативе онога што се *заиста* догодило” (2010: 101, *курзив мој*). Тим речима, Долежел нас делимично враћа Аристотеловом схватању мимезе у књижевности као онога што се *могло* догодити наспрам онога што се *јесте* догодило (в. Квас 2011: 128-129). Дакако, контрачињенични начин размишљања не постоји само у фикцији. Као мисаони експеримент јавља се и у могућим световима историографије. Наравно, у њима подлеже много ригорознијим правилима¹²⁵ него што је то случај у књижевности. Осим сазнајне функције, неизоставни елементи књижевног дела јесу забава и уметничка слобода. Ипак, то само потврђује усмереност сазнајне вредности књижевног дела ка универзалним истинама (в. Шешлак 2019: 176). Имајући на уму циљеве наших разматрања, ми ћемо се сада овде зауставити и вратити се фикцији.

Разматрања о контрачињеничној историјској фикцији Лубомира Долежела као поджанру реалистичке историјске фикције¹²⁶ добра су увертира за прелазак на теоријска разматрања о научној фантастици у наредном делу дисертације. Оно што их чини посебно занимљивим за наше сврхе јесте чињеница да Долежел, инсистирајући на ономе што Квас назива категоријом савремености у реалистичком делу, ту категорију постулира као основну и пресудну разлику између контрачињеничне историјске и научнофантастичне фикције (в. Шешлак 2019: 176-177). Како образлаже Долежел, тачно је да се светови контрачињеничне историјске фикције конструишу као алтернативни нашој стварности. Прецизније, свеукупни друштвени услови и односи у њима супротни су или на други начин алтернативни условима које познајемо у нашој реалности. Та их одлика чини у одређеној мери сличним световима научне фантастике. Међутим, разлика између могућих

¹²³ Такође (в. Долежел 2010: 36-37).

¹²⁴ Познате и као алтернативна историја (што је нама посебно занимљиво).

¹²⁵ Уколико читалац жели поближе да се упозна са поменутиим правилима, може прочитати поглавље о контрачињеничној историји у Долежеловој књизи *Possible Worlds of Fiction and History: the Postmodern Stage* (в. Долежел 2010: 111-121).

¹²⁶ Која се може сматрати видом реалистичке књижевности.

светова та два вида фикције која је пресудна јесте у томе што су „светови контрачињеничне историјске фикције – за разлику од светова научне фантастике – савремени познатим историјским световима” (Долежел 2010: 106, *курзив мој*). Самим тим, Долежел не сматра да је чињеница да се фикционални свет Диковог романа *Човек у високом дворцу* може посматрати као свет алтернативноисторијског поджанра научне фантастике исправна или, како то он каже, срећна (*fortuitous*). Долежелов став темељи се на следећим закључцима. Научна фантастика може препознати по томе што „прави пројекцију будућности која се значајно разликује од стварности у ауторовој садашњости” (2010: 107, *курзив мој*). Насупрот научнофантастичној књижевности, „контрачињенична историјска фикција мења прошлост како би створила пројекцију садашњости која се значајно разликује од стварног стања ствари” (2010: 107, *курзив мој*). Долежел се слаже да елементи других жанрова књижевности, као што су авантуре, детективске или научнофантастичне приче, могу бити део контрачињеничних фикционалних светова (в. Долежел 2010: 110). Ипак, на овај начин он ограничава временске хоризонте научне фантастике као књижевног жанра на пројектовање могућих фикционалних светова будућности. Логична последица тог става јесте негирање могућности кретања научнофантастичне књижевности по фикционалним просторима садашњости или прошлости. Такву аргументацију и анализу сматрамо недовољно утемељеном. Заснована је на ограниченом броју дела (три), укључујући ту и Диков роман *Човек у високом дворцу* (в. Шешлак 2019: 177). Можда би се и могли сложити да је та аргументација донекле примењива у случају тих конкретних дела, али не бисмо могли само на основу претходно изнетог прихватити поменуто ограничење целокупној научној фантастици. Први који би се супротставио том ставу јесте Сувин, чијим је теоријским истраживањима о научној фантастици следећи део дисертације и посвећен. Његов став по том питању очигледно је супротстављен Долежеловом. Екстраполацију, тј. предвиђање могућих друштвених и историјских кретања у будућности полазећи од садашњих сазнања, Сувин сматра сасвим секундарним аспектом жанра научне фантастике (в. Сувин 2009: 14, 44). У питању је пуки привид екстраполације, јер је првенствена функција научне фантастике сазнајна, никако пророчка, док временске хоризонте реалистичке и научнофантастичне књижевности сматра умногоме сличнима.

О свему томе, сличностима и додирним тачкама између теорије могућих светова и Сувинових теоријских разматрања о научној фантастици, њиховом односу према реалистичкој књижевности, начину на који нам она помаже да научну фантастику боље разумемо и одредимо, као и разликама у претходно поменутиим теоријским разматрањима, нпр. у вези са горе поменутиим временским хоризонтима контрачињеничне историјске и научнофантастичне фикције, више у наредном делу.

III НАЈВАЖНИЈИ ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ

Будући да ћемо у нашим разматрањима о теоријским аспектима научне фантастике као књижевне врсте углавном користити теоријска разматрања Дарка Сувина, требало би најпре нешто рећи о том књижевном теоретичару. Дарко Сувин данас је један од најпризнатијих истраживача научне фантастике. Уз друга позната имена која су била делом његове генерације књижевних теоретичара, у великој мери је заслужан што је један од до тада обезвређиваних и тривијализованих жанрова, како се сматрало, чисто популарне књижевности, током шездесетих и седамдесетих година прошлог века подигнут на виши ниво књижевно-теоријских истраживања. Сувин је почео да се бави научном фантастиком као књижевним жанром још педесетих година прошлог века, док је предавао компаративну књижевност на Филозофском факултету у Загребу. Објављене чланке из тог периода објединио је у својој првој књизи *Од Лукијана до Луђика: Повијесни преглед и антологија научнофантастичке литературе* (1965). Крајем шездесетих година, Сувин се сели најпре у САД, где је кратко предавао на универзитету Масачусетс. Убрзо потом сели се у Канаду, где је до 1999. године и одласка у пензију радио као предавач енглеске књижевности и компаративне књижевности на универзитету Мекгил (McGill) у Монтреалу (в. Ајдачић 2009: 382). Године живота и рада проведене у Монтреалу, нарочито седамдесете и осамдесете године прошлог века, Сувинов су најплодоноснији период у изучавању научне фантастике. Тада објављује своје најзначајније књиге, чланке и студије. Његово најутицајније дело је *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979)¹²⁷. Поред те књиге, за наше истраживање важна је и збирка чланака и есеја *Научна фантастика, спознаја, слобода* (2009), на коју ћемо се такође ослањати. Уз већ поменути, као значајна би требало издвојити и следећа дела: *Викторијанска научна фантастика у Великој Британији: Дискурси знања и моћи (Victorian Science Fiction in the U.K.: The Discourses of Knowledge and of Power)* (1983)¹²⁸, *Становишта и претпоставке у научној фантастици (Positions and Presuppositions in Science Fiction)* (1988)¹²⁹, као и *Дефинисано празником: Есеји о утопији, научној фантастици и политичкој епистемологији (Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology)* (2010)¹³⁰. У својим делима, Сувин се увек трудио да током периода Хладног рата и блоковске поделе света англо-америчком читаоцу приближи и научнофантастична дела писана у тадашњем совјетском блоку уместо да се ограничи на научну фантастику писану на Западу (в. Ајдачић 2009: 383-384).

Током седамдесетих година Сувин је био и један од уредника часописа *Science Fiction Studies (Изучавања научне фантастике)*¹³¹. Важно је напоменути да су неки од текстова које ћемо користити у нашим разматрањима објављени управо у том часопису. Сувин је био уредник посебног броја тог часописа из марта 1975. године, посвећеног стваралаштву Филипа К. Дика. Како је истакао Робинсон, то издање садржи велики део

¹²⁷ Иако књига није преведена на српски језик, постоји превод на хрватски језик под насловом *Метаморфозе знанствене фантастике*. Превод је објављен 2010. године, у издању издавачке куће Профил из Загреба. Будући да у нашој земљи та књига још увек није доживела своје издање, сматрао сам упутним да се пре држим текста оригинала не енглеском језику уз консултацију збирке есеја *Научна фантастика, спознаја, слобода*, од којих су многи, у мањој или већој мери, постали делом претходно поменуте књиге.

¹²⁸ Књига није преведена на српски језик.

¹²⁹ Књига није преведена на српски језик.

¹³⁰ Књига није преведена на српски језик.

¹³¹ Ниједно издање часописа није преведено на српски језик.

најбољих критичких текстова икада написаних о Дику (в. Робинсон 1984: 132). Осим Сувиновог чланка „Опус Филипа К. Дика: Творевина као прибежиште и поглед на свет” („P. K. Dick’s Opus: Artifice as Refuge and World View”)¹³² објављеног у том броју, користимо и текстове других аутора из истог броја. У питању су следећи чланци: „Дикова злокобна мрежа: О *Марсовском временском исклизнућу*” („Dick’s Maledictory Web: About and Around *Martian Time-Slip*”) Брајана Олдиса (Brian W. Aldiss), „Дик и мета-СФ” („Dick and Meta-SF”) Карла Пагетија (Carlo Pagetti), „Филип К. Дик: Визионар међу шарлатанима” („Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans”) Станислава Лема (Stanisław Lem), „Након армагедона: Системи ликова у роману *Доктор Бладмани*” („After Armageddon: Character Systems in *Dr. Bloodmoney*”) Фредрика Џејмисона (Fredric Jameson) и „Убик: Деконструкција буржоаске СФ” („Ubik: The Deconstruction of Bourgeois SF”) Питера Фитинга (Peter Fitting). Будући да се о Дику и његовој фикцији много писало, уз поменуте чланке из тог посебног броја, користимо, између осталих, и друга дела и чланке релевантне за наша разматрања. Ту је чланак Патрише Ворик (Patricia Warrick) „Сусрет таоизма и фашизма у *Човеку у високом дворцу* Филипа К. Дика” („The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick’s *The Man in the High Castle*”), објављеног у истом часопису јула 1980. године. Користимо и њено дело *Кибернетичка имагинација у научној фантастици* (*The Cybernetic Imagination in Science Fiction*)¹³³, објављено исте године као и претходно поменути чланак. Нећемо заобићи ни Фитингов чланак „Стварност као идеолошки конструкт: Читање пет романа Филипа К. Дика” („Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick”)¹³⁴ из 1983. године, као ни чланак Карла Фридмана (Carl Freedman) „Ка теорији параноје: Научна фантастика Филипа К. Дика” („Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick”)¹³⁵ из 1984. године¹³⁶. Уз поменути чланак, користимо и Фридманову књигу *Критичка теорија и научна фантастика* (*Critical Theory and Science Fiction*)¹³⁷ из 2000. године. Од велике користи биће нам и чланак Умберта Росија (Umberto Rossi), „Четворострука симетрија: Међуделовање фикционалних равни у пет више или мање престижних романа Филипа К. Дика” („Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick”)¹³⁸ из 2002. године, као и његово дело *Увртнути светови Филипа К. Дика: Читање двадесет онтолошки несигурних романа* (*The Twisted Worlds of Philip K. Dick: A Reading of Twenty Ontologically Uncertain Novels*)¹³⁹, објављено 2011. године. Незаобилазно је и дело Кима Стенлија Робинсона (Kim Stanley Robinson) *Романи Филипа К. Дика* (*The Novels of Philip K. Dick*) из 1984. године, засновано на истоименој докторској дисертацији. Издвојићемо и књигу Скота Бакетмена (Scott Bukatman) *Терминални идентитет: Виртуални субјекат у постмодерној научној фантастици* (*Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*)¹⁴⁰ из 1993. године, као још једно дело које

¹³² Чланак је касније, неизмењеног наслова, постао делом Сувинове књиге *Становишта и претпоставке у научној фантастици* из 1988. године. У питању је девето поглавље (стр. 112-133).

¹³³ Књига није преведена на српски језик.

¹³⁴ Чланак није преведен на српски језик.

¹³⁵ Чланак није преведен на српски језик.

¹³⁶ Поменути чланак поново је објављен у зборнику *Филип К. Дик: Савремене критичке интерпретације* (*Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*), уредника Семјуела Умланда (Samuel J. Umland), 1995. године. Зборник није преведен на српски језик.

¹³⁷ Књига није преведена на српски језик.

¹³⁸ Чланак није преведен на српски језик.

¹³⁹ Књига није преведена на српски језик.

¹⁴⁰ Књига није преведена на српски језик.

се у значајној мери осврће на Дикову фикцију. Наша разматрања допунићемо и запажањима Н. Кетрин Хејлз (N. Katherine Hayles) из књиге издате 1999. године, *Како смо постали постхумани: Виртуална тела у кибернеџници, књижевности и информатици* (*How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*)¹⁴¹, будући да се значајан део тог дела бави Диковим стваралаштвом. На сличан начин можемо окарактерисати и дело Кристофера Палмера (Christopher Palmer) *Филип К. Дик: Усхићење и ужас постмодерне* (*Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*)¹⁴², објављено 2003. године. Не можемо изоставити ни Лемов чланак „Убик као научна фантастика”, објављен 1972. године, који је у нашој литератури штампан као предговор роману *Убик*¹⁴³. Окренућемо се и утицајним чланцима Дејвида Голумбије (David Golumbia), „Опирање ‘Свету’: Филип К. Дик, културолошке студије и метафизички реализам” („Resisting ‘The World’: Philip K. Dick, Cultural Studies and Metaphysical Realism”)¹⁴⁴, из 1996. године, те Џил Галван (Jill Galvan), „Улазак у постхумани колектив у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Филипа К. Дика” („Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick’s *Do Androids Dream of Electric Sheep?*”)¹⁴⁵, из 1997. године. Ту је и дело Лејле Кучукалић *Филип К. Дик: Канонски писац дигиталног доба* (*Philip K. Dick: Canonical Writer of the Digital Age*)¹⁴⁶ из 2009. године. Исте године објављена је још једна студија о Дику, књига Џејсона Веста (Jason P. Vest) *Постмодерни хуманизам Филипа К. Дика*¹⁴⁷ (*The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*)¹⁴⁸. Не смемо заобићи ни књигу Младена Јаковљевића *Алтернативне стварности Филипа К. Дика* из 2015. године, засновану на његовој докторској дисертацији, као ни истоимени чланак из 2011. године. Будући да се у значајној мери бави Диковим стваралаштвом, нарочито *Човеком у високом дворцу*, неизоставни део наше литературе мора бити и књига Александра Б. Недељковића *Алтернативне историје 1950-1980* из 2013. године, као допуњена и прерађена верзија његове докторске дисертације.

¹⁴¹ Књига није преведена на српски језик.

¹⁴² Књига није преведена на српски језик.

¹⁴³ Издање из 2018. године издвачке куће Контраст из Београда.

¹⁴⁴ Чланак није преведен на српски језик.

¹⁴⁵ Чланак није преведен на српски језик.

¹⁴⁶ Књига није преведена на српски језик.

¹⁴⁷ Занимљиво би било напоменути да у наведеним делима Кучукалићеве и Веста, Роси препознаје недостатак који назива „Заблудом оплемењивања” (енг. „the Ennoblement Fallacy”). До те заблуде долази када критичари сматрају како је једини начин да се укаже на књижевну вредност Диковог опуса његово упоређивање са класицима, поглавито реалистичке књижевности (в. Роси 2011: 23). Будући да Дик нити жанровски, нити стилски није припадао том миљеу, јасни су корени тог критичког става. Насупрот горе поменутим ауторима, Роси не сматра да је Дика потребно истргнути из оквира жанра у коме је поникао како би се о његовом делу могао донети утемељен и образложен критички суд.

¹⁴⁸ Књига није преведена на српски језик.

III 1. Теоријски оквир научне фантастике према Дарку Сувину

Ајдачић истиче како према Сувину научнофантастично дело није само фикционално дело одвојено од реалности. Оно се мора критички сагледати и кроз призму друштвене стварности коју посредно представља (в. Ајдачић 2009: 383). Самим тим, што ћемо касније детаљније образложити, и Сувиново инсистирање на томе да научнофантастични текст треба разумети првенствено као параболу и аналогију на нашу искуствену и емпиријску стварност. Тек потом се том тексту може прићи као футуролошкој екстраполацији, тј. предвиђању могућих друштвених кретања у будућности. Из таквог приступа изучавању научне фантастике произилази и Сувинова књижевнотеоријска борба против комерцијалног изједначавања фантастичне књижевности (Fantasy) са научном фантастиком. Сведоци тог изједначавања можемо бити уколико уђемо у било коју књижару. Неретко, на полицама можемо видети дела фантастичне књижевности класификована као научнофантастична и обрнуто. За разлику од научне фантастике, фантастичну књижевност Сувин сматра готово потпуно ескапистичком и стога противспознајном. Како тврди, фантастична књижевност је ескапистичка зато што једина сврха коју она може имати јесте да омогући читаоцу бег од реалности у којој живи. Логично, ескапизам фантастичну књижевност чини противспознајном, јер сазнајна функција у књижевности захтева да се читалац суочи са реалношћу која га окружује како би нешто о њој сазнао, не да јој окреће леђа. Како Ајдачић примећује, Сувин сматра да је таква књижевност прибежиште припадника маргинализованих слојева друштва који више и не покушавају да промене нешто у свету у коме живе. Стога фантастична књижевност не поседује готово никакву сазнајну вредност (в. Ајдачић 2009: 384). Могло би се рећи да Сувин ту књижевност сматра и једним од инструмената маргинализације и отуђења човека која га, између осталог, услед недостатка сазнајне функције и спречава да на прави начин спозна стварност око себе (в. Сувин 2009: 44-45, 280-281). Насупрот томе, научну фантастику види као жанр који (уколико није злоупотребљен, нпр. у идеолошке или чисто комерцијалне сврхе) поседује сазнајну функцију. Стога је кадар да омогући читаоцу да на критички начин и из једног новог угла „спозна” своју стварност.

У својим истраживањима, Сувин инсистира на појму спознајне зачудности као основном принципу научнофантастичног жанра. Термин „спознајна зачудност” или „когнитивно очуђење” заснован је на теоријама руског формалисте Шкловског (*остранение*). Сувин термин Шкловског модификује додајући именици „зачудност/очуђење” придев „спознајна/когнитивно”. Он се слаже са руским формалистима када каже како свака читалачка реконструкција фикционалног света неког текста треба да води очуђењу: „Ријеч је о заобилажењу, успореном разумијевању или одгођеној спознајној гратификацији која, како руски Формалисти правилно примјетише, очуђује наше читање, присиљавајући нас уједно да размислимо о томе што би дано текстуално престојаваше – развијање сижеа и приказивање – могло значити” (Сувин 2009: 129-130)¹⁴⁹. Разлика између таквог очуђења, какво можемо срести у другим књижевним врстама, и спознајне зачудности какву срећемо у научној фантастици настаје када у темеље тог очуђења уведемо један нови појам. То је научнофантастични новум.

Сувин дефинише новум као спознајну иновацију, било да је у питању појава или однос датог фикционалног света, „кој[а] одступа од пишчеве – и претпостављене

¹⁴⁹ Такође (в. Сувин 2010: 171).

читаочеве – стварносне норме” (2009: 72-73)¹⁵⁰. Поменути иновација такве је природе да, „доноси измјену читавог свијета приче – или барем њених кључних најважнијих видова” (2009: 72-73)¹⁵¹. Присуство те иновације Сувина води закључку да је основна одлика која научну фантастику разликује од других књижевних врста „фикцијски ‘новум’ (новина, иновација) чију ваљаност потврђује спознајна логика” (2009: 72)¹⁵². Улазећи у сукоб са искуственим нормама читаоца које су део његовог доживљаја стварности, научнофантастични новум води когнитивном очуђењу, тј. спознајној зачудности. Очуђење утемељено на новуму читаоца потом води прихватању на тај начин моделованог фикционалног света. Самим тим, унеколико се разликује од схватања руских формалиста.

Из тих разлога, у предстојећим одељцима ближе ћемо се упознати најпре са појмом спознајне зачудности (или когнитивног очуђења)¹⁵³. Она читаоцу омогућава да своју стварност спозна из једног новог и измештеног угла. Темље се на фикционалном новуму као катализатору долажења до такве спознаје. Уз та два појма који леже у темељима научне фантастике, у предстојећим одељцима упознаћемо се и са основним одликама научнофантастичног жанра, које га одвајају како од фантастичне, тако и од реалистичке књижевности. Такође, ближе ћемо се упознати и са одликама које научна фантастика и реалистичка књижевност деле.

III 1. 1. Спознаја и очуђење (зачудност) - темељи дефинисања научне фантастике као књижевног жанра

Полазећи од дефиниције појма научнофантастичног жанра у књижевности и начина његовог настанка, у својим теоријским истраживањима и радовима о научној фантастици Дарко Сувин покушава да успостави и образложи опсег научне фантастике као књижевне врсте. Научну фантастику дефинише као књижевну врсту засновану „на прожимању зачудности и спознајности, чији је главни формални захват експлицитни имагинативни оквир (присуство у основи различитих ликова или контекста збивања) који је алтернативан ауторовој емпиријској свакидашњици” (Сувин 2009: 41)¹⁵⁴. Место научне фантастике Сувин види у простору између могућих фикционалних светова реалистичке књижевности, са једне стране, те натприродних фикционалних светова фантастике, народних прича и бајки, са друге. Покушава да разграничи научну фантастику од суседних жанрова говорећи како се та врста фикције „разликује од ‘нормалне’ књижевности с натуралистичким или емпиријским оквиром збивања услијед присуства зачудности” (2009: 41). Са друге стране пак, научна фантастика разликује се од „‘фантастичких’ или не-натуралистичких књижевних врста попут Fantasy [фантастике] [...], мита, бајке и басне услијед присуства спознајности” (2009: 41)¹⁵⁵. Како бисмо боље разумели Сувинове ставове, на тренутак ћемо се вратити реализму у књижевности и присетити његова два основна одређења како их образлаже Квас (в. II 1. 9.). Са једне стране имамо аисторијско одређење реализма. Дефинисано је према присутности реалистичког поступка и метода у књижевном делу. Са

¹⁵⁰ Такође (в. Сувин 1979: 64; 2009: 61; 2010: 68)

¹⁵¹ Такође (в. Сувин 1979: 64; 2009: 61; 2010: 68)

¹⁵² Такође (в. Сувин 1979: 63; 1988: 66; 2010: 67)

¹⁵³ Сувин у истраживањима научне фантастике користи термин спознајна зачудност. Тај термин се у литератури на српском језику најчешће помиње као когнитивно очуђење или онеобичење. Оригинални термин на енглеском језику гласи „cognitive estrangement”.

¹⁵⁴ Такође (в. Сувин 1972: 375; 1979: 7-8; 1988: 37, 66)

¹⁵⁵ Такође (в. Сувин 1979: 7-8; 1972: 375)

друге стране, имамо одређење реализма као књижевноисторијског правца који је био доминантан у западној књижевности током већег дела деветнаестог века. Слично поменути одређењима реализма, Сувин разликује два одређења научне фантастике (в. Сувин 2009: 265-269). Прво је одређење научне фантастике као књижевноисторијског жанра. Бави се њеним историјским почецима. Насупрот томе, друго одређење је аисторијско. Бави се научном фантастиком на плану присуства спознајности и зачудности у књижевном делу, као и њеног разграничења од научној фантастици суседних жанрова реалистичке и фантастичне књижевности.

Уколико се вратимо књижевноисторијском одређењу научне фантастике, као књижевни теоретичар Сувин је карактеристичан по често оспораваном и само делимично прихваћеном ставу о хронолошким почецима те књижевне врсте:

„Мој став – да је СФ фикција спознајног очуђења [...] – нужно признаје као рани СФ сву утопијску фикцију¹⁵⁶, већину ‘чудесних путовања’, као и многе сродне жанрове уназад до (нпр.) Платонове *Државе*, Лукијана из Самосате, Мор[е]ја, [Сирана] и [Свифта]. Позитивистичка већина у С-Ф критици одбацила је тај мој став а да никад није (колико знам) изнијела неки кохерентни аргумент против њега” (Сувин 2009: 265)¹⁵⁷.

Проблем неприхватања тог, на први поглед прилично радикалног става, Сувин покушава да ублажи и барем делимично заобиђе тако што све те ране почетке побројане у претходном наводу касније назива претечама научне фантастике. Услови за појаву научне фантастике какву данас познајемо стекли су се тек у доба након буржоаских револуција. Говорећи о тим револуцијама, Сувин првенство даје индустријској револуцији (в. Сувин 2009: 265-266). Иако не сматра политичке револуције небитним, ипак је гледишта да је индустријска револуција довела до већих промена у међуљудским и друштвеним односима. Пре тих револуција, у текстовима које он сматра претечама научне фантастике, радња тих дела обично је била смештена било „у прошлости или у простору” (Сувин 2009: 265). Након тог времена, таква „локализација”, где као почетни пример узима роман *Времплов (The Time Machine)* Х. Г. Велса (H. G. Wells), „замијењен[а] [је] будућношћу,

¹⁵⁶ Сувин узима утопијску књижевност као претечу научне фантастике због тога што она читаоцу представља „вербалну конструкцију одређене квази-људске заједнице у којој су друштвено-политичке институције, норме и међусобни односи организовани према савршенијим начелима у односу на ауторову заједницу, а ова конструкција се темељи на очуђењу које потиче из једне алтернативне историјске премисе” (1979: 49; 1988: 35; 2010: 30, *курзив мој*). Као примере тих квази-људских заједница Сувин наводи како нпр. Свифтове хоиниме, тако и различите ванземаљске и вештачке интелигенције какве можемо срести у савременој научној фантастици: „[У]топија је увек усмерена на људске односе, али њени ликови не морају бити људски нити чак ни на први поглед антропоморфни” (Сувин 1979: 60). Из тих разлога, Сувин види утопијску књижевност као алегоријски жанр сродан параболу и аналогији на нашу искуствену стварност. Таква одлика га, уз већ поменуто присуство когнитивног очуђења (спознајне зачудности), чини јако блиским Сувиновој дефиницији научне фантастике. Стога Сувин и тврди како „[с]трого и прецизно говорећи, утопија није жанр већ друштвено-политички поджанр научне фантастике” (Сувин 1979: 61; 1988: 38; 2010: 42-43). Ипак, свој став појашњава истичући како утопија није одувек била делом научне фантастике већ је, историјски гледано, књижевна врста из које научна фантастика делом потиче. Постала је део научне фантастике тек током процеса настанка савремене научне фантастике, тј. када ју је научна фантастика, да употребимо Сувинове речи, „прогутала”. Своје образложење Сувин завршава говорећи како се целокупна научна фантастика може писати само између утопијских и анти-утопијских хоризоната. Другим речима, да се сав замисливи интелигентни живот, што укључује и људску врсту, може организовати искључиво на равни разапетој између две супротстављене тачке или екстрема, од савршенијег ка мање савршеном уређењу и обрнуто (в. Сувин 1979: 61-62; 2010: 43).

¹⁵⁷ Такође (в. Сувин 1979: 87-89; 1972: 372).

виђеном као четврта физичка димензија (као што је објашњено у *Времплову* [Х. Г. Велса], којим, међутим, отпочиње нови, времепросторни циклус)” (Сувин 2009: 265-266)¹⁵⁸. Са Сувиновим ставом слаже се и Фридман: „Са *Времпловом* (1895) кључна временска димензија научне фантастике коначно постаје изричита, док средство наизглед географске приповести бива одлучно напуштена” (2000: 52-53). Тај догађај прекретница је у историјату научнофантастичне приповести, јер „[о]вај имагинативни помак у будућност, истог рода као живот под капитализмом, толико је фундаменталан да боји читав СФ кронотоп” (Сувин 2009: 266). Историјски гледано, та „суштинска прекретница” догодила се на прелазу из осамнаестог у деветнаести век, „када простор губи монопол над локацијом очуђења, а алтернативни хоризонти се премештају са простора на време” (Сувин 1979: 89). Сувин стога предлаже поделу тог корпуса. У складу са том поделом, научна фантастика посматрана као књижевноисторијски жанр састоји се од савремене научне фантастике и њених претеча подељених у три историјске фазе¹⁵⁹ (в. Сувин 2009: 266):

- Пред-модерна фаза, која обухвата све претече, како утопијске тако и чудесна путовања, тј. текстове са научнофантастичним елементима, све до Француске револуције.
- Модерна фаза, у коју укључује деветнаестовековне претече као што су Перси Шели (Percy Bysshe Shelley) и *Ослобођени Прометеј*, Мери Шели (Mary Shelley) и *Франкеништајн*, те Едгар Алан По (Edgar Allan Poe) у наким својим причама.
- Поствелсовска фаза¹⁶⁰, која је поглавито усмерена на простор-време¹⁶¹ „у којој је сам [Велс] прелазна точка између [њутновских] и [ајнштајновских]

¹⁵⁸ Такође (в. Сувин 1972: 377-378).

¹⁵⁹ Уколико читалац жели детаљније да се упозна са Сувиновим размишљањима на тему претеча научне фантастике и развитка научнофантастичне и утопијске мисли од античког доба до данас, може прочитати Сувинову књигу *Од Лукијана до Луњика: Повијесни преглед и антологија научнофантастичке литературе* (1965). Посебну пажњу обратити на „Приступ и предговор” (стр. 5-11), те поглавља „Антика: СФ као чудесно путовање и сретни оток” (стр. 21-27), „Средњи вијек: СФ као потиснута нада о новој земљи” (стр. 49-53), „Ренесанса и барок: СФ као утопија и планетарни роман” (стр. 59-71), „Рационализа: СФ као сатиричка обрана човјека од буржоазије” (стр. 131-141), „Романтички приступ: СФ као нацрт” (стр. 177-183), „Вододјелница око 1848. (СФ као двоструки хоризонт – антиутопија, авантура и антиципација): СФ као тмина у човјеку и свијету” (стр. 184-189), „СФ између два хоризонта (Верн [Verne]и Батлер [Butler])” (стр. 204-211), „СФ као антиципација зоре” (стр. 212-221), „На прелазу стољећа: СФ као отворено питање (Велс [Wells])” (стр. 257-269), „Прва трећина 20. стољећа: СФ као начета сутрашњица” (стр. 271-288), „Друга трећина 20. стољећа: СФ као испитивање могућих сутрашњица” (стр. 349-365), „Нешто као закључак – СФ као фолклор научног раздобља” (стр. 554-561). Будући да књига није замишљена искључиво као преглед научнофантастичне мисли кроз историју, већ и као антологија, између горе наведених поглавља могу се пронаћи како примери прича за које Сувин сматра да садрже научнофантастичне елементе, тј. сматра их претечама тог жанра, тако и примери модерних прича које доиста и припадају књижевном правцу научне фантастике какав данас познајемо.

¹⁶⁰ Као почетак савремене фазе научне фантастике Сувин узима Велса, а не нпр. Жила Верна, иако и његова дела сматра претечама научне фантастике. Разлог је у томе што, за разлику од Велса који је усмерен како на простор, тако и на време (будућност), код Верна имамо усмерење искључиво на простор, јер се радња његових приповести не одиграва у будућности. Њихове радње се одигравају у алтернативној садашњости, јер „[њ]егова дела нису екстраполације у времену, већ наизглед чињенични, новинским стилем писани извештаји о паралелним универзумима и алтернативним временским линијама у којима је професор Лиденброк неколико месеци раније путовао под земљом, Немо под морем, а трио из Колумбијаде око Месеца” (Сувин 1979: 148).

кронотопа, између антиципаторске претензије на екстраполацију и отворено аналогних алтернативних Могућих Свијетова” (Сувин 2009: 266).

У последњој ставци ваља приметити да Сувин по први пут фикционалне светове дела која би се од Велса на овамо могла назвати научнофантастичним у савременом смислу, карактерише као фикционалне могуће светове сличне, али ипак алтернативне пишчевој и читаочевој искуственој стварности. Такви фикционални светови представљају могућу варијанту те стварности. Сувинову дефиницију¹⁶² научне фантастике као књижевне врсте, како њене временске хоризонте, тако и њене одлике мисаоног експеримента, о чему ћемо касније више говорити, препознајемо у последњој наведеној ставци Сувинове поделе научне фантастике на историјске фазе. Придржавајући се начела изнесених у Сувиновом покушају дефинисања научне фантастике, као одличног полазишта за разумевање те врсте фикције, његову бисмо дефиницију могли допунити и понудити нашу дефиницију те књижевне врсте. Научна фантастика могла би се дефинисати као *књижевна врста заснована на прожимању зачудности и спознајности која се постиже логичким темељењем научнофантастичних приповести на научнофантастичном новуму. На тај начин, граде се природни фикционални могући светови слични пишчевој и читаочевој искуственој стварности који су истовремено тој стварности алтернативни (кроз присуство у основи различитих ликова или контекста збивања у односу на ту стварност). Другим речима, конструишу се природни фикционални могући светови утемељени на научнофантастичном новуму који представљају могуће варијанте те исте стварности.* Можемо приметити да се Сувинова концепција научнофантастичне фикције

¹⁶¹ Сувин напомиње да је оријентација на простор-време, где се време схвата аналогно простору, углавном усмерена на будућност. Ипак, логично би било закључити да, самим тим што је време аналогно простору, а будући да се у простору може кретати напред-назад, није искључено ни такво кретање у времену, тј. како у будућност, тако и у прошлост или кроз садашњост. То би било у складу са временским хоризонтима научне фантастике како их образлаже Сувин, о чему ће касније бити више речи.

¹⁶² Будући да су предмет изучавања наше студије романи Филипа К. Дика, не би било згорег напоменути да је и сâм Дик покушао да дефинише научну фантастику. У есеју „Моја дефиниција научне фантастике” („My Definition of Science Fiction”) из 1981. године, Дик говори како је први корак ка научној фантастици конструисање фикционалног, тј. реално непостојећег света: „То је друштво које заправо не постоји, али је утемељено на нама познатом друштву – тј. нама познато друштво служи као одскочна даска за његову изградњу; то друштво се развија из нашег, можда и под правим углом, као у роману или причи о алтернативној стварности. То је наш свет измештен менталним напором аутора, наш свет трансформисан у оно што он није, барем не још. Такав свет се мора разликовати од нама датог на макар један начин, а тај начин мора бити довољан да покрене след догађаја који се не би могао десити у нашем друштву – нити у било ком познатом нам друштву, било садашњем било прошлом. Идеја која доводи до тог измештања мора бити смислена; тј. такво измештање мора бити концептуално, не само тривијално или бизарно – то је суштина научне фантастике, концептуално измештање унутар једног друштва чији је резултат изградња новог друштва у ауторовом уму, његово бележење на папиру, где са папира оно изазива страховити шок у читаочевом уму, *шок непрепознавања*” (1981: 99). Дик додаје и како је одлика квалитетне научне фантастике да такво концептуално измештање или нова идеја мора бити стимулативна за читаоца отварајући му ум за нове могућности. Такво измештање „покреће ланчану реакцију”, тј. „разгранаване идеја у уму читаоца; [...] оно откључава ум читаоца тако да тај ум, слично ауторовом, почиње да ствара” (1981: 100). У Диковим разматрањима можемо препознати како Сувинов појам новума, када Дик говори о концептуалном измештању заснованом на потпуно новој идеји, тако и Сувинов појам когнитивног очуђења, када Дик говори о шоку непрепознавања, те отварању ума читаоца за нове могућности. Извор у коме смо пронашли поменути есеј збирка је Дикових есеја *Промењиве стварности Филипа К. Дика (The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings)* објављена 1995. године, коју је приредио Лоренс Сатин (Lawrence Sutin). Уколико читалац жели поближе да се упозна са садржајем те збирке, може је пронаћи на <https://archive.org/details/shiftingrealitie00dick>.

као алтернативних фикционалних могућих светова сличних нашој стварности, као и наша допуна, добро уклапају у концепцију фикционалних могућих светова према теорији могућих светова, како је заступа Долежел.

Што се аисторијског одређења тиче, Сувинов став да је научна фантастика фикција когнитивног очуђења чију унутрашњу спознајну логику одређује фикционални новум, смештена на размеђу између реалистичке и фантастичне књижевности (али још увек део природних могућих светова) углавном је прихваћен¹⁶³. Таква ситуација слична је оној коју имамо код аисторијског одређења реализма. Насупрот томе, ситуација са књижевноисторијским одређењем научне фантастике много је нејаснија¹⁶⁴. Може се рећи

¹⁶³ Будући да је наша дефиниција научне фантастике у суштини допуњена и донекле измењена верзија Сувинове, све што је овде речено о његовој дефиницији, самим тим би вредело и за нашу.

¹⁶⁴ У *Историји научне фантастике (Trillion Year Spree: The History of Science Fiction)* из 1986. године (књига није преведена на српски језик), Брајан Олдис (Brian Aldiss) заједно са коаутором Дејвидом Вингроувом (David Wingrove) каже како се „[д]обра СФ не бави обавезно реалношћу, али нам чини реалност јаснијом” (Олдис, Вингроув 1986: 14). Из тих речи јасно је да Олдис не одступа много од Сувинових ставова када је аисторијско одређење те књижевне врсте у питању. Место где се њих двојица размимоилазе јесте књижевноисторијско одређење научне фантастике. Корене тог жанра Олдис види у готском роману, поглавито *Франкеништајну* Мери Шели, уз пресудан утицај индустријске револуције и Дарвинове теорије еволуције (в. Олдис, Вингроув 1986: 13-14, 18). Околности настале услед утицаја тих фактора довеле су до тога да људи другачије доживљавају свет око себе него што су то чинили неколико генерација раније. Како Олдис тврди, једна од одлика готског романа која ће се касније пренети и на савремену научну фантастику јесте та да је он способан „да иде тамо где солидни реалистички друштвени роман не може” (Олдис, Вингроув 1986: 17). Разлог што Олдис заступа став да је *Франкеништајн* Мери Шели директна претеча савремене научне фантастике јесте у томе што по први пут у једном књижевном делу срећемо створење које је несумњиво дело људских руку и не припада натприродном. Створење Виктора Франкенштајна производ је научног доба: „Искра живота” је удахнута у комбиновано тело. Живот је створен без помоћи натприродног. Наука је преузела примат” (Олдис, Вингроув 1986: 49). Услед поменутих разлога, са Олдисовим ставом слаже се и Фридман (в. 2000: 48-49). Ворикова такав став великим делом прихвата (в. 1980б: 35). Међутим, њено мишљење разликује се у томе што то дело сматра тек претечом научне фантастике, не и њеним интегралним делом. Смер развоја који Олдис види у тој прото научнофантастичној приповести као кретање у смеру савремене научне фантастике налази се у комбинацији друштвене критике и нових научних идеја. Такав приступ наговештава методе које ће у свом писању употребљавати и Х. Г. Велс (в. Олдис, Вингроув 1986: 57). Многи аутори прате Олдисов став. Данијел Динело (Daniel Dinello) у књизи *Технофобија!: Научно-фантастичне визије постхумане технологије (Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology)* из 2005. године (књига није преведена на српски језик) каже: „*Франкеништајн* спаја легенде о разљућеним вештачким људима као што је голем или хомункулус са чудесним открићима науке. [...] *Франкеништајн* представља песимистичку визију науке и њених потенцијално кобних последица” (Динело 2005: 41). За разлику од Олдиса, Брајан Стејблфорд (Brian Stableford) у есеју „Научна фантастика пре жанра” (Science fiction before the genre) објављеном у збирци *Кембриџов приручник за научну фантастику (The Cambridge Companion to Science Fiction)* 2003. године (збирка није преведена на српски језик) види корене научне фантастике на начин сличан Сувиновом. Према њему, „научно-фантастична спекулација” почиње са жанром „утопијске фантастике, чија је уобичајена приповедна форма била имагинарно путовање” (Стејблфорд 2003: 15). Он одбацује поистовећивање корена тог жанра са *Франкеништајном*, јер сматра готски роман делом традиције „анти-научне фантастике” (Стејблфорд 2003: 19). Као претечама научне фантастике, предност даје неким причама Едгара Алана Поа, које су касније утицале на Жила Верна (Jules Verne) и његова *voyages extraordinaires* (чудесна путовања), као и Х. Г. Велса и његове *Scientific Romances* (научне романсе) (в. Стејблфорд 2003: 18-25). Сувин се слаже са Олдисовим ставом да су се у деветнаестом веку са индустријском револуцијом и Дарвиновом теоријом еволуције створили услови за развој савремене научне фантастике. Ипак, за разлику од Олдиса, Сувин о *Франкеништајну* нема високо мишљење и не сматра га директним претечом тог жанра. Тај роман види као „несавршени хибрид хорор приче и филозофске СФ” (Сувин 1979: 127). Ипак, признаје му разочарење и узмак од дотадашње утопистичке вере у напредак, што „ће постати преовлађујућа тенденција у потоњој СФ на енглеском језику” (Сувин 1979: 127). Одлика која ипак уздиже Шелин *Франкеништајн* изнад жанра „безумног готског трилера” јесте присуство „правог СФ

да је управо супротна оној коју имамо код књижевноисторијског одређења реализма. Ипак, будући да је тема књижевноисторијског одређења научне фантастике само посредно повезана са нашим разматрањима, у следећем одељку вратићемо се и детаљније посветити оном другом, аисторијском одређењу. То одређење је за сврхе наших разматрања далеко важније, будући да разграничава фикционалне могуће светове научне фантастике од суседних јој светова како реалистичке, тако и фантастичне књижевности.

III 1. 2. Омеђења научне фантастике према суседним фантастичним књижевним жанровима

У својим разматрањима, Сувин се труди да разбије уврежене предрасуде које постоје у вези научнофантастичног жанра. Поменуто предрасуде могу се свести на два највећа проблема. Први проблем јесте често изједначавање фикционалних дела научнофантастичног жанра са делима фантастичне књижевности. То свакодневно можемо приметити уколико уђемо у неку од књижара и на полицама видимо како се неретко дела фантастичне књижевности продају под одредницом СФ (*science fiction* – научна фантастика) или обрнуто. Такав покушај, како би Сувин рекао, мешања уља са водом, док и донекле може бити оправдан комерцијалним разлозима, веома је проблематичан. Зашто? Према Долежеловој подели, дела научнофантастичног жанра припадају моделативном оквиру природних могућих светова фикције. Самим тим, таква дела поседују изражену сазнајну функцију (или бар томе теже), јер законитости тих фикционалних светова не надилазе законитости стварности која нас окружује.

За разлику од научнофантастичних, дела фантастичне књижевности припадају моделативном оквиру натприродних светова фикције (логички али не и природно могућих). Због тога дела фантастичне књижевности не поседују изражену сазнајну функцију, тј. читаоцу не говоре готово ништа о стварности у којој живи. Њихови натприродни фикционални светови представљају облик ескапизма или бега од стварности. Сувин сматра како научна фантастика и фантастика ипак поседују једну заједничку одлику. Како једна, тако и друга врста фикције припадају зачудној (очуђујућој) књижевности. Међутим, не можемо повући знак једнакости између различитих врста зачудности са којима се срећемо код те две књижевне врсте. У научној фантастици зачудност је спознајне природе. Насупрот томе, у фантастици имамо зачудност која „иако сумња у законитости ауторовог емпиријског света”, незаинтересована је за њене спознајне могућности и „не користи машту као средство за разумевање кретања у реалности, већ као циљ који је сам себи сврха и одсечен је од стварних могућности” (Сувин 1972: 375). Сувин признаје да су то о чему говори идеалне категорије. Као и у реалистичкој књижевности, у

новума”, у виду створења створеног науком пре него магијом, са свим последицама које из таквог новума логички произилазе, што нас води Велсу и почецима савремене научне фантастике (в. Сувин 1979: 129-130). Поменувши неке примере различитих ставова о књижевноисторијском одређењу научне фантастике, можемо приметити да они ипак имају заједничких одлика. Сви поменути теоретичари у општим цртама се слажу да је деветнаести век са индустријском револуцијом, теоријом еволуције и другачијим схватањем науке у односу на раније периоде извршио пресудни утицај на тај жанр и био прекретница у развоју научне фантастике какву данас познајемо. Што се аисторијског одређења тиче, већина теоретичара се макар у основним цртама слаже са Сувиновим ставом да су основне одлике научне фантастике спознајност и зачудност уз неприкосновено присуство новума који одређује целокупну унутрашњу логику таквог фикционалног дела. Неупитан је и Сувинов став да научнофантастично дело не говори о будућности (није екстраполација), већ на посредан и измештен начин (аналогијом) говори о искуственој стварности аутора и читаоца. Таква одлика приближава га реалистичкој књижевности.

научној фантастици имамо дела која се по питању примеса из поља натприродних светова фантастичне књижевности крећу по равни која са једне стране допире до граница реалистичке и натуралистичке књижевности, док са друге стране додирују границе могућих натприродних светова фантастичне фикције. Имајући то на уму, могао би се извести закључак да Сувин сматра како би се естетска вредност научнофантастичног дела морала процењивати на основу степена његове чистоте од примеса из фикционалних светова фантастике. Самим тим, научнофантастично дело естетски је вредније што је ближе границама могућих светова реалистичке књижевности. Таква научнофантастична дела поседују израженију сазнајну функцију и већу сазнајну вредност. На основу тога, може се закључити како је сазнајна функција научнофантастичног дела директно пропорционална његовој естетској вредности и, самим тим, њен камен темељац.

Други проблем који Сувин примећује јесте честа заблуда да је научна фантастика футуролошка књижевна врста која се бави предвиђањима, тј. екстраполацијама о могућим друштвеним кретањима у будућности. Према Сувину, мада у ограниченој мери постојећа, то је ипак секундарна функција те књижевне врсте. Прекомерно инсистирање на том аспекту научнофантастичног дела може угрозити његову сазнајну функцију уколико се манифестује као захтев за служењем некој владајућој догми, идеологији или пак у сврхе комерцијалне експлоатације. Како би тај став појаснио, Сувин даје примере директног административног, тј издавачког притиска на писце научне фантастике у некадашњем СССР-у, као и индиректног притиска комерцијалног издавачког естаблишмента у западном либерално-капиталистичком систему (в. Сувин 2009: 41-57; 1979: 27-28; 1972: 379). Футуролошка компонента била је много израженија током деветнаестог века, у почецима савремене научне фантастике. Преовлађујући приступ научнофантастичној приповести тог времена био је да се крене од „одређених спознајних хипотеза и идеја оваплоћених у фикционалном оквиру и сржи фабуле”, а да се затим употреби „директна временска екстраполација [...] утемељена у социолошком (тј. утопијском и анти-утопијском) моделу” (Сувин 1972: 378). Велс је писац кога Сувин види као прекретницу и почетак постепеног преласка са футуролошког, тј. екстраполацијског, на аналошки модел изградње научнофантастичних фикционалних светова и фабуле таквих дела: „У двадесетом веку, СФ је зашла у сфере антрополошке или космолошке мисли, постајући дијагноза, упозорење, позив на разумевање и акцију, и – што је најважније – мапирање могућих алтернатива” (1972: 378). Сувин инсистира на томе да је погрешно говорити о научној фантастици као о било чему другом осим као подстицају на размишљање о читаочевој емпиријској и искуственој стварности. Такав подстицај постиже се помоћу фабуле усредсређене на представљање међуљудских односа, слично реалистичкој књижевности, али у једном новом и другачијем оквиру. Фикционални светови научнофантастичних дела не моделирају се екстраполацијом, већ аналогичном на искуствену и емпиријску стварност. Ликови таквих дела „не морају бити човјеколики нити локалитет геоморфан (сличан Земљи)”, а њихове реалије, тј. предмети и унутрашњи односи у тако моделованим световима, „могу бити веома ‘фантастичне’, под условом да нису логичко-филозофски немогуће или међусобно протурјечне” (Сувин 2009: 45)¹⁶⁵. У таквом захтеву препознајемо аристотеловски захтев за кохерентношћу фабуле песничког (књижевног) дела, који је карактеристичан и за реалистичку књижевност. Кохерентност фабуле књижевног дела услов је његове спознајности како у реалистичкој, тако и у научнофантастичној књижевности. На такав закључак упућују и речи Ворикове:

¹⁶⁵ Такође (в. Сувин 1979: 29; 1972: 379).

„Замишљени свет може нарушити један или два аспекта стварности како је наука сада дефинише, али не може да игнорише научна сазнања, или постаје фантастика, не СФ” (Ворик 1980б: 82). Једна од одлика реалистичке књижевности коју препознајемо у научној фантастици јесте и реалистичка категорија инвентивности. У научној фантастици, категорија инвентивности више не објашњава искључиво фантастичне примесе у књижевном делу и начин на који оне функционишу у склопу целине. Објашњава и појаве налик фантастичном, будући да су у делу оне алтернативне ауторској и читаочевој емпиријској стварности, али ипак не крше њену логику и њене законитости. На тај начин представљени односи у научнофантастичном делу, без обзира на фикционално време и место радње, „говоре о нама, или могућим изборима с којима се ми суочавамо: дакле, они говоре на заобилазни начин параболе” (Сувин 2009: 299). Различита бића која насељавају фикционалне просторе научнофантастичних дела, узимала он облик ванземаљаца, чудовишта, обичних људи или „жители[а] [фикционалних] утопија”, огледало су стварног човека „баш као што је другачија [фикционална] земља огледало његовог света” (Сувин 1972: 374). Међутим, будући да је зачудно и искривљено, поменуто огледало нашег света „не само да одражава, оно и трансформише” (1972: 374), тј. очуђује или онеобичава. Као искривљено и неретко сатирично или гротескно огледало наше стварности, научна фантастика присиљава читаоца да се са растућом забринутости осврне „на недостатке наше свакодневице” (1972: 380).

Сувинови ставови логички остављају многа дела која се код читалаштва сматрају научнофантастичним изван оквира тог жанра. Разлог изостављања јесте тај што та дела узурпирају декорације и реалије научне фантастике кроз својеврсну мимикрију или „продавање рога за свијећу” (Сувин 2009: 45). Пример те мимикрије или прерушавања¹⁶⁶ могла би бити аналогија са моделом историјских романа. Основна разлика између такве књижевности и историјских романа јесте у томе што су ти модели транспоновани, тј. пребачени, у друга и другачија времена и просторе¹⁶⁷. Сличан том моделу је и књижевно-телевизијско-филмски (под)жанр свемирске опере (*space opera*). Свемирска опера је ништа друго до трансформација жанра романа о америчком Дивљем западу (тзв. *Western*) у други простор и време¹⁶⁸. У том жанру долази до претварања неукроћене западне границе Сједињених држава деветнаестог века (*the frontier*) у друге планете и галаксије¹⁶⁹, а непокорених и опасних домородаца у бића са других планета¹⁷⁰: „Све свемирске саге

¹⁶⁶ Како у научнофантастичној књижевности тако и у другим медијима (филм, телевизија, компјутерске игре).

¹⁶⁷ Као примере можемо навести серијал Исака Асимова *Задужбина*, као и филмски серијал *Звездани ратови*.

¹⁶⁸ Нпр. поново *Звездани ратови*.

¹⁶⁹ Нпр. филмски и телевизијски серијал *Звездане стазе*.

¹⁷⁰ Иако такав приступ Сувин сматра противспознајним и критикује га, он се и даље у одређеној мањој и контролисаној мери може пронаћи и у ономе што Сувин (уз друге) сматра квалитетном научном фантастиком која поседује сазнајну компоненту, будући да идеалне категорије, па ни идеално чиста књижевна дела, не постоје у пракси. Тако у Диковом роману *Марсовско временско исклизнуће* имамо фикционални Марс за који данас знамо да не постоји као такав. Ипак, будући да у време писања романа (објављен је 1964. године) још увек нису постојали поуздани подаци о стварним условима на Марсу, писац је могао да пусти машти на вољу у много већој мери него што би то данас био случај. Једино ограничење, коме није могао утећи ни Дик, јесте то да је и сама људска машта ограничена условима света у коме живимо. Самим тим је веома тешко замислити нешто што већ у одређеној мери не наликује нечему из нашег било личног, било колективног искуства. О томе смо већ говорили када смо образлагали Долежелове ставове о енциклопедији знања о стварном свету коју сваки читалац користи при читалачкој реконструкцији фикционалног света. Дакако, оно што важи за читаоца, мора важити и за аутора. То је и разлог зашто Диков фикционални Марс и међуљудски односи представљени у том роману и таквом окружењу умногоме

(*space operas*) могу се вратити у Социјалдарвинизам вестерна [Western] и сличних авантуристичких прича напросто тако да се ласерски пиштољи замијене колтовима, а слузава чудовишта из сазвијежђа Битлџус [Betelgeuse] Индијанцима” (Сувин 2009: 91)¹⁷¹. Како Сувин сматра, та се форма може добро искористити у сврху подршке тренутно владајућој идеологији кроз прерађивање проверених бинарних опозиција Нас наспрам Њих. Самим тим, таква дела имају ограничену сазнајну функцију. Као још један пример узурпације реалија научне фантастике јављају се и дела која се маскирају у научну фантастику, притом регресирајући у форму бајке (в. Сувин 2009: 45). Како Сувин тврди, што ћемо образложити у наредним одељцима, порекло бајке можемо тражити у херојском миту. Такво порекло удаљава је од научне фантастике. Митолошка форма супротстављена је научној фантастици као књижевној врсти. Иако митолошка форма такође припада зачудној (очуђујућој) књижевности, недостаје јој значајнија сазнајна компонента:

„[П]рístup митске или митолошке зачудности је дијаметрално супротан СФ: он схваћа људске односе с другим људима или природом као наднаравно – тј. протуспознајно – *одређене*, док напротив СФ схваћа нормe сваког раздобља, а поготово свог властитога, као јединствене, промјењиве, несавршене и подвргнуте спознајном погледу” (Сувин 2009: 21, *курзив мој*)¹⁷².

Такво схватање у складу је са Долежеловим разматрањима о натприродним, нарочито митолошким, могућим световима фикције. Људски актери у тим световима, са изузетком посебно одабраних појединаца, немају готово никакав утицај на поступке натприродних бића и на последице по њих и њихов свет које из таквих поступака произилазе. Из тих разлога Сувин не разграничава само научну фантастику као књижевну врсту од мита, већ то исто чини и у случају целокупне књижевности: „Књижевност заправо никада није заиста мит (иако митолошке приче јесу књижевност) већ је само, у одређеним случајевима, формално аналогна структури мита, тј. митоморфна” (Сувин 1979: 55). Да би дошао до таквог разграничења, Сувин најпре прави разлику између епике и митологије: „Епски догађаји су нужно приказани као повијесно контингентни и *непредвидиви* [...], док су митолошки догађаји *циклична* и *предодређена*, предвидива спуштања из безвременске домене у нашу временску” (Сувин 2009: 64, *курзив мој*)¹⁷³.

подсећају нпр. на стање на неукроћеној западној граници Сједињених држава касног деветнаестог века или, нешто касније у нашем историјском времену, на унутрашњост Аустралије. У поменутом роману срећемо и Марсовске староседеоце (Бликмени) са потпуно другачијим приступом животу и постојању у односу на колонизаторе са Земље. Док колонизатори схватају Марс (слично Земљи) ресурсом који је ту да се експлоатише, Бликмени себе доживљавају делом окружења трудећи се да са њиме постигну хармонију. Очигледне су паралеле између културолошких и цивилизацијских разлика између белог човека као колонизатора у Северној Америци деветнаестог века наспрам америчких староседелаца који пред њим узмичу или, да узмемо још један пример, сличан однос између белог човека у Аустралији и тамошњих староседелаца, аустралијских Аборигина. Пример тог Диковог романа показује да ни писац, ни читалац, не могу побећи од сопствене реалности. *Марсовско временско исклизнуће* потврђује и претходно поменуто Сувинову тврдњу да научна фантастика као књижевна врста има превасходно аналошки приступ, тј. да су дешавања и односи у њеним делима у првом реду аналогнија на проблеме и појаве света у коме живимо, као и историјског тренутка у коме је дело стварано. Наравно, могло би се рећи да чињеница што ни писац у свом делу не може у побећи од сопствене реалности код великих писаца попут Дика неретко није плод случајности, али би то још више потврдило оправданост Сувиновог става о неопходности аналошког приступа научној фантастици.

¹⁷¹ Такође (в. Сувин 2010: 87).

¹⁷² Такође (в. Сувин 1979: 7, 25-27; 1972: 375-376).

¹⁷³ У Сувиновим речима можемо приметити паралеле са Долежеловим природним световима фикције наспрот натприродним, у овом случају митолошким.

Уводећи то разграничење, Сувин се окреће Аристотелу и његовом захтеву за кохерентношћу фабуле песничког дела, тј. ка унутрашњој логици дела. Напомиње како је „[с]тиховани или прозни еп [...] избацио у први план фабулу, која је у митологији била *унапријед задана*”, те да ће „‘епски’ текст, за разлику од ‘митолошкога’, бит[и] [...] смислен само ако је сваки од синтагматских елемената резултат парадигматског избора, насупрот *унапријед утврђеној* или аутоматизированој секвенцијалности” (Сувин 2009: 65, *курзив мој*). Самим тим, у митолошкој приповести прави почетак и крај заправо и не постоје, док, „насупрот томе (како је примијетио Аристотел), присутност дијегетички разлучивог почетка, средине и краја одређује пост-митолошки или ‘епски’ текст” (Сувин 2009: 65)¹⁷⁴. Стога у тзв. научној фантастици, која само узурпира њене спољашње одлике и књижевност је нижег реда, имамо хероја који увек на крају побеђује зликовца успут спасавајући даму у невољи (в. Сувин 1979: 23). Постоји само једна приметна разлика између савремених бајковитих узурпација научне фантастике и бајки какве познајемо. Она лежи у томе што се у таквим приповестима више не употребљавају мачеви и коњи, не борави се у замковима, не бори се са змајевима и другим митским створењима. Уместо мачева користе се ласерски пиштољи, уместо на коњу или примитивним једрењакком путује се свемирским бродовима, уместо у друга краљевства одлази се на друге планете и у удаљене галаксије, наместо са змајевима, дивовима и сл. бори се са ванземаљцима или роботима. Та тзв. научна фантастика суштински задржава структуру бајке, мењајући своје справе и реалије, тј. само своје рухо¹⁷⁵. Она се „претвара [...] да објашњава натприродно пребацујући га у руке природних наука и племенитих научника¹⁷⁶”, при чему се таква наука „третира као метафизичка, а не физичка, као натприродна, а не природна активност, као ћушпајз¹⁷⁷ пре него рационални поступак” (Сувин 1979: 23). Таква фикција „[н]ије нити спознајна нити магична, већ бесрамно потура незрелу идеју магије наместо спознаје” (1979: 24). Написати научнофантастично дело које суштински има структуру бајке равно је креативном самоубиству. Разлог томе је тај што је у бајци све могуће будући да је она сама по себи немогућа (в. Сувин 1972: 375). Таква дела не могу имати значајнију сазнајну функцију (уколико она у њима уопште и постоји). Самим тим, не би се могла категорисати као научна фантастика, бар не иоле квалитетна. Матица значајне научне фантастике бави се „фабуларним међудјеловањем једног или више (често колективног) протагониста и свепрожимајућих услова новог друштвеног и природног локалитета” (Сувин 2009: 49), било да је то друга планета, галаксија, димензија, вештачко свемирско тело, алтернативни историјски ток или сл.

¹⁷⁴ Такође (в. Сувин 1988: 80-81).

¹⁷⁵ Присетићемо се да већина бајки почиње следећим речима: „Некада давно” (енг. „Once upon a time” или „A long time ago”). Уколико се вратимо већ поменути филмовима серијала *Звездани ратови*, приметимо да сваки од тих филмова почиње на сличан начин: „Некада давно у једној далекој галаксији” (енг. „A long time ago in a galaxy far away”). Уколико упоредимо те речи са претходним, постаје јасно да се дотични филмски серијал суштински не разликује од бајки, колико год се прерушавао у научну фантастику.

¹⁷⁶ Из руку магије, вила, вештица, врачева, чаробњака и божанстава, тј. свега што је натприродно.

¹⁷⁷ У оригиналном тексту на енглеском језику, Сувин користи термин „gobbledygook”, што би била мешавина свега и свачега, како онога што би могло имати неког смисла, тако и онога што је потпуно лишено истог. Стога, у преводу, „ћушпајз”.

III 1. 3. Научнофантастични новум

Као што смо донекле и образложили у претходним поглављима и одељцима, хипотеза нашег рада јесте да је могуће пронаћи значајне паралеле између могућих светова научне фантастике, како их образлаже Сувин, и могућих светова реализма у књижевности, како их образлаже Квас. Наравно, нико, па ни Сувин, нема намеру да окарактерише научну фантастику као део реалистичке књижевности. Ипак, Сувинови ставови доводе нас до постављања логичног питања. Шта је то што прави пресудну разлику између научнофантастичне са једне и реалистичке (као и натуралистичке) књижевности са друге стране? Шта је то „*differentia specifica*” научнофантастичне наратије (в. Сувин 2009: 72)¹⁷⁸? У проналажењу одговора ослањаћемо се на појам научнофантастичног новума (*novum*), будући да ту „чудну новину” Сувин види као „*raison d' être*” или разлог постојања научнофантастичне приповести (в. Сувин 1972: 381). Сувин позајмљује термин „новум” од Ернста Блоха (Ernst Bloch) и примењује га на научнофантастичну приповест на особен начин. Тај посебни научнофантастични новум Сувин дефинише као спознајну иновацију, тј. тотализирајућу појаву или однос „који одступа од пишчеве – и претпостављене читаочеве – стварносне норме” (2009: 72-73)¹⁷⁹. Поменути иновација „доноси измјену читавог свијета приче – или барем њених кључних најважнијих видова” (2009: 72-73)¹⁸⁰. Постојање новума у научнофантастичној приповести Сувина води закључку да је основна одлика научне фантастике која је разликује од других књижевних врста „фикцијски ‘новум’ (новина, иновација) чију ваљаност потврђује спознајна логика” (2009: 72)¹⁸¹. Научнофантастични новум улази у сукоб са когнитивним (искуственим) нормама читаоца које су део његовог доживљаја стварности. На темељима новума потом се гради фикционални свет који читаоцу делује чудно, али ипак донекле познато. Деловање новума на читалачку реконструкцију фикционалног света научнофантастичног дела код читаоца проузрокује „когнитивно очуђење”, или осећај „спознајне зачудности”. Улога когнитивног очуђења јесте да читаоца води прихватању на тај начин моделованог света. Поменути фикционални свет читалац неће сматрати бизарним, јер ће све фикционалне чињенице логички условљене новумом, колико год чудно на први поглед изгледале, бити добро уклопљене у општу структуру дела. Самим тим, дело неће губити на логичкој кохерентности и веродостојности. Очуваће своју сазнајну функцију.

Фикционални новум у научнофантастичном књижевном делу може се манифестовати на различите начине и у различитој мери. Може се кретати „од минимума једног дискретног новог ‘изума’ (справе, технике, појаве, односа), све до максимума позадине [дела] (просторно-временског локуса), агенса (главног лика или ликова) и/или односа који су у основи нови и непознати у ауторовој средини” (Сувин 1979: 64)¹⁸². Самим тим, „[у] С-Ф романима, и опет експлицитније и провјерљивије него у већини других жанрова, завршетак је тренутак истине, тренутак спознајне оцјене новума и вјеродостојности наратије” (Сувин 2009: 66). Новум се процењује као прихватљив и ваљан, а приповест коју он условљава као спознајна уколико је новум развијен и у књижевном делу доследно праћен узимајући у обзир свеукупност људског научног знања

¹⁷⁸ Такође (в. Сувин 1979: 63).

¹⁷⁹ Такође (в. Сувин 1979: 64; 2009: 61; 2010: 68).

¹⁸⁰ Такође (в. Сувин 1979: 64; 2009: 61; 2010: 68).

¹⁸¹ Такође (в. Сувин 1979: 63; 2010: 67).

¹⁸² Такође (в. Сувин 2010: 68).

у најширем смислу те речи. Другим речима, као „мисаони експеримент” који доследно прати ту спознајну логику (в. Сувин 1979: 66)¹⁸³. Веродостојност научнофантастичног дела, самим тим што је фикционално, не може зависити од било каквог конкретног и чисто научног оправдања неког његовог аспекта. Његова веродостојност почива на следећој чињеници. Како наша искуствена и емпиријска стварност, тако и измештена стварност научнофантастичног дела, будући да јој је сврха да даје коментар о нашем свету, може се тумачити само у оквиру истог спознајно-научног хоризонта као и стварност која нас окружује (в. Сувин 1979: 67). Према Сувину, „СФ производи смисао указујући на читаочево овдје-и-сада [...] притом избегавајући референције на познате, емпиријски постојеће појмове” (2009: 129). Додаје и како таква „текстуална бића емпиријски не постоје”, јер сам текст симулира „један Могући Свијет, како би реконструирао парадигму посредно похрањену у енциклопедији читалаца” (Сувин 2009: 129). Како смо раније приметили, свој дуг руским формалистима Сувин исказује тако што такву реконструкцију види на следећи начин: „Ријеч је о заобилажењу, успореном разумијевању или одгођеној спознајној гратификацији која, како руски Формалисти правилно примјетише, очуђује наше читање, присиљавајући нас уједно да размислимо о томе што би дано текстуално престојаваше – развијање сижеа и приказивање – могло значити” (2009: 129-130). У научној фантастици, такво очуђење враћа се свести читаоца омогућавајући му да из једног другог, необичног и измештеног угла критички сагледа своју реалност. Улога новума јесте да читаоца наведе да прихвати изнесено у научнофантастичном делу као фикционалну чињеницу (у сврху аутентизације). Прихватање изнесеног потом води очуђењу и спознајно утиче на читаочев поглед на свет путем аналогije на нашу стварност. Такав механизам могли би назвати научнофантастичним уговором или пактом са читаоцем¹⁸⁴. Идеја да се истина о стварности која нас окружује може спознати путем фикционалног дела најизраженија је у реалистичкој књижевности. До такве спознаје долазе како реалистичка, тако и научнофантастична књижевност. Ипак, док је у реалистичкој књижевности пут ка спознаји стварности директнији, тај исти пут је у научној фантастици¹⁸⁵ много заобилазнији. Постојање претпостављене новине или новума није ограничено само на научнофантастичну књижевност. Слична новина јавља се и у фантастичној књижевности. Ипак, новуми те две књижевне врсте разликују се зато што „[у] правој наднаравној фантастици претпостављена новина одбацује спознајну логику и истиче право на вишу ‘окултну’ логику” (Сувин 2009: 77). Насупрот томе, према дефиницији је, „или интринзично, немогуће да СФ призна било какву метафизичку силу, у дословном смислу силе која прелази границе *physis*а (природе)”¹⁸⁶ (Сувин 2009: 75)¹⁸⁷. Уколико књижевно дело које претендује да се назове научнофантастичним није фикција ваљаност чијег новума потврђује спознаја (у складу са спознајним нормама наше искуствене стварности), такво дело не може се назвати научнофантастичним. Оно припада метафизичкој, тј. натприродној фантастици. Фикционална стварност научнофантастичног дела јесте алтернативна стварност¹⁸⁸ „на истој онтолошкој разини на којој је и пишчева искуствена

¹⁸³ Такође (в. Сувин 2010: 70).

¹⁸⁴ Тај пакт или уговор има много тога заједничког са реалистичким пактом, о чему ћемо касније више рећи.

¹⁸⁵ Барем она научнофантастична дела која нису подлегла раније поменути ескапистичким узурпацијама.

¹⁸⁶ Поменути став научну фантастику, како је дефинише Сувин, јасно сврстава у моделативни оквир природних могућих светова фикције према Долежеловој подели, а која се тиче алетичких модалитета фикционалних могућих светова.

¹⁸⁷ Такође (в. Сувин 1979: 66).

¹⁸⁸ Долежеловом терминологијом, фикционални природни могући свет.

стварност – могло би се рећи да је нужни корелат новума алтернативна стварност, с другачијим повијесним временом које одговара другачијим људским односима и друштвено-културним нормама назначенима у тексту” (Сувин 2009: 80)¹⁸⁹. Сви алтернативни међуљудски односи и друштвено-културне норме које се могу наћи у научнофантастичном делу последица су деловања новума. Такви односи и норме у научнофантастичним фикционалним световима доводе до појаве „различитог кронотопа, различитог повијесног времена и измијењеног простора” (2009: 61). Ипак, сви алтернативни односи и норме актуализовани у различитом фикционалном времену и простору „уз сва своја измијештања и прерушавања” (2009: 61) односе се на међуљудске односе, појаве, друштвено-културне норме и проблеме којима је аутор савременик у свету у коме живи. Аналогија су на нашу искуствену и емпиријску стварност. Такав став заступа и Ворикова (в. 1980б: 82). Истиче како је измена хронотопа само техника коју писац користи у научнофантастичној фикцији не би ли дислоцирао читаоца из стварности на коју је свикао. Да би се кренуло путем когнитивног очуђења, неопходно је „уништење читаочевог уобичајеног погледа на свет” (Ворик 1980б: 82). На сличан начин размишља и Фредрик Џејмисон (Fredric Jameson) у књизи *Археологије будућности: Жеља звана утопија и друге научне фантастике (Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions)* (2005)¹⁹⁰. Како напомиње, под великим је знаком питања можемо ли ми као људска бића уопште и „замислити нешто што није *prius in sensu*, што није, другим речима, изведено из чулног опажања (а то чулно опажање је оно нашег обичног људског тела и света)” (2005: 120). Дакако, научну фантастику као аналогију на искуствену и емпиријску стварност не треба схватити дословно. Разлог томе је што није могуће да сваки елемент могућег света научнофантастичне фикције у потпуности одговара пишечевој и читаочевој искуственој стварности. Такву доследност у верном представљању наше стварности у фикцији не можемо пронаћи чак ни у реалистичкој књижевности, која томе највише и стреми. Ипак, „њен [научне фантастике] специфични модалитет постојања јест повратна спрега, која се сада враћа од норме писца и претпостављеног читаоца к приповиједањем оствареном новуму да би се могли разумијети елементи заплета, а сада поново натраг, од тих новости к пишечевој стварности, да би се она могла сагледати изнова, из свјеже перспективе” (Сувин 2009: 80)¹⁹¹. Уједно, Сувин примећује како је та „двосмјерна клатња, та повратна спрега, коју су Шкловски и Брехт звали ‘зачудност’, без сумње последица сваког [...] семантичког новума”, али је у научној фантастици супротна тачка те повратне спреге „довољно самостална и самосвојна да би се могло детаљно истражити какве су јој имплициране особе и људски односи” (2009: 80). Сходно изложеном, све реалије научне фантастике какве су нпр. ванземаљци, клонови, роботи, андроиди или мутанти могу означавати искључиво људске односе какви постоје или би могли постојати у нашој искуственој и емпиријској стварности „будући да друге – барем за сада – не можемо замислити” (2009: 80)¹⁹².

Претходно изнесени ставови потврђују важност улоге коју наше енциклопедије знања о стварном свету играју како при ауторовом стварању¹⁹³ неког дела, тако и при

¹⁸⁹ Такође (в. Сувин 2009: 61; 2010: 76).

¹⁹⁰ Књига није преведена на српски језик.

¹⁹¹ Такође (в. Сувин 1979: 71; 2010: 76).

¹⁹² Такође (в. Сувин 2010: 76).

¹⁹³ Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) указује на то да сваки текст који претендује да се назове књижевним поседује две одлике. Прва је да показује одређена својства која морају бити заједничка било свим књижевним текстовима у њиховој целокупности, било барем једном од њених подскупова (које називамо

његовој читалачкој реконструкцији: „Адресатова културна опћа мјеста надопуњују, и заправо обликују, ‘информацију’ понуђену текстом” (Сувин 2009: 101). Осцилацији¹⁹⁴ између „нултог света” пишчеве стварности и нове фикционалне стварности која настаје као логична последица деловања новума Сувин даје назив „стварносно измештање” (*reality displacement*)¹⁹⁵. Препознаје два начина на која се та осцилација манифестује. Ти начини су: 1) путовање у нови локус, 2) катализатор који ауторову стварност претвара у нови локус (в. Сувин 1979: 71)¹⁹⁶. У конкретним књижевним делима могуће су и различите варијације, што нас поново упућује на интертекстуалност као компатибилну са теоријом могућих светова. На који начин? На пример, поменута путовања или трансформације могу се и потпуно избећи, тј. прескочити, када радња дела почиње *in medias res*. Процес стварносног измештања тиме бива заобиђен и читаоцу се одмах предочавају његове крајње последице по фикционални свет. У том случају, у питању је коришћење конвенција жанра које омогућавају да се у делу представи нови и другачији локус радње без директног освртања на пишчеву и читаочеву искуствену стварност¹⁹⁷ (в. Сувин 1979: 71-72)¹⁹⁸. Постојање таквих конвенција научнофантастичног жанра постало је делом искуства и енциклопедије знања о фикционалним световима научне фантастике код читаоца, очекивано је. Самим тим, постојање алтернативног локуса измењеног у односу на нашу реалност деловањем новума у том фикционалном свету се подразумева. Будући да се подразумева, не постоји потреба да писац постојање алтернативног локуса објашњава нити да читаоца постепено уводи у њега. На тај начин остварена повратна спрега потом кроз процес когнитивног очуђења делује на читаочево схватање сопствених искуствених норми, омогућавајући му да се над њима запита и критички их преиспита. Другим речима, когнитивно очуђење остварено посредством новума читалачком реконструкцијом фикционалног света естетски квалитетно¹⁹⁹ научнофантастичног дела јесте још један, иако заобилазни, пут ка спознаји наше стварности. Стога Сувин „идеални хоризонт” научнофантастичног дела дефинише и као „мисаони експеримент [...] у којој је такав

жанровима). Данас је готово немогуће и замислити како је неко фикционално дело „досад невиђен производ личног надахнућа” који ни на који начин није повезан са свим књижевним делима која су му претходила. Друга одлика коју такође треба имати на уму јесте та да неки фикционални, тј. књижевни текст није само пуки производ система свеукупне претходне књижевности, већ да такав текст делује и повратно на тај исти систем, преобликујући га. Свако ново дело производ је постојећег система, али самим тим што постаје делом тог система, оно га и мења, како би касније и сâмо утицало на стварање будућих књижевних дела (в. Тодоров 2010: 11). Наравно, иако се Тодоровљев коментар односи само на књижевне текстове, његова логика може се применити и на друге типове текстова. Тако и имамо појам интертекстуалности.

¹⁹⁴ Сам термин „осцилација” подразумева непрестану комуникацију и размену између та два домена, искуствене стварности писца и читаоца са једне стране, као и фикционалног света који писац својим текстом гради, а читалац га потом уз његову помоћ реконструише.

¹⁹⁵ Слично термину Рајанове, фикционално рецентрирање.

¹⁹⁶ Такође (в. Сувин 2010: 76).

¹⁹⁷ То је техника коју у свом писању у великој мери користи и Филип К. Дик. Сви романи које у нашој дисертацији обрађујемо почињу *in medias res*. На тај начин, читалац се одмах измешта у фикционално окружење. Његову позадину и повезаност са светом своје искуствене стварности спознаје тек постепено, како радња приповести одмиче.

¹⁹⁸ Такође (в. Сувин 2010: 77).

¹⁹⁹ Мора се имати на уму да је већина онога што се објави под одредницом СФ (научна фантастика), што дакако важи и за друге књижевне врсте, не само за СФ, спознајно ограничено (уколико уопште и има спознајну вредност): „[д]еведест или чак и деведест и пет процената СФ продукције је ништа друго до кварљива роба, произведена с намером да сместа постане застарелом, како би издавач зарадио, а писац могао да купи још кварљиве робе” (Сувин 1979: vii). Ипак, како то обично бива, повремено се у понекој шкољци пронађе и бисер. Један такав бисер је, као што ћемо видети, Филип К. Дик.

фикционални новум са својом спознајном ‘мотивировком’ постао наративна доминанта” (2009: 125-126).

Претходно излагање можемо упростити и сликовито описати уз помоћ познате изреке да човек када је у шуми од дрвета не види шуму, тј. да је потребно да се одстрани или измести из ње како би са стране критички сагледао целину. Измештено сагледавање целине јесте циљ који научна фантастика постиже путем новума и следственог му когнитивног (спознајног) очуђења. Такво очуђење могло би се читаоцу приближити и путем алегорије о пећини из седме књиге Платоновог дијалога *Држава* (в. Платон ²1993: 206-209). У тој алегорији Платон Глаукону описује хипотетичку пећину у којој од рођења бораве људи оковани на такав начин да су увек леђима окренути извору светлости. Неспособни су да му се лицем окрену, те могу да виде само сенке на зиду пећине. Не знајући ни за шта друго, те сенке сматрају својом једином реалношћу. На тај начин можемо описати претпостављеног читаоца пре него што приступи читању књижевног дела, научнофантастичног у нашем случају. Когнитивно очуђење може се илустровати наставком алегорије у којој један од житеља пећине бива ослобођен окова и добија могућност да се окрене и погледа ка светлости. Он то испрва у страху одбија, не желећи да напусти сигурност једине реалности коју познаје. Процес когнитивног очуђења може се упоредити са приморавањем житеља те пећине да види светлост и прихвати оно што се у њој налази. Другим речима, да сагледа своју стварност из новог угла, спозна је. Спознаја до које се долази уз помоћ новума и когнитивног очуђења у научнофантастичном делу води суочавању са неким аспектом парадигматске истине о нашој стварности. Такво суочавање води ослобођењу од заблуда насупрот бегу од реалности какав имамо у фантастичној књижевности или књижевности која је маскирана у реалије научне фантастике. Будући да „слобода повлачи за собом могућност нечега истински различитога, разликовање између досљедног и недосљедног новума [...] није дакле [...] само кључ за естетски квалитет у СФ, већ такођер и за њен етичко-политички ослободилачки потенцијал” (Сувин 2009: 107)²⁰⁰. Услед поседовања значајне сазнајне функције, научну фантастику можемо схватити и као својеврсну дијагнозу стања друштва у коме живимо, упозорење и позив на акцију против негативних појава уочених у њему и „мапирање могућих алтернатива” утемељених у датим друштвеним околностима (в. Сувин 1979: 12)²⁰¹.

Треба напоменути да и сâм термин *научна фантастика* може бити варљив и недовољно прецизан управо због употребе придева *научна*. Будући да је „новум нужни увјет за СФ”, самим тим је „потврда ваљаности те новине *научно-методском* спознајом до које се читалац неизбјежно доводи довољан [...] увјет за СФ” (Сувин 2009: 74, *курзив мој*)²⁰². Међутим, проблем је у томе шта се тачно подразумева под научно-методском спознајом. Очигледно је да је у питању чисто књижевна спознаја која се „не може емпиријски провјерити ни у лабораторију (*in vitro*) ни опажањима у природи (*in vivo*)” (2009: 74-75). Књижевност је фикција, не научна дисциплина, те не подлеже правилима и ограничењима која вреде у науци. Сходно томе, књижевна спознаја у научној фантастици искључиво се „може методски развити на подлози постојећег скупа спознаја или, ако ништа друго, као ‘мисаони експеримент’ који слиједи прихваћену научну, дакле спознајну,

²⁰⁰ Такође (в. Сувин 1988: 70; 2010: 88).

²⁰¹ Такође (в. Сувин 1972: 378).

²⁰² Такође (в. Сувин 2010: 70).

логику” (Сувин 2009: 74-75)²⁰³. Постоје два приступа књижевној спознаји у научној фантастици који доводе и до унеколико различитих праваца тумачења и одређења те књижевне врсте.

Целокупна научна фантастика као књижевна врста најчешће се дели на два општа типа нарације или приповести, сходно присуству претходно поменутих различитих приступа. Тако имамо тзв. тврду (*hard SF*) и меку (*soft SF*) научну фантастику. Тврда научна фантастика, или природнонаучна како је Сувин још карактерише, обично је смештена у блиску будућност. У тврдој научној фантастици приступ приповедању је такав да се теза приче прилагођава ужој, тј. „‘стварној могућности’ – онеме што је могуће у пищевој стварности и/или у складу са научном парадигмом његове културе” (Сувин 2009: 75)²⁰⁴. Насупрот том приступу научнофантастичном приповедању, где се за основу научно-методске спознаје узимају природне науке, у мекој научној фантастици границе приповедања су шире. Те границе нису ограничене само на оно што је могуће у стварности писца и читаоца и у складу са научном парадигмом њихове културе. То престају бити границе „стварних”, већ постају границе „‘идеалних’ могућности, то јест сваке појмљиве или замисливе могућности чије премисе и/или последице немају унутрашњих протурјечја” (2009: 75)²⁰⁵. Те шире границе не могу бити одвојене од претходних, ужих. Шири скуп идеалних могућности у себи садржи и ужи скуп стварних. У тако постављеним идеалним могућностима као границама научне фантастике поново препознајемо аристотеловски захтев за логичком кохерентношћу фабуле песничког дела. Можемо такође препознати да на тај начин постулирани могући светови научне фантастике, према Долежеловој подели, припадају логички могућим световима фикције, насупрот логички немогућим. Прецизније, у питању су природни фикционални светови чије законитости не надилазе законитости наше стварности. Будући да припада природним фикционалним световима, научнофантастична приповест се према тој одлици наслања на реалистичку фикцију. Научна фантастика²⁰⁶ не може да призна било какву метафизичку, тј. натприродну силу као премису и унутрашње логичко оправдање једне сувисле приповести (в. Сувин 2009: 75)²⁰⁷. Из тих разлога, можемо приметити како научнофантастична приповест са реалистичком фикцијом дели и реалистичку категорију инвентивности. Осим што се темељи на природно могућем, та категорија јој омогућава да ступа у додир и преузима фикционалне елементе из шире равни само логички могућег. Због тога Сувин и истиче да су тзв. „меке” науке, „*sciences humaines*, или историјско-културолошке науке [...] такођер засноване на научним методама, као што су то: нужност и могућност експлицитног, сувислог и иманентног или неметафизичког објашњења стварности” (Сувин 2009: 76)²⁰⁸. Услед тога „меке” науке „највјероватније могу боље послужити као основа СФ него ‘тврде’ природне науке” (2009: 76)²⁰⁹. Будући да је наука у свом најширем смислу „створени збир знања”, „свако замисливо сазнање које не побија филозофску основу научне методе пищевог доба [...] може играти улогу научне потврде ваљаности” (2009: 76-77)²¹⁰. Самим тим, приповест која испуњава претходно поменуте услове може се

²⁰³ Такође (в. Сувин 2010: 70).

²⁰⁴ Такође (в. Сувин 2010: 71).

²⁰⁵ Такође (в. Сувин 2010: 71).

²⁰⁶ Такво образложење вреди како за научнофантастичну, тако и за реалистичку приповест.

²⁰⁷ Такође (в. Сувин 2010: 71).

²⁰⁸ Такође (в. Сувин 2010: 72).

²⁰⁹ Такође (в. Сувин 2010: 72).

²¹⁰ Такође (в. Сувин 2010: 72).

сврстати у корпус научнофантастичне књижевности. Није згорег поново напоменути да Сувин говори о идеалним категоријама док у конкретним делима фикције постоји сијасет граничних случајева препуних примеса из било натприродних светова фантастичне, било могућих светова реалистичке књижевности. То је могуће услед порозности и двосмерне пропусности граница међу могућим световима фикције. Вредност и спознајност таквих дела се, између осталог, процењује према томе да ли те примесе нарушавају унутрашњу логику и кохерентност фабуле дела. У претходном делу наше студије то смо могли видети на примеру реалистичке, док сада можемо видети и на примеру научнофантастичне фикције. Приповест је научнофантастична докле год је њен новум доминантан, тј. хегемоничан, да употребимо Сувинов термин. Другим речима, од толике је важности да готово у потпуности одређује приповедну логику дела „без обзира на могуће нечистоће” (Сувин 2009: 79)²¹¹.

III 1. 4. Реалистичка или натуралистичка наспрам зачудне или очуђујуће нарације

Када разграничава опсег научне фантастике као књижевне врсте од суседних жанрова, Сувин истиче да је такво теоријско разграничење путем идеалних категорија неопходно да би се о научној фантастици (као и о другим књижевним врстама) уопште могло говорити као о некој посебности. Ипак, прихвата да у пракси јасно омеђење није сасвим могуће:

„То не искључује него, напротив, претпоставља дијалектичку осмозу СФ с темама, ставовима и парадигмама из социоекономске праксе, из науке, филозофије и других умјетности (напр. филма), а понаособ из жанрова с којима СФ повијесно граничи: митолошка нарација, бајка, ‘реалистичка’ нарација, ‘чиста’ фантастика” (Сувин 2009: 121).

У Сувиновим речима можемо препознати једну већ обрађену тему. То је интертекстуалност фикције, самим тим и научне фантастике. Интертекстуалношћу фикције из угла теорије могућих светова бавили смо се у претходном делу дисертације (в. II 1. 6.). Говорили смо о читалачким енциклопедијама знања о стварном свету код Долежела, које читалац користи како би попунио текстуалне празнине неког фикционалног дела. Долежелова размишљања проширили смо разматрањима Рајанове да знање из читалачких енциклопедија не потиче искључиво из емпиријског искуства, већ и из других текстова који су постали делом искуства читалаца. Другим речима, знање из читалачких енциклопедија великим делом потиче из интертекста. Полазећи од тих ставова, дошли смо до закључка да интертекстуалност и теорија могућих светова нису супротстављене већ, напротив, компатибилне. О интертекстуалности како у научној фантастици, тако и у целокупној књижевности, Сувин каже следеће:

„Претпоставке, идеолошка начела, посебна или опћа ‘мјеста’ (*topoi*) текста као слиједа сувислих изричаја, увијек су, према томе, интертекстни – преузети (можда преиначени) из осталих дискурзивних текстова и заједнички с њима. У савременом раздобљу, они су већином (или барем најлакше провјериво) заједнички неком тексту и осталим тисканим материјалима који постоје упоредо с њиме у датом часу идеолошке повијести” (2009: 101)²¹².

²¹¹ Такође (в. Сувин 2010: 75).

²¹² Такође (в. Сувин 1988: 64).

Компатибилност интертекстуалности и теорије могућих светова показује се као важан аспект научнофантастичног приповедања, будући да је научнофантастична приповест првенствено аналогија на нашу искуствену и емпиријску стварност. Компатибилност постаје нарочито важна ако имамо у виду да интертекстуалност не проналазимо само у читалачкој реконструкцији фикционалног дела, већ и у процесу његовог стварања.

Како би одредио место научне фантастике у књижевности, Сувин покушава да је разграничи од суседних жанрова. Најпре покушава да објасни шта је то фикција, како би је касније могао поделити. Према Сувину, „[ф]икција се разликује од других вербалних структура присуством *фабуле*, *заплета* или *наратива*, путем којих писац покушава да осветли односе људи према другим људима и универзуму” (Сувин 1979: 18). С обзиром на потребе својих разматрања, Сувин занемарује друге видове фикције и пажњу усмерава на оно што назива „епска проза – романи и приче” (1979: 18). Епску прозу дели на два основна вида фикције, *реалистичку* и *натуралистичку* наспрам *зачудне* или *очуђујуће*. Наведене видове фикције Сувин разликује према начину на који су у таквим делима осветљени међуљудски односи, као и односи фикционалних ликова према свом окружењу. Уколико се осветљавање тих односа постиже путем изградње могућег фикционалног света што аналогнијег и вернијег емпиријској и искуственој стварности аутора и читаоца, за шта „јемче људска чула и здрав разум”, ту врсту фикције Сувин назива натуралистичком фикцијом²¹³. У Сувиновом схватању натуралистичке фикције можемо препознати одлике како аисторијског одређења реализма, тако и реалистичког пакта, како их образлаже Квас (в. II 1. 9.). Аисторијско одређење реализма последица је постојања реалистичког пакта писца и читаоца. У таквом пакту, приповедачу се верује без поговора. Самим тим, приповест поседује сазнајну функцију. На посредан начин читалац спознаје животне истине о свету који га окружује и међуљудским односима у њему путем фикционалног могућег света као варијанте наше стварности. Такво приповедање сматра се репрезентативним у односу на нашу објективну, тј. емпиријску и искуствену стварност. Насупрот томе, уколико се осветљавању међуљудских односа и односа човека према свом окружењу приступа тако што се као оквир тих односа граде могући фикционални светови значајно другачији од искуствене стварности аутора и читаоца²¹⁴, чије устројство није

²¹³ Сувин избегава употребу термина реализам и стога користи термин натуралистичка фикција на особен начин. Његово схватање натуралистичке фикције не мора се обавезно слагати са општеприхваћеним схватањем. Постоји више разлога за Сувиново избегавање термина реализам. Као прво, избегава га зато што га сматра „прилично нејасним” услед честе забуне између реализма као књижевноисторијског правца и „метаисторијског стилског принципа” (Сувин 1972: 373; 1979: 4). Као друго, што се термина реализам тиче, он „не би приговарао таквом појму, већ би га драге воље прихватио уколико би неко најпре на уверљив начин дефинисао шта је то ‘стварно’ и шта је ‘стварност’” (Сувин 1972: 373; 1979: 4).

²¹⁴ Може се радити о потпуно другачијем месту/простору или времену (простор-времену), тј. локусу, како то Сувин каже, који има мало тога заједничког са нашим окружењем, тј. значајно је другачији од њега. Са друге стране, другачији локус уопште и не мора постојати, зато што се фабула приче може концентрисати и на потпуно другачије ликове какви не постоје у нашем окружењу. Уколико бисмо потражили такве примере у Диковим романима, могли би рећи да су локуси које Дик користи са једне стране другачији и страни нашем искуству о стварности која нас окружује, док су нам пак, са друге стране, истовремено на чудан начин познати. Код читаоца такво представљање фикционалног локуса доводи до осећаја измештања и удаљавања од норми наше стварности, истовремено нас спречавајући да приповест одбацимо као неприхватљиву и несувислу. Напротив, поменуто удаљавање нам чак и помаже да фикционалне чињенице приповести прихватимо као аутентизоване и на концу прихватимо такво дело као параболу о појавама у нашој сопственој стварности. Другим речима, да допустимо да нас приповест те врсте доведе до спознаје. Управо је то зачудна спознаја (когнитивно очуђење) о коме Сувин и говори. То је могуће стога што је сваки локус, као

могуће изравно потврдити здравим разумом и искуством тог читаоца, ту врсту приповести Сувин назива зачудном (очуђујућом) фикцијом (в. Сувин 1979: 18)²¹⁵. Услед таквих одлика може се извести закључак да је „свет натуралистичке фикције стога у једном изравном односу према ‘нултом свету’ емпиријски проверивих својстава пишчевог окружења” (Сувин 1979: 18)²¹⁶. Поменуто схватање у великој мери подсећа на схему Рајанове (принцип минималног одступања; в. П 1. 5.). У складу са том схемом, центар координатног система једног фикционалног универзума могућих светова, који би се могао назвати нултим светом, у директном је и готово потпуно аналогном односу према свету пишчеве и читаоачеве искуствене стварности. Како Сувин примећује, тај центар припада натуралистичкој и реалистичкој фикцији. Са тим ставом слажу се како Рајанова, тако и Долежел када говоре о природним могућим световима. Долежел примећује да су такви светови приче о ономе што назива *conditione humana*, тј. о људској судбини у свету који нас окружује (в. П 1. 3.). Сувиновим речима:

„‘Реалистичка’ нарација изграђена је на претпоставци илузионистичке транспарентности између наративног микрокосмоса и емпиријски провјеривог свијета писца као и идеалног читаоца: основни ‘уговор са читаоцем’ јест да постоји (или би бар могао постојати) изравни референс у емпиријском ‘нултом свијету’ за све значајне агенсе и објекте, значи и за укупни кронотоп, наративног микрокосмоса” (2009: 122).

У претходном наводу поново можемо препознати идеју о реалистичком пакту како га образлаже Квас. Тај пакт или уговор са читаоцем у реалистичкој нарацији за последицу има да ће природне законитости²¹⁷ у могућем фикционалном свету бити неутрално оријентисане према актерима приповести. Једнака очекивања имамо и у нашој искуственој стварности. У таквим фикционалним делима, околности које проистичу из активности актера, који ступају у различите односе са другим ликовима једнаким себи, јесу фактори

и сваки лик, колико год се на први поглед чинио другачијим, ипак утемељен на искуствима аутора у нашој стварности од које ни аутор ни читалац не могу побећи. Тако имамо свет контрацињеничне историјске фикције шездесетих година двадесетог века у роману *Човек у високом дворцу*, у коме је нацистичка Немачка однела победу у Другом светском рату, али који ипак не може побећи од хладноратовских подела и напетости које су у нашој стварности у то исто доба биле на врхунцу, али са другачијим актерима; ту је и фикционални Марс у романима *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигмате Палмера Елдрича*, који по свом опису и односима на њему пре личи на неке америчке пустаре тзв. Дивљег запада у првом роману или на опустошена гробља одбачене технологије и система у стању распада у другом; ту је и фикционални свет угушен технологијом и уништене екологије у *Сањају ли андроиди електричне овце?*, у коме можемо препознати једну од могућности које би и нас могле чекати у скорој будућности. Тим светом се уједно крећу и људи који то заправо нису (алузија на дехуманизацију човека у савременом друштву), тј. андроиди. Упечатљиво је и двоструко окружење романа *Убик*. На почетку романа имамо свет либералног капитализма доведеног до сопствене крајности, безмало и апсурда. То је свет у коме морате платити сопственим вратима сваки пут када желите изаћи из стана. Описани односи испрва делују чудно све док не препознамо сличне тенденције и у сопственој стварности. Такав фикционални свет укомбинован је са постојањем ликова обдарених паранормалним способностима, као и са својим наличјем, светом мртвих који то у ствари још у потпуности нису. Свет мртвих у том роману симболично је назван *half-life* (полуживот). Мртви се у том роману налазе у продуженом и на дуги низ година растегнутом процесу умирања. Такав вид постојања или постепеног нестајања читаоцу испрва може деловати чудно, све док се не запита по чему се то искуство суштински разликује од свакодневног живота. Брисањем границе између живота и смрти долазимо до најзглед парадоксалне ситуације да, као што мртви нису мртви у правом смислу те речи, тако и живи нису у потпуности живи. Поставља се питање ко је заправо у стању полуживота? Читалац или актери романа?

²¹⁵ Такође (в. Сувин 2009: 122-125).

²¹⁶ Такође (в. Сувин 1972: 377).

²¹⁷ Алетички модалитети код Долежела.

који одређују ток приповести. Међусобни односи фикционалних ликова јесу ти који одређују њен коначни исход. То не може бити виша сила, у смислу божанске или неке друге интервенције која надилази природне оквире: „У натуралистичкој фикцији, основно правило јесте да човекова судбина припада другим људима и њиховим институцијама” (Сувин 1979: 18), тј. да је „човекова судбина човек” (1972: 377). У фикционалним делима те врсте исход није предодређен деловањем божанстава, митолошких натприродних бића или њихових савремених прерада²¹⁸, нити оним што људи, у недостатку бољег објашњења, зову судбином.

За разлику од реалистичке нарације, у зачудној (очуђујућој) нарацији природне законитости фикционалног могућег света могу али и не морају бити неутралне према особама које га насељавају. Оријентација природних законитости може бити како неутрална, налик реалистичкој фикцији, тако и било позитивна или негативна. На основу тога, Сувин дели фикционалне светове зачудне нарације на две групе:

- Прву групу фикционалних светова зачудне нарације чине светови у којима су природне законитости према актерима оријентисане било позитивно, било негативно, али никада нису неутралне оријентације. То је и основна разлика која те фикционалне светове и читалачки уговор тих приповести раздваја од природних могућих светова реалистичке фикције. Те зачудне (очуђујуће) књижевне врсте Сувин назива метафизичким, тј. дословно натприродним²¹⁹. У њих убраја митове, бајке и фантастику. Митолошки фикционални светови су „матични луг десакрализованих облика фантастике” (Сувин 2009: 122)²²⁰. Како бајке, тако и фантастична књижевност историјски гледано проистичу из мита. Природа тих фикционалних светова оријентисана је позитивно (помаже актерима) у случају херојског мита, док је у случају трагичног мита оријентисана негативно. У бајци, која проистиче из народних прича, а оне саме из херојског мита (в. Сувин 1979: 19)²²¹, околности природе позитивно су оријентисане према јунацима приповести. Могло би се рећи и да је коначни тријумф јунака једна од одлика која дефинише бајку као књижевну врсту²²². Таква приповест се и не би могла назвати бајком уколико њен јунак не би на крају превазишао све препреке. Препреке које стоје пред јунацима бајки суштински су готово потпуно илузорне, будући да се тријумф главног јунака ни у једном тренутку заиста не доводи у питање. То је схема функционисања бајке као приповести. Насупрот бајци, која потиче из херојског мита, стоје фантастика ужаса, као и фантастика уопште, које потичу из трагичног мита (в. Сувин 1979: 19)²²³. Основна одлика фантастике је та што је и сама природа таквог фикционалног света у највећем броју случајева²²⁴ негативно оријентисана према јунацима приповести. Ту врсту

²¹⁸ Нпр. раније поменути супер-хероји као хибридни ентитети (в. II 1. 3.).

²¹⁹ Слично натприродним могућим световима код Долежела.

²²⁰ Такође (в. Сувин 1979: 19).

²²¹ Такође (в. Сувин 2009: 122; 1972: 377-378).

²²² Нпр. „И живели су срећно до краја живота.”

²²³ Такође (в. Сувин 1972: 377-378).

²²⁴ Сувин примећује и изузетке од тог правила. Пример таквог изузетка могао би бити познати писац тзв. епске фантастике (*Fantasy*, како је помиње Сувин) Толкин (Tolkien). У његовим делима (нпр. *Хобит* или *Господар Прстенова*) коначни исход унапред је позитивно одређен, не негативно (в. Сувин 2009: 127). Може

приповести донекле и дефинише беспомоћност јунака да значајније промени околности око себе и да утекне својој судбини, која је унапред (негативно) одређена.

- Другу групу зачудних (очуђујућих) фикционалних светова чине они жанрови чији могући светови не могу бити метафизички, тј. натприродни. Природне законитости тих фикционалних светова, аналогно реалистичкој и натуралистичкој књижевности, те донекле и реалистичком пакту²²⁵, неутрално су оријентисане према фикционалним особама. Неутрална оријентација природе према актерима фикционалних дела вреди и за научну фантастику. Из тих разлога, Сувин и види читалачки уговор између писца и читаоца у научној фантастици (назовимо га научнофантастичним пактом или уговором) као сличан, али ипак другачији у односу на реалистички пакт како га образлаже Квас. Научнофантастични пакт са читаоцем налази се на размеђу између реалистичког и метафизичког читалачког уговора карактеристичног за фантастичне жанрове књижевности. Стога је научна фантастика „мета-емпиријски и не-‘реалистички’, тј. зачудни књижевни род који у исто време није метафизички” (Сувин 2009: 122)²²⁶. Како би своја размишљања приближио и обичном читаоцу, Сувин нуди и упрошћено објашњење научне фантастике као књижевне врсте, прожето извесном дозом хумора. Према том објашњењу, научна фантастика је заправо „развијени оксиморон, реалистичка нереалност, са хуманизованим не-људима, овосветовним Другим Световима, итд.” (Сувин 1979: viii). Научнофантастични фикционални светови, у складу са Долежеловим тврдњама, били би делом групе природних могућих фикционалних светова. Алетичка модална ограничења тих фикционалних светова једнака су онима у свету око нас. Ипак, налазе се на крајњем ободу тог домена и тик уз магловиту и порозну границу тих светова са световима које Долежел назива натприродним. Модалитети постојања у натприродним световима у мањој или већој мери су различити у односу на оне познате нам у нашој искуственој и емпиријској стварности. Таква близина натприродних фикционалних светова чини могућим, чак и очекиваним, уплив фантастичних елемената у природне фикционалне светове научне фантастике. Упркос томе, ти светови остају природни, јер поменуте примесе подређују логици свог фикционалног света, не дозвољавајући им да ремете кохерентност фабуле тог књижевног дела²²⁷.

се приметити да у случају таквих изузетака долази до преласка елемената бајке у домен фантастичне књижевности.

²²⁵ Само донекле је сличан, у смислу прихватања читаоца да фикционалне чињенице које су изложене у таквом делу не надиласе законитости света какве познајемо. Другим речима, да представљени фикционални могући свет није натприродни (метафизички), већ природни могући свет.

²²⁶ Такође (в. Сувин 1972: 378).

²²⁷ На пример, у Диковом роману *Убик* имамо појаву особа са паранормалним способностима ума као нормалну у том фикционалном свету. Долежел такве фикционалне особе назива хибридни или подељеним особама, јер су способне за радње које се у нашем свету сматрају натприродним, иако су на све друге могуће начине, према мерилама наше стварности, природне. Долежел их посматра као део натприродних светова књижевне фикције. Међутим, њихово постојање логички је добро уклопљено у научнофантастични фикционални свет и миље тог Диковог романа. Оне не ремете у значајнијој мери кохерентност његове фабуле, те се из тих разлога фикционални свет тог романа у свом тоталитету не може назвати натприродним.

Сувиново је становиште да „[у]нутар наративног састава књижевности као фикције [...] сви жанрови функционирају аналошки (наиме метафорично и параболично)” (2009: 123). То вреди како за жанрове које он сматра метафизичким и мање спознајним, тако и за реалистичку књижевност, будући да Сувин одбацује „претензије ‘реализма’ на изравну референтност” (2009: 123). Попут Долежела и других теоретичара теорије могућих светова, Сувин одбацује директан однос фикције и наше искуствене стварности. Не постоји директан однос између наше искуствене стварности и фикционалног света чак и најреалистичкијег књижевног (или другог) дела. Тај однос је искључиво индиректан. Фикција уопште, самим тим и реалистичка, не може бити миметичка: „Чини ми се заблудом тврдити да је референс у ‘реализму’ израван и јасан”: но он је без сумње (неизравно и полисемично) богатији” (Сувин 2009: 123)²²⁸. Сувиново одбацивање мимезе у фикцији још једна је прилика да истакнемо јасне паралеле између аисторијског одређења реализма како га образлаже Квас и Сувиновог становишта. Слично Сувину, Квас такође одбацује директан однос реалистичке фикције и наше емпиријске и искуствене стварности. Путем читалачке реконструкције, текст фикционалног дела гради фикционални могући свет који, у најбољем случају, може бити само у највећој могућој мери сличан и заснован на нашој искуственој стварности. Ипак, према принципу минималног одступања Рајанове, никада јој не може постати у потпуности једнак.

Из досадашњих разматрања очигледно је да Сувин јасно поистовећује фантастику са натприродним. Његови ставови о натприродном у фикцији слични су Долежеловим ставовима о натприродним фикционалним могућим световима. У мери у којој је то

Такво запажање вреди само за почетак романа, до поглавља када главни актери гину и бивају смештени у тзв. хладно паковање, тј. бивају залеђени да би се спречила потпуна можда смрт. Тог тренутка, они ступају у другачије фикционално постојање. Налазе се у свету који је симулација њихове стварности, налик свету снова. Стога је логично да у таквом свету престају да важе неке законитости које у свакодневном постојању узимамо здраво за готово. Тачније, актери их узимају здраво за готово не бивајући одмах свесни да се њихово окружење и следствене јој законитости променило. Самим тим, долази до појава које би иначе назвали потпуно фантастичним, тј. натприродним, чак и по мерилима фикционалног света са почетка романа. Ипак, свет у коме главни ликови сада постоје само је симулација њихове стварности, чије законитости протагонисти тек откривају. Из тих разлога, шта год да се деси у роману, такви догађаји ипак не могу нарушити научнофантастични миље целокупног романа. Такве светове Долежел назива интермедијарним. Важно је истаћи и то да док постојање особа са таквим способностима ума у нашој емпиријској стварности није научно доказано, такође је тачно да није научно доказано ни да су такве способности ума у нашој искуственој стварности немогуће. Стога и имамо Диков став да није могуће повући потпуно јасну границу између фантастике и научне фантастике. У таквим граничним случајевима прелазимо у домен личних ставова и веровања читаоца који реконструише дати фикционални свет о томе да ли је оно о чему чита, у складу са његовим/њеним личним веровањима, заиста могуће или не. Наравно, таква веровања претпостављеног читаоца неизбежно су у мањој или већој мери условљена доминантним друштвеним обрасцима и веровањима у култури из које потиче: „Уколико читалац *верује* да би такви мутанти *могли постојати*”, онда ће гледати на [такав] роман као научнофантастични. Са друге стране, уколико „*верује* да су такви мутанти, попут чаробњака и змајева, *немогући*, онда [такав читалац] чита роман фантастике. Под фантастику спада оно што је *према општем мишљењу немогуће*; под научну фантастику оно што је *према општем мишљењу могуће под одговарајућим околностима*.” (Дик 1981: 100, *курзив мој*). Другим речима, у таквим случајевима до изражаја долази субјективна процена самог читаоца, јер „шта је могуће, а шта не, није могуће објективно спознати, већ је пре у питању *субјективно веровање* самог читаоца” (Дик 1981: 100, *курзив мој*). Поменути Диков став само потврђује становиште да у конкретним фикционалним делима идеалне категорије тешко да могу постојати. Међусобне границе између могућих светова различитих књижевних врста заправо су сива зона у којој се те категорије преклапају и преплићу тек постепено прерастајући једна у другу како се од те граничне зоне одмиче.

²²⁸ Ваљало би приметити да је у претходним наводима сваки помен појма „реализам” стављен под наводнике, што никако није случајно.

потребно за сврхе наших разматрања, било би упутно да се упознамо и са размишљањима других књижевних теоретичара који су се бавили одређењем појма фантастичног. То ћемо учинити како бисмо још јасније разграничили суседне категорије фантастике и научне фантастике. Кроз одређење опсега фантастичног ти теоретичари су се у мањој мери бавили и одређењем научне фантастике.

У књизи *Увод у фантастичну књижевност*²²⁹ Цветан Тодоров се у значајној мери разилази са Сувиновим размишљањима. Без обзира на разлике, у ставовима два теоретичара можемо пронаћи одређени број додирних тачака. Прва додирна тачка јесте Тодоровљев став да се „жанр [...] увек одређује у односу на жанрове који су му блиски” (Тодоров 2010: 29). Разлика између Сувина и Тодорова јесте у томе што Тодоров покушава да одреди фантастично између суседних му категорија *чудног* и *чудесног*, док Сувин одређује домен научне фантастике на размеђу реалистичке и фантастичне књижевности. За разлику од Сувина, Тодоров фантастично не поистовећује са натприродним: „Натприродно нам не пружа довољно блиско одређење дела, оно је сувише широко” (2010: 35). Фантастично се среће у ситуацијама када се „у свету који познајемо²³⁰ [...] догађа [...] нешто што се законима тог истог, нама блиског света не може објаснити” (Тодоров 2010: 27)²³¹. Било посматрачу, било актеру тих догађаја преостају само два могућа решења између којих мора изабрати. Са једне стране, могуће је да га варају сопствена чула и да су законитости тог могућег света ипак такве каквим их је сматрао, природне. Са друге стране, могуће је да то чему сведочи заиста јесте истина, тј. део је његове стварности, иако је према законитостима тог света необјашњиво. Такво размишљање води логичном закључку да тим светом управљају законитости и ограничења која су, барем у одређеној мери, различита од оних које познајемо у нашој емпиријској и искуственој стварности: „Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од два њему блиска жанра, чудно или чудесно” (Тодоров 2010: 27)²³². Стога Тодоров и дефинише фантастично као „неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред *наоко* натприродним догађајем” (2010: 27, *курзив мој*). Фантастично се одређује према, са једне стране, стварном и рационалном, а са друге, према имагинарном и ирационалном (в. Тодоров 2010: 27; 1985: 6). Сувиново одређење научне фантастике код Тодорова треба потражити у домену чудног, док фикција коју Сувин назива фантастичном (*Fantasy*), код Тодорова припада домену чудесног:

„Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење²³³ описаних појава, кажемо да дело припада другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови²³⁴ закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр чудесног” (Тодоров 2010: 42).

²²⁹ Књига је по први пут издата у Француској 1970. године под насловом *Introduction à la littérature fantastique*. Превод на српски језик који користимо објављен је 2010. године.

²³⁰ Према теорији могућих светова, то би била дешавања у фикционалном свету аналогном нашој искуственој стварности.

²³¹ Такође (в. Тодоров 1985: 5).

²³² Такође (в. Тодоров 1985: 6; Игњатовић 1985: 50).

²³³ Рационално и логично објашњење у складу са алетичким и другим модалитетима који су аналогни онима у стварном свету, тј. објашњење какво се очекује у природним могућим световима.

²³⁴ Законитости које надилазе алетичка и друга ограничења природних могућих светова, те граде натприродне могуће светове.

У чланку „Реалност фантастичног” (1985), Бојан Јовић се слаже са Тодоровим када каже како „[ф]антастично постоји само док постоји и читаочево оклевање пред описаним, односно само у садашњости наше перцепције” (1985: 57). У његовим размишљањима можемо пронаћи заједничку нит како са Тодоровим, тако и са Сувином када истиче да управо то оклевање и неодређеност смештају фантастично у „ситуацију интензивне свесадашњости која сажима прошлост и будућност у *вечно сада* дајући му квалитет заустављеног времена” (Јовић 1985: 58, *курзив мој*). Управо то вечито „сада” раздваја научнофантастично од фантастичног дајући фантастичном митску или, како би Сувин рекао, митоморфну форму. Заробљена у свесадашњости, фантастична приповест супротна је научнофантастичном приповедању које је слободно да се креће кроз све временске хоризонте. Међутим, будући да је фантастично неопходно како би се разумело научнофантастично, мора се скренути пажња на неке одлике фантастичног које Јовић истиче, а које можемо препознати у научнофантастичном. Јовић говори о читалачкој рецепцији фантастичног дела. Карактерише је као „напуштањ[е] уобичајених временско-просторних релација и успостављањ[е] другачијих односа” (1985: 61). У тим речима можемо препознати очуђење које је, иако различитог вида, заједничко како фантастици, тако и научној фантастици. Услед присуства очуђења или зачудности, Јовић сврху и значај фантастичног види у отварању „бескрајне могућности литературе која у оспоравању и растварању чињеничног превазилази хоризонт већ оствареног и у простору *потенцијалних димензија стварности* актуелизује идеју о коегзистентности паралелних светова” (1985: 61, *курзив мој*). Јовићев став у значајној мери подсећа на основна начела теорије могућих светова, јер раскида директан (миметички) однос фикције према нашој стварности, отварајући пут широком распону њених замисливих фикционалних варијанти. Укратко, може се рећи да у фикцији не бисмо ни могли имати реалистичку приповест без њене супротности, фантастичне приповести, док научна фантастика стоји на размеђу између та два домена.

У чланку „Шта је постала прича о натприродном у двадесетом веку?” (1985), о научној фантастици говори и Срба Игњатовић. Сходно Тодоровљевој подели, место научне фантастике Игњатовић види у домену чудног. Према Игњатовићу, моменат оклевања код читаоца између супротстављених полова природног и натприродног у савременој фантастици више не постоји. Такво оклевање у научној фантастици „унапред је разрешено”, јер „све што се у њој збива, ма колико у *први мах* деловало невероватно, по правилу ваља да се потврди као истинито” (Игњатовић 1985: 50, *курзив мој*). У тим делима пресудан је „један другојачији обрт”, где је суштина у „претапању елемената познатог (реалног), обично посредством еклектичке имагинације, у замисли и творевине о *онеобиченим*²³⁵, непознатим, новим обележјима и одговарајућим ефектом” (Игњатовић 1985: 51). Ипак, за разлику од Сувина, Игњатовић *онеобичење* види као измештање читаоца из наше реалности. Услед тога, он доживљава научну фантастику не као спознајну, већ као искључење из стварности, тј. као облик ескапизма (в. Игњатовић 1985: 56).

Уколико се вратимо Тодорову, требало би напоменути како он сматра фантастично „жанр[ом] који је увек у нестајању” (2010: 43), зато што се јавља само у неким тренуцима

²³⁵ У Игњатовићевим ставовима можемо препознати и Сувинове појмове *зачудности* или *очуђења*, које Игњатовић помиње као *онеобичење*, као и појам новума, када говори о новинама.

процеса читалачке реконструкције²³⁶ фикционалног дела. Најкасније оног тренутка када дође до расплета фабуле, тј. дело се у потпуности реконструише, фантастично се напушта у корист било чудног, било чудесног. Слично Сувину када говори о неким другим категоријама, Тодоров фантастично види као идеалну категорију коју је веома тешко остварити у пракси. Као и Сувин, Тодоров сматра да су границе између поменутих категорија порозне, те у фикцији неретко долази до мешања фантастичног са суседним категоријама. Стога имамо, у распону од *чисто чудног* до *чисто чудесног*, прелазне категорије *фантастично чудног*²³⁷ и *фантастично чудесног*.

Простор где бисмо могли пронаћи још један заједнички именитељ са Сувином, као и са теоријом могућих светова према Долежелу, у Тодоровљевим разматрањима јесте тренутак када говори о темама фантастичног. То је тренутак када говори о постојању натприродних бића у тим фикционалним световима, као и о логичним последицама њиховог постојања у њима. Тодоровљева размишљања на ту тему умногоме се слажу са Долежеловим ставовима о натприродним, посебно митолошким световима, као и са начином на који Сувин карактерише могуће светове фантастике као натприродне. Карактеристика таквих светова јесте у томе што силе природе²³⁸ исказују интенционалност према актерима приповести, тј. активно утичу на догађаје у њима. Насупрот томе, у природним фикционалним световима реалистичке и научнофантастичне књижевности то се не може очекивати.

Присетићемо се и Сувиновог става да су приповести у природним могућим световима реалистичке и научнофантастичне књижевности отвореног или епског типа, тј. крај им није унапред одређен, док су приповести које припадају натприродним световима фантастике затвореног, цикличног, тј. митолошког типа, јер им је крај унапред одређен. Поменуће одлике примећујемо и код Тодорова:

„Овде се налазимо пред једном од непроменљивих фантастичне књижевности – пред постојањем натприродних бића моћнијих од човека. Међутим, није довољно утврдити ту чињеницу, треба се и запитати о њеном значењу. Наравно, можемо рећи како та бића симболизују сан о моћи²³⁹. Али постоји још нешто. Уопште узев,

²³⁶ Тодоров нема на уму неког посебног, одређеног и постојећег читаоца, већ „функцију” читаоца „која је имплицитно дата у тексту” (1985: 9). Тренутак недоумице који Тодоров карактерише као тренутак фантастичног перцепира се из угла имплицитног читаоца.

²³⁷ У ту категорију могли би убројати сва научнофантастична дела која се приближавају фантастици, тј. у њима се могу наћи примесе које потичу из натприродних могућих светова фантастике. Нпр. већ раније поменути недостатак довољно сувислог објашњења преласка господина Тагомија из основне реалности романа *Човек у високом дворцу* у реалност паралелну тој (налик нашој) или постојање хибридних ликова са парапсихолошким и телекинетичким способностима у роману *Убик*. За такве ликове у роману *Убик* се не пружа никакво објашњење, већ се њихово постојање узима здраво за готово. Ипак, будући да су поменути елементи логички добро уклопљени у фабуле тих дела, они не нарушавају њихову кохерентност. Самим тим, не ремете ни њихову спознајну вредност.

²³⁸ Као и отеловљења истих у облику натприродних бића и хибридних ликова.

²³⁹ То би било у складу и са Сувиновим ставом да је фантастична књижевност углавном ескапистичка, тј. вид бега од реалности у којој читалац никада не може имати такав утицај на збивања око себе као што може имати кроз уживљавање у те фикционалне светове. Са таквим размишљањем слаже се и Џејмисон који сматра да су чак и они научнофантастични романи који су већим делом транспозиције других жанрова у научну фантастику (нпр. галактичке империје очигледно базиране на историји Римског царства) у мањој мери ескапистички од чисто фантастичне књижевности. Разлог томе је што те транспозиције ипак „подупиру компоненте једне у основи историјске ситуације, пре него што служе као средства за фантазије о моћи” (Џејмисон 2005: 59). Према Џејмисону, последица тога јесте да је „одсуство било каквог осећаја за историју оно што најјасније раздваја фантастику од научне фантастике” (2005: 61).

натприродна бића надокнађују недостатак узрочности. Рецимо да се у свакодневном животу неки од догађаја објашњавају нама познатим узроцима, а неки нам изгледају као последица случајности. [...] Ако, међутим, не признајемо случајност, онда постулирамо свеобухватну узрочност, неопходан међусобан однос свих чињеница, и мораћемо да прихватимо уплитање натприродних сила и бића за која до тада нисмо знали” (2010: 105-106, *курзив мој*).

Искључивање постојања случајности²⁴⁰ из фикционалних светова фантастике води „свеобухватном предодређењу”, тј. „пандетерминизму”, где „све, па чак и сусретање различитих узрочних низова (или ‘случајева’) мора имати свој узрок у пуном смислу речи, макар он био и натприродног реда” (Тодоров 2010: 106). У природним могућим световима фикције (укључујући научнофантастичне) постоје како догађаји који се дешавају с разлогом, имају директан узрок, тако и догађаји који су ништа више до било срећни, било несрећни сплет околности. Њих називамо случајностима управо зато што се не дешавају са одређеним разлогом. Насупрот томе, у натприродним могућим световима, почев од митолошких па преко свих осталих типова фантастичних светова, може се рећи да случајности не постоје и да се све дешава с разлогом. Уколико се догађај не може објаснити људским деловањем, узрок мора да је натприродне природе, јер узрок увек мора постојати. Упрошћено, у природним могућим световима судбина не постоји, у натприродним могућим световима судбина је све. У томе се слажу како Долежел и Сувин, тако и Тодоров.

Према Џејмисону, управо је алегоријска димензија која научну фантастику повезује на измештен начин са реалношћу оно што недостаје фантастичној књижевности „чији је средњовековни имагинаријум наизглед првенствено организован око свеprisутности магије, која је и сама у служби потраге за моћи великих чаробњака у њиховом рекреирању космичке борбе између добра и зла” (2005: 63). У Џејмисоновим речима можемо приметити и суштинску предодређеност која влада у фикционалним световима фантастике (пандетерминизам код Тодорова). У фикционалним световима фантастике судбина људских актера никада није искључиво у њиховим рукама. Одлучујућу реч у свим догађајима имају натприродна бића на чије поступке људски актери могу мало или нимало утицати. Таквим размишљањем враћамо се Долежелу и натприродним могућим световима насељеним натприродним бићима и хибридним ликовима који су свемоћни или барем изразито надмоћни у односу на људске актере. Из тих разлога Џејмисон и одбацује фантастичну књижевност у корист научне фантастике. Истиче како Сувинов концепт спознајне зачудности „наглашава преданост СФ текста научном расуђивању”, те на тај начин „наставља дугу традицију критичког истицања вероватности од Аристотела на овамо (и његово чувено објашњење да историја описује само оно што се заиста и догодило, док ‘поезија’ – у ширем смислу – описује догађаје који су могући и вероватни²⁴¹)” (Џејмисон 2005: 63).

Иако су Сувин и Тодоров донекле блиски у својим размишљањима, њихови се ставови о фантастици и фантастичном ипак разликују. Из тих разлога, можда би било упутно сачувати благу разлику у терминима који се користе код Сувина и у преводу

²⁴⁰ О случајности би се могло говорити као о сплету толико различитих, а опет међусобно повезаних околности тако да не може бити речи ни о каквој директној узрочности.

²⁴¹ Из тих разлога Џејмисон у корист научне фантастике истиче да, будући да је у питању песничко (књижевно), а не научно дело „нема потребе да преиспитујемо научну премису превише помно, јер је њена кључна одлика у томе да је у питању пре мимеза научне премисе (која, према Аристотелу, мора да буде пре веродостојна него обавезно истинита)” (2005: 90).

Тодоровљеве књиге, тј. разлику између *фантастике* код Сувина (чудесно код Тодорова) и *фантастичног* код Тодорова.

Осим одређења фантастике, одређење научне фантастике питање је око кога се Сувин и Тодоров само донекле слажу. Уколико би користио Тодоровљеву класификацију, Сувин би научну фантастику највероватније сврстао у домен чудног, будући да сматра фикционалне светове научне фантастике природним. За разлику од Сувина, Тодоров научну фантастику сврстава у домен фантастично чудесног, тј. у приповести у којима „натприродно на неки начин бива оправдано”, али је и даље у суштини натприродно (в. Тодоров 2010: 54-56). Говорећи о ономе што се у XIX веку називало *научно чудесним* (енг. *Scientific romance*, нпр. Верн или Велс) као о претечи научне фантастике, Тодоров каже како је „[о]вде [...] натприродно рационално објашњено, али на основу закона које савремена наука не признаје” (2010: 56). Истиче и како „садашњи *science-fiction*, када не запада у алегорију, подлеже истом механизму”, јер су у питању „приповедања у којима се, полазећи од ирационалних претпоставки, чињенице уланчавају савршено логично” (2010: 56).

Уколико се вратимо Сувину и његовом разграничењу фикционалних светова научне фантастике од реалистичких, са једне, као и светова фантастике, са друге стране, морали бисмо дати предност његовом одређењу појма фантастике наспрам Тодоровљевом. То бисмо морали урадити из два разлога. Као прво, Тодоровљев појам фантастичног можемо схватити више као границу између две категорије него као самосвојну категорију²⁴². Као друго, теорија могућих светова и њена опозиција између природних и натприродних могућих светова фикције много боље се уклапа у Сувинову поделу на научнофантастичне и реалистичке могуће светове фикције као природне могуће светове, а могуће светове фантастике као натприродне. Сувин се не би сложио ни са Тодоровљевом тврдњом да су могући светови научне фантастике у основи натприродни, мада сасвим близу граница природних, тј. чудних, у којима је на рационалан начин натприродно објашњено на основу непостојећих или у нашем свету непризнатих законитости. Ипак, Сувин би се могао сложити са другим делом Тодоровљевих ставова, да је уплив натприродних елемената неизоставно могућ. Како Сувин, тако и Тодоров слажу се да су границе између суседних фикционалних светова и припадајућих им категорија порозне и двосмерно пропусне. Такво размишљање у складу је са теоријом могућих светова, али само ако су ти елементи логички добро уклопљени у фабулу и не нарушавају сазнајну функцију фикционалног дела. Уколико су ти услови испуњени, свет тог дела је научнофантастичан и припада природним могућим световима. У супротном је фантастичан и натприродан. Када говори о научној фантастици, Тодоров не придаје велики значај алегорији на нашу искуствену и емпиријску стварност и сматра је споредном и мање важном појавом у том жанру. Сувинов став управо је супротан. Према њему алегориско значење једна је од примарних одлика научнофантастичне књижевности. Управо алегориско значење јесте одлика која научној фантастици омогућава да на зачудан и измештен начин говори о појавама и процесима у нашој стварности. То је одлика која научну фантастику подиже изнад нивоа пуких нагађања, тј. екстраполација о мање или

²⁴² То донекле потврђује и сâм Тодоров. Према његовој дефиницији, иако је могуће да неко дело буде фантастично од почетка до краја, тј. да не дође до одређења читаоца између чудног и чудесног, тако нешто изузетно је ретко, готово и непостојеће. Зато се фантастично среће као тренутак неодлучности у делу, пре него што се читалац определи за било чудно, било чудесно или неку прелазну варијанту између те две категорије (в. Тодоров 2010: 42-43).

више могућим процесима и догађајима у будућности. Алгоритија је један од услова њене спознајности. Како Сувин, тако и Тодоров би се сложили око неопходности логичног уланчавања фикционалних чињеница неког фикционалног дела, па и научнофантастичног, у складу са познатим нам Аристотеловим захтевом, зарад веродостојности и кохерентности његове фабуле. Организација фабуле према принципима нужности и вероватности услови је спознајности фикционалног дела. Сувин би се вероватно већим делом сложио са Тодоровим око сврхе организације научнофантастичног дела у коме се натприродно на крају ипак објашњава природним. Ипак, не би се сложио око полазне тачке тог излагања, тј. око тога да је уопште у питању натприродно:

„Подаци дати у почетку натприродни²⁴³ су: роботи, ванземаљци, међупланетарни оквир приповести. Кретање приповести тече у таквом правцу да нас приморава да видимо колико су нам ти *наоко* чудесни догађаји заправо блиски, колико су присутни у нашем животу. [...] Овде читалац пролази кроз процес *прилагођавања*: најпре се нађе пред натприродном чињеницом, да би на крају признао њену ‘природност’” (Тодоров 2010: 163-164, *курзив мој*).

Сврха такве организације фикционалног дела јесте приморавање читаоца да кроз прихватање догађаја у приповести као фикционалних чињеница (њихову аутентизацију) буде измештен из сопствене стварности како би њене одлике препознао на искривљен начин у фикцији и сагледао своју свет из измештеног угла. Описани процес Сувин назива спознајном зачудности или когнитивним очуђењем. Когнитивно очуђење можемо препознати у претходном наводу када Тодоров говори о *наоко* чудесним догађајима који су нам заправо блиски и о процесу *прилагођавања* кроз који читалац пролази током читања таквог дела.

Уколико би се вратили граничном месту које, како тврди Сувин, могући светови научне фантастике заузимају на размеђу између реалистичких и фантастичних могућих светова, могло би се рећи да су сличности између реалистичког и зачудног (очуђујућег) научнофантастичног приповедања такве да се научна фантастика може користити најбољим из оба света: „СФ се – потенцијално! – може користити како јасном и економичном усмјерености метафизичких жанрова тако и богатим изобиљем реалистичких нарација” (Сувин 2009: 123). Сличности између реалистичког и научнофантастичног приповедања Сувин истиче и на темељу преиспитивања временских хоризоната какве налазимо у реалистичкој, научнофантастичној и фантастичној књижевности.

Пре него што пређемо на даља разматрања о временским хоризонтима тих књижевних врста, било би корисно да се подсетимо Долежелових речи о разликама између контрачињеничне историјске фикције као вида историјске реалистичке фикције и научнофантастичне фикције (в. П 1. 10.). Категорија савремености, по Долежелу, чини суштинску разлику између поменутих књижевних врста. Разлика је у томе што су „светови контрачињеничне историјске фикције – *за разлику од светова научне фантастике* – савремени познатим историјским световима” (Долежел 2010: 106, *курзив мој*). Такво размишљање темељи се на Долежеловом закључку да, са једне стране, „[н]аучна фантастика прави *пројекцију будућности* која се значајно разликује од стварности у

²⁴³ Имајући у виду Сувинове ставове, могли бисмо замислити и самог Сувина како изговара наведене речи, али уз две кључне измене. Непосредно по почетку, као и непосредно пре краја навода, а испред речи „натприродни” и „натприродном”, Сувин би свакако додао реч „наоко”. Додуше, то чини и Тодоров, али само једном, при средини навода, када помиње „наоко” чудесне догађаје.

ауторовој садашњости”, док, са друге стране, „контрачињенична историјска фикција *мења прошлост* како би створила *пројекцију садашњости* која се значајно разликује од стварног стања ствари” (Долежел 2010: 107, *курзив мој*). Могло би се закључити да Долежел види могуће светове контрачињеничне историјске фикције као садашње, тј. савремене алтернативне могуће светове. Такви светови су аналогни ауторовој и читаочевој искуственој стварности према модалитетима њиховог грађења и фикционалног постојања у том свету. Ипак, логички и историјски след догађаја у тим световима другачији је у односу на искуствену стварност писца и читаоца од тренутка претпостављене пишчеве измене неког догађаја или сплета околности у фикционалној прошлости тог света. Све до тог тренутка, логичко-историјски ток у тим фикционалним световима био је аналоган логичко-историјском следу догађаја у нашој искуственој стварности.

Насупрот томе, могући светови научнофантастичне фикције су не-савремени – они су будући алтернативни фикционални могући светови. У таквим световима, претпостављена пишчева измена²⁴⁴ логичког и/или историјског следа или сплета околности одиграла се не у прошлости тог фикционалног света, већ у његовој садашњости. При томе је садашњост тог научнофантастичног фикционалног света аналогна пишчевој и читаочевој искуственој стварности садашњег тренутка. Праћење такве пишчеве новине (новума) логички доводи до изградње фикционалне будућности која је алтернативна нашој искуственој стварности садашњег тренутка. Осим што је алтернативна садашњем тренутку наше искуствене стварности, та фикционална будућност алтернативна је и логички утемељеним очекивањима о будућности каква се могла развити да писац није као измену у фикционални свет садашњости убацио већ поменути новину (новум) чије је последице тај фикционални свет у својој изградњи и фабули касније логички пратио.

Може се рећи да су у питању два мисаона експеримента који су сродни по својим одликама²⁴⁵. Контрачињенична историјска фикција је мисаони експеримент или фикционално истраживање алтернатива, тј. различитих могућности о томе како би данас изгледао наш свет да су се неки догађаји у прошлости одиграли другачије или да је сплет одређених историјских околности био другачији. Другим речима, шта би било у фикционалном сада да је било другачије у фикционалном некад. То је веома широко и плодно тле за уметничку слободу аутора, имајући у виду становиште да контрачињенични историјски фикционални светови не подлежу строгим правилима која се морају пратити у грађењу контрачињеничних светова историографије.

За разлику од мисаоног експеримента контрачињеничне историјске фикције, мисаони експеримент у научнофантастичном приповедању састоји се у истраживању алтернативних могућности и логичких последица новума примењеног у фикционалној садашњости на могућу фикционалну будућност. Једноставније речено, шта би могло бити у фикционалној будућности уколико би се нешто изменило у фикционалној садашњости. На тај начин Долежел ограничава временске хоризонте којима се креће научна фантастика искључиво на пројекцију алтернативних могућих фикционалних светова будућности, негирајући јој могућност кретања по фикционалној садашњости или прошлости.

Сувинов став супротстављен је Долежеловом схватању, јер научну фантастику своди првенствено на поље екстраполације. Иако често присутна, екстраполација, тј. предвиђање могућих друштвено-историјских кретања у будућности, није примарни аспект научне фантастике (в. Сувин 2009: 14, 44). Екстраполација се може и злоупотребити у

²⁴⁴ Сувиновом терминологијом, такву измену могли бисмо назвати новином или новумом.

²⁴⁵ Према Сувину, и научнофантастична фикција мисаони је експеримент.

различите било идеолошке, било комерцијалне сврхе. Такав приступ приповедању удаљава научну фантастику као књижевну врсту од спознајних хоризоната којима тежи. Ти хоризонти се једино могу наћи у аналогји на пишчеву и читаочеву искуствену стварност њима садашњег тренутка. Екстраполација у научној фантастици искључиво је фикционалне природе. Она је само привид екстраполације, јер не може се очекивати од књижевности да се њоме бави на озбиљном, научном нивоу. Функција научне фантастике требало би да буде сазнајна функција, да буде „параболично зрцало [огледало] за нас, заобилазан начин да се разумије *наш* свијет, *наш* људски род и *наша* времена” (Сувин 2009: 36, *курзив мој*). Временски хоризонти реалистичке и научнофантастичне књижевности нису толико удаљени као што то тврди Долежел. Реалистичка књижевност кадра је да се „креће првенствено у широј садашњости читаоца, но посредством историјског романа и *flashbacka* може кренути у прошлост а, нешто теже, кроз размишљања и фантазмагорије агенса, и понешто у будућност²⁴⁶” (Сувин 2009: 124). Насупрот реалистичкој књижевности, чије је кретање по фикционалним просторима будућности ограничено, научнофантастична фикција креће се свим фикционалним временским хоризонтима подједнако добро. Разлог томе јесте што је будућност на коју Долежел покушава да ограничи научну фантастику само „наводна будућност” и „илузија екстраполације” (2009: 124). Много важнија одлика научнофантастичне књижевности јесте „да се СФ збива у алтернативним временским токовима (‘шта би било да...’)” (2009: 124). У том смеру размишљања о научној фантастици поново проналазимо додирне тачке између Сувинових ставова и теорије могућих светова у књижевности. Алтернативне временске токове и хоризонте научне фантастике, били они „прошли, садашњи или будући”, Сувин посматра „као посебан случај неког *Могућег Свијета* [...] сагледан[ог] са зачудног гледишта” (2009: 124, *курзив мој*)²⁴⁷.

У поређењу са Долежелом, можемо закључити да Сувин између мисаоног експеримента контрачињеничне историјске фикције, као вида историјског и реалистичког приповедања, и мисаоног експеримента научнофантастичне фикције не прави ни приближно тако јасну разлику. Ипак, мора се напоменути да Сувин никако не покушава да изједначи реалистичко и научнофантастично приповедање. Он само покушава да истакне сличности између та два вида приповедања, не да сврста научну фантастику у поље реалистичке приповести. Могло би се помало замерити Долежелу што при постулирању разлике између контрачињеничне историјске и научнофантастичне фикције покушава да их објасни и дефинише као идеалне категорије са јасним границама. Он при томе постулира као једину суштинску разлику између контрачињеничне и научнофантастичне фикције тренутак примене новине (или новума). Другим речима, да ли се тренутак када логичко-историјски след догађаја услед неког (фикционалног) разлога креће другачијим током од пишчеве и читаочеве искуствене стварности налази у фикционалној садашњости (до тог тренутка аналогној нашој искуственој) или у фикционалној прошлости (такође до тог тренутка у прошлости аналогној нашој историјској стварности). Такву грешку Сувин не чини. Он увек истиче како су у научнофантастичним фикционалним световима примесе из суседних фикционалних домена увек присутне, чак и очекиване.

У есеју „Алтернативна историја” („Alternate history”) објављеном у *Кембрицовом приручнику научне фантастике (The Cambridge Companion to Science Fiction)* 2003. године, Енди Данкан (Andy Duncan) можемо пронаћи додатне аргументе који се супротстављају

²⁴⁶ Такво размишљање враћа нас категорији инвентивности у реалистичкој нарацији.

²⁴⁷ Такође (в. Сувин 1979: 20-21; 1972: 378).

Долежеловом покушају да алтернативноисторијску фикцију удаљи из фикционалних простора научне фантастике. Данкан недвосмислено истиче своје неслагање са покушајима да се алтернативноисторијска научнофантастична фикција разграничи од контрачињеничне историјске ограничавањем научнофантастичне књижевности на изградњу фикционалних могућих светова будућности. Алтернативну историју посматра као жанр у коме се нама познати историјски догађаји мењају „зарад драмског, а често и ироничног ефекта”, при чему таква приповест може „испочетка личити на дело традиционалне историјске фикције, у којој су измишљени ликови и догађаји уткани у познато нам ткање историје, али где до измене долази брзо, обично након првих неколико страна” (Данкан 2003: 209).

Како би читаоцу приближио своје схватање алтернативноисторијске фикције, Данкан се позива речи познатог америчког писца тог (под)жанра у књижевности, Харија Туртлдава (Harry Turtledove) (в. Данкан 2003: 211). Као и у Данкановом случају, Туртлдавови ставови стоје у супротности са теоријским покушајима попут Долежелових да се контрачињенична историјска фикција разграничи од научнофантастичне. Упркос тој основној разлици, постоје и ставови које донекле деле. Слаже се са Долежеловим мишљењем да у научној фантастици процес изградње фикционалне стварности отпочиње применом новума у неком тренутку фикционалне садашњости или блиске будућности. До тог фикционалног тренутка, поменути могући светови аналогни су нашем. Након тренутка примене новума, приповест истражује замишљене логичне последице деловања новине у даљој фикционалној будућности.

Тачка у којој се Туртлдав и Долежел размимоилазе јесте та да претходно описани поступак Туртлдав не види као једини могући у процесу изградње научнофантастичне могуће реалности. Постоји још један. Уколико говоримо о алтернативноисторијском начину изградње фикционалног света, тренутак примене новине премешта се из непосредне будућности или садашњости у фикционалну прошлост. Као и у случају претходног поступка, све до тренутка примене новума чињенице фикционалног света аналогне су историјским чињеницама наше стварности. Међутим, темељење приповести на алтернативноисторијском научнофантастичном новуму води измени историографских чињеница фикционалног света у односу на чињенице нашег од тог тренутка на даље. Након тога, аутор замишља логичне последице новине било у фикционалној прошлости након тренутка измене, било у фикционалној садашњости. Диков роман *Човек у високом дворцу* можемо узети као пример замишљања логичних последица које би примена таквог новума имала по фикционални свет алтернативне садашњости. Како истичу Туртлдав и Данкан, техника примене новине се не мења – једина разлика коју можемо пронаћи мање је важна, фикционално време њене примене. Из тих разлога, Данкан и одбија да посматра алтернативноисторијску и контрачињеничну историјску фикцију као јасно чврсто одвојене категорије. Упркос томе што те фикционалне стварности могу садржати различит број научнофантастичних елемената (од значајног до готово занемарљивог), умногоме је важније да су те алтернативне реалности изграђене као „самосвојни временски токови који се укрштају са нашим само у уму читаоца и који се мало, ако и уопште, отворено ослањају на елементе научне фантастике или фантастике” (Данкан 2003: 211). Напоследку, научнофантастични новум примењен у изградњи алтернативноисторијске фикционалне стварности своје утемељење не мора тражити у било којој другој науци до историјске. Како смо већ показали, историјска наука се такође има сматрати науком. Сами тим, постаје легитиман извор стварања научнофантастичног новума.

Како код Сувина, тако и код Долежела и других теоретичара теорије могућих светова, увек се истиче да идеалне категорије не постоје у пракси. Стога и очекивање да се границе између суседних видова књижевности могу јасно одредити нужно остаје неиспуњено. Како је то рекао Сувин, који је и сâм заступао став да се идеалне категорије морају дефинисати како би се касније могле применити у пракси, „[у] стварности, једно одређено дело, књижевни опус, тренд или школа готово никада нису чисти” (1979: 21).

За разлику од књижевних жанрова који нису метафизички, временски хоризонти у метафизичким жанровима значајно су другачији. Такви жанрови „либе се повијесног времена”, будући да је „мит [...] лоциран изнад [или изван] времена, бајка у конвенционалној граматичкој прошлости (‘Био једном један...’) која је заправо изван времена, а фантастика ужаса у протагонистовој абнормално поремећеној, хисториозофски дислоцираној емпиријској садашњици у коју упада црна и емпиријски необјашњива ванвременост” (Сувин 2009: 124). За неке друге писце фантастике, попут Толкина, Сувин каже како „измишљају пак властито *ванповијесно* простор-вријеме” (Сувин 2009: 124, *курзив мој*)²⁴⁸.

Сувин указује на још један сродан начин разликовања научнофантастичног од фантастичног (метафизичког) приповедања, који из претходног проистиче. Позивајући се на Лотмана, Сувин дели књижевне функције на две главне групе, „активне силе и препреке” (в. Сувин 2009: 126-127)²⁴⁹. До одређеног историјског тренутка у књижевности „[о]тприлике негде до Свифта [...] препреке су нељудске и надљудске силе које у најбољем случају трагични пјесник или јунак може етички преиспитивати али на које не може физички утјецати”, тј. „[т]аква је силна препрека [...] у том прецизном смислу трансцендентална” (2009: 126)²⁵⁰. Да ли су то судбина, богови или нека друга натприродна, тј. хибридна бића није од суштинске важности. Сувиново размишљање у складу је са нашим разматрањима у другом делу дисертације (в. II 1. 3.) када смо говорили о алетичким и другим модалитетима, натприродним (нпр. митолошким) световима и хибридним особама. Оно што Сувин примећује јесте да се поменути однос у једном историјском тренутку мења. Говори како је „[в]елико просвјетитељско дјело буржоазије [...] свођење козмоса на индивидууме, што међу иним значи и идентифицирање препрека са достижним и евентуално уклонивим људима”²⁵¹ (2009: 126)²⁵². Како би се разликовало фантастично од научнофантастичног приповедања, Сувин предлаже постављање два основна питања:

- Прво, „тко, или боље какав, је Арбитар (Судбина)” (2009: 126)?
- Друго, какав је заплет датог дела?

У одговор на прво питање, Сувин указује на уобичајени приступ приповедању у научној фантастици: „Судбина није неприкосновена: борба против ње може успјети или не успјети али она није *a priori* безнадна (зависи од разних околности алтернативне повијести које одређује новум²⁵³)” (2009: 126-127). За разлику од научнофантастичног, у фантастичном приповедању приступ том аспекту изградње фикционалног света потпуно је

²⁴⁸ Такође (в. Сувин 1979: 20-21; 1972: 378).

²⁴⁹ Такође (в. Сувин 2010: 79).

²⁵⁰ Такође (в. Сувин 2010: 79).

²⁵¹ Такви Сувинови ставови у складу су са нашим разматрањима о алетичким модалитетима и природним могућим световима у претходном делу дисертације (в. II 1. 3.)

²⁵² Такође (в. Сувин 2010: 79).

²⁵³ Другим речима, уколико применимо појмовник теорије могућих светова, зависи од алетичких и других модалитета који се користе у изградњи те фикционалне реалности, а од којих је новум најбитнији, будући да је, како је Сувин рекао, хегемоничан.

другачији. У фантастичном приповедању „исход је предодређен, негативно или (рјеђе, као у Толки[е]на) позитивно”, будући да је „[с]удбина [...] све, а приповједач и протагонист могу је само боље или горе схватити” (2009: 127).

Одговор на друго питање, какве су разлике између те две књижевне врсте у заплету таквих дела, проистиче из првог одговора. Како би нам пружио одговор на то питање, Сувин се враћа разликама између епске и митске нарације, тј. приповести. Препреке које се налазе на путу протагонистима у научнофантастичној фикцији природне су. Самим тим, остају савладиве. Природа је у таквој фикцији неутрално оријентисана према фикционалним особама, тј. нема пресудног интенционалног²⁵⁴ (намерног) утицаја на исходе њихових поступака. Стога се за научнофантастичну приповест може рећи да је „створена или ‘епска’ нарација са развојним простор/временом” (2009: 127). Насупрот томе, уколико су препреке на путу актера натприродне, стога и несавладиве, уз природу која је било позитивно, било негативно оријентисана према њима (поседује интенционалност), та приповест је фантастична. Услед наведених одлика, она је „затворена или ‘митска’ нарација са цикличним простор/временом” (2009: 127). Такво Сувиново схватање враћа нас двоструком митолошком свету код Долежела, са опозицијом између природног и натприродног домена уз изразито асиметричан однос моћи у корист натприродног.

Након што смо у претходним одељцима одредили теоријски оквир природних могућих светова научнофантастичне фикције у простору између природних могућих светова реалистичке књижевности са једне, као и логички могућих натприродних светова фантастичне књижевности са друге стране, у наредном делу дисертације посветићемо се примени тог теоријског оквира на пет одабраних дела из опуса Филипа К. Дика. Циљ нам је да покажемо како постоји сродност између научнофантастичне и реалистичке приповести будући да је хипотеза нашег рада да научнофантастична приповест чува у себи битне одлике реалистичке приповести, те њене методе и поступке на особен начин даље развија и примењује. Испитаћемо на који начин су конструисани фикционални светови Дикових романа, као природни или натприродни, тј. каква су им алетичка и друга модална ограничења те припадајући житељи тих светова. Видећемо и колика је улога читалачких енциклопедија знања о стварном свету у читалачкој реконструкцији светова тих дела током процеса читања. Сходно томе, сазнаћемо и колико су засићени. Испитаћемо у коликој мери фикционални светови тих романа садрже у себи примесе из суседних домена, било реалистичких, било фантастичних, те да ли су ти елементи логички добро уклопљени у фабуле тих дела. Самим тим, показаћемо да ли та дела заслужују да се назову научнофантастичним према датом теоријском оквиру. Скренућемо пажњу и на то да ли је при тумачењу фикционалних светова тих Дикових романа примењивије актуалистичко или посибилистичко становиште теорије могућих светова. Другим речима, да ли у читавом низу могућих светова какви се обично могу пронаћи у Диковим делима постоји основни за који би се могло рећи да је центар текстуалног универзума сваког од његових романа и има онтолошко првенство у односу на остале? Испитаћемо и начине аутентизације фикционалних ентитета у тим делима, нпр. путем коришћења приповедних техника које јачају поверење читаоца у приповедача, као и из тога проистекле сличности између пакта

²⁵⁴ Неинтенционални утицај, без присуства намере, макар он био и пресудан у одређеним околностима (у смислу нпр. неке природне катастрофе) допустив је. Такви догађаји могући су и у нашој искуственој стварности. Поменути сплет околности не нарушава природност фикционалног могућег света, јер у питању је управо то, само (не)срећан сплет околности.

писца и читаоца у реалистичком делу и читалачког уговора у научнофантастичним делима, Диковим у нашем случају. Више о томе у наредном делу дисертације.

IV МОГУЋИ СВЕТОВИ РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА

У претходним деловима дисертације одредили смо теоријски оквир природних могућих светова научнофантастичне фикције у простору између природних могућих светова реалистичке књижевности са једне, као и логички могућих, иако натприродних, светова фантастичне књижевности са друге стране. Такав теоријски оквир применићемо у анализи пет одабраних дела из опуса Филипа К. Дика. На примеру тих романа и практично ћемо покушати да покажемо како постоји значајан степен сродности између научнофантастичне и реалистичке приповести. Наша је хипотеза да научнофантастична приповест чува у себи значајне одлике реалистичке приповести, те њене методе и поступке на особен начин развија и примењује. Показати да то и јесте тако од суштинске је важности за наша разматрања. У претходном делу дисертације (в. III 1. 1.) понудили смо нашу прерађену и допуњену верзију Сувинове дефиниције научне фантастике. Према тој дефиницији, могуће фикционалне светове научне фантастике одређујемо као природне могуће светове логички утемељене на научнофантастичној новини (новуму). Осим утемељења на новуму, поменути фикционални светови алтернативни су пишчевој и читаочевој искуственој и емпиријској стварности кроз присуство ликова и контекста збивања различитих тој реалности. Њихови природни могући светови могуће су варијанте пишчеве и читаочеве емпиријске и искуствене стварности. Основна одлика која раздваја научнофантастичне фикционалне светове од светова реалистичке фикције јесте та што се фикционалне чињенице научнофантастичних светова логички уланчавају полазећи од премисе (новине или новума) која је алтернативна чињеничном стању у нашој стварности. Темљећи се на тој дефиницији као идеалном одређењу научнофантастичног дела, окренућемо се анализи одабраних Дикових романа и показати како и у којој мери њихови фикционални могући светови испуњавају критеријуме те дефиниције. Другим речима, испитаћемо у којој мери та дела припадају научнофантастичној фикцији. Више пута је напоменуто како у пракси идеалне категорије не постоје. Наша дефиниција била би одређење једне идеалне категорије. Из тог разлога не би требало очекивати да се конкретна дела која ћемо анализирати савршено уклопе у нашу дефиницију. Оправдање за такав недостатак очекивања даје нам теорија могућих светова постулирајући границе између различитих фикционалних домена као порозне и двосмерно пропусне. Такав став сâм по себи побија могућност постојања идеалних категорија у конкретним световима фикције. Анализи могућих светова Дикових романа прићи ћемо тако што ћемо најпре утврдити какви су њихови алетички светови, природни или натприродни. Испитаћемо каква су им алетичка, а потом и друга модална ограничења, деонтичка, аксиолошка и епистемичка. Посветићемо пажњу и алетичкој обдарености житеља тих фикционалних светова. То ћемо урадити како би утврдили да ли се и у којој мери алетичка обдареност актера Дикових романа разликује од стандарда који познајемо у нашој искуственој и емпиријској стварности. Показаћемо и колику улогу у читалачкој реконструкцији могућих светова поменутих романа током процеса читања има читалачка енциклопедија знања о стварном свету. Самим тим, сазнаћемо и колико су засићени. Утврдићемо у којој мери ти фикционални светови садрже примесе из суседних фикционалних домена, како реалистичких, тако и фантастичних, као и да ли су ти елементи логички добро уклопљени у фабуле тих дела. Логичка кохерентност фабуле пресудна је за њихову веродостојност. Таква анализа ће нам показати да ли поменути Дикови романи заиста и могу да се назову научнофантастичним у складу са датим теоријским оквиром. Размотрићемо и питање да ли је при тумачењу тих фикционалних светова целисходније применити актуалистичко или

посибилистичко становиште теорије могућих светова. То је важно из разлога што је тешко дати одговор на питање да ли у низовима фикционалних могућих светова какви се могу наћи у текстуалним универзумима Дикових дела заиста и постоји неки основни за који би се могло устврдити да представља средиште координатног система, тј. центар текстуалног универзума сваког од његових романа. Сазнаћемо да ли у том низу могућих фикционалних светова постоји раван за коју се може рећи да има онтолошко првенство у односу на све остале које су јој у датом текстуалном универзуму алтернативне. Анализираћемо и функцију аутентизације фикционалних ентитета у предложеним делима. Сазнаћемо на који начин и у коликој мери стичу статус фикционалних чињеница. На пример, фикционални ентитети стичу статус фикционалних чињеница коришћењем приповедних техника које јачају поверење читаоца у приповедача (ауторитативна приповест, тј. *Er*-форма). Тим смером разматрања, враћамо се сличностима између реалистичког и научнофантастичног пакта писца и читаоца. Детаљније ћемо образложити и познату чињеницу да је Дик користио поглавито приповедање у трећем лицу као приповедну технику. Ипак, увидећемо да је то чинио на један другачији и ограничени начин, фокусиран на једнако ограничену и субјективну перспективу фикционалних ликова тих дела. Указаћемо и на то да би се Дикова приповедна техника могла би упоредити са субјективизираном *Er*-формом како је образлаже Долежел (в. II 1. 8.). Примена те приповедне технике мора имати последице по аутентизацију фикционалних ентитета Дикових дела. Самим тим, мора утицати и на њихово тумачење. Ипак, на који начин и у коликој мери ће се поменуте разлике између Дикове приповедне технике и класичне ауторитативне приповести одразити на наша разматрања о могућим световима Дикових романа, сазнаћемо у наредном поглављу.

IV 1. Филип К. Дик

Данас је Филип Киндред Дик (1928-1982) један од најпознатијих америчких и светских писаца научне фантастике. Ту чињеницу примећује и Александер Данст (Alexander Dunst) у уводу збирке критичко-теоријских радова *Свет према Филипу К. Дику* (*The World According to Philip K. Dick*)²⁵⁵ из 2015. године, под насловом „Увод: Трећа стварност – О истрајности Филипа К. Дика” (“Introduction: Third Reality – On the Persistence of Philip K. Dick”). Како наводи, Библиотека Америке (Library of America) 2007. године објављује први том Дикових изабраних дела, који проналази своје место између драма Торнтона Вајлдера (Thornton Wilder) и романа о путовањима америчким друмовима Џека Керуака (Jack Kerouac), што Дика чини првим писцем научне фантастике који је на тај начин постао делом канонске књижевности (в. Данст 2015: 9). Ипак, Дикова репутација није увек била таква. За живота је углавном био непризнат као озбиљан писац, нарочито у родним САД. Тек постхумно, нарочито након премијере филма *Блејд Ранер* (*Blade Runner*) америчког редитеља Ридлија Скота (Ridley Scott) 1982. године, базираног на Диковом роману *Сањају ли андроиди електричне овце?*, такав став почиње да се мења (в. Вилијамс 1986: 14). Након тога, Дик у уметничким круговима и круговима књижевних критичара убрзо достиже статус једног од визионара у историји америчке књижевности. Многи критичари почињу да га пореде са Кафком или Борхесом. О томе пише и Џејсон П. Вест (Jason P. Vest) у књизи *Постмодерни хуманизам Филипа К. Дика* (*The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*)²⁵⁶ из 2009. године. Вест препознаје теме којима се Дик поглавито бави у својој фикцији, онтолошка и епистемолошка несигурност, неопходност постојања креативне уметности, дехуманзујући квалитет технолошког друштва и друге, као теме заступљене и у фикцији Борхеса и Кафке (в. Вест 2009: xvi). У складу са таквим размишљањима, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) Дика назива и једним од највећих експерименталних писаца нашег доба (в. Сатин 1995: x). Фридман га истиче и као ствараоца кога све већи број критичара сматра најзанимљивијом северноамеричком списатељском појавом још од Фокнера (в. Фридман 2000: 35). Иако је Дик током своје каријере писао и покушао да објави одређени број реалистичких романа²⁵⁷, за живота није успевао да дође до шире, тзв. мејнстрим (mainstream) публике. Наместо тога, током тридесетогодишње списатељске каријере успео је да објави безмало четрдесет²⁵⁸ научнофантастичних романа и више од стотину кратких прича (в. Робинсон 1984: xi).

У то доба, нарочито током педесетих и шездесетих година прошлог века, на научну фантастику гледало се са висине. У књижевно-теоријским круговима владало је уврежено

²⁵⁵ Извор није преведен на српски језик.

²⁵⁶ Књига није преведена на српски језик.

²⁵⁷ Дик је написао најмање осам реалистичких романа (в. Робинсон 1984: 2). Будући да анализа тих романа излази ван опсега наших разматрања, њима се нећемо бавити. Уколико читалац жели да о том делу Диковог опуса више сазна, можемо га упутити на прво поглавље Робинсонове књиге *Романи Филипа К. Дика* (1984), под насловом „Реалистички почетак” (“The Realist Beginning”), стр. 1-12. Користан извор информација о том делу Диковог опуса био би и четврти део књиге Кристофера Палмера *Филип К. Дик: Усхићење и ужас постмодерне*, под насловом „У каљузи сексуалног рата: Дикови реалистички романи педесетих” (“Mired in the Sex War: Dick’s Realist Novels of the Fifties”), стр. 67-84.

²⁵⁸ Број романа који помиње Палмер (в. 2003: vii) је тридесет и пет, док Сатин (в. Сатин ²2005: 24) говори о бројци од преко четрдесет романа (научнофантастичних и реалистичких заједно) и о чак две стотине прича. Сатин читаоцу пружа хронолошки преглед и водич кроз Диков списатељски опус (в. Сатин ²2005: 418-446). Сличне податке о Диковом стваралаштву дају Вилијамс и Роси, говорећи о више десетина романа, преко стотину кратких прича и мноштву есеја (в. Вилијамс 1986: 14; Роси 2011: 4).

мишљење да је научна фантастика мање вредан вид књижевности који не заслужује да се на њу обрати значајнија пажња. Поменуте околности спречиле су да Дикова дела буду критички примећена и ван круга СФ читалаштва (в. Сатин 1995: xi). Ниподаштавајући однос према научној фантастици почео је да се мења тек седамдесетих година прошлог века, када је једна генерација књижевних теоретичара и критичара, са Дарком Сувином као једним од најистакнутијих имена, почела далеко озбиљније да се бави тим књижевним правцем. Дикова највећа дела припадају жанру научне фантастике зато што је тај жанр „допуштао Дик у концептуалну и имагинативну слободу која је била веома омеђена ограничењима општеприхваћене стварности коју је фаворизовао мејнстрим” (Сатин 1995: xi). Једна од најбитнијих тема којима се Дик у својим научнофантастичним делима бави јесте „изазов темељним људским вредностима у доба технолошке отуђености и духовног очаја” (Сатин 1995: ix). Услед свеопштег духовног очаја у његовим фикционалним световима, питање „[к]о је човек, а ко га само изиграва јесте, за Дика, најважније питање са којим се човек суочава” (Ворик 1980б: 207). Како би читаоцу приближио дубине тог очаја и ухватио се у коштац са претходно поменутиим питањем, Дик у својој фикцији гради могуће светове „насељене просечним ликовима из радничке класе који су у тој мери потлачени институционализованом бирократијом, политичком корупцијом, ширењем утицаја технологије и економском стагнацијом, да су им се животи претворили у дистопијски кошмар” (Вест 2009: xi).

Пагети с правом примећује како је једна од највећих врлина која Дика издваја од других писаца научне фантастике тог доба „његова способност да прилагоди основне теме и конвенције америчке научне фантастике својој у суштини трагичној концепцији стварности и америчког друштва” (Пагети 1975: 24). Са таквим ставом слаже се и Робинсон када говори како су Дикови романи, „неуспешни колико и успешни, увек предњачили по питању промена у жанру, доводећи у питање конвенције које су сматране централним у дефинисању научне фантастике” (Робинсон 1984: ix). За разлику од већине писаца научне фантастике у САД тог времена, који ни не сањају да изађу из свог гета²⁵⁹, Дик користи жанр научне фантастике како би се бавио дубљим људским и друштвеним темама на начин сличан реалистичком писцу. Ипак, то чини са зачудног стајалишта које му пружа већу слободу израза. Попут многих других писаца научне фантастике, Дик у својим романима „користи структуру заплета ‘образовног романа’, са испрва наивним протагонистом који постепено стиже до одређеног нивоа разумевања новума како за себе, тако и за читаоце” (Сувин 2010: 84). Лем примећује поменути квалитет код Дика. Истиче како Дик користи исте материјале, заплете, (научно)фантастичне фикционалне ентитете и конвенције које користе и други амерички писци научне фантастике. За разлику од њих, сврха његових дела није пука забава. Његови фикционални светови „увек [су] један те исти свет” (Лем 1975: 59). То је свет који „трпи страшне промене из разлога који до краја [приповести] остају неутврђени”, у коме „људи страдају не услед експлозије супернове или избијања рата, не услед поплаве, глади, куге, суше [...] нити зато што су Марсовци слетели на наш праг” (Лем 1975: 57). Уместо тога, „на делу имамо неки недокучиви фактор²⁶⁰ који је видљив у својим манифестацијама, али не и према свом извору, а свет се

²⁵⁹ Сетићемо се Сувиновог коментара да је преко деведест процената СФ продукције чисто кварљива роба, лишена уметничке или какве друге вредности, што дакако вреди и за остале књижевне правце (в. III 1. 3.).

²⁶⁰ У Лемовим речима препознајемо ентропију као тај недокучиви фактор који вреба Дикове актере и светове маскиран на различите начине. Један од најупечатљивијих јесте и мотив гробног света који се јавља у романима *Марсовско временско исклизнуће*, прогањајући аутистичног дечака Манфреда Штајнера, као и у *Сањају ли андроиди електричне овце?*, у коме тај повор вреба ментално оштећеног, тј. нерегуларног Цона

понаша као да је подлегао злоћудном тумору који својим метастазама напада једну област живота за другом” (Лем 1975: 57). Међусобну сродност могућих светова које Дик својом фикцијом гради примећује и Роси. Његов опус посматра као констелацију текстова у којима се Дик хвата у коштац са истим проблемима користећи исте технике на различите начине (в. Роси 2011: 24). Из тих разлога Лем примећује како је Диков приступ изградњи фикционалних светова „прикладна критика историографске дијагнозе због тога што човечанство по правилу не успева да исцрпно и коначно утврди узроке невоља које би га задесиле” (Лем 1975: 57). Стварајући на тај начин, Дик напушта оквире пуке комерцијалне забаве за читалачке масе у САД. Приступ научној фантастици код већине других аутора у САД Диковог времена чини је књижевношћу у којој влада „креативност крда” (Лем 1975: 56). Такав прилаз научнофантастичној књижевности потири индивидуалност аутора чинећи да сва та дела наликују једно другом (в. Лем 1975: 56)²⁶¹. У комерцијализованој научној фантастици која је владала у америчком СФ гету Диковог доба било је веома „мало места за креативни рад који би тежио да се бави проблемима нашег времена без мистификација, претераних поједностављења или лаке забаве” (Лем 1975: 56). Управо из разлога што користи конвенције такве научнофантастичне традиције како би постигао супротан ефекат и у својим делима се ухватио у коштац са проблемима свог доба, многа Дикова дела данас се и сматрају ремек-делима како научнофантастичне, тако и целокупне књижевности. Ретки су писци попут Дика који „донекле успевају да назру семе будућности у латицама садашњости”, не би ли нам својим ишчашеним фикционалним реалностима „показали колико је заправо ишчашен свет у коме живимо” (Роси 2011: 24). То и јесте један од могућих разлога зашто је Дик толико дуго чекао да буде примећен, нарочито у САД. Диков пријатељ и биограф, новинар Пол Вилијамс, истиче како је Дик био далеко цењенији у Европи, Аустралији или Јапану²⁶², где је имао репутацију „великог америчког романописца, јетког визионара чији поглед сеже дубље од површине живота у двадесетом веку и приказује ствари онаквим какве заиста јесу” (1986: 14). Вилијамс додаје

Исидора. Гробни свет представља одсуство живота, тј. свеприсутност смрти. Његово присуство у Диковој фикцији један је од фактора који је нагнао неке његове критичаре и биографе да покушају пронаћи кључ тумачења Дикове фикције, начина на који гради своје ликове и односе међу њима, ван текста самих дела. Пример тих биографа/критичара можемо пронаћи у Кајлу Арнолду (Kyle Arnold) и његовом делу *Божанско лудило Филипа К. Дика* (*The Divine Madness of Philip K. Dick*) из 2016. године, као и у чланку Роџера Лакхурста (Roger Luckhurst) „Постављање Дикове дијагнозе” („Diagnosing Dick”) из 2015. године. Нити један, нити други извор нису преведени на српски језик. Такав приступ води посматрању Диковог књижевног опуса у светлу ауторових траума из детињства, првенствено смрти његове сестре близнакиње док су још били одојчад, отуђености од родитеља, за које је имао утисак да га за тај догађај криве, те касније злоупотребе психоактивних супстанци као последице насталих психолошких проблема и страхова. Не можемо порећи да такав приступ има одређених позитивних страна. Он осветљава део ауторових мотивација и његово психолошко стање при стварању фикције, што неумитно утиче и на стваралачки процес. Међутим, морамо приметити и да је превише редукционистички, јер своди мотив ентропије у Диковим делима, понашања његових ликова и начин на који граде међусобне односе на фикционализацију Дикових страхова и унутрашњих проблема. Будући да се наша разматрања заснивају првенствено на тумачењу текста, сматрамо да анализа Дикове фикције из угла који користе Арнолд и Лакхурст превазилази оквире које смо на почетку наше анализе зацртали. Стога се том приступу нећемо враћати. Ипак, уколико читалац жели да се упозна и са тим аспектом изучавања Диковог опуса, може се упознати са поменути изворима.

²⁶¹ На ту појаву и Сувин скреће пажњу када говори о комерцијалним притисцима издавачког естаблишмента у западном либерално-капиталистичком систему (в. III 1. 2.). Последица је тзв. књижевност која само наизглед припада научној фантастици, али не дели њене сазнајне хоризонте. Другим речима, не поседује изражену сазнајну функцију.

²⁶² О истој појави говори и Сатин (²2005: 13).

и да је Дик „самога себе видео као сатиричара, а фикцију као прилику да сачини један општи преглед савременог друштва и, на ширем плану, људског рода (врсту анализе која постаје најефективнија када се фокусира на појединце са универзалним људским карактерним особинама)” (1986: 21). Дикова дела представљају критику „послератне Америке, располућену на друштво предграђа и државу националне безбедности, подељену између произвођача којима прети превазиђеност и немоћних потрошача” (Палмер 2003: 7). У претходном наводу, у односу произвођача и немоћних потрошача проналазимо извор напетости који покреће радњу Дикових романа које ћемо анализирати, док у слици државе препознајемо моћнике невидљивог домена који ван обзора актера приповести ведре и облаче тим фикционалним стварностима. Из тих разлога, упркос томе што су деценије протекле од историјских тренутака када је Дик своју фикцију стварао, она „задржава језиви ефекат прецизних описа наших манипулисаних и фрагментираних свакодневних стварности, као да је Дик још увек међу нама” (Сатин ²2005: 10). Младен Јаковљевић још једно је лице које указује на чињеницу да Дикова дела, „[м]ада говоре о будућности, [...] имају за циљ да нас наведу да се замислимо о садашњости и стварности у којој живимо” (2015: 78). Сва Дикова дела, колико год су наизглед измештена у друга времена или алтернативне светове, „параноични [су] одраз америчке стварности у двадесетом и двадесет првом веку, који подрива амерички сан о бољем животу и претвара га у застрашујућу ноћну мору о блиској будућности, али и о познатој, а ипак другачијој садашњости” (Јаковљевић 2015: 79). Бојан Жикић, Милош Миленковић и Данијел Синани заузимају сличан став у студији „Социјално-онтолошки солипсизам у делу Филипа К. Дика” (2018). Анализирајући Дикову прозу, напомињу како Дик „јасно пише из перспективе сопствене културе и светови које описује наслањају се на њу, замишљену у најразличитијим могућим околностима – од једноставног технолошко-конзумерског футуризма до социокултурних дистопија” (Жикић et al. 2018: 116). Говорећи о Диковим почецима, Сувин указује на то како се све до прве половине шездесетих година прошлог века Дик „може окарактерисати као писац анти-утопијске СФ на трагу Орвелове 1984-те, као и претећих послератних и постнуклеарних хоризоната” (1975: 12)²⁶³. У својим делима током педесетих година прошлог века, Дик пише о „ужасима хладноратовске политике, параноичном милитаризму, политички организованом масовној хистерiji, као и о све јачем владином тоталитаризму” (Сувин 1975: 12)²⁶⁴. Са таквим смером размишљања слаже се и Ворикова: „Фикција Диковог првог периода, 1950-их, првенствено је кратка фикција, дистопијског тона и истражује ужасе параноичног милитаризма, тоталитаризма и манипулације малих људи притисцима масовних медија” (1980б: 211). На сличан начин, развој Диковог опуса посматра и Робинсон: „Сва та рана дела су дистопије, те су на тај начин продужетак критике америчког друштва коју је Дик отворио својим реалистичким романима” (1984: 13). Иако Дикова дела задржавају многе анти-утопијске карактеристике, фокус тих дела унеколико се мења у наредној деценији. Како истиче Фридман, „упркос важним раним радовима, Дик је створио своју најбољу фикцију током шездесетих и непосредно након тога” (2000: 94-95). Палмер подржава тај став примећујући како се одлике које чине Дикову фикцију оним што јесте појављују шездесетих година и недвосмислено им и припадају (в. Палмер 2003: 4-5). Почетак те деценије обележен је највећим успехом који је Дик доживео у свој списатељској каријери, наградом Хуго (Hugo Award) за најбољи научнофантастични роман године. Награду је добио 1963. године за

²⁶³ Такође (в. Сувин 1988: 119).

²⁶⁴ Такође (в. Сувин 1988: 119).

чувени роман *Човек у високом дворцу* (в. Сатин 1995: xii)²⁶⁵, као најбољи роман у претходној календарској години. Тај роман уједно је и „врхунац Диковог изразито политичког анти-утопизма” (Сувин 1975: 13)²⁶⁶.

Дикова прва научнофантастична прича објављена је давне 1951. године. Још тада се дало наслутити да ће основне преокупације његовог будућег опуса бити мистерија нашег постојања на овом свету и људски карактер (в. Сатин 1995: xiv). Квалитет који га издваја из мноштва других писаца како његове, тако и других генерација јесте његова способност да кроз фикцију поставља важна питања о свету у коме живимо и људској природи. Та питања би затим остављао отвореним и препуштао читаоцу да на њих потражи одговор (в. Сатин 1995: xiii). Слично запажање о Диковој прози износи и Јаковљевић:

„[Н]аводећи своје протагонисте да покушају да докуче истину о стварности у којој се налазе, Дик инспирише и читаоца да преко фикционалног света анализира свет у којем живи и који перцепира као објективан и аутентичан, како би увидео да стварност није увек онаква каквом се чини” (2015: 52).

Лејла Кучукалић запажа да занимљиви заплети и особени ликови нису највећи квалитет Дикове прозе. Као највећи квалитет она издваја пажњу коју Дик посвећује „личним и емоционалним последицама искустава која пролазе обични људи као његови главни протагонисти” (2009: xiv). Концентришући се на судбине обичних људи у својој фикцији, Дик истовремено истиче њихову „добронамерност [...], коју често назива ‘емпатија’, као средишњи појам [свог] опуса” (Кучукалић 2009: xiv).

Диково стваралаштво може се поделити на више периода. Сувин га дели на три (в. Сувин 1975: 8; 1988: 112-113)²⁶⁷. Први (1952-1962) јесте период његовог развоја и раста као писца, најпре кроз кратке приче, а потом и прве романе. Као врхунац тог периода Сувин узима роман *Човек у високом дворцу*, објављен 1962. године. На крилима тог успеха, за Дика отпочиње његов најплодоноснији период (1962-1965). Као почетак тог периода Сувин узима роман *Марсовско временско исклизнуће*, који сматра и ремек-делом. Као крај тог периода види *Три стигме Палмера Елдрича*. Након тога, почевши од 1966. године, почиње период који Сувин сматра периодом опадања креативне моћи Дика као аутора. Ипак, издваја један значајан изузетак. *Убик* (1969) представља „најбогатији и најпровокативнији роман те фазе, који сведочи о неопходности ближе анализе чак и тог мање вредног Диковог периода” (Сувин 1975: 8)²⁶⁸. Са Сувиновом констатацијом слаже се и Пагети. О периоду од 1962. до 1964. године говори као о врхунцу „Дикове фикције како према квалитету његових дела, тако и према богатству њихових мотива” (1975: 24). Запажа како се сви мотиви које Дик користи могу пратити уназад до величина америчке научне фантастике као што су Асимов (Isaac Asimov), Ван Воукт (A. E. van Vogt) или Хајнлајн (Robert Heinlein). За разлику од својих претходника, Дик их користи на посве другачији начин:

„Асимови антропоморфни роботи постају код Дика приказ кошмарних демона које не могу обуздати било какви поједностављени ‘закони роботике’; Ван Воуктови застрашујући мутанти бивају трансформисани у људска бића прогоњена свешћу о узалудности борбе против судбине; а Хајнлајновим надљудима, који су сада

²⁶⁵ Такође (в. Вилијамс 1986: 144).

²⁶⁶ Такође (в. Сувин 1988: 119).

²⁶⁷ Такође (в. Батлер 1995: 1-2).

²⁶⁸ Такође (в. Сувин 1988: 113).

потпуно ван центра збивања, додељене су споредне улоге и приказани су из угла најскромнијих протагониста” (Пагети 1975: 24).

Од поменутих претходника Дик се првенствено разликује по томе што не поседује позитивистичку веру у научно-технолошки напредак. Он није мишљења да развој науке обавезно води бољитку, напротив. Фикционални светови које Дик у својим делима ствара смештају фикционалне ликове „управо зато што он нема вере у науку”, у „вечити технолошки пакао на који је човечанство осуђено” (Пагети 1975: 29). То су зачудна огледала наше искуствене стварности, фикционални светови „прожети ентропијом, друштвеном репресијом и идејом да је стварност и њен доживљај могуће креирати и контролисати” (Јаковљевић 2015: 30-31). Брајан Олдис се слаже са Сувиновом констатацијом да је средњи период Диковог стваралаштва уједно и његов најплодоноснији (в. Олдис 1975: 43). Насупрот томе, Фредрик Џејмисон цени Дикова дела попут *Човека у високом дворцу*, али се само делимично слаже са Сувиновим мишљењем. За разлику од Сувина, Џејмисон види романе *Убик* и *Три стигме Палмера Елдрича* као Дикове „најупечатљивије романе” (1975: 31). За разлику од Сувина, који не придаје превише важности роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* (в. Сувин 1975: 20), Џил Галван и Н. Кетрин Хејлз јесу примери критичара који на страницама тог дела проналазе главне теме којима се Дик у својој научнофантастичној фикцији бави у свом свом богатству (в. Галван 1997: 413-414; Хејлз 1999: 160-163). Сувинова подела Диковог стваралаштва за наше сврхе битна је у толикој мери колико романи које ћемо анализирати припадају његовом другом и најплодоноснијем периоду. Ипак, опсег тог периода незнатно бисмо проширили и као његов почетак узели управо *Човека у високом дворцу*, а као крај тог периода *Убик*. Донекле пратећи Сувина, Вилијамс хронолошки дели Диково стваралаштво на три периода. Слаже се са Сувином да је *Човек у високом дворцу* прекретница у Диковој каријери, не толико због награде коју је добио и њеног утицаја на ставове других о њему, колико због њеног утицаја на Диково мишљење о себи као писцу. Након те награде, Дик не пише много боље него што је то до тада чинио, али „сада поседује слободу која пре тога није била присутна” (Вилијамс 1986: 144). Место где се Сувинова и Вилијамсова мишљења донекле разилазе јесте распон другог, најплодоноснијег периода Диковог стваралаштва. За разлику од Сувина, Вилијамс као почетак тог периода види 1961. годину²⁶⁹ и роман *Човек у високом дворцу*, док за крај тог периода узима 1970. годину и роман *Теците сузе моје рече полицајац (Flow My Tears the Policeman Said)*²⁷⁰. Таква подела хронолошки се слаже и са избором романа који ће бити предметом наших разматрања. Шездесете године прошлог века представљају период Диковог стваралаштва у коме су настала сва дела којима ћемо се посветити. То није био само Диков најплодоноснији, већ и „период који је произвео књиге које су биле најхваљеније за његова живота” (Вилијамс 1986: 145).

Детаљно објашњење разлога који стоје иза чињенице да су управо романи које ћемо обрађивати међу најцењенијим Диковим делима отпочећемо анализом структуре њихових фикционалних светова. Најпре ћемо анализирати њихове алетичке, деонтичке, аксиолошке и епистемичке модалитете. Потом ћемо утврдити у којој мери су ти фикционални светови засићени, као и на који начин фикционални ентитети тих светова стичу статус фикционалних чињеница. Другим речима, на који начин и у којој мери су аутентизовани.

²⁶⁹ У питању је година када је роман *Човек у високом дворцу* написан, а објављен је тек наредне, 1962. године.

²⁷⁰ Роман је завршен 1970. године, а објављен је тек 1972. године.

Напоследку, окренућемо се одговору на питање да ли је при анализи Диковог фикционалног универзума целисходније тој анализи приступити из угла актуалистичког или из угла посибилистичког становишта теорије могућих светова. Другим речима, одговоримо на питање да ли у низовима могућих фикционалних светова у Диковим делима постоји један основни који има онтолошко првенство у односу на остале или су сви ти могући светови онтолошки један другом једнаки. На тај начин, утврдићемо на који начин и у коликој мери се фикционални светови Дикових романа уклапају у теоријски оквир научнофантастичне фикције који смо дали у претходном делу дисертације. Сазнаћемо и у коликој мери Дикова научнофантастична фикција у себи чува најважније одлике реалистичке књижевности. Увидећемо како их користи, као и како се од њих удаљава, користећи их на особен начин.

IV 2. Алетички приповедни модалитети Дикових фикционалних светова

Уколико желимо да утврдимо на који начин и у којој мери фикционални могући светови Дикових романа припадају могућим световима научнофантастичне фикције, најпре треба утврдити какви су им алетички светови. Другим речима, да ли поменути фикционални светови припадају природним или натприродним могућим световима. У претходном делу дисертације (в. III 1. 2.), видели смо како Сувиново одређење могућих светова научнофантастичне фикције те светове недвосмислено смешта у простор који, према Долежеловој подели, заузимају природни могући светови. Разлог томе је што научнофантастична приповест као своје унутрашње логичко оправдање не може прихватити било шта што надилази законе *physis*-а, тј. природе какву познајемо у нашој искуственој и емпиријској стварности. Како бисмо то показали, накратко ћемо се осврнути на сличности између Сувинових и Долежелових разматрања по питању разликовања природних могућих светова од натприродних, нпр. митолошких. Сувин заступа став да је научнофантастична приповест епски или отворени тип приповести у којој су препреке на путу актера у потпуности људске и савладиве (уклониве). За разлику од епске, митолошке приповести затвореног су типа. Њихови могући фикционални светови детерминисани су одлукама и вољом натприродних и актерима несавладивих препрека. Према Долежеловој подели, уколико приповест припада том другом, затвореном типу, та приповест гради натприродни могући свет. Натприродне могуће светове Сувин сматра доменом фантастичних, тј. метафизичких приповести. Наравно, поменуте категорије су идеалне. Као такве неопходне су како би теоријска разматрања уопште била могућа. За разлику од тога, у конкретним приповестима готово увек можемо запазити примесе из суседних домена, нпр. фантастичне елементе у научнофантастичним фикционалним световима. Поменуте примесе могу се објаснити категоријом инвентивности у реалистичкој приповести. Та категорија представља један од елемената који од реалистичке преузима и научнофантастична приповест. Наравно, то постаје могуће само уколико се испоштује стари Аристотелов захтев за кохерентношћу фабуле песничког дела. Уколико јесте тако, присуство фантастичних елемената неће нарушити унутрашњу логику и веродостојност тог дела. Како бисмо утврдили да ли су фикционални светови Дикових романа природни или натприродни, морамо се окренути њиховим алетичким ограничењима. Другим речима, морамо испитати какви су њихови алетички светови.

У теорији могућих светова алетички модалитети одређују шта је могуће, немогуће и нужно у датом фикционалном свету, тј. његове природне законе. Деле се на две врсте. Са једне стране имамо кодексне алетичке модалитете као низ ограничења наметнутих целокупном фикционалном свету. Са друге стране стоје субјективни алетички модалитети специфични за сваког појединца. Субјективни алетички модалитети не стоје супротстављени кодексним, напротив. Они проистичу из кодексних алетичких модалитета и представљају њихов продужетак. Заједно, они одређују начин фикционалног постојања у датом могућем свету. Како ћемо видети, најтемељније кодексно алетичко ограничење Дикових фикционалних универзума јесте ентропијско кретање. У том процесу можемо препознати Долежелово „[н]епрестано кретање у природи” као последицу „оперативне форме природних закона коју наша семантика назива силом природе (П-силом)” (Долежел²2008: 71). П-сила неизбежни је „конституент свих приповедних светова, а степен њене интервенције може варирати од централног до маргиналног” (Долежел²2008: 71). Како ће наша разматрања показати, утицај ентропије на фикционалне стварности Дикових дела није маргиналан. Штавише, од централне је важности. Уколико утврдимо да су алетички

модалитети Дикових романа једнаки онима у нашој искуственој и емпиријској стварности, можемо закључити да су светови поменутих романа природни могући светови. Самим тим, барем што се те одлике тиче, једнаки су природи могућих светова научнофантастичне приповести према Сувиновом одређењу.

IV 2. 1. *Човек у високом дворцу*

Уколико бисмо се окренули анализи алетичког света *Човека у високом дворцу*, тешко бисмо могли пронаћи алетички модалитет, како кодексни тако и субјективни²⁷¹, који би одступио од природних ограничења познатих нам у нашој стварности. Једини случај одступања од алетичких ограничења наше стварности у целокупном роману дешава се у случају господина Тагомија. Док на клупи у парку медитира над комадом оригиналног накита који је направио креативни уметник, Френк Фринк, трговински изасланик Јапана прелази у стварност алтернативну својој, други могући свет. Очекивања читаоца свиклог на конвенције научне фантастике и присуство рационалног објашњења дешавања у приповести бивају донекле изневерена одсуством објашњења Тагомијевог искуства. Поменути елемент приповести надилази природна алетичка ограничења тог фикционалног света и опире се покушају објашњења логиком наше реалности. Колико је могуће закључити, свет у који Тагоми прелази аналоган је нашем свету или барем Сан Франциску пишчеве садашњости. За Тагомијев прелазак из једне у другу реалност није понуђено нити (псеудо)научно, нити какво друго објашњење. Таква појава читаоца може оставити у недоумици да ли је свет који читањем реконструише заиста природан или пак натприродан. На први поглед, чињеница да писац поменуту појаву не покушава да објасни, већ прелазак у другу реалност узима здраво за готово, доводи до тога да тај елемент наизглед умногоме нарушава логичку кохерентност и веродостојност фабуле романа. У питању је значајно одступање од алетичких ограничења тог фикционалног могућег света.

Међутим, хипотеза је наших разматрања да научна фантастика од реалистичке књижевности преузима важне одлике и на особен их начин развија. Из тих разлога, можемо закључити да алетичка природност и хомогеност фикционалних светова научне фантастике нису једине одлике које научнофантастична приповест преузима од реалистичке. Како би објаснили појаву чудесног елемента у приповести *Човека у високом дворцу*, употребићемо категорију карактеристичну за реалистичку књижевност. На тај начин ћемо показати да веродостојност и логичка кохерентност приповести, самим тим ни њена сазнајна функција, нису угрожене присуством елемента који није природан. Одлика о којој говоримо јесте категорија инвентивности у реалистичком књижевном делу (в. II 1. 9.). Уколико упркос присуству чудесних и фантастичних елемената из домена натприродних светова, свет фикције природног могућег света „и даље функционише онако како претпостављамо да функционише стварни свет”, што потврђују природни закони којима су ограничења фикционалног света аналогна, „онда постојање фикционалних ентитета и догађаја страних стварном свету не нарушава његову кохерентност” (Квас 2016: 31-32). Чудесни елемент Тагомијевог путовања у стварност алтернативну његовој не само

²⁷¹ За разлику од неких других Дикових романа које ћемо анализирати (нпр. *Убик*), у *Човеку у високом дворцу* нема нити једне фикционалне особе чија алетичка обдареност, како физичка, тако и инструментална или ментална, надилази субјективне алетичке модалитете сличних им особа у нашој искуственој стварности. Другим речима, нормална алетичка обдареност фикционалних особа стандард је фикционалног света *Човека у високом дворцу*.

да не нарушава кохерентност фабуле *Човека у високом дворцу*, већ је и веома добро уклопљен у ток приповести. Уколико га посматрамо из угла функционисања појединца у свету, приметимо да је тај елемент усклађен и са начином на који стварне особе делају у просторима наше реалности. Путовање у другачији могући свет представља тренутак избора за Тагомија и има кључну улогу у његовом проналажењу пута ка самоспознаји и новој унутрашњој равнотежи након што је, суочен са нацистичком окрутношћу и деструктивношћу, био приморан да убије, тј. да изабере да почини мање зло како би спречио веће. Да није накратко искусио за њега кошмарну реалност света аналогног нашем, могуће је да се по повратку не би усудио да погази све конвенције званичног опхођења при сусрету са немачким конзулом. Наместо да ослободи Фринка, Тагоми би га највероватније изручио Немцима. Ускраћен за искуство путовања у другачију стварност, не би изабрао слободу наспрам конформизма, ма колико га је такав избор коштао. Стога сматрамо да поменути елемент не умањује вредност романа. Напротив, без њега приповест би била умногоме осиромашена.

У анализи алетичке природности фикционалног света *Човека у високом дворцу*, треба узети у обзир и чињеницу да обе равни приповедне реалности кроз које пролази Тагоми текст приповести аутентизује једнаком перформативном снагом. Исти приповедни дискурс користи се у оба случаја. Услед тих околности, нити једна, нити друга не могу тежити онтолошком првенству. Ипак, више о томе када се будемо окренули питању да ли Дикову фикцију треба анализирати полазећи од актуалистичког или од посибилистичког становишта теорије могућих светова.

Уколико за тренутак занемаримо претходни изузетак, можемо рећи да је целокупни алетички свет Диковог романа по свему налик нашој стварности. Из тих разлога, фикционални свет *Човека у високом дворцу* заслужује да се назове природним и алетички хомогеним. Не постоји домен тог фикционалног света у коме не важе природни закони какве познајемо. Сем тога, фикционалне особе које га насељавају „могући [су] парњаци људи, а њихова својства и способности су фикционалне пројекције атрибута стварних особа” (Долежел ²2008: 126). Алетички свет тог романа можда би се могао назвати и реалистичким да није његове већ утврђене одлике. Полазећи од алтернативне историјске премисе, тј. новума, текстом романа Дик гради фикционални свет чија је историја од одређеног тренутка у прошлости, путем измене неког историјског догађаја или позадине, постала алтернативна историјским чињеницама наше искуствене реалности. Услед тог одступања, тај свет више се не може назвати реалистичким. Он припада како могућим световима Долежелове контрачињеничне историјске фикције, тако и могућим световима поджанра научне фантастике који називамо алтернативном историјом.

Како бисмо јасније приказали блискост односа између појмова контрачињеничне историјске фикције и алтернативне историје као поджанра научне фантастике, самим тим и блискост њихових алетичких модалитета, поново ћемо се осврнути на проблем постојања или непостојања разлика између појмова историјске контрачињеничне и алтернативноисторијске научнофантастичне фикције. Целокупна недоумица своди се на следеће питање. Да ли анти-утопијски могући свет *Човека у високом дворцу* треба сврстати у светове контрачињеничне историјске фикције, сродне историјској фикцији као виду реалистичке књижевности како то тврди Долежел, или у фикционалне светове алтернативне историје, самим тим и научне фантастике? Уз Сувина, то становиште заговарају многи аутори који се баве теоријским истраживањем тог књижевног правца. У претходном делу дисертације (в. III 1. 4.) устврдили смо како припадност фикционалног света *Човека у високом дворцу* могућим световима контрачињеничне историјске фикције

не искључује могућност његовог припадања световима научнофантастичне књижевности. То становиште сада ћемо додатно појаснити и понудити детаљнији одговор на питање да ли *Човека у високом дворцу* треба окарактерисати не само као контрачињеничну историјску фикцију, већ и као дело алтернативноисторијског поджанра научне фантастике. Тек након тога анализираћемо на који начин и у којој мери се дато дело уклапа у претходно образложени теоријски оквир могућих светова научне фантастике почевши од његових алетичких ограничења. Ипак, најпре би требало рећи пар речи о фабули романа и општој структури његовог фикционалног света. То ћемо учинити како бисмо увидели да се, осим према другачијој историјској премиси, догађаји у поменутом роману суштински не разликују од догађаја које би могли замислити као могуће у нашем свету. Наравно, то постаје могуће услед постојања међусобно компатибилних алетичких модалитета како у поменутом фикционалном свету, тако и у нашој искуственој стварности.

У књизи *Могући светови фикције и историје: Постмодерна сцена*, један од романа контрачињеничне или алтернативноисторијске фикције које Долежел анализира јесте и *Човек у високом дворцу*. У том делу, Дик ствара алтернативни анти-утопијски могући свет у коме су силе осовине победиле у Другом светском рату. САД су подељене између Јапана и Немачке. Јапан је заузео западну обалу САД и формирао сателитску творевину под именом Пацифичке Америчке Државе (ПАД), са седиштем у Сан Франциску²⁷². Немачка је заузела источну обалу и средишњи део негдашњих САД, претворивши их у сателитску творевину у којој су на снази нацистички расни закони. Такве творевине искривљени су одраз у зачудном огледалу²⁷³ идеала на којима су формиране САД наше стварности (в. Шешлак 2019: 169). Уз те две државе, постоји и неколико сателитских у Стеновитим планинама. Сврха им је да буду тампон зона између две велесиле тог могућег света. Државе у Стеновитим планинама карактерише и то што је у њима степен слободе већи у односу на подруча којима господаре Јапан и Немачка (в. Долежел 2010: 107)²⁷⁴.

Прича романа прати два само индиректно повезана заплета. Први јесу намере нацистичке Немачке да изврши нуклеарни напад на Јапан и тако уклони сваки изазов својој хегемонији. Други је слање прерушеног нацистичког агента да изврши атентат на Хоторна Абендсена (Hawthorne Abendsen), аутора у том фикционалном свету контроверзног романа *Скакавац притиска* (*The Grasshopper Lies Heavy*). Тај роман забрањен је „у нацистичком делу света, јер описује њиховој реалности алтернативну историјску фикционалну стварност, у оквиру већ постојеће алтернативне фикционалне реалности *Човека у високом дворцу*, у којој су силе осовине изгубиле Други светски рат”²⁷⁵

²⁷² Фикционални Сан Франциско место је већег дела радње романа.

²⁷³ Из поменуте формулације о искривљеном одразу у зачудном огледалу да се наслутити како се *Човек у високом дворцу* може сматрати научнофантастичним делом услед присуства когнитивног очуђења, тј. спознајне зачудности уз помоћ које аутор најпре читаоцу представља могући свет који је наизглед другачији од оног који познаје, да би га касније навео да такав могући свет препозна као искривљени одраз сопствене стварности. Будући да чак и искривљени одраз поседује многе заједничке елементе са својим оригиналом, он омогућава читаоцу да допре до одређених спознаја о стварности у којој живи. До такве спознаје много лакше се може доћи посматрањем датог могућег света са зачудног стајалишта. Како примећује Сувин, Дикови фикционални светови низ су „алтернативних светова у којима су специфични политички и онтолошки односи аналогни САД (или напросто Калифорнији) педесетих и шездесетих година” (1975: 8; 1988: 113). Сличног је мишљења и Роси, који констелацију снага и односе моћи фикционалног света поменутог романа посматра као аналогију на стварне опасности Хладног рата (в. Роси 2011: 91).

²⁷⁴ Такође (в. Шешлак 2019: 169-170).

²⁷⁵ Важно је напоменути да чак и таква фикционална реалност представљена у Абендсеновом роману није аналогна историографској истини наше искуствене стварности. Упркос томе што описује пораз сила осовине

(Шешлак 2019: 169). Самим тим, у односу на фикционални свет *Човека у високом дворцу*, Абендсенов роман стиче статус контрачињеничног, односно алтернативноисторијског дела. У такво окружење Дик смешта обичне ликове који немају других настојања осим да покушају да се снађу у датим околностима, да себи изграде бољу будућност покушавајући да преживе недаће у којима се налазе. Актери Дикове приповести свесни су да свет у коме живе није најбољи могући, али и да је то једини свет који имају (в. Шешлак 2019: 170). Будући да из њега не могу побећи нити га заменити другим (ништа више него што то може читалац у својој стварности), може се рећи да код Дика та зачудна „критика америчког друштва не претпоставља уверење да се на концу зло може истерати” (Пагети 1975: 25). Управо супротно, поменута критика истиче „сродност немачког фашизма и империјалистичког активизма америчког монополистичког капитализма” (Фридман 2000: 173). Радња романа не прати хајнлајновске светске моћнике чији су видици због њихове високе позиције у хијерархији моћи широки. Наместо тога, прати обичне људе чија је перспектива ограничена на њихово непосредно окружење и личне судбине. Увид у збивања ван њиховог видокруга посредан је и великим делом под контролом истих моћника који о њиховој судбини одлучују. У тим околностима, пратимо свакодневну борбу Роберта Чилдана, трговца старинама из идеализованог периода Сједињених Држава пре окупације. Сакупљање америчких старина постала је ствар престижа у имућнијем слоју јапанског друштва (в. Шешлак 2019: 170). Као последица те потражње, развила се индустрија производње безвредних копија које су само наизглед старински артефакти. За разлику од „Америке која је у објективној стварности војно и технолошки доминантна светска сила”, аутор читаоцу представља „алтернативн[у] Америк[у] примарне стварности романа [која] постаје колонија за производњу лажних предмета из сопствене прошлости” (Јаковљевић 2015: 136).

Радња романа прати и Френка Фринка, занатлију и избеглицу са источне обале. Будући да је Јеврејин, своје право презиме, Финк²⁷⁶, изменио је не би ли избегао изручење Немцима. Једини могући исход тог изручења јесте смрт. Фринк више нема жељу да за свог послодавца, Вајндам-Метсона, серијски производи фалсификате америчких старина. Жели да тај део свог живота остави иза себе и бави се креативним радом, израдом оригиналног накита. То не чини искључиво због себе, већ и у нади да ће поново постати вредан своје бивше супруге, Јулијане. Њу пратимо у одвојеној причи у којој јој се пут укршта са нацистичким агентом послатим да уклони Абендсена. Упознајемо га под лажним именом, Џо Ћинадела²⁷⁷. Поменути ликови примери су живота поражених Американаца под јапанском окупацијом (в. Долежел 2010: 107). Осим њих, приповест романа прати и проблеме са којима се суочава трговински представник Јапана у ПАД, Нобусуке Тагоми. Иако је хијерархијски на вишем положају него амерички ликови, не бисмо били у праву

у Другом светском рату, ту готово свака сличност тог фикционалног света са историјским догађајима наше искуствене стварности престаје. Колико год је фикционални свет романа *Човек у високом дворцу* алтернативан нашој искуственој стварности, толико је и фикционални свет романа у роману *Скакавац притиска* алтернативан не само фикционалном свету *Човека у високом дворцу*, већ и реалности коју живимо.

²⁷⁶ Свој прави идентитет Фринк крије на исти начин као и његов послодавац, Вајндам-Метсон. Фринк је Јеврејин под маском не-Јеврејина који производи безвредне фалсификате под маском аутентичних старина у фабрици фалсификата под маском постројења за производњу гвоздених ограда. Општеприхваћене чињенице заједничке стварности романа показују се као низ маске које скривају праву стварност, тј. унутрашњу истину којој теже актери.

²⁷⁷ Како се испоставља, његово право име никада ни не сазнајемо. Небитно је и непостојеће, јер се испод Ћинаделине колико-толико људске маске крије безимено и нељудско ништавило.

уколико бисмо га назвали моћником. Он је само чиновник који ради свој посао. Инструмент је скривених моћника који делују из домена невидљивог за обичне људе. Тагоми мимо своје воље бива увучен у интриге између јапанских и немачких центара моћи. Његово окружење истовремено постаје како поприште тајног сукоба његове владе и фракција у Немачкој које желе рат, тако и простор у коме фракције у Немачкој које рат не желе могу ступити у комуникацију са изасланицима јапанске владе. У тим околностима, Тагоми бива сведен на улогу средства и употребљен као параван за преговоре. Изасланика немачких фракција које се залажу за очување мира упознајемо као господина Бејнса. Иза маске тог шведског индустријалца скрива се агент немачке војне обавештајне службе Абвер (Abwehr), по имену Рудолф Вегенер. Изасланик јапанске владе наизглед је обични туриста, Шинђиро Јатабе. Међутим, као и у Вегенеровом случају, то је само маска иза које се крије бивши начелник генералштаба јапанске војске, генерал Тедеки. Попут америчких ликова, све што Тагомију преостаје јесте да покуша да се избори са околностима које му се намећу и на које нема утицаја (в. Шешлак 2019: 170). У таквој констелацији актера „Фринк и Абендсен, два ствараоца [...] чине уз Тагомија и Јулијану, двоје етичких активиста, четири стуба наде који се супротстављају доминантном политичком лудилу фашизма” (Сувин 1975: 10)²⁷⁸. Иако је немачки нацизам оличење политичког лудила у Диковом роману, не проналазимо га само код Немаца, већ га „можемо [...] пронаћи и код припадника америчке средње класе као што је Чилдан, расистичког малог трговца који осцилира између улоге помагача и превртљивог експлоататора креативних ствараоца попут Фринка” (Сувин 1975: 10)²⁷⁹. Представљена структура фикционалног света *Човека у високом дворцу*, у којој наредбе долазе из актерима скривених и недоступних центара моћи, подсећа на семантичку трансформацију класичног у модерни мит код Долежел (в. Долежел 2008: 193-205). Уместо опозиције природни/натприродни домен двоструког митолошког света, сада имамо јединствени, тј. алетички хомоген природни свет са опозицијом између видљивог и невидљивог домена. За такву структуру може се рећи да се не јавља само у *Човеку у високом дворцу*, већ и у осталим одабраним романима. Ипак, томе ћемо се вратити нешто касније.

Роман Филипа К. Дика *Човек у високом дворцу* Долежел посматра као пример успешне постмодернистичке прераде историјског реалистичког романа. Разлог томе је што приче које се у том делу одвијају не можемо разликовати од прича уобичајених за друге врсте фикције, будући да је њихова пажња усмерена ка личним односима, борбама и потрагама појединаца (в. Долежел 2010: 110). Назив који Долежел даје поменутом књижевном правцу јесте контрачињенична фикционална историја (в. Долежел 2010: 106). Из разлога што Долежел тај вид књижевности сматра поджанром историјске фикције (в. Долежел 2010: 105), може се рећи да он макар делимично припада реалистичкој књижевној традицији. Самим тим, будући да нам је познато да су алетички модалитети у реалистичкој фикцији аналогни алетичким ограничењима наше искуствене стварности, та одлика вреди како за историјску фикцију, тако и за њен контрачињенични поджанр. Логички, то укључује и фикционални свет *Човека у високом дворцу*. Према Долежелу, једна од препознатљивих одлика постмодерне историјске фикције јесу онтолошки експерименти у којима се аутор поиграва са историјским чињеницама, док истовремено

²⁷⁸ Такође (в. Сувин 1988: 116).

²⁷⁹ Такође (в. Сувин 1988: 116).

ентитети историјских светова бивају слободно трансформисани у фикционалне (в. Долежел 2010: 105)²⁸⁰.

Долежелово гледиште да је контрачињенична историјска фикција поджанр историјске реалистичке фикције постаје занимљиво за наша разматрања услед следеће чињенице. Инсистирајући на ономе што Квас (в. 2016: 41) назива тежњом за савременошћу у реалистичком делу²⁸¹, Долежел ту одлику постулира као пресудну разлику између научнофантастичне и контрачињеничне фикције (в. Шешлак 2019: 176-177). То постаје значајно из два разлога. Прво, треба имати на уму да Дикова најпознатија дела углавном припадају жанру научне фантастике. Како критичари и теоретичари попут Сувина и његових следбеника, тако и велики део читалачке публике, роман *Човек у високом дворцу* често посматрају као део особеног поджанра научне фантастике познатог под именом алтернативна историја. Друго, Долежел заступа став да се светови контрачињеничне историјске фикције граде као алтернативни нашој стварности (в. Шешлак 2019: 177). Та алтернативност огледа се у томе што се друштвене околности у њима у мањој или већој мери разликују од услова које познајемо у нашем свету. На сличан начин граде се и светови научне фантастике. Ипак, како Долежел тврди, те две врсте фикције раздваја пресудна разлика. Светови контрачињеничне историјске фикције савремени су историјским световима – фикционално време радње контрачињенична је пројекција тренутка писања дела, алтернативна садашњост проистекла из измене неке историјске чињенице у фикционалној прошлости. Према Долежелу, фикционало време радње у световима научне фантастике другачије је. За разлику од контрачињеничне историјске фикције, научна фантастика прави пројекцију будућности која се гради као могући свет алтернативан како ауторској садашњости, тако и логичким очекивањима онога што би се могло догодити у будућности. Насупрот томе, у случају контрачињеничне историјске фикције мењају се догађаји и/или околности у прошлости како би се створила пројекција садашњости која гради могући свет алтернативан стварном стању у нашој искуственој стварности (в. Долежел 2010: 106).

За разлику од Долежела, Сувин у својим теоријским разматрањима о научној фантастици не посматра временске хоризонте тог књижевног правца као ограничене на екстраполације о друштвеним кретањима у будућности. Поменуте хоризонте Сувин шири како на садашњост, тако и на фикционалну прошлост. Сувинова разматрања о временским хоризонтима научне фантастике темеље се на ставу да се свеколика књижевност, укључујући научнофантастичну, не може бавити научним екстраполацијама. Покушаји екстраполације у књижевном делу не могу бити ништа друго до њени фикционални привиди. Осим тога, Сувин истиче да је чињеница да се радње научнофантастичних дела одигравају у алтернативним временским токовима умногоме важнија од привида екстраполације.

Уколико бисмо се сада вратили Долежеловим разматрањима, увидели бисмо да, упркос размимоилажењима, постоје значајне додирне тачке између његових и Сувинових ставова. О разликама у структури светова историјске фикције и њене контрачињеничне прераде Долежел каже следеће. Контрачињеничне историјске стварности разликују се од историјских реалистичких према три основне одлике. Најпре, услед постојања фикционалног догађаја у даљој или ближој прошлости тог могућег света који је супротан

²⁸⁰ Такође (в. Шешлак 2019: 170-171)

²⁸¹ Квас истиче Балзаков став да је реалиста „хроничар савременог друштва и друштвених односа” (Квас 2016: 41).

документованим историјским чињеницама. Потом, према томе што последице измене неке познате нам историјске чињенице воде постојању другачијег фикционалног политичког и/или друштвеног поретка у односу на одговарајући могући свет било историјске фикције, било историографије. Коначно, услед измене историјске чињеничне позадине, контрачињенични историјски фикционални свет нужно је опремљен објектима и насељен ликовима какве не можемо наћи у могућим историографским световима²⁸² (в. Долежел 2010: 109). У сврху проналажења сличности између ставова ова два теоретичара, сматрамо целисходним да Долежелова гледишта упоредимо са Сувиновом тврдњом да је утопијска књижевност, настанком модерне научне фантастике, постала њен друштвено-политички поджанр (в. Сувин 1979: 61). У складу са тим смером размишљања, Сувин утопијску књижевност дефинише као изградњу фикционалне „квази људске-заједнице” у којој су друштвено-политички поредак и међуљудски односи „организовани према савршенијем принципу него у ауоровој заједници” при чему је та конструкција утемељена „на очућењу које произилази из алтернативне историјске хипотезе” (1979: 49).

Логични закључак који из претходно изнесеног проистиче јесте да је алтернативни свет *Човека у високом дворцу* из нашег угла посматрања анти-утопијски. За разлику од утопија, у том фикционом свету друштвени односи су лошији од оних какве познајемо у нашој стварности, организовани су према мање савршеном принципу. Ипак, чак и такав анти-утопијски свет, колико год био историјски алтернативан или контрачињенични, чврсто је утемељен у нашој историјској стварности. Поменуто размишљање води нас закључку да је на тај начин устројени фикционални свет, упркос својој алтернативности, нашој историјској реалности алетички аналоган.

Уколико бисмо се поново окренули питању да ли *Човек у високом дворцу* припада контрачињеничној историјској фикцији или алтернативној историји морали бисмо напоменути следеће. Осим већ раније поменутог Данкана који научнофантастичну и контрачињеничну историјску фикцију не раздваја, већ те могуће светове види као простор у коме се та две врсте фикције прожимају (в. III 1. 4.), том темом баве се још и Александар Б. Недељковић, Младен Јаковљевић и Ендру Марк Батлер (Andrew Mark Butler).

У свом делу *Алтернативна историја 1950-1980*, Недељковић указује на постојање два приступа обради теме алтернативне историје, реалистичког (контрачињеничног историјског) и научнофантастичног (алтернативноисторијског). У случају научнофантастичне обраде поменутих тема, та ће фикција „и даље поштовати целину научног и реалног погледа на свет, поштоваће сазнања природних и друштвених наука, поштоваће принципе логичке кохерентности и плаузибилности, али ће садржати и фантастичне научне (дакле, научнофантастичне, СФ)²⁸³ елементе” (2013: 40). У таква дела

²⁸² Могли бисмо додати да чињеница што се поменути ликови и објекти не могу наћи у стварном историјском свету никако не значи да је њихово постојање у свету аналогном нашој историјској реалности немогуће и незамисливо, напротив. Чињеница да смо способни да замислимо алтернативне историјске токове чини такве ликове и објекте могућим. Детаљ да су ти алтернативни токови ипак историјски, макар били алтернативни историографској истини наше реалности, смешта те објекте и ликове у свет алетички аналоган нашој историјској стварности.

²⁸³ Недељковићеве речи враћају нас разлици између природно-научне, тзв. „тврде” научне фантастике, чији се новум темељи на природним наукама, и тзв. „меке” научне фантастике, чији новуми своје логичко утемељење проналазе у друштвеним наукама. Будући да смо већ раније, када смо говорили о постмодернистичком изазову, показали да се историја ипак треба сматрати науком (не још једним видом фикције како тврде Барт и Хејден), може се рећи како алтернативна историја као поджанр научнофантастичне фикције логичко утемељење својих новума тражи у историјској науци. Полазећи од алтернативне историјске премисе, фикционални текст затим конструише фикционални могући свет у коме се

Недељковић сврстава и *Човека у високом дворцу*. Претпоставка која лежи у темељима алтернативноисторијске научнофантастичне приповести јесте да историја коју познајемо „није била неминовна” (2013: 69)²⁸⁴. Другим речима, важна историјска кретања могла су поћи другим током „и повући за собом велики низ последица” (2013: 70). Својим разматрањима, Недељковић истиче уметничку слободу²⁸⁵ писца у изградњи фикционалних светова те врсте фикције. Како истиче, поменути начин размишљања „трансцендира своју основну егзистенцијалну лимитацију, присиљеност да [се] живи у овом, једном, датом свету”, наспрам свих могућих алтернатива (2013: 77-78).

Младен Јаковљевић заступа ставове сличне Недељковићевим. Приповест неког дела Јаковљевић сматра научнофантастичном „уколико говори о новој верзији историје, то јест, о алтернативној историји насталој гранањем у одређеном пресудном тренутку” (2015: 47-48). Као најчешће примере пресудних тренутака и гранања наводи другачији исход напада Шпанске армаде на елизабетанску Енглеску, као и другачије исходе Америчког грађанског или Другог светског рата. У последњем примеру препознајемо премису и тренутак одвајања фикционалног историјског тока *Човека у високом дворцу* од историографске истине наше искуствене и емпиријске стварности. Батлер износи запажања слична Недељковићевим и Јаковљевићевим. Његов став у очигледној је супротности са Долежеловим који ограничава научну фантастику на поље футуролошке екстраполације:

„Тврдња да текст може бити научнофантастичан искључиво уколико је смештен у будућност мора у обзир узети чињеницу да је будућност увек релативна и, једном када је тренутак фикционалног времена прошао, за текст се може рећи да је прерастао из будуће историје у алтернативну историју. [...] Заправо, било које научнофантастично дело поседује потенцијал да постане прича о алтернативној историји, уколико прође довољно дуг временски период”²⁸⁶ (Батлер 1995: 108).

Како у Недељковићевим, тако и у Јаковљевићевим и Батлеровим речима можемо препознати не само Долежелову контрачињеничну историјску фикцију као вид историјског реалистичког романа, већ и алтернативноисторијски роман као вид научнофантастичне фикције.

Претходна разматрања воде нас закључку да у пракси идеалне категорије не могу постојати будући да су границе фикционалних могућих светова порозне и двосмерно пропусне. Логично, из тог става проистиче да ни границе између суседних видова књижевности није могуће прецизно одредити. Пре бисмо их могли посматрати као

истражују њене логичне последице. За разлику од неких других писаца, Дик у *Човеку у високом дворцу* истражује логичне последице алтернативне историјске премисе по животе tzv. „малих људи” и на који начин нам њихови животи могу помоћи да своје постојање сагледамо из једне другачије перспективе.

²⁸⁴ Готово иста запажања износи и Робинсон (в. 1984: 41-42).

²⁸⁵ Поменути став враћа нас разликама које раздвајају могуће светове историографије од светова контрачињеничне историјске фикције.

²⁸⁶ Батлер као пример те појаве узима роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* Радња романа у првим издањима била је смештена у 1992. годину. У доба када је објављен, као и пар деценија касније, роман се једним делом могао сматрати футуролошком екстраполацијом или барем њеним фикционалним привидом. Међутим, од 1992. године, фикционални свет романа престаје да буде алтернативна верзија будућности наше искуствене стварности. Протоком времена, тај исти фикционални свет постаје неостварена контрачињенична, односно алтернативноисторијска верзија наше прошлости. Под утицајем филмске адаптације романа, *Blade Runner* (1982), чија је радња била смештена у 2019. годину, фикционално време Диковог романа у потоњим издањима такође је померено на исту годину. То ново фикционално време дошло је и прошло, уз исте последице као и по претходно.

магловити гранични простор у коме суседне књижевне врсте постепено прерастају једна у другу. Дијалогом о Пола и Бети Касуре о Абендсеновом роману, сâм Дик оставио је то питање отвореним, док је Долежел „аргументацију о ова два вида фикције позајмио из тог дијалога, само одабравши страну” (Шешлак 2019: 182):

„Није мистерија’, рече Пол. ‘Напротив, интересантна форма фикције, можда у жанру научне фантастике.’ / ‘Ма не’, побуни се Бети. ‘Нема ту никакве науке. Радња није смештена у будућности. Научна фантастика се бави будућношћу, посебно будућношћу у којој је наука напредовала од овог данас. Књига не задовољава ниједну премису.’ / ‘Али’, рече Пол, ‘говори о алтернативној садашњости. Има много таквих познатих романа научне фантастике’” (Дик 2002: 102).

Полове речи истичу став који Дик заступа самим чином изградње фикционалне стварности коју тај лик насељава: „[О]длике жанра [научне фантастике] не леже ни у његовој хронологији нити у технолошким средствима, већ у спознајном представљању алтернатива стварности и статусу кво” (Фридман 2000: 180).

Грешка коју Долежел чини лежи у томе што ограничава временске хоризонте научне фантастике искључиво на екстраполацију, одбијајући да сврста како *Човека у високом дворцу*, тако и алтернативноисторијску фикцију у домен научнофантастичне књижевности. Поменути став темељи се на основу одлике контрачињеничне историјске фикције коју Долежел види као суштинску разлику у односу на научну фантастику. То је тежња за савременошћу. Из свега претходно образложеног, може се закључити да Долежел те две врсте фикције дефинише као идеалне категорије. Тим поступком, Долежел на тренутак заборавља и један од основних постулата теорије могућих светова. Границе суседних могућих светова порозне су и двосмерно пропусне. Самим тим, теорија могућих светова не може заступати став да је границе фикционалних светова могуће идеално одредити. Долежелове ставове о контрачињеничној историјској фикцији и научној фантастици Сувинова схватања у великој мери доводе у питање. Временске хоризонте научне фантастике Сувин оправдано види као много шире од оних које им додељује Долежел.

Човек у високом дворцу може се узети као добар пример. Сврставајући тај роман у домен алтернативноисторијске научнофантастичне приповести, услед сродности те приповести реалистичкој историјској фикцији, повлачимо знак једнакости између алетичких модалитета те фикционалне и наше стварности. Једнакост алетичких модалитета тај фикционални свет чврсто веже за домен природних могућих светова. Напоследку, „идеалне категорије, колико год биле теоријски неопходне да би се књижевност могла озбиљно изучавати, у пракси не могу бити наметнуте књижевном делу”, јер „[к]њижевно дело плод је уметничке слободе, такво наметање било би противно његовој природи и нарушило би његову спознајну вредност” (Шешлак 2019: 183). Антиутопијски свет *Човека у високом дворцу* јасан је пример тог става. Уколико се вратимо Долежеловом одређењу контрачињеничне историјске фикције, за то Диково дело не може се тврдити да тим могућим световима не припада. Међутим, то нужно не значи да фикционални свет тог романа истовремено не припада и могућим световима алтернативноисторијске научне фантастике. Поменуте околности никако не треба посматрати као недостатак, већ пре као додатну вредност и богатство тог дела.

Градећи свет *Човека у високом дворцу* Дик истражује какве последице измењени друштвено-историјски оквир има по животе обичних људи. Актери приповести коју пратимо представљају могуће фикционалне парњаке стварних особа. Говорећи о

природним световима, Долежел је истакао како такво фикционално окружење ствара приче о људским судбинама (в. Долежел ²2008: 127). У складу са тим, требало би истаћи да одлика која Диков роман чини привлачним читаоцима јесте истицање људских судбина у први план. Контрачињенична историјска позадина тог фикционалног света дата је готово узгред, ненаметљиво, у форми фрагмената. На њих наилазимо како у унутрашњим монолозима различитих ликова, тако и током њиховог читања Абендсеновог романа. Још један извор контрачињеничних фрагмената представљају и вести до којих актери долазе путем радија или штампе. Фрагментарно сазнавање чињеница о свету који насељавају фикционални ликови наликује начину на који ми то радимо у нашим стварним животима.

Дик користи још једну технику како би контрачињеничну позадину задржао у другом плану, а истакао људске судбине фикционалних ликова. У *Човеку у високом дворцу*, контрачињенични фрагменти равномерно су распоређени готово читавом дужином романа, место да је позадина дата на почетку па да се тек онда приступило разради фабуле. Први фрагмент налази се на десетој страни. Тада по први пут срећемо Френка Фринка. Осим контрачињеничне историјске позадине, у тој сцени добијамо и информације о фикционалној особи која је тренутно у жижи Диковог приповедања. Чак и у таквом фрагменту, контрачињенична историјска позадина остаје у другом плану:

„Његово право име је било Френк Финк. Рођен је на Источној обали, у Њујорку, и 1941. је мобилисан у Армију Сједињених Америчких Држава, одмах после пада Русије. Пошто су Јапанци заузели Хаваје, био је послан на Западну обалу. Када се рат завршио, он се нашао на јапанској страни од линије поравнања. И ту је био данас, после петнаест година” (Дик ²2002: 10).

На последње контрачињеничне историјске фрагменте наилазимо на стр. 146-149, док Јулијана Фринк чита Абендсенов роман на сувозачком седишту свог аутомобила који према Денверу вози Џо Ћинадела, нацистички агент на задатку да уклони Абендсена. Како Јулијани, тако и читаоцу фрагменти говоре о послератним односима какве је Абендсен замислио у фикционалном свету свог романа. Као и свако фикционално дело, ни Абендсенов роман не може умаћи од односа какви постоје у окружењу у коме је настао. Попут *Човека у високом дворцу*, који је чврсто утемељен у односима какве познајемо у нашој искуственој стварности, *Скакавац притиска* чврсто је утемељен у односима које ликови Диковог романа доживљавају као стварне. Фикционални свет Абендсеновог романа стоји у аналогном односу према свету који гради текст Диковог романа. Самим тим, иако индиректно, свет Абендсеновог романа остаје утемељен и у нашој искуственој и емпиријској стварности. Такав однос понајбоље се може видети не толико у самим фрагментима које Јулијана чита, колико у успутним коментарима Џоа Ћинаделе о креативном процесу Абендсена као аутора и начину на који се фикционална стварност *Скакаваца притиска* односи на свет у коме је настао. Два коментара су кључна. На стр. 147 наилазимо на први коментар. Он се највећим делом односи на фикционалне САД Абендсеновог романа и односе које оне покушавају да успоставе у послератном свету те фикционалне стварности:

„Знаш ти шта је он учинио, зар не? Узео је оно најбоље код нацизма, социјалистички део, Организацију Тот и економски напредак који смо постигли преко Шпера, и коме он сада одаје хвалу? Њу дилу. А изоставио је онај лоши део, део С.С.-а, расног истребљења и сегрегације. То је једна утопија!” (Дик ²2002: 147)

Други Ћинаделин коментар односи се на Британију фикционалног света Абендсеновог романа. Немогуће је пренебрећи очигледне сличности односа у послератном свету те фикционалне реалности каквима теже Британци са поступцима нацистичке

Немачке како у фикционалној реалности Диковог романа, тако и у нашој искуственој стварности:

„На неки начин, то није лоша књига. Он је разрадио све детаље појединости; САД имају Пацифик, нешто слично нашој сфери заједничког просперитета Источне Азије. Поделе Русију. То успева око десет година. Онда дође до невоље – природно. / Зашто природно? / Због људске природе [...], природе држава. Због сумње, страха, грамзивости. Черчил мисли да САД подривају британску владавину у Јужној Азији обраћајући се великом кинеском становништву, које је природно проамерички расположено захваљујући Чанг Каи Шеку. *Британци почињу да оснивају [...] оно што називају ‘притворским резерватима’*. Другим речима, *концентрационе логоре*. За хиљаде, можда, нелојалних Кинеза” (Дик ²2002: 149, *курзив мој*).

Пошто смо утврдили да алетички свет *Човека у високом дворцу* према свим својим одликама припада природним фикционалним могућим световима, у наредним одељцима испитаћемо какви су алетички светови осталих Дикових романа. На друга приповедна ограничења поменутог романа (деонтичка, аксиолошка и епистемичка), која такође имају своју улогу у изградњи тог фикционалног света доприносећи његовој уверљивости, осврнућемо се у следећем поглављу.

IV 2. 2. *Марсовско временско исклизнуће*

Посматрајући кодексне алетичке модалитете *Марсовског временског исклизнућа*, можемо рећи да је алетички свет тог романа готово у потпуности аналоган нашој искуственој стварности. Слично *Човеку у високом дворцу*, фикционални свет *Марсовског временског исклизнућа* алетички је хомоген, будући да ни у једном домену тог света не владају законитости које надилазе природне законитости које познајемо у сопственом окружењу. Таква тврдња на први поглед може деловати чудно ако имамо на уму да је, као што и наслов каже, радња романа смештена на Марс. Ипак, ако подробније размислимо, видећемо да заправо није тако. Разлог томе је двојак.

Прво што читаоцу пада на ум јесте чињеница да природни услови окружења на Марсу нису једнаки онима које познајемо на нашој планети. Напротив, много су суровији и потпуно негостољубиви за било какав облик земаљског живота. Стога би читалац био склон да закључи како је живот на Марсу описан у роману неодговарајући чињеничном стању ствари у нашој искуственој стварности. Другим речима, да кодексни алетички модалитети фикционалног постојања у *Марсовском временском исклизнућу* значајно одступају од модалитета у нашој реалности. Такав став погрешан је из више разлога. Најпре морамо имати на уму да је Марс, иако негостољубив, ипак део истог универзума у коме и ми живимо. Самим тим, физички закони који важе на нашој планети, вреде и на Марсу. Услови у непосредном окружењу јесу различити, али су законитости које их одређују исте. Још једна чињеница коју морамо узети у обзир јесте да је *Марсовско временско исклизнуће* роман писан почетком шездесетих година прошлог века. Захваљујући напретку науке, као и многим свемирским мисијама са беспилотним летелицама које су у протеклим деценијама слетале на Марс, данас имамо много јаснију слику о томе какви су стварни услови на Марсу. Захваљујући томе, јасно нам је да живот земаљских колониста на Марсу какав је описан у Диковом роману није могућ. Тачније, могућ је под одређеним условима, али не на начин који је описао Дик. Притом често заборављамо да се у доба писања романа могло само нагађати о стварним условима на Марсу. Још увек није постојао ниједан поуздан научни податак о томе. Самим тим, писци

попут Дика, који су радњу својих научнофантастичних романа смештали на Марс, имали су далеко већу уметничку слободу да фикционално окружење названо Марс својим текстом устроје како су сматрали за сходно, у складу са потребама својих приповести.

Као друго, не смемо заборавити да Диково дело није научни рад. То је фикционално дело које припада научнофантастичном жанру у књижевности. Не може се схватити дословно. Његова сврха није да опише стварне услове на Марсу. Циљ Диковог романа јесте да читаоцу на посредан начин и из зачудног угла критички представи искривљени одраз у огледалу појава и односа којима је писац сведок у сопственом времену и окружењу. Диков роман не говори доиста о Марсу. Његов фикционални Марс позадина је искривљеног одраза америчког друштва Диковог времена, сагледаног са зачудног становишта са циљем да се читаоцу скрене пажња на негативне појаве уочене у њему. Све Дикове „блиске будућности и алтернативне садашњости параболична [су] огледала за наше време, за које је увек био чврсто уверен да је ишчашено²⁸⁷” (Сувин 1975: 20)²⁸⁸. Чињеница да је текст романа аналогија на стање у америчком друштву, сагледаног у зачудном огледалу, пре него екстраполација о могућој будућности људске врсте на Марсу, квалитет је који га чини научнофантастичним. Градећи своје фикционалне светове Дик увек говори из и обраћа се директно „америчком искуству своје генерације”²⁸⁹ (Сувин 1975: 21)²⁹⁰. Услед тога, „првих неколико поглавља откривају позадину толико пуну детаљима свакодневице да читаоца убрзо напушта неверица”, те Диков Марс постаје „реалистичан на начин пре тога незабележен и у једном роману о Марсу” (Робинсон 1984: 54).

Текст *Марсовског временског исклизнућа* гради фикционални Марс за који данас са сигурношћу знамо да у нашој стварности не може постојати као такав. Као што смо напоменули, будући да у време писања романа још увек нису постојали поуздани подаци о стварним условима на Марсу, писац је могао пустити машти на вољу у много већој мери него што би то данас био случај. Једино ограничење при стварању фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа*, коме ни Дик није могао утећи, јесте да је и сама људска машта ограничена условима света у коме живимо. Из тог разлога веома је тешко, ако не и немогуће, замислити било шта што у одређеној мери не наликује нашем било личном, било колективном искуству. Том темом подробније смо се бавили у другом делу дисертације (в. II 1. 6.), када смо образлагали Долежелове ставове о енциклопедији знања о стварном свету коју сваки читалац користи при читалачкој реконструкцији фикционалних светова. Дакако, уколико то ограничење важи за читаоца, вреди и за аутора. То је и разлог зашто Диков фикционални Марс, међуљудски односи представљени у том окружењу, те оскудица и зависност од залиха које пристижу са Земље читаоца умногоме подсећају како на запад САД-а друге половине деветнаестог века, тако и на унурашњост Аустралије тог доба. У тим пограничним подручјима, то је такође било доба оскудице, незакоња и зависности од центара моћи ван видокруга насељеника који су се борили како против негостољубиве средине, тако и против староседелаца које су са тих простора истиснули. Такво окружење Дик вешто преплиће са зачетком модерних либерално-капиталистичких односа. Оличени су у свемоћности безличних корпорација попут фикционалног Ко-Оп-а, које гутају све пред собом неповратно мењајући животе малих људи, чинећи их тежима

²⁸⁷ У оригиналу, „out of joint”. Стога, „ишчашено”.

²⁸⁸ Такође (в. Сувин 1988: 132).

²⁸⁹ Наведене речи вреде како за *Марсовско временско исклизнуће*, тако и за друге Дикове романе.

²⁹⁰ Такође (в. Сувин 1988: 132).

него што су били. Једним делом, Дикова приповест могла би се посматрати и као транспозиција радње реалистичког романа смештеног на средњи запад САД-а концем деветнаестог века у друго време и простор²⁹¹. Чврсто утемељена у окружењу и односима какве је Дик могао запазити у САД свог времена, та фикционална стварност готово у потпуности прати логику и модална ограничења наше емпиријске и искуствене реалности. Према тим одликама, можемо рећи да тај фикционални свет верно прати логику и модална ограничења каква смо имали прилике да сретнемо у *Човеку у високом дворцу*. Поменути модална ограничења сврставају свет *Марсовског временског исклизнућа* у домен природних могућих светова. Житељи фикционалног света омеђеног тим модалним ограничењима у свом делању пратиће логику наше искуствене стварности. Те околности повољно ће утицати на веродостојност и логичку кохерентност фабуле дела. Логичку природног алетичког света потом ће пратити и целокупни модални поредак. Слично фикционалном свету *Човека у високом дворцу*, у том свету неће се дешавати ништа што не бисмо могли замислити као могуће и у нашој искуственој стварности. Попут дела реалистичке фикције, Дикови научнофантастични светови алетички су хомогени иако су подељени на актерима видљиви домен и њима супротстављени невидљиви домен центара моћи који одлучују о смеру њихових живота. Као таква, природна фикционална стварност *Марсовског временског исклизнућа* представља алтернативну, неостварену, али ипак замисливу транспозицију наше искуствене стварности у друго време и простор. Сама транспозиција није довољна да би се неко дело назвало научнофантастичним. Међутим, њено присуство олакшава фикционално рецентрирање читаоца при реконструкцији тог света. Истовремено, тај свет остаје чврсто утемељен у нашој искуственој и емпиријској стварности. Такво утемељење дозвољава му да функционише као аналогија на кретања у њој, очуђује читање и омогућава читаоцу да тако измештен у фикционалној препозна одлике сопствене стварности којих претходно можда није био свестан.

Како бисмо читаоцу приближили наша разматрања о блискости како кодексних, тако и субјективних алетичких модалитета фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа* модалитетима постојања наше стварности, најпре би требало рећи пар речи о фабули романа и општој структури његовог фикционалног света. То ћемо учинити како би увидели да се, осим према другачијем простору и времену радње, догађаји у поменутом роману не разликују много од догађаја које би могли замислити као могуће у нашој реалности. Наравно, таква сличност присутна је услед постојања међусобно компатибилних алетичких ограничења како у поменутом фикционалном свету, тако и у нашој искуственој и емпиријској стварности.

За своје ликове Дик гради окружење фикционалног Марса као аналогију на како америчко друштво у повоју, тако и друштво свог времена. Слично *Човеку у високом дворцу*, Дик читаоцу поново представља један анти-утопијски могући свет у коме су међуљудски и друштвени односи замишљени као мање савршени од оних које познајемо у нашој стварности. Диков Марс у *Марсовском временском исклизнућу* ближи се крају свог животног циклуса. То је свет који лагано али приметно умире. То није планета изобиља каквом колонисти замишљају Земљу, већ свет оскудице у коме свега недостаје, нарочито воде. Без воде нема живота и притисак те оскудице код људи извлачи на површину како најбоље, тако и најгоре у њима. Први такав пример у роману јесу речи Дејвида Болена својој мајци, Силвији, када УН породици Штајнер искључе воду услед прекомерне

²⁹¹ Таква тврдња само је делом тачна. Нити је измена времена и локуса радње једино што Дик у поменутом роману чини, нити он припада реалистичкој фикцији.

потрошње. Силвија им окреће леђа како се не би суочила са сопственим осећањем кривице. Одбија да им пружи помоћ иако је раније њихову помоћ радо прихватила: „Памтиш колико смо имали невоља са нашом репом? Па нам је господин Штајнер дао ону хемикалију са Дома, која је поубијала бубе код нас, а ми смо рекли да ћемо дати њима део репе, ал’ нисмо, *заборавили смо*” (Дик ²1995: 7, *курзив мој*). За разлику од ликова попут синдикалног челника Арнија Кота, Силвија осећа грижу савести. Другим речима, њена људскост се бори са притисцима окружења. Услед таквих притисака прибегава опијатима не би ли на тренутак утекла из живота који је гуши и утишала глас савести: „Из дубина фенобарбиталног дремежа Силвија Болен зачу нешто како дозива. Оштро, то нешто је пробијало слојеве у које је она утонула, озлеђивало њену савршену преданост не-јаству” (Дик ²1995: 5).

Фикционални Марс испресецан је каналима које је саградила давно нестала марсовска цивилизација²⁹², али систем канала покрива само мањи део површине планете. Остатак је негостољубива пустиња у којој само Бликмени како-тако преживљавају. Чак и тај систем канала ресурс је који се постепено повлачи пред надирућом пустињом. То је унапред изгубљена битка, јер против закона ентропије²⁹³ као свеprisутног алетичког ограничења коначне победе не може бити.

У свим Диковим фикционалним универзумима, ентропија је процес који делује двојако. Уколико је посматрамо у Долежеловим категоријама, јасно је да као закон природе (*physis-a*), ентропија представља примарно алетичко ограничење Дикових фикционалних универзума. Она постепено, али неумитно разара светове Дикових ликова:

²⁹² Колонисти претпостављају да су то Бликмени, староседеоци, али до краја романа то остаје само непотврђена претпоставка.

²⁹³ *Мала енциклопедија Просвета* (1986) дефинише ентропију као термодинамичку величину коју је у физику увео немачки физичар Клаудијус (в. Ентропија 1986: 751). На исту чињеницу указује и *Енциклопедија Британика* (2005), уз допуну да се ентропија у физици „понекад [...] представља као други закон ТЕРМОДИНАМИКЕ” (Ентропија 2005: 45-46). Из те термодинамичке величине изводи се поједностављено, популарно значење ентропије као постепеног „‘топлотно[г] умирањ[а] нашег космоса’: у једном изолованом систему, какав је нпр. наш космос, сви облици енергије постепено се трансформишу у топлотну енергију, која тежи да се подједнако распореди у целокупном простору, те се ентропија повећава” (Ентропија 1986: 751). Из претходне дефиниције, може се извести закључак да је ентропија неумитни природни процес који ће на концу довести до краја универзума каквог познајемо. Претходну дефиницију препознајемо и у начину на који Јаковљевић пише о Дики и ентропији. Позивајући се на Какуа (Michio Kaku), Јаковљевић користи роман *Убик* као пример начина на који Дик у својим делима користи мотив ентропије: „У регресивно-ентропијском ефекту у *Убику*, уочљива је научна теорија о крају универзума, по којој ће због дејства ентропије и другог закона термодинамике наш универзум умрети у великом смрзавању, када дође до потпуне унификације материје, заустављања кретања молекула и протока информација на температури апсолутне нуле” (Јаковљевић 2015: 188). *Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и израза* (1996/97) нуди три објашњења појма ентропије. За наше сврхе, довољно је истаћи прво и треће. Прво објашњење односи се на ентропију у физици: „[У] термодинамици, *количина енергије која се не може искористити за одвијање неког природног процеса*, изражена као функција температуре, притиска и густине система” (Ентропија 1996/97: 280, *курзив мој*). Треће објашњење за наше сврхе много је важније. Оно одваја ентропију од нивоа алетичких ограничења и спушта последице њеног деловања на ниво људских друштава и међуљудских односа. На тај начин, приближава је начину на који је Дик употребљава у грађењу фикционалних универзума својих дела: „[Ј]еднообразност, хомогеност, недостатак различитости или диференцијације” (Ентропија 1996/97: 280). Онлајн издање речника енглеског језика *Меријам-Вебстер (Merriam-Webster)* такође даје више дефиниција ентропије. За наше потребе, потребно је истаћи прву и другу. Прва дефиниција прилази појму ентропије као термодинамичкој величини. Дефинише је као „количин[у] нерасположиве енергије у затвореном термодинамичком систему, која се обично сматра и мером неуређености система” (Ентропија 2020). Из те дефиниције произилази и друго значење ентропије као „деградациј[е] материје и енергије у универзуму ка коначном стању инертне униформности [једнообразности]” (Ентропија 2020).

„Волим да градим универзуме који се распадају. Волим да видим како се растачу и да видим како се ликови тих романа хватају у коштац са тим проблемом. *Потајно сам заљубљен у хаос*” (Дик 1978: 262, *курзив мој*). Ефекти ентропије нису ограничени искључиво на раван алетичких светова његових дела. Услед своје примарне улоге у одређивању начина постојања и делања у Диковим фикционалним стварностима, ентропија се спушта и у раван друштвеног, те „њени ефекти дестабилизују целокупну стварност” (Јаковљевић 2015: 65). Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења можда управљају наметањем норми, система вредности и друштвених образаца неком фикционалном свету, али су и сама подређена његовим алетичким ограничењима. Претходна стоје у односу зависности према потоњим. Уколико модална ограничења која управљају постојањем Дикових фикционалних универзума на тренутак замислимо као кулу од карата, можемо рећи да се алетичка ограничења налазе у првом реду те куле. Целокупни фикционални универзум почива на њима. Место ентропије као примарног алетичког одређења јесте у средишту тог реда. Са тог места, она управља читавим фикционалним универзумом који се у облику надградње налази изнад ње. Путем друштвених притисака ка униформности, она разара и личности актера приповести као фикционалне посебности. То чини стварајући околности у којима се ти ликови, притуснути сурогатима стварних људских потреба и хтења, постепено утапају у једнообразну целину потрошачког друштва које настајују. Њихов пређашњи идентитет нестаје и бива замењен споља наметнутим. Дикови фикционални светови испољавају тежњу да почетну разноликост и разноврсност ликова који их настајују кроз притиске окружења потру и претворе у њен недостатак. Примери су различити. У *Човеку у високом дворцу* могли смо се срести са ентропијом прерушеном у деструктивну нацистичку идеологију која тежи потирању сваког другачијег облика мишљења и постојања. У *Марсовском временском исклизнућу* ентропија има две манифестације. Прва је незаобилазни Гублер из Манфредове перцепције стварности. Друга манифестација су друштвени притисци оличени у присуству Јавне школе. Сврха јој је да младе житеље Марса укалупи у захтеве земаљске цивилизације. Крајњи производ система образовања представљеног у роману биле би једнообразне реплике лишене индивидуалности, неразлучиве од андроида који у Јавној школи замењују наставнике. Избор речи „производ” у претходној реченици није случајан. Роман *Три стигме Палмера Елдрича* нуди слику крајњег исхода ентропијске унификације у лицу самог Елдрича. У интермедијарним стварностима његове халуциногене дроге, њени корисници губе своју посебност и са Елдричем се сједињују у хомогени ентитет. Постају његове реплике, на шта указује присуство Елдричевих механичких стигми. *Сањају ли андроиди електричне овце?* представља нам ентропију у облику свеприсутних и стално умножавајућих пенетина (енг. „kipple”). Ентропија је присутна и у непрестаном кретању ка поистовећивању живих људи и њихових створених имитација, андроида. У *Убику*, ентропија преузима маску Џорија, тинејџера који исисава животну енергију из житеља који настајују тзв. полуживот, виртуелну реалност створену за преминуле особе чија се мождана активност још увек одржава помоћу напредне технологије. Он не само да преузима њихову животну енергију, већ и њихову стварност која непрестано регресира уназад. Наравно, сви ти светови, укључујући и фикционалну стварност *Марсовског временског исклизнућа*, зачудно су огледало сличних процеса којима је Дик био савременик у САД свог доба. Иако не говори о Дику, срж ентропијске тежње ка једнообразности америчког друштва изражена је и у

запажањима Роберта Џ. С. Јанга (Robert J. C. Young) о Америци Диковог времена. Стога можемо употребити његове речи из студије *Постколонијализам: Сасвим кратак увод*²⁹⁴ (2003) да читаоцу додатно илуструјемо друштвено окружење којим се Дик кретао и које је потом нашло свој пут ка његовим фикционалним универзумима:

„Њихова идеологија је материјализована кроз уобичајени стил живота који одржава Сједињене Државе кохерентнима као нацију, убрзани *раст монополистичког капитализма* који чини да *већина америчких градова личе једни на друге* [...]. *Униформност америчког живота* је толика да је од шездесетих било могуће дати слободу изражавања мањинама које су пропагирале ‘различитост’ својих идентитета, али ипак у тој мери да *свако ко живи у Сједињеним Државама треба да буде унијен у непопустљиву удобност постајања Американцем*” (Јанг 2013: 73, *курзив мој*).

Уколико се вратимо анализи алетичког света *Марсовског временског исклизнућа*, приметимо да колонисти немају нити техничких могућности ни квалификоване радне снаге да се носе са проблемом ентропије која са свих страна нагриза њихово фикционално окружење: „Ово је настањиви Марс; ова замало-плодна паукова мрежа линија које се радијално шире, понегде укрштају, и које су увек довољне да одрже живот, једва и не више од тога” (Дик ²1995: 12). Уместо да се попут Бликмена прилагоде окружењу, колонисти покушавају да свој начин живота са Земље пресликају на Марс. Теже да овековече културу друштва која су оставили на Земљи. То постаје приметно ако обратимо пажњу на две чињенице. Као прво, све земаљске колоније имају имена која колонисте подсећају на планету са које су дошли, нпр. Нови Израел. Као друго, слично белим колонизаторима у нашој историјској реалности, колонисти са Земље одбацују старе Бликменске топониме и тим локалитетима дају своје називе²⁹⁵. Најистакнутији и за фабулу романа најважнији пример јесу планине Френклина Д. Рузвелта. Колонисти су зависни од подршке која им стиже са матичне планете и Марс не доживљавају као свој дом. Он представља непознаницу коју треба савладати. Притом, у томе немају много успеха. Такав однос према Марсу очигледан је и из употребе речи „Дом” када говоре о Земљи. Таква „дезинтегрисана визија стварности на Марсу” указује на „крах мита о свемирским пионирима”, на коме роман почива (в. Пагети 1975: 28). Поменути мит у роману утемељен је на миту из наше реалности о пионирима који су током деветнаестог века са данашње источне обале САД кренули на запад и постепено проширили границе своје земље све до пацифичке обале. Мит о пионирима у *Марсовском временском исклизнућу* искривљени је одраз у зачудном огледалу мита који нам је познат из наше реалности. Његово наличје и испразност понајбоље можемо видети у сцени у којој Џек и Лео Болен, отац и син, посматрају марсовски пејзаж потпуно различитим очима. Лео је дошао на Марс са Земље првенствено ради посла. Незаинтересован за било шта друго, он не схвата Џеково разочарење оним што око себе види: „Лео погледа око себе. Виде равну пустињу са нешто мало планина у даљинама. Виде дубок ров пун троме, смеђе воде, а дуж јарка растиње налик на маховину, зелену. *То је било све.*” (Дик ²1995: 129, *курзив мој*). Џеково

²⁹⁴ На енглеском језику, студија је први пут објављена 2003. године, под насловом *Postcolonialism, A Very Short Introduction*. Превод који користимо објављен је 2013. године, у издању Службеног гласника.

²⁹⁵ Пракса преименовања локалних топонима позната нам је из наше реалности на примеру белих досељеника и колонизатора како у Северној и Јужној Америци, тако и у Африци и Аустралији: „Колонија настаје као превод, копија оригинала лоцираног било где на мапи. Нова Шпанија. Нови Амстердам. Њујорк (Нови Јорк). Колонијални клон. Удаљена репродукција која ће, неминовно, увек испасти другачије” (Јанг 2013: 150).

разочарење изражено саркастичном изјавом да је „[м]илион година [...] сањан овај сан: да се стоји овде и гледа ово” (Дик ²1995: 129) не допире до Леа. Пионирски мит, како у нашој реалности, тако и у Диковој фикционалној, није ни приближно онакав каквим се представља. Марс је за Леа Болена само ресурс који треба искористити зарад стицања профита. Проблеми малих људи попут његовог сина ван су његовог видокруга. Измештањем радње романа са Земље на фикционални Марс, Дик стиче већу слободу да оголи и читаоцу ослика наличје мита који познаје из своје искуствене стварности.

Уколико се вратимо кодексним алетичким ограничењима Диковог фикционалног Марса, приметимо да постоји свега неколико одлика које одвајају научнофантастични читалачки уговор присутан у *Марсовском временском исклизнућу* од реалистичког пакта. Најочигледнија јесте транспозиција или измештање радње у другачији локус. У случају *Марсовског временског исклизнућа*, у питању је другачије простор-време у односу на наше. Већ смо рекли да је научнофантастично дело првенствено аналогија на нашу стварност. Сходно томе, ни *Марсовско временско исклизнуће* није изузетак. Лако бисмо могли замислити радњу романа смештену на западну границу САД деветнаестог века без значајнијих измена у фабули дела и односима представљеним у њему. Другим речима, ако поменутом роману одуземо научнофантастичне реалије и окружење фикционалног Марса, односи у њему могли би се представити и моделом историјског реалистичког романа. Ипак, искључиво транспозиција радње Диковог романа из САД деветнаестог века у друго време и простор није одлика која поменути роман чини суштински научнофантастичним. Транспозиција је споредна. Њена првенствена улога јесте да олакша процес фикционалног рецентриања читаоца. Одика која јесте од суштинске важности у разликовању научнофантастичног читалачког уговора од реалистичког јесте постојање научнофантастичног новума. Он је у *Марсовском временском исклизнућу* представљен субјективном алетичком обдареношћу једног од актера која на први поглед одудара од стандарда какав познајемо у нашој искуственој и емпиријској стварности. Уколико на тренутак занемаримо поменути изузетак, не постоји јасан показатељ у тексту који би потврдио да субјективна алетичка обдареност актера Диковог романа надилази способности људских бића које су нам познате из нашег окружења. Такво размишљање води нас закључку да је нормална алетичка обдареност актера приповести стандард фикционалног могућег света *Марсовског временског исклизнућа*. У складу са Долежеловим размишљањима, као што смо то учинили при анализи *Човека у високом дворцу*, могли бисмо утврдити да су фикционалне особе тог света могући парњаци људи, док су њихова својства и способности фикционалне пројекције атрибута стварних особа (в. Долежел ²2008: 126). Према тим одликама, субјективна алетичка обдареност фикционалних особа *Марсовског временског исклизнућа* не разликује се суштински од обдарености било фикционалних особа *Човека у високом дворцу*, било других Дикових романа које ћемо касније обрадити.

За разлику од *Човека у високом дворцу* који је унутрашње логичко утемељење и оправдање свог новума тражио у историографској науци, новум *Марсовског временског исклизнућа* другачије је природе. Научнофантастични новум *Марсовског временског исклизнућа* представљен је неубичајеном способношћу аутистичног дечака Манфреда. Тачније, његовом субјективном алетичком обдареношћу да другачије доживљава проток времена и стварност која га окружује у односу на како друге актере приповести, тако и житеље читаочеве искуствене стварности. Целокупна приповест романа логички је утемељена на претпоставци да његова визија није халуцинација, већ да је он заиста кадар да види аспект стварности који је скоро свим другим актерима недоступан.

Приповест романа супротставља две врсте доживљаја времена, самим тим и стварности актера. Са једне стране стоји потпуна стварност коју доживљава Манфред. Његов доживљај времена није линеаран. Све догађаје, прошле, садашње и будуће, Манфред доживљава истовремено. Са друге стране стоји заједничка стварност у којој у мањој или већој мери учествују остали ликови. Као и у нашој искуственој стварности, начин на који они доживљавају време линеаран је. Прошлост, садашњост и будућност посматрају се као ток. Супротстављеност и трење између наизглед непомирљивих видова доживљаја времена и стварности кулминира читаочевом спознајом да фикционални свет романа не постулира Манфредов доживљај времена као халуцинацију која је последица његовог обољења. На први поглед, та наизглед натприродна фикционална чињеница може нагнати читаоца да напусти научнофантастични пакт и престане посматрати фикционалну стварност приповести као природну. Међутим, то се не догађа. Манфредова перцепција времена и стварности у приповести равноправна је перцепцији времена и стварности осталих ликови. Оба вида су непотпуни конструкти који не одражавају верно стварност која актере окружује. Попут средњег пута, тао, у *Човеку у високом дворцу*, да би дошли до потпуније спознаје стварности, ликови *Марсовског временског исклизнућа* морају пронаћи равнотежу између визије потпуне стварности оличене у Манфреду и учествовања у заједничкој стварности остатка човечанства. Морају усвојити оба начина посматрања света. Различите начине постизања те равнотеже срећемо како код Џека Болена, тако и код Бликмена. Коначном синтезом два вида перцепције стварности, новум на коме је приповест утемељена бива логички оправдан. Такво оправдање чини фабулу романа веродостојном и кохерентном. Развој догађаја у роману не треба да чуди, јер су та два погледа на време и стварност само наизглед супротстављена. Колико год различито изгледали, како Манфредов доживљај потпуне стварности, тако и заједничка стварност осталих актера утемељени су у истим алетичким модалним ограничењима. Читалац може у први мах помислити да је аспект стварности коју је Манфред кадар да сагледа бизаран, али ипак није тако. Морамо поставити питање шта је то што Манфред доживљава. Одговор на то питање јесте смрт. Како је Дорин Андертон приметила, Манфред види гробни свет у коме је све што постоји стигло до свог неумитног, али природног краја. То је вид стварности у којој доминира закон ентропије. Тај закон алетичко је модално ограничење које вреди како у нашој искуственој стварности, тако и у природном фикционалном свету Диковог романа. Једина разлика јесте у томе што је осталим актерима приповести крајњи исход ентропије, смрт, далеко иза хоризонта. Самим тим, слободни су да доживљавају све остало што њихова фикционална стварност собом носи, добро и лоше. За разлику од њих, Манфредов видокруг заклоњен је смрћу као крајњим исходом ентропије. Такво стање му не допушта да било шта друго допре до њега. То је и разлог његове аутистичности и немогућности да учествује у заједничкој стварности са људима који га окружују. Самим тим, упркос приметним разликама, свет такве научнофантастичне приповести још увек чува значајну заједничку одлику са световима реалистичке фикције. Фикционални свет који приповест *Марсовског временског исклизнућа* актуализује остаје алетички природан.

Осим Манфредове способности која одступа од стандардне субјективне алетичке обдарености присутне на Диковом фикционалном Марсу, сличан изузетак од тог стандарда могла би представљати способност Бликмена, поглавито Хелиогабалуса, да телепатски комуницирају са Манфредом. За Манфредову способност да на другачији начин од већине људске популације види и доживљава протицање времена ипак је пружено какво-такво објашњење. Међутим, слично Тагомијевом преласку у другу реалност, за такву способност Бликмена у *Марсовском временском исклизнућу* објашњење

није понуђено. Изостанак објашњења читаоца може довести у недоумицу да ли је свет који читањем реконструише природан или натприродан. На први поглед, чињеница да писац не покушава такву појаву да објасни, већ способност комуницирања умом у тој фикционалној реалности узима здраво за готово, умногоме нарушава логичку кохерентност и веродостојност фабуле. У питању је знатно одступање од алетичких ограничења те фикционалне стварности, која је до тог тренутка читалац сматрао аналогним алетичким ограничењима сопственог света. Ипак, као и у *Човеку у високом дворцу*, наша хипотеза да научна фантастика од реалистичке књижевности преузима важне одлике и даље их на особен начин развија допушта нам да присуство наизглед натприродног елемента објаснимо. Како би објаснили појаву чудесног елемента у алетички хомогеном свету *Марсовског временског исклизнућа*, поново ћемо употребити категорију карактеристичну за реалистичку фикцију. На тај начин показујемо да веродостојност и логичка кохерентност приповести, самим тим и њена сазнајна функција, нису угрожене присуством наизглед натприродног елемента. То је категорија инвентивности у реалистичком делу (в. II 1. 9.). Сада ћемо закратко застати и подсетити се начина на који та категорија функционише (в. Квас 2016: 31-32). Уколико упркос присуству наоко натприродних елемената природни могући свет фикционалног дела још увек прати природне законитости нашег света, којима су ограничења тог фикционалног света аналогна, тада присуство фикционалних ентитета и догађаја страних свету наше искуствене стварности не нарушава кохерентност фабуле тог дела. Објашњено том категоријом, за постојање наизглед чудесног елемента комуникације умом у тој фикционалној стварности не може се рећи да нарушава кохерентност фабуле *Марсовског временског исклизнућа*. Напротив, поменути елемент веома добро је уклопљен у ток приповести. Та способност у приповести романа има тачно одређену улогу. Способност Бликмена да комуницирају са Манфредом показује читаоцу да заједничка стварност колонизатора са Земље у којој Манфред није способан да учествује није једини нити исправан начин перцепције реалности. Та способност показује да је Манфред ипак кадар да оствари топле међуљудске везе и доживи аспекте постојања који нису део његове ентропијске визије. Једино за шта није кадар јесте да се одрекне своје визије како би постојао у једнодимензионалној равни заједничке стварности друштва из кога је потекао. Његово неприхватање захтева тог друштва манифестује се као аутизам, које то друштво посматра као неизлечиви поремећај. Путем Манфредове способности да учествује у заједничкој перцепцији стварности Бликменске културе, приповест указује читаоцу на једну вероватну могућност. Манфредова визија потпуне стварности заиста представља поремећај или расцеп у његовој перцепцији реалности. Међутим, заједничка стварност друштва из ког је потекао представља поремећај и расцеп у перцепцији стварности једнак Манфредовом. Манфред је аутистичан, јер је услед другачије перцепције протока времена отуђен од равни заједничке стварности у којој учествују остали припадници колонизаторског друштва. Посматрано из супротног угла, актери који припадају колонизаторском друштву једнако су аутистични, јер су отуђени од равни потпуне стварности коју доживљава Манфред. Способност Бликмена да умом комуницирају са Манфредом омогућава му да исцели тај расцеп. У претпоследњој Манфредовој сцени, он умом комуницира са племеном Бликмена које напушта Прљаву чворновату. Одлучује да им се придружи и одлази са њима у пустињу. Учествовање у заједничкој стварности и остваривање топлих међуљудских веза није једина промена која му се дешава међу Бликменима. То је једини пут којим он може утећи ентропији и сопственој смрти: „Нећу морати да живим у Am-Webu [...]. Кроз ове тамне сенке ја ћу побећи” (Дик ²1995: 243).

Међутим, његово унутрашње путовање које кулминира на крају романа, додатно је истакнуто и спољашњом променом. Манфред се и физички мења у свега неколико реченица: „Једна од бликменских жена стидљиво му понуди цигарету, једну од својих. Он јој захвали и прихвати. Наставише. / И док су тако одмицали, *Манфред Штајнер осети да се нешто дешава у њему. Да се он мења*” (Дик²1995: 243, *курзив мој*).

На почетку путовања у пустињу Манфред је деветогодишњи дечак који је почео да се ослобађа дотадашњих стега и да умом комуницира са новим пријатељима. Тренутак када Манфред прихвата понуђену цигарету није случајан. Једини логични закључак јесте да Манфред више није аутистични дечак какав је био пар реченица раније. Из тих неколико реченица није могуће закључити колико дуго траје то путовање кроз пустињу, неколико тренутака или много година? Колико је свеобухватна промена која се догодила Манфреду сазнајемо у последњој сцени романа. У пустињу је отишао као аутистични дечак престрављен судбином која га је, према његовој визији, чекала у старачком дому АМ-WEB-а. Враћа се да се опрости са својом породицом и Џеком Боленом као старац без пола тела прикључен на апарате за одржавање живота. Физички, то је исто стање у коме је био у својој визији старачког дома. Ипак, ослобођен је од ишчекивања страшне судбине која га је раније паралисала. Способан је да комуницира са другима и заиста живи. Посматрано из његовог угла, прошло је много година. Из угла Џека Болена и осталих присутних актера, протекло је свега неколико сати откако је дечак Манфред отишао у пустињу. Тако представљена, различита перцепција протока времена различитих актера може изгледати као још један чудесни елемент у фабули романа. Међутим, уколико се сетимо на каквом је новуму утемељена приповест, схватићемо да то није случај. Новум на којем је приповест романа логички утемељена постулира да је доживљај времена као линеарног тока конструкт ума актера који учествују у равни заједничке стварности колонизатора се Земље. Манфред доживљава време на другачији начин. Он истовремено перцепира како прошлост и садашњост, тако и будућност. Самим тим, сусрет старог Манфреда са младим Џеком Боленом прати логику новума. Болену може изгледати као да се стари Манфред вратио кроз време, али то заправо није тако. Захваљујући равнотежи коју је уз помоћ Бликмена пронашао између потпуне стварности и равни заједничке стварности, Манфред више није отуђен и заробљен у својој визији. Ипак, он време и даље не доживљава као ток. Прошлост, садашњост и будућност за њега су само конструкти који га не спутавају. Путовање кроз пустињу игра кључну улогу у Манфредовом проналажењу како лека за расцеп у својој перцепцији стварности, тако и унутрашње равнотеже. Без способности Бликмена да укажу Манфреду на алтернативни пут постизања те равнотеже, он би заувек остао заробљен у гробном свету своје ентропијске визије, неспособан да искуси стварност у њеној целокупности. Самим тим, поменути елемент од суштинске је важности за фабулу романа и не умањује његову вредност.

IV 2. 3. Три стигме Палмера Елдрича

Када говоримо о *Три стигме Палмера Елдрича*, не можемо говорити само о алетичком свету тог дела, већ пре о алетичком универзуму, услед бројности фикционалних стварности које текст романа гради. Кодексни алетички модалитети универзума фикционалних могућих светова *Три стигме Палмера Елдрича* функционишу на три нивоа. Први ниво јесте примарна фикционална стварност романа као природни фикционални свет. Други ниво јесте имагинарни свет халуцинације изазване дрогом Моћни-Д као интермедијарни фикционални свет. Трећи ниво на коме функционишу кодексни алетички

модалитети јесте низ илузорних стварности којима се крећу корисници Елдричеве дроге. Иако их као светове илузија и халуцинација такође можемо окарактерисати као интермедијарне, фикционалним световима халуцинација изазваних употребом Елдричеве дроге не можемо прићи као некој посебности. Упркос томе што је број тих светова који се помињу у роману ограничен, суштински су представљени као безгранични ланац могућности. Одлика која их обједињује и оправдава приступ том низу интермедијарних фикционалних светова као једном фикционалном универзуму јесте неизбежно присуство Палмера Елдрича у сваком од њих. То обједињујуће присуство манифестује се у сваком од привидних²⁹⁶ појединаца који се у тим халуцинацијама јављају, као и у самом актеру у средишту халуцинације. Јавља се као три механичке стигме, Елдричеве неприродне физичке карактеристике: „[В]исоки сиви човек са испупченим гвозденим зубима, мртвим очима без зеница и светлуцавом вештачком руком која је вирила из његовог десног рукава” (Дик ²2016: 175). Три стигме постају знаци отуђења и нељудскости особа у којима се јављају, обележја уништења људске индивидуалности која бива замењена једнообразношћу.

Како би тај ефекат постигао, Дик прибегава употреби гротеске, о којој пише Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser) у студији *Гротескно у сликарству и песништву*²⁹⁷ (1957). Суочен са тим приказом, читалац наново осећа „мучнину због нечега стравичног и чудовишног”, док га „истовремено прожима својеврсно осећање језе [и] беспримерене тескобе” (2004: 37). Увидом у интермедијарну стварност испуњену гротескним приказима, корисник Елдричеве дроге у центру халуцинације добија увид у „апсолутну стварност”, тј. „[у] суштину иза пуког спољашњег изгледа” (Дик ²2016: 225). Колико год изгледали као засебне индивидуе, припадници друштва описаног у роману особама под утицајем Елдричеве дроге откривају своју једнообразну суштину. Корисници постају кадри да свет око себе, као и себе саме, сагледају у потпуности и доживе га онаквим какав суштински јесте, макар то било путем халуцинације. Халуцинације су толико убедљиве да у умовима како актера, тако и читалаца подривају онтолошко првенство примарне стварности романа. То чине постављајући пред актере и читаоце два питања: „Једном изгубљена, може ли се стварност повратити? Да ли је уопште и постојала?” (Висковић 2013: 119). Та дилема постаје јасна на примеру Леа Булера, једног од централних актера приповести, из чијег угла читалац једним делом посматра тај фикционални свет. Покушавајући да побегне из халуцинације у коју га је увукао Елдрич, Булеро успева да се врати у своју канцеларију у Њујорку и започиње разговор са својим сарадницима, Рони Фугејт и Барнијем Мејерсоном. Ипак, испоставља се да је то само још једна у низу халуцинација:

„Жао ми је, госпођице Фугејт, али можете се сад и вратити у своју канцеларију; нема смисла да расправљамо шта да предузмемо поводом предстојеће појаве Жваке-3 на тржишту. *Јер ја не разговарам ни са ким; седим овде брбљајући сам са собом.*” Осећао се депресивно. Елдрич га је имао, а доказана је и вредност, или бар наизглед вредност, искуства које добијаш са Жваком-3; *он сам ју је побркао са стварношћу*” (Дик ²2016: 99, *курзив мој*).

²⁹⁶ Поменути појединци су привидни зато што заправо не постоје. Они су само маске које Елдрич преузима у тим халуцинацијама. Једине свести које су у њима заиста присутне јесу свест корисника у центру сваке појединачне халуцинације, као и свест самог Елдрича.

²⁹⁷ Књига је први пут штампана на немачком језику под насловом *Das Grotteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* 1957. године. Превод на српски језик који користимо, објављен је у издању издавачког предузећа Светови из Новог Сада 2004. године.

Да му Елдрич уплитањем у халуцинацију није намерно разоткрио њену природу, Булерио не би био у стању да је разлучи од стварности. Без Елдричевог присуства, тако нешто и није могуће: „Пијем нестварну воду у нестварном телу, рекао је себи. Пред нестварном службеницом” (Дик ²2016: 99-100). Тек након Елдричевог уплитања, Булерио постаје свестан илузије. Ипак, његова чула и даље нису у стању да примете разлику. Једини показатељ да се више не налази у својој стварности, тј. примарној стварности романа, јесте могућност заобилажења појединих природних алетичких ограничења аналогних искуственој стварности читаоца. Иако та ограничења одређују начин постојања и делања у примарној стварности приповести, у Елдричевим илузијама она више нису незаобилазна: „Хајде – пројектуј делић своје суштине, сам ће добити материјалан облик. Оно што ти дајеш је логос” (Дик ²2016: 93, *курзив мој*). Стога и постаје могуће да Булерио у свету интермедијарне стварности напросто створи степенице ни из чега и отвори портал у ваздуху. Тај портал ће га потом одвести у канцеларије компаније П.П. Поставке у Њујорку. На Булерово разочарење, Елдрич му ускоро показује да то није примарна стварност, већ још једна у низу интермедијарних. Такав поступак постаје фикционално могућ зато што је заправо немогућ. Нити је Булерио створио степенице и портал, нити је било где отишао. Његово тело лежи непомично у примарној стварности романа, док под дејством дроге његов ум путује од једног до другог привида стварности којима господари Елдрич: „Нисмо нигде сем тамо одакле смо и пошли; још увек смо на твом имању на Луни. Жвака-3 не ствара никакве нове универзуме и ти то знаш. Нема овде никакве *bona fide* реинкарнације. Све је ово једно велико фарбање” (Дик ²2016: 97).

Из тих разлога, уколико се вратимо питањима о онтолошком првенству примарне стварности романа у односу на светове халуцинација, одговори би били следећи. Да ли примарна стварност уопште постоји? Иако је онтолошко првенство примарне стварности подривено постојањем светова илузија и халуцинација чулима неразлучивих од примарне стварности актера, једини могући одговор био би потврдан: „Несумњиво је да стварни свет постоји у *Три Стигме*. То је свет [који читалац реконструираше] пре него што ликови подлегну Елдричевим манипулацијама” (Висковић 2013: 119). Међутим, са Висковићевом тврдњом можемо се сложити само делимично. Истинска стварност приповести романа постоји, али то није нити примарна стварност, нити Елдричев интермедијарни универзум. Постојање равни стварности неразлучиве од примарне не само да је подрило онтолошко првенство прве, већ је актерима омогућило делимични увид у потпуну стварност коју оба конструкта скривају.

Одговор на прво питање, може ли се једном изгубљена стварност повратити, остаје недовољно јасан (в. Висковић 2013: 119). Постојање примарне стварности као фикционалног окружења изграђеног текстом непорециво је у приповести. Ипак, од тренутка када се ликови приповести нађу под дејством Елдричевог халуциногена, како њима, тако и читаоцима постаје безмало немогуће утврдити да ли се у датом тренутку крећу светом примарне стварности или Елдричевих илузија. Уколико би Елдрич свесно одлучио да се не манифестује на било какав начин у тим световима, разликовање примарне стварности од халуцинација постало би немогуће. Из перспективе актера приповести постојало би уверење да се крећу светом примарне стварности. Немогућност разликовања једне од друге равни потцртава онтолошку релативизацију примарне стварности. Чак и када би актер био кадар да се у примарну стварност засигурно врати, велико је питање да ли би више икада могао да је прихвати као потпуну, на начин на који је то чинио пре сусрета са Елдричевим световима.

Новум романа *Три стигме Палмера Елдрича* нешто је другачији од новума *Марсовског временског исклизнућа*, али му много дугује. Другачији доживљај стварности актера више није последица аутизма и шизофреније, већ употребе преносне дроге. Као и у *Марсовском временском исклизнућу*, роман *Три стигме Палмера Елдрича* супротставља два начина доживљаја фикционалног света. У *Марсовском временском исклизнућу*, имали смо искуство потпуне стварности коју доживљава Манфред. Насупрот томе, стоји заједничка стварност. Сви остали актери у мањој или већој мери учествују у њој. У *Три стигме Палмера Елдрича*, Дик поново користи неке од тих елемената.

Улогу заједничке стварности у *Три стигме Палмера Елдрича* преузима примарна стварност романа. Као и у *Марсовском временском исклизнућу*, та равна представљена је као прочеље апсолутне истине о свету. Уређена је у складу са модалним поретком који јој намеће невидљиви домен моћника УН-а. Односи примарне стварности утемељени на тим основама отуђују њене житеље. След догађаја какав смо видели у *Марсовском временском исклизнућу* води сличним последицама у *Три стигме Палмера Елдрича*. Читалац схвата да фикционални универзум приповести који читањем реконструише не постулира Елдричев универзум халуцинација искључиво као привид. Након употребе Елдричеве преносне дроге, перцепција времена и простора оба вида стварности из угла различитих ликова не допушта како њима, тако ни читаоцу да са сигурношћу устврде у којој равни стварности се актер у датом тренутку налази, примарној или интермедијарној. Перцепција различитих равни стварности остаје равноправна све до појаве Елдричевих стигми. У таквом односу, како актери тако и читаоци бивају избачени из равнотеже и губе способност да јасно разлуче привид од реалности. На тај начин, текст приповести актуализује како примарну стварност романа, тако и Елдричеву интермедијарну равна једнако снажно. Услед таквих околности, оба вида доживљаја света показују се као непотпуни конструкти који не одражавају верно пуну истину о постојању актера. Према Јаковљевићу, последица трећа између различитих равни фикционалне стварности јесте да „границе између стварног и нестварног губе смисао, јер објективна стварност престаје да постоји као таква” (Јаковљевић 2015: 23).

Са Јаковљевићевим речима не можемо се сасвим сложити. Простор у коме се наша схватања размимоилазе јесте његов став да објективна стварност престаје да постоји. Наше је мишљење да је проблем у томе што равна коју Јаковљевић означава објективном није ни била доиста таква. Слабљењем снаге аутентизације супротстављених равни стварности не долази до замагљивања граница фикционално стварног и фикционално нестварног, напротив. Такве околности присиљавају читаоца да прихвати како је равна коју је испрва сматрао фикционално стварном, примарна реалност романа, готово једнако нестварна као и равна њој супротстављена. Примарна стварност приповести још је једна препрека на путу сазнања парадигматских истина о свету који актери настајују. Елдричеве интермедијарне стварности јесу конструкти настали у његовом уму. Међутим, чинећи их неразлучивим од примарне равни, Дик жели да укаже на то да је таква стварност конструкт у готово једнакој мери, „[в]ео илузије” (Дик 2016: 192). Слика примарне стварности непотпуна је уколико читалац у њену позадину не завири из угла Елдричевог универзума. Намена Елдричевог интермедијарног универзума јесте да буде клопка у којој се корисници утапају у једнообразни Елдричев идентитет постајући идеални производ модалног поретка њиховог окружења. Ипак, тај универзум показује и другу особину. Услед тога што огољава маску примарне стварности, такав универзум нехотице постаје средство увида у потпуну стварност која се иза наметнуте слике света крије. На тај начин, низ илузија које Елдрич ствара како би такву спознају спречио нехотице постаје „форма апсолутне свести”

(Дик ²2016: 218). Иако је по својој природи халуцинација и не обезбеђује приступ у раван потпуне стварности какву имамо у *Марсовском временском исклизнућу* и Манфредовој ентропијској визији, Елдричев интермедијарни универзум указује кориснику на чињеницу да је и примарна стварност привид, само друге врсте. Иако замишљени као замка, Елдричеви интермедијарни светови обезбеђују прилику неприлагођеним јединкама попут Мејерсона да пронађу свој пут суочавањем са самим собом и степеном своје усклађености са цивилизацијским притисцима примарне стварности. Пут који бира Мејерсон једини је начин избегавања сопственог уништења у тренутку када велови обмана нестану. Попут Цека Болена у *Марсовском временском исклизнућу*, искуство у универзуму Елдричеве дроге омогућава Мејерсону да пронађе равнотежу између потпуне стварности оличене у његовом степену поистовећења са Елдричем и потребе да и даље учествује у заједничкој стварности са људима који га окружују. Прихватајући себе, Мејерсон надилази разлику између примарне и интермедијарне равни. Мејерсон мири цивилизацијске притиске оличене у Елдричу са способношћу за емпатију и својим људским идентитетом. Слично завршетку *Марсовског временског исклизнућа*, синтезом два вида перцепције стварности приповест логички оправдава новум на коме се темељи. Логичко оправдање чини фабулу дела веродостојном и кохерентном. Како се обе равни перцепиране стварности показују као привиди, једино што иза њих преостаје јесу истине представљене било искреним међуљудским односима, било алетичким ограничењима као незаобилазним како у једној, тако и у другој.

Фикционални универзум Елдричевих светова бесконачни је низ халуцинација из којих наизглед нема излаза. Ликови заробљени у њему га ни не траже док год им се Елдрич не укаже неком од својих манифестација. Најчешће су то вештачке очи, вештачка рука и челични зуби у појави како њихових саговорника, тако и самих актера. Гротескним приказом појединих ликова, наглим израћањем неживог из живог „под притиском неких понорних сила” (Кајзер 2004: 46), аутор у очима читаоца не отуђује само ликове у којима се те стигме јављају. Он уједно читаоцу отуђује и илузије стварности којима се ти актери крећу. Оне бивају „ишчашен[е] и избачене из равнотеж[е]”, растачу се и „подлеж[у] неком другом поретку ствари” (Кајзер 2004: 46).

Подривање онтолошког првенства примарне стварности није једина последица њене неразлучивости од халуцинације. Како актерима, тако и читаоцу светови Елдричевих халуцинација указују на негативни аспект како примарне стварности романа, тако и искуствене стварности читаоца. Такав приступ очуђује читање. У питању је ентропијска тежња ка једнообразности, тј. губитку индивидуалности житеља тих реалности. Захваљујући манифестацијама Палмера Елдрича у другима, та тежња престаје бити прикривена на начин присутан у примарној стварности. У Елдричевим интермедијарним световима поменути тежња постаје лако уочљива. Као пример могла би се узети сцена у којој, бежећи од Елдрича, Мејерсон чека лифт, само да би се по отварању врата поново суочио са Елдричем, умноженим шест пута:

„Лифт је стигао. Врата су се отворила. У лифту су стајала четири мушкарца и две жене и сви су ћутали. Сви су они били Палмер Елдрич. И мушкарци и жене; вештачка рука, зуби од нерђајућег челика... мршава, испијено сиво лице са Јансен очима” (Дик ²2016: 198).

У Елдричевим интермедијарним стварностима више не постоји потреба за маскама и улепшавањем истине. Окренувши се против актера приповести, стварност коју они тренутно насељавају показује своје право лице. Различитост житеља примарне стварности романа само је привид који у Елдричевим интермедијарним световима бива огољен. Сви

жители како примарне стварности, тако и Елдричевих илузија, у мањој или већој мери заправо су Палмер Елдрич, „[р]еплике, тј. продужеци тог човека” (Дик ²2016: 190): „Оно је напољу, пружа се у свим правцима. Гледа нас у очи; и гледа из наших очију” (Дик ²2016: 225, *курзив мој*).

У на тај начин устројеном текстуалном универзуму, први ниво на коме оперишу кодексна алетичка ограничења јесте примарна фикционална стварност. То је раван у којој затичемо актере на почетку романа. Приповест почиње на фикционалној Земљи током прве половине двадесет и првог века. То је свет узнапредовалог ефекта стаклене баште, у коме људи умиру од топлоте уколико се изложе дневној светлости. Свакодневни и пословни живот одвија се у затвореним и климатизованим грађевинама, док је излазак напоље могућ само ноћу. Уколико је неопходно изаћи дању, жители тог света држе се термалних заклона, носе личну заштитну опрему и користе заштићена и климатизована превозна средства. Богатији слој друштва време проводи у летовалиштима на Антарктику, на коме је клима након топљења леда знатно пријатнија него на остатку планете. Осим тога, имућнији слој ужива и могућност боравка на приватним имањима разасутим како по орбиталним вештачким сателитима, тако и по Месецу. Припадници тог друштвеног слоја у стању су себи да приуште још једно средство олакшавања свог положаја у датим природним условима. У питању је еволуциона терапија. Осим убрзавања еволуционог процеса кроз стимулацију развоја мозга и интелекта, та терапија има и једну нуспојаву. Показује се као веома корисна у врелим температурним условима какви постоје на тој фикционалној Земљи. Субјекти подвргнути тој терапији временом развијају хитински оклоп наместо косе која им је раније прекривала космати предео главе. Колико год се наизглед разликовала, та примарна стварност аналогна је нашој искуственој и емпиријској на два начина.

Као прво, без обзира на другачије услове на површини Дикове фикционалне Земље у односу на услове какве познајемо у нашој стварности, они су чврсто утемељени у алетичким ограничењима која одређују услове окружења на нашој Земљи. Штавише, природно окружење какво затичемо у примарној фикционалној стварности Дикове приповести може се схватити као логична фикционална екстраполација крајњих последица небриге за животну средину у индустријском друштву какво је постојало још у Диково време. Последице небриге за животну средину дале су се наслутити још тада, а из перспективе данашњег читаоца још су очигледније.

Као друго, постојање таквих ограничења и екстремних услова као њихове последице доводи до раслојавања друштва тог фикционалног света на мали слој изузетно богатих и велики број оних који проводе животе у мањем или већем степену материјалне оскудице. Присутна или потенцијална оскудица нагони житеље у безглаву јурњаву за стицањем. Такве околности поспешују процес међусобног отуђења житеља те стварности. Описано друштвено раслојавање слично је оном којем смо сведоци и у друштву модерног корпоративног капитализма наше искуствене стварности. Актери приповести *Три стигме Палмера Елдрича* остају људска бића каква познајемо у нашем свету: „Однос ликова према њиховој доживљеној (фикционалној) условној средини аналоган је односу појединаца [наше стварности] према њиховом доживљеном (не-фикционалном) заједничком окружењу” (Батлер 1995: 46). Насупрот њима, имућнији слој путем еволуционе терапије бива отуђен од нама познатог вида људскости добивши нови и донекле другачији идентитет. Себе сматрају напреднијим и вреднијим од остатка популације, аналогно начину на који имућнији слој друштва неретко посматра слојеве становништва ниже позициониране на друштвеној лествици у нашој искуственој стварности. У фикционалном

свету романа, у нижим слојевима познати су под погрдним именом *мехуроглави* услед карактеристичне раширености лобање у пределу чеоног режња великог мозга. Из претходно изложеног можемо закључити да је алетички свет тог романа према својим кодексним ограничењима готово у потпуности аналоган нашој искуственој и емпиријској стварности.

Фикционална Земља са узнапредовалим ефектом стаклене баште није једини локус примарне стварности те приповести. Романом *Три стигме Палмера Елдрича*, Дик се враћа локусу који је раније већ истражио у *Марсовском временском исклизнућу*. То је негостољубиво окружење фикционалног Марса које је на страницама приповести представљено као још оскудније и безводније него у претходном роману. За разлику од *Марсовског временског исклизнућа*, колонисти у *Три стигме Палмера Елдрича* на Марс не долазе добровољно. Наместо да буду намамљени и изманипулисани пропагандом у емиграцију која ће се показати као пут без повратка, право лице моћи невидљивог домена предвођеног УН-ом бива огољено присилном регрутацијом колониста за насељавање како Марса, тако и других колонија широм сунчевог система.

Слично *Човеку у високом дворцу* и *Марсовском временском исклизнућу*, фикционални свет примарне стварности *Три стигме Палмера Елдрича* алетички је хомоген, будући да ни у једном његовом домену не владају законитости које надилазе природне законитости које познајемо у сопственом окружењу. Све што смо раније напоменули за фикционални Марс *Марсовског временског исклизнућа* вреди и за фикционални Марс какав срећемо у *Три стигме Палмера Елдрича*. Природни услови окружења на фикционалном Марсу колико год да су приказани као негостољубиви и сурови ипак нису једнаки онима које познајемо на Марсу наше искуствене стварности. Читалац би услед тога могао закључити како је живот на фикционалном Марсу описан у *Три стигме Палмера Елдрича* неодговарајући чињеничном стању ствари у нашој искуственој стварности. Другим речима, да кодексни алетички модалитети фикционалног постојања у *Три стигме Палмера Елдрича* одступају од аналогних ограничења, тј. природних закона наше реалности. Као што смо раније истакли, такав став је погрешан. Иако негостољубив, Марс и даље представља део истог универзума као и свет на коме живимо. Без обзира на ком се свету наше искуствене и емпиријске стварности налазили, на њима увек вреде исти физички закони. Законитости које одређују услове у непосредном окружењу било на Земљи или на Марсу истоветне су.

Постоји још једна чињеница која се при читалачкој реконструкцији фикционалног универзума приповести мора узети у обзир. Како *Марсовско временско исклизнуће*, тако и *Три стигме Палмера Елдрича* писани су шездесетих година прошлог века. Напретком науке и технологије, наша знања о стварним условима на Марсу постала су много већа него у Диково доба. Самим тим, јасно је да живот колониста на Марсу описан у Диковим романима из перспективе наше стварности није могућ. Ипак, то не значи да такво постојање није фикционално могуће. Време писања како *Марсовског временског исклизнућа*, тако и *Три стигме Палмера Елдрича* доба је када су стварни услови на Марсу били непознаница. Поуздани подаци нису постојали. Из тих разлога, како Дик, тако и други писци научне фантастике који су у својој фикцији користили окружење фикционалног Марса, уживали су већу уметничку слободу да то фикционално окружење устроје у складу са потребама својих приповести. На концу, тема наших разматрања нису научни радови, већ романи. То су фикционална дела која не би требало тумачити дословно. Исто вреди и за научнофантастичну фикцију. Њена сврха јесте да читаоцу посредно и из зачудног угла критички представи искривљени одраз у огледалу појава и

односа које аутор запажа у свом времену и окружењу. *Три стигме Палмера Елдрича* ту сврху испуњава на сличан начин као и његов претходник, *Марсовско временско исклизнуће*. Фикционално окружење у *Три стигме Палмера Елдрича* позадина је искривљеног одраза америчког друштва Диковог времена сагледаног са зачудног становишта са циљем да се читаоцу скрене пажња на његове негативне појаве. Попут претходника, приповест тог романа функционише као зачудни опис наличја корпоративних капиталистичких односа наше стварности.

Уколико се окренемо субјективној алетичкој обдарености појединаца који насељавају примарну стварност романа *Три стигме Палмера Елдрича*, можемо закључити следеће. Као и у случају *Човека у високом дворцу* и *Марсовског временског исклизнућа*, нормална алетичка обдареност фикционалних ликова стандард је те примарне стварности. Једини изузетак од тог стандарда могла би представљати прекогнитивна способност Барнија Мејерсона и његове сараднице Рони Фугејт. Фитинг истиче аналошку повезаност таквих способности са потрошачким друштвом како Диковог, тако и нашег времена. Како у нашем, тако и у фикционалном свету Диковог романа, личне надарености бивају кооптиране и комерцијализоване. То је још један од разлога услед кога приповест *Три стигме Палмера Елдрича* функционише као одлично зачудно огледало негативних кретања наше искуствене реалности:

„Барнијев рад [...] не служи да ослобађа, већ да поробљава; да одржава и обезбеди експлоататорски и неправедни систем – што је јасна аналогија на тривијализацију и унижаваће ‘уметника’ који данас раде у рекламној индустрији” (Фитинг 1983: 228).

Прекогнитивна способност²⁹⁸ Барнија Мејерсона и Рони Фугејт могла би се описати као алетички хипернормална услед тога што су кадри да виде будућност. Изостанак објашњења и прихватање те појаве као уобичајене доводи нас у недоумицу да ли је фикционална реалност коју реконструирамо природна или не. Попут хипернормалне телепатске способности Бликемена у *Марсовском временском исклизнућу*, постојање прекогнитивне способности као нормалне у примарној реалности *Три стигме Палмера Елдрича* наизглед нарушава логичку кохерентност и веродостојност фабуле. Постоје два разлога услед којих до тога ипак не долази.

Као прво, наша хипотеза да научнофантастична фикција од реалистичке преузима важне одлике и на особен их начин развија дозвољава нам да присуство тог наизглед натприродног елемента објаснимо. У ту сврху, употребимо категорију која се сматра одликом реалистичке књижевности. Применом те категорије у научнофантастичној фикцији показујемо да логичка кохерентност и веродостојност приповести није угрожена присуством елемента који привидно надилази алетичка ограничења наше стварности. Самим тим, таква приповест чува своју сазнајну функцију. У питању је категорија инвентивности у реалистичком делу (в. II 1. 9.). Уколико упркос присуству наизглед натприродних елемената, природни фикционални могући свет и даље функционише аналогно природним законитостима наше искуствене и емпиријске стварности, тада присуство фикционалних ентитета и догађаја који су страни ограничењима наше стварности не нарушава кохерентност и веродостојност фабуле дела (в. Квас 2016: 31-32). Посматрано из тог угла, постојање наизглед чудесног елемента прекогнитивне способности у фикционалном свету не нарушава кохерентност и веродостојност фабуле *Три стигме Палмера Елдрича*. Поменути елемент добро је уклопљен у ток приповести, будући да поседује своју улогу. Способност Барнија Мејерсона и Рони Фугејт да сагледају

²⁹⁸ Са сличном способношћу поново ћемо се срести у роману *Убик* (1969).

различите могуће будуће алтернативе као последице одлука које се доносе у садашњем тренутку приповести потцртава две ствари. Најпре, истиче слободу појединца да се одупре цивилизацијским притисцима окружења колико год да му је постојање њима условљено. Избор увек постоји. Подлећи притисцима и прилагодити се значи поћи линијом мањег отпора. Посматрано из угла прекогнитиваца, то би значило донети одлуке које воде остварењу највероватније алтернативе. Насупрот томе, изабрати несигурнији пут, на чијем се крају налази остварење мање вероватне алтернативе, јесте пут побуне и спознаје стварности која актере окружује. Избор актера своди се на питање да ли ће допустити да притисци окружења актуализују њихову стварност или ће на актуализацију своје стварности макар делом и сами утицати. Управо то је избор који прави Мејерсон. Друга ствар коју потцртава способност да се сагледају будуће алтернативе као могућности различитог степена јесте неумитност протицања времена као темељно алетичко ограничење свих природних могућих реалности. Слика времена које незауостављиво јури ка коначном ентропијском хаосу једна је од доминантних манифестација утицаја ентропије на фикционални универзум *Три стигме Палмера Елдрича*. Будући да је степен интервенције ентропије у фикционалном универзуму тог романа од централне важности, једном када актери одлуку донесу и направе избор, последице су неумитне. Зауставити време и вратити се у прошлост како би се променио след догађаја немогуће је како у примарној, тако и у интермедијарним стварностима. То је очигледно како из Мејерсонових неуспешних покушаја да у интермедијарним световима поврати Емили, тако и из Елдричеве немоћи да помогне било њему, било себи. Неумитност ентропије као темељног алетичког ограничења фикционалног универзума романа одлика је која га и чини суштински природним. Таква одлика, у интеракцији са научнофантастичним новумом Елдричеве способности да у свом уму гради интермедијарне реалности као истовремено клопку и средство спознаје апсолутне истине о стварности, чини фикционални универзум те приповести научнофантастичним.

Друго утемељење прекогнитивних способности у приповести *Три стигме Палмера Елдрича* не треба тражити у натприродном. Такве способности не могу се поистоветити са пророчанским. Пророчански дар није увид у могућа кретања у будућности, већ у неизбежни исход. Постојање особа са прекогнитивним способностима добро је уклопљено како у природни алетички свет примарне стварности романа, тако и у његов целокупни миље. За разлику од претходно поменуте натприродне субјективне алетичке обдарености, способност Барнија Мејерсона и Рони Фугејт умногоме је ближа природним могућим световима и схватљивија из угла њихових алетичких ограничења. Прекогнитивна способност како у примарној стварности *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и у другим Диковим фикционалним световима, не обезбеђује увид у неизбежну будућност. Будући да текст приповести гради примарну стварност романа као природни фикционални свет, неизбежна будућност у таквом свету не може постојати. Увид у неизбежни будући исход догађаја значао би да у том свету влада апсолутна предодређеност, тј. да је борба актера против судбине безнадна и унапред осуђена на пропаст. Услед незаобилазности закона ентропије, како у стварном, тако и у природним могућим фикционалним световима прошлост је непромењива категорија. Прекогнитивне способности фикционалних ликова *Три стигме Палмера Елдрича* стога су окренуте будућности. То је одлика коју деле са натприродним пророчанским способностима. Ипак, начин на који времену приступају суштински се разликује. Предвиђањем неизбежних исхода, натприродне пророчанске способности потиру разлику између прошлости и будућности. Чинећи како једну, тако и другу једнако непромењивом, сажимају их у вечито сада. Време у натприродним, тј.

чудесним фикционалним световима добија одлике свесадашњости о којој је говорио Тодоров (в. III 1. 4.). Насупрот томе, прекогнитивне способности Диковог фикционалног универзума аналогне су начину на који читалац доживљава време. Свесадашњост не постоји. Прошлост је непромењива и непостојећа услед тога што је једносмерни проток времена једна од манифестација ентропије. Међутим, исто се не може рећи за будућност. У природним могућим световима, какви су и научнофантастични, судбина као врховни арбитар непостојећа је категорија²⁹⁹. Стога је у таквим световима очувана и слобода избора фикционалних актера. Аналогна је слободи избора коју ми као читаоци поседујемо у нашој искуственој стварности. Ипак, слобода избора појединца у констелацији актера није омеђена искључиво настојањима надмоћног невидљивог домена да усмери њихово делање у себи жељеном смеру, већ и последицама појединачних избора самих актера: „Због разноврсности намера различитих актера у интеракцији, могућност актеровог неуспеха пропорционална је величини констелације актера” (Долежел²2008: 111). Упркос постојању како различитих стремљења појединих актера, тако и изразите несразмере у односима моћи између сила невидљивог и ликова видљивог домена, нити је отпор поменутих сила немогућ, нити је будућност одређена. Прекогнитивна способност појединих актера романа не замрзава будућност, прошлост и садашњост у вечитом непромењивом тренутку. Сходно алетичким ограничењима свог света, она сагледава степен вероватноће остварења алтернативних будућних токова као последица потенцијалних избора појединих актера или констелације актера у интеракцији. Прекогнитивац не може говорити ни о чему другом до о вероватноћама. На тај начин, чува се постојање слободне воље у фикционалном простору и избегава проблем детерминизма (в. Робинсон 1984: 30). О томе је већ било речи када смо говорили о пандетерминизму код Тодорова, као и о митском и цикличном типу приповести наспрам епског и отвореног типа код Сувина (в. III 1. 4.). Пандетерминизам карактеристичан је за митски и циклични тип приповести, тј. натприродне фикционалне светове. Насупрот томе, епски или отворени тип приповести, у који Сувин убраја и научну фантастику, одликује се одсуством предодређења. Другим речима, напори фикционалних ликова *Три стигме Палмера Елдрича* да се ухвате у коштац са околностима у којима су се нашли не би ли изборили по себе повољнији исход не могу бити апсолутно безнадни колико год да су дате околности тешке. Прекогнити су кадри да виде само будуће могућности. Последице наших одлука у неком тренутку могу се у будућности развити на сјасет различитих начина, актуализујући алтернативне будућности као различите могуће светове. Прекогнити су у стању да сагледају те могућности и помогну при доношењу одлука које би требало да воде како актуализацији оне будуће могућности која се сматра најповољнијом, тако и избегавању оне која се доживљава као најнеповољнија: „Али... то није извесно; уочавам то у неким будућностима... разумете ли?” (Дик²2016: 32). Њихова способност не напушта оквире природних законитости тог света. Последица тога јесте очување сазнајне функције дела и, у интеракцији са новумом, читаочево прихватање научнофантастичне природе фикционалног света који читањем реконструише. Самим тим, присуство такве хипернормалне алетичке обдарености у примарној стварности фикционалног света Диковог романа не нарушава кохерентност и веродостојност фабуле дела. Стога *Три стигме Палмера Елдрича* и даље остаје епски и отворени тип приповести, што је једна од кључних одлика природних фикционалних светова и научнофантастичне књижевности.

²⁹⁹ Једина врста судбине прихватљива у научнофантастичном могућем свету јесте неумитност свеколиког престанка постојања као крајњег исхода ентропијског кретања.

Наспрам ентропијске позадине прегрејане Земље и умирућег Марса које, свака за себе, јуре ка неумитном крају, Дик читаоцу представља друштво чији је економски и политички систем устројен на такав начин да максимално искористи сваког појединца. То чини присиљавајући га да се укалупи у очекивања друштва, што води губљењу различитости и ентропијској хомогенизацији свих житеља те фикционалне стварности. Систем ствара околности у којима присилно регрутује колонисте без могућности да се тој одлуци одупру, само да би им касније омогућио лажни излаз из те ситуације путем преноса у имагинарни свет лутке Перки Пат и њеног дечка Волта. Пренос се постиже уз помоћ халуциногене дроге Моћни-Д, чију дистрибуцију УН прећутно одобравају. Миноване³⁰⁰ лутке и поставке које се продају као њихови додаци користе се заједно са дрогом као начин бега колониста од бесмисленог постојања на које су осуђени. Међутим, таквим преносом постају део имагинарног постојања које суштински није нимало смисленије од њима стварног. Под утицајем дроге, колонисти престају бити они сами и накратко постају лутке око којих се у примарној стварности окупљају. То је први ниво дехуманизације и деперсонализације појединаца у таквом друштвеном окружењу. Мушкарци постају Волт, а жене Перки Пат. Осим присуства свемоћних и безличних корпорација у фикционалној стварности романа, читалац не може да у плавокосој лутки Перки Пат и њеном дечку Волту не примети очигледне сличности са иконама америчке потрошачке културе као што су лутка Барби и њен дечко Кен: „Замислите Барби и Кена као игру улога или искуство виртуелне стварности” (Бакетмен 1993: 50). Та имагинарна стварност идеализовани је свет Америке шездесетих година прошлог века у коме радна недеља не постоји зато што је увек субота. На тај начин, невољни колонисти постају део врзиног кола у коме све већа потрошња Моћног-Д и минованих поставки представља једини видљиви излаз из клопке на коју их је осудило исто потрошачко друштво које је и произвело поставке и поменути дрогу. Самим тим, колонисти постају извор зараде моћницима корпоративно-институционалног невидљивог домена на челу са УН-ом, као и средство продужавања њихове моћи. Како примећује Крис Раџ (Chris Rudge) у чланку „‘Шок неприпознавања’: Биополитички субјекти и дроге у Диковој научној фантастици” („‘The Shock of Dysrecognition’: Biopolitical Subjects and Drugs in Dick’s Science Fiction”)³⁰¹, једина сврха преноса колониста у ту идеализовану интермедијарну стварност јесте да се „алегоризује и овековечи њихово подјармљивање биополитичкој и економској логици те дроге унутар структурално укореењеног и прећутно озакоњеног тржишта наркотика” (Раџ 2015: 37). Нашавши се у таквој ситуацији и приставши да своје животе проведу у илузији Земље која никада није постојала, колонисти губе своју индивидуалност, бивају деперсонализовани и сведени на статус пуког средства чија је једина сврха постојања да буду од користи систему који их је у такву ситуацију довео: „[О]вај Марс крајњи је пример потрошачког друштва, те његовим припадницима није дозвољено да раде било шта друго” до да „конзумирају или умру” (Робинсон 1984: 60). Поставши лутке једног идеализованог и имагинарног света, колонисти престају бити људска бића, јер у Диковом фикционалном универзуму између средства и људског бића не стоји знак једнакости. Као и у *Марсовском временском исклизнућу*, у *Три стигме Палмера Елдрича* такав однос читаоцу приказује наличје и бесмисао пионирског мита о освајању свемира. Колонисти се не шаљу на друге планете како би их учинили гостољубивијим за људе, напротив. Присилна регрутација

³⁰⁰ Термин који се у преводу романа који користимо употребљава за минијатуризоване лутке које су део Перки Пат поставки (енг. „minied”).

³⁰¹ Извор није преведен на српски језик.

постаје готово непресушни извор нових корисника Моћног-Д и прихода како за монопол који држи један од главних ликова, еволуирани Лео Булеро, тако и за моћнике невидљивог домена које његова компанија обилато потплаћује не би ли затворили очи на његове нелегалне активности. Такав фикционални свет суровог интерпланетарног корпоративног капитализма који гута појединце као погонско гориво свог механизма постаје метафора праве, Дику савремене Америке. Када читалац у фикционалном свету препозна појединости из сопствене стварности приказане у фикцији из новог и зачудног угла, то за последицу има критички осврт на околности у којима се и сâм читалац налази. На тај начин, до изражаја долази сазнајна функција фикционалног дела попут *Три стигме Палмера Елдрича*. Такво дело читаоцу омогућава спознају парадигматских истина о искуственој стварности, на којој фикционални свет који реконструише и почива.

Заплет почиње када Булеров монопол бива угрожен повратком Палмера Елдрича из система Проксима Кентаури након десетогодишњег одсуства. Елдрич са собом доноси нову дрогу, Жваку-3, која кориснике преноси у имагинарне светове без потребе за употребом минованих поставки. Елдрич ступа у савез са УН-ом, које му помажу да преотме Булеров посао. У томе и лежи извориште сукоба Елдрича и Булера. Савезништво Елдрича и УН-а касније се распада. Испоставља се да је Елдрич тај који гради и контролише све имагинарне светове у које се корисници преносе помоћу његове дроге. УН су желеле моћније средство, којим би продубиле контролу коју имају над колонистима. Док користе Моћни-Д, колонисти у халуцинацији постају Перки Пат или Волт, али то је још увек заједничко искуство које деле са људима око себе. Њихове свести истовремено се током преноса налазе у те две лутке и колонисти су приморани да сарађују како би из тог искуства што више извукли. На тај начин, успостављају и даље развијају међусобне односе, те суштински не губе у потпуности своју индивидуалност колико год се уживели у своје имагинарне улоге. Због међусобне сарадње и контакта опстаје могућност појаве бриге за другог, емпатије која је у Диковим фикционалним световима једини прави начин борбе против свеопштег бесмисла и ентропије која притиска све његове светове и актере. Самим тим, могућност побуне против тог бесмисленог постојања и одбацивање улоге употребљивог средства никада не бива у потпуности искључена. Насупрот Моћном-Д, Жвака-3 преноси кориснике у имагинарне светове који су у потпуности одвојени од имагинарних светова других корисника. Сем Елдрича, у тим световима нема никог другог до самих појединачних корисника. Више не постоји ни најмања могућност блиског људског контакта и развијања топлих међуљудских веза. Корисник је у потпуности престао да буде људско биће кадро да доноси самосталне и слободне одлуке поставши апсолутни потрошач онога што Елдрич нуди без права и могућности избора. Могућност побуне, макар наизглед, бива искључена.

Разлог окретања УН-а против Елдрича лежи у једној од најчешћих мотивација, тежњи за контролом и моћи. УН су сматрале да ће оне контролисати имагинарне светове новог халуциногена, без потребе за посредницима попут Булера раније или касније Елдрича. Елдрич их је преварио и стога се савезништво претворило у још једно супарништво. Услед природе таквих сукоба, концентрисаних око борбе за контролу над немоћним масама, попут *Марсовског временског исклизнућа*, *Три стигме Палмера Елдрича* можемо читати као упозорење и осуду тежњи корпоративног капитализма и потрошачког друштва да пониште људску слободу и индивидуалност претварајући нас у средство свог самоодржања и продужетка своје моћи. Такве тежње манифестују се кроз притиске који нас отуђују од других људи, присиљавају да се захтевима окружења прилагодимо, док истовремено поричу нашу посебност и чине нас једнообразнима. У одељку о алетичком

свету *Марсовског временског исклизнућа* употребили смо једно Сувиново запажање. То запажање може се применити на све Дикове алтернативне будућности и садашњости, будући да нису ништа друго до параболична огледала нашег времена, које је Дик увек сматрао ишчашеним (в. Сувин 1975: 20; 1988: 132). Као и у случају свог фикционалног претходника, чињеница да текст романа *Три стигме Палмера Елдрича* функционише као аналогија на стање у америчком друштву Диког времена, сагледано из зачудног угла, пре него екстраполација о могућој будућности људске врсте како на Земљи, тако и на Марсу, јесте квалитет који чини роман *Три стигме Палмера Елдрича* једнако научнофантастичним као што је то и *Марсовско временско исклизнуће*. Да се још једном вратимо Сувину, градећи фикционалне универзуме својих приповести Дик се увек обраћа америчком искуству своје генерације (в. Сувин 1975: 21; 1988: 132).

Други ниво на коме кодексна алетичка ограничења функционишу у *Три стигме Палмера Елдрича* јесте ниво интермедијарне фикционалне стварности лутке Перки Пат. То је имагинарна стварност чврсто утемељена на нашим знањима о сопственој искуственој и емпиријској стварности. Иако је имагинарна, у њој корисници немају могућност да мењају или крше природне законе који су аналогни природним законитостима наше стварности. Такво ограничење манифестује се потребом за куповином минованих поставки. То су предмети које колонисти користе када пређу у виртуалну стварност. Уколико нису у својој примарној стварности заиста купили неки миновани предмет и поставили га око лутки Перки Пат и Волта, немају могућност да тај предмет и користе када буду пренесени у виртуалну стварност. На тај начин, имагинарна стварност Перки Пат остаје чврсто везана за и зависна од примарне стварности корисника Моћног-Д, иако је они користе у покушају бега од ње. Стога колонисти и током преноса не губе у потпуности из вида да је у питању само краткотрајна илузија након које следи повратак у њихову првобитну стварност: „Готово је; повратак у склониште, у јаму у којој се грчимо и увијамо као црви у папирној кеси, стиснути далеко од сунчевог светла” (Дик ²2016: 52). Самим тим, и даље су кадри да разлуче стварност од илузије: „Иако постоји илузорна спољашњост, аутентична срж преостаје” (Батлер 1995: 142). Осим постојања алетичких ограничења аналогних онима у нашој искуственој стварности, не постоји никакав други спољашњи наметнути ауторитет који би ограничавао слободу избора актера у тој виртуалној реалности. Током преноса, слобода избора коју корисници Моћног-Д имају у управљању поступцима Перки Пат или Волта ограничена је једино истим степеном слободе који поседују и остали корисници чије се свести истовремено налазе у тим луткама: „Моћни-Д преноси своје кориснике у свет у коме је могућност самоопредељења значајна, иако је исто толико удаљен од стварности као и Елдричев. [...] – [И]ронично, корисници Жваке-3 губе способност да бирају, а камоли да буду ‘избирљиви’” (Висковић 2013: 135). Таква слобода избора аналогна је слободи коју би као појединци требало да поседујемо у нашој искуственој и емпиријској стварности. Ограничена је једино слободом другог.

Аутентична срж те имагинарне стварности и немогућност да корисници замене пренесено постојање са њиховом примарном реалношћу приметна је и у чињеници да та стварност представља идеализовану и пренаглашену емпиријску и искуствену стварност читаоца доведена до готово потпуног апсурда. Начин на који је такав свет представљен онемогућава да икада буде замењен са примарном стварношћу актера приповести. Под утицајем Моћног-Д, корисници се налазе „[у] свету без невоља” (Дик ²2016: 149). Већ тај опис читаоцу открива немогућност стварног постојања такве реалности. То је материјалистички идеал потрошачког друштва чији бесмисао бива у потпуности огољен већ из угла актера пренесеног у Патиног дечка, Волта: „Он је био Волт. Поседовао је

Јагуар ХХВ, спортски свемирски брод којим је могао постићи брзину од петнаест хиљада миља на сат. Кошуље су му биле из Италије, а његове ципеле су прављене у Енглеској” (Дик ²2016: 47). То је стварност која се налази изван времена, заробљена у вечитом сада: „Увек је била субота” (Дик ²2016: 47). То је свет у коме се не може добити одговор ни на питање која је година. Једини могући одговор јесте: „Па, није важно” (Дик ²2016: 50). Бекство у такво постојање пут је који не води никуда. То је бесмислена клопка под маском излаза. Представља продужетак клопке у којој се колонисти већ налазе, склоништа испод површине Марса, у коме живе попут мишева у рупи. Измештено ван времена, такво постојање не може постати замена за примарну стварност. То је само уточиште које „чини свет накратко подношљивим за кориснике Моћног-Д” (Батлер 1995: 142). Перки Пат је само „та мала дрска, плавокоса лутка са свом том њеном проклетом одећом и њеним момком и њеним колима и њен... [...] - бесмислено” (Дик ²2016: 153). Очигледна илузија тог интермедијарног света наизглед се изједначава са бајком. Иако модернизована, поменута одлика може јој се приписати зато што је сама по себи немогућа. Међутим, од бајке која по правилу има срећан крај, удаљава је чињеница да се чак и у очима колониста таква илузија постојања испоставља као још један аспект клопке у којој се налазе. Илузија не може испунити њихово бесциљно постојање: „И њима је доста тога; све што су радили биле су препирке док су – смо – били у тим луткама. Нису уживали ниједне секунде” (Дик ²2016: 154). За разлику од такве имагинарне стварности, светови илузија Жваке-3, иако и сами интермедијарни, далеко су другачији.

Трећи ниво на коме кодексна алетичка ограничења функционишу у *Три стигме Палмера Елдрича* јесте ниво универзума интермедијарних фикционалних стварности које ствара и којима господари Палмер Елдрич. За разлику од привида стварности Перки Пат и Моћног-Д, који је чврсто утемељен у нашим знањима о сопственој искуственој и емпиријској стварности, имагинарне стварности које гради Елдрич наизглед су ослобођене тих омеђења.

Прво што се да приметити јесте да су та ограничења непостојећа само из перспективе самог Елдрича. Посматрано из перспективе осталих корисника³⁰² његове преносне дроге, ситуација је значајно другачија. Могу заобилазити поједина алетичка ограничења која познају у својој примарној стварности само у мери у којој им Елдрич дозволи. За разлику од света Моћног-Д, у коме је слобода корисника омеђена једино слободом другог корисника, ограничења слободне воље у Елдричевим световима наметнута су одозго. Слобода корисника ограничена је вољом творца фикционалних светова којима се крећу. Из тих светова халуцинација наизглед нема излаза: „Бог [...] обећава вечни живот. Ја могу и више; могу и да га испоручим” (Дик ²2016: 91). Ипак, таква тврдња само је лаж која служи да намами још корисника у клопку:

„То није облик загробног живота, или бесмртности, већ резултат халуцинације чије трајање може бити бесконачно ономе ко је доживљава, а траје свега неколико тренутака у спољашњој условној средини³⁰³. Корисници који је [Жваку-3] дуже користе могу постићи вечни живот стапајући се са Елдричем, али као резултат тога губе било какав лични идентитет који би се могао назвати бесмртним” (Батлер 1995: 142, *курзив мој*).

³⁰² Као што ће приповест романа показати, Елдрич је такође корисник Жваке-3.

³⁰³ Примарној стварности приповести.

Како се до краја приповести и потврђује, Елдричева намера никада није ни била да вечни живот о коме говори испоручи корисницима своје преносне дроге. Намера му је била да га испоручи искључиво себи.

Попут постојања у илузорној стварности Перки Пат, постојање у Елдричевим световима халуцинацијама не може се окарактерисати као стварно било из перспективе наше искуствене, било примарне стварности романа. Ипак, постоје разлике. При боравку у свету Перки Пат, „[н]егде су њихова празна, нема тела лежала као вреће, привремено одбачена од стране садржаја мозга” (Дик ²2016: 84). Што се перцепције протока времена тиче, то искуство остаје чврсто утемељено у искуству какво корисници те дроге имају у својој примарној стварности. Проток времена у том илузорном постојању не разликује се од протока времена у примарној стварности корисника. Током преноса у миноване лутке, тела мушкараца и жена под утицајем Булерове халуциногене дроге леже одбачена, поређана у стању транса око минованих поставки. Самим тим, свесни да се у своју примарну стварност морају вратити, корисници Моћног-Д не губе способност да разликују стварност од илузије.

Насупрот томе, уколико посматрамо алетичка ограничења, постојање у Елдричевим световима много је удаљеније од стварног постојања актера у примарној стварности. Боравак у тим световима отуђује корисника Елдричеве дроге чак и од искуства протока времена у примарној стварности, аналогној нашој искуственој, на начин који је Моћном-Д недоступан. Наместо тела у трансу поређаних око минованих поставки, једино што би потенцијални посматрач корисника Жваке-3 могао приметити на особи која је ту дрогу узела јесте трептај ока. Могуће је, чак ни то:

„Кад се вратимо у своја ранија тела – приметићеш коришћење речи *ранија*, речи коју не би употребио код Моћног-Д, са разлогом – установићеш да време уопште није прошло. [...] [Б]ило ко, ко би нас проматрао, не би уочио губитак свести, какав имаш код Моћног-Д, нема транса, нема ступора. Ох, можда трептај очних капака; то сам вољан да признам” (Дик ²2016: 92).

Из перспективе актера приповести који се у том тренутку налазе у некој од Елдричових интермедијарних стварности, њихово искуство траје толико дуго да би му се могао доделити и епитет вечног. За разлику од тога, временски интервал који је током њиховог искуства протекао у примарној стварности занемарљиво је кратак, готово непостојећи. Једном када ступе у универзум Елдричевих халуцинација, ликови приповести остају заробљени у вечитом сада. То је клопка из које наизглед нема излаза. Имагинарна искуства актера толико су налик искуствима у њиховој примарној стварности да они губе способност разликовања две равни постојања. Таква одлика и представља примамљиво лице те клопке, јер све што су корисници Моћног-Д икада желели јесте да побегну од бесциљног постојања на које су их присилили невидљиви моћници из УН-а у њиховој примарној стварности. Булерова преносна дрога никада није била кадра та очекивања да испуни: „Јер ма колико им дивно било што неко време постају Перки Пат и Волт, на крају су присиљени да се врате у своја склоништа” (Дик ²2016: 94). То није ослобођење које желе, већ само његов краткотрајни привид. Долазак Жваке-3 испрва се чини као одговор за којим су трагали. Искуство које тај халуциноген доноси није краткотрајно бекство, већ наизглед прилика за суштинско ослобођење: „[О]во представља праву реинкарнацију, тријумф над смрћу” (Дик ²2016: 95). Њихова очекивања ускоро бивају изневерена. Елдричева дрога показује се као средство испуњења супротне тежње. Наместо да буде средство ослобођења, показује се као средство следећег корака у отуђењу и дехуманизацији човека.

Зарад профита који трговина Моћним-Д собом носи, житељима примарне фикционалне стварности романа одузима се свако људско достојанство и шаљу се диљем свемира како би остатке својих живота провели у склоништима. То је индустријски процес производње идеалних потрошача. Услед околности у којима се налазе, једини циљ њихових живота постаје куповина минованих поставки и употреба те дроге. Ипак, Моћни-Д не представља савршени образац контроле и дехуманизације. По невидљиве центре моћи, поседује један озбиљан недостатак. Након сваке употребе, корисници су присиљени да се врате у примарну стварност. Самим тим, бивају све незадовољнији својим постојањем на које их је невидљиви домен на челу са УН присилио. Како незадовољство расте, приближава се тренутак када ће оно постати толико да ни привремено бекство у свет Парки Пат више неће бити довољно да га преусмери и обузда. Доћи ће до побуне против таквог поретка. Невидљивом домену потребан је бољи и свеобухватнији образац контроле. Проналазе га у Елдричевој Жваки-З, не слутећи да му на тај начин препуштају контролу. Ипак, из перспективе корисника није ни важно ко управља њиховим судбинама, УН или Палмер Елдрич. Оно што је важно јесте да нова преносна дрога није средство ослобођења које су прижељкивали. Док је под утицајем Булеровог наркотика још увек постојала макар могућност побуне и ослобођења од наметнутих окова, Елдричеви светови халуцинација чак и ту могућност ускраћују и потиру. Вечита садашњост којом се ликови романа крећу путујући из света у свет Елдричевог универзума интермедијарних светова налази се ван поимања времена какво познајемо како у нашој искуственој и емпиријској, тако и примарној стварности романа. То је још једна одлика која одваја универзум Елдричових интермедијарних светова од природног могућег света примарне стварности Диковог дела. Заробљене у тренутку који не пролази, сваки њихов поступак актере приповести води исходу који је по њих најчешће неповољан. Будући да се налазе у стварностима које је створио Елдрич, сваки њихов поступак омеђен је његовом вољом. Способност доношења самосталних одлука само је привид, баш као што је привид да њихова тела у тим илузорним стварностима припадају њима. То и нису њихова тела, већ још један у низу наметнутих привида. Створио их је Елдрич као затвор за свест сваког појединачног актера током боравка у том интермедијарном универзуму: „Али, ти ниси конструисао ову овде установу; ја јесам и моја је. Ја сам створио гликове, пејзаж... [...] Сваку проклету ствар коју видиш, укључујући и твоје тело” (Дик ²2016: 92, *курзив мој*). Могло би се рећи да природа тих интермедијарних фикционалних светова преузима од натприродних светова фантастике одлику интенционалности. Разлог томе је што иза универзума тих фикционалних стварности стоји Елдричева воља. Ликови романа имају осећај да се и сама стварност у којој тог тренутка постоје окренула против њих. За разлику од многих других ствари, тај осећај није привид. Истинит је. Ослобођење које Елдрич испрва нуди показује своје право лице. То је постојање у вечитом сада које, негирајући проток времена и смрт, негира и живот. Такво постојање своди актере са позиције људског бића на позицију средства на још темељнији начин него што је то било могуће у свету Парки Пат: „[О]во је место на којем ћемо сви завршити, овде у овом стању, у равници пуној мртвих ствари, које су постале ништа више од насумичних фрагмената” (Дик ²2016: 105). Слобода избора само је илузија, док је једино приметно модално ограничење Елдричева воља. Из Елдричевог универзума може се „побећи само кад – и ако – Елдрич одлучи да [вас] пусти” (Дик ²2016: 112). Колико год свет којим се актери приповести у датом тренутку крећу јесте привид, његова интенционалност није, зато што у таквим световима њихову природу можемо изједначити са самим Елдричем.

Ипак, постоји једно кодексно алетичко ограничење које је свеприсутно, непромењиво и незаобилазно како у природној примарној стварности романа, тако и у интермедијарним стварностима како једне, тако и друге преносне дроге. Његова неумитност је таква да превазилази границе светова и универзума, било фикционалних, било стварних: „[Н]е можеш обрнути проток времена” (Дик ²2016: 121). То ограничење је ентропија. Појам ентропије већ смо појаснили када смо анализирали алетички свет *Марсовског временског исклизнућа* (в. IV 2. 2.). Једна од дефиниција које смо навели описује ентропију као „деградациј[у] материје и енергије у универзуму”, која се креће „ка коначном стању инертне униформности [једнообразности]” (Ентропија 2020).

Истакли смо како Дик у својим приповестима мотив ентропије употребљава на особен начин. Ефекти ентропије нису ограничени искључиво на раван алетичких светова његових дела. Будући да је њихова улога у одређивању начина постојања и делања у Диковим фикционалним стварностима примарна, ентропија се спушта у раван друштвеног. Такво надилажење других модалних ограничења доводи до тога да ефекти ентропије дестабилизују целокупну стварност Дикових приповести (в. Јаковљевић 2015: 65). У различитим фикционалним реалностима романа *Три стигме Палмера Елдрича*, то ограничење манифестује се на различите начине. На фикционалној Земљи примарне стварности романа, то је време које незауостављиво тече ка коначном огњу помахниталог ефекта стаклене баште и престанку живота на тој планети. На Марсу, читаоцу се пружа „поглед на полунапуштене вртове и кроз напуштену опрему, велике хрпе залиха које труле” (Дик ²2016: 147). То је ентропија која делује на личном нивоу житеља тог фикционалног Марса. Њени ефекти их отуђују од разноликости њима стварног постојања у заједници блиских им особа утапајући их у једнообразност интермедијарних стварности којима путују под утицајем наметнутих им халуциногена. У свом стилу, аутор читаоцу омогућава да ентропију у приповести искуси на личном нивоу фикционалних ликова. Присиљава га да њене последице посматра у свакодневним животима актера попут Мејерсона: „На све стране су се могли видети њихови напуштени, пропадајући вртови и запитао се да ли ће ускоро и он заборавити свој. *Можда сваки нови колониста започиње овако, у агонији напора. А онда их обузму обамрлост и незнађе*” (Дик ²2016: 165, *курзив мој*). Разлог распада колонизацијског система јесте тежња ка коначном ентропијском хаосу која је обузела и саме колонисте. Манифестује се као предаја и одустајање колониста од постојања у примарној стварности. Избором бега у илузију коју им пружа Моћни-Д, долази до брисања њихових појединачних идентитета и општег уједначавања у неживим луткама Перки Пат и Волта. Светови илузија нове преносне дроге другачији су. Ипак, последице по кориснике су истоветне, мада још израженије. Једина разлика јесте у томе што се идентитет корисника сада губи у Елдричу: „Давали смо им излаз, нешто безболно и лако. А сада је Палмер Елдрич стигао да оконча тај процес” (Дик ²2016: 165).

Без обзира на то да ли је у питању природна примарна или интермедијарне стварности, исход деловања ентропије увек је исти. Води ка неумитном крају свега што у том окружењу постоји. Крајњи резултат јесте потирање свих разлика и хомогенизација актера у јединственом идентитету, како у сфери природног окружења, тако и у сфери друштвених и међуљудских односа. Утицају ентропије нико не може утећи, почевши од Дикових малих ликова, све до самог Елдрича.

Утицај Елдрича на своје окружење, нарочито на интермедијарне стварности у којима има улогу творца, барем испрва доживљава се као безграничан. У тим интермедијарним стварностима, његов положај може се упоредити са положајем божанства. Како приповест одмиче, почетна очекивања бивају изневерена. Испоставља се

да слобода избора којом располаже Елдрич није много већа од слободе избора коју поседују други актери. Елдрич се показује не као господар, већ још један заробљеник околности у којима се налазе и други ликови који се крећу тим световима халуцинација. Иако се у односу на друге актере налази у невидљивом домену тих светова, Елдрич не може надићи то постојање нити утећи из њега. Он је део тих интермедијарних стварности. Не налази се изван њих. Колико год велика изгледала, његова моћ није апсолутна. Омеђена је модалним ограничењима на којима су те стварности утемељене. Будући да су светови како Булерове, тако и Елдричеве дроге у тексту актуализовани као интермедијарни, у њима постоји могућност извесног одступања од логике стварности нашег света: „Алетички контраст између природног и натприродног премошћен је у интермедијарним световима” (Долежел ²2008: 128). У сновима, илузијама и измењеним стањима свести узрокованим било психолошким поремећајима, било употребом психоактивних супстанци, дешавају се ствари које бисмо у светлу наше искуствене стварности окарактерисали као немогуће или невероватне. Ипак, поменута стања „физички [су] могућ и природан део човековог искуства” (Долежел ²2008: 128, *курзив мој*). Колико год страна изгледала, морамо имати на уму да су чак и таква искуства укореењена у људски замисливом: „Овај спој обликован је принципима које читалац доживљава као нове и другачије од оних у објективној стварности, међутим, они су само наизглед такви” (Јаковљевић 2015: 23). Као житељи наше заједничке искуствене и емпиријске реалности, производ смо законитости према којима свет који настањујемо функционише. Наша способност замишљања другачијег омеђена је тим законитостима. Мало је вероватно да смо уопште и кадри замислити било шта што није изведено из нашег чулног опажања (в. Џејмисон 2005: 120). Чак ни искуства у сновима и халуцинацијама не могу напустити тај простор, јер „[ч]овјек увијек пројцира свој ментални модел на страни свијет” (Сувин 2009: 36). Из тих разлога, „сви односи које можемо замислити бит ће аналогија онима које познајемо” (Сувин 2009: 299). Палмер Елдрич творац је сопственог интермедијарног универзума. Будући да је у приповести представљен као ванземаљска другост, границе њему замисливог шире су него што је то случај са осталим ликовима. Међутим, Елдрич никада није престао бити део фикционалног универзума који настањују и остали актери. Упркос својој различитости, са њима дели исту примарну стварност. Из те чињенице проистиче да је све што Елдрич може замислити у својим интермедијарним реалностима омеђено истим алетичким ограничењима која одређују начин постојања житеља примарне стварности. Елдричев ум производ је примарне стварности. Самим тим, свој ментални модел доживљаја примарне стварности, Елдрич ће неизоставно пројектовати и на универзум халуцинација који помоћу своје преносне дроге ствара. Одсуство способности да од претходне побегне показује се као тачно на примеру Елдричевог неуспеха како да својој вољи потчини Барнија Мејерсона, тако и да надиђе свеprisутни закон ентропије. Утемељење интермедијарних светова како у примарној стварности романа, тако и у нашој искуственој, допушта да они остану алетички хомогени и функционишу као аналогија на негативне појаве у свету око нас.

Интермедијарне стварности *Три стигме Палмера Елдрича* налазе се на супротном крају спектра људски замисливог у односу на примарну стварност романа, али тај простор не напуштају. Постоје алетичка ограничења која се не могу заобићи чак ни у световима халуцинација. При изградњи својих фикционалних реалности, биле оне интермедијарне или не, Дик се „принципијелно и конзистентно руководио двома законитостима која важе у сваком, па и у фикционалном универзуму, а то су ентропија и други закон термодинамике” (Јаковљевић 2015: 13). Како у нашој стварности, тако и у фикционалним универзумима Дикових дела, крајњи резултат њихове примене унапред је познат. То је

„потпуна унификација, заустављање тока информација и топлотна смрт универзума” (2015: 13). Последице ентропије по фикционалне светове *Три стигме Палмера Елдрича* не манифестују се само у равни природних законитости. Осећају се и у равни друштвеног, у облику цивилизацијских притисака који теже да хетерогени скуп житеља тих реалности преобликују у хомогену скупину потрошача. На тај начин, Дикови научнофантастични фикционални светови прате логику могућих светова реалистичке књижевности. Услед принципијелне примене закона ентропије, то запажање вреди и у случају интермедијарних стварности. Попут других актера приповести, Елдрич је такође једна од жртава ентропије. Уколико прочитамо први опис Елдричеве појаве који срећемо у приповести, не можемо се отети једном утиску. Елдричев нови, нељудски, ванземаљски и механички идентитет израња из некада присутног људског идентитета и готово дословно га прождире. У још једном гротескном приказу који омогућава читаоцу „да продре испод површине реалности” (Кајзер 2004: 99), смрт извире из унутрашњости наизглед живог тела, постепено преузимајући његове делове:

„И тим лицем. Било је опустошено, изједено; као да је [...] поткожни слој масти потрошен, као да се једанпут Елдрич хранио самим собом, *прождрао* можда са уживањем *сувишне делове свог тела*. Имао је огромне челичне зубе, [...] били су му заварени за вилицу, [...] И – десна шака била му је вештачка. [...] И био је слеп. Бар што се тиче тела са којим је рођен” (Дик ²2016: 167, *курзив мој*).

Елдрич деловање ентропије не може избећи чак ни у универзуму халуцинација који је сам изградио. Замка коју је створио за друге актере приповести постала је клопка и за њега самог: „[К]ако је само било спутано и оно само – спутано силама судбине, које изгледа превазилазе све што живи, укључујући и њега колико и нас” (Дик ²2016: 220). Спутан је манифестацијом природних законитости коју често, у недостатку бољег термина, у свакодневном животу називамо судбина. Те законитости можемо свести на неумитност протока времена које незаустављиво јури ка ентропијском крају. Попут свих других, како у фикционалном универзуму романа, тако и у нашој искуственој стварности, Палмер Елдрич заробљен је у егзистенцијалној ситуацији која у великој мери управља његовим поступцима. Чином узимања сопствене дроге, Елдричев ум престаје бити измештен ван граница светова које ствара. Он постаје њихов део и више не делује изван граница интермедијарних стварности у које увлачи остале актере. Његова премоћ омеђена је границама које тај интермедијарни универзум одвајају од примарне стварности романа: „Нешто што стоји празних, раширених руку није Бог. *То је биће које је начињено од нечега што је веће од њега*” (Дик ²2016: 222, *курзив мој*). Из тих разлога, Елдричева контрола над интермедијарним универзумом који је у свом уму створио не може бити потпуна. Он је део тог низа виртуелних стварности, заробљен у њему попут Мејерсона и Булера: „И знам, помислио је, да *трпиш исто што и ја; исти процес мора да важи и за тебе*. Дао си себи превелику дозу Жваке-3 и сада ни за тебе нема повратка у твоје време и твој свет” (Дик ²2016: 199, *курзив мој*). У Диковом фикционалном универзуму, показује се да је Елдрич спутан истим околностима у којима се налазе и актери које је покушао да пороби. Ни он није кадар да пронађе излаз из халуцинација које је створио:

„Дикови ‘велики протагонисти’, упркос свој својој моћи, нису надљуди [...]. Боре се уплетени у мреже [...] индустријских, војних и структура власти, губећи своје битке. Барем деломце одговорни за плетење мрежа које их поробљавају, готово да немају шанси да [тим мрежама] утекну. *Чак и мању него они које су сами поробили*” (Барлоу 2005: 176, *курзив мој*).

Уколико уземо у обзир све претходно поменуте разлоге, постаје јасно да фикционални универзум романа *Три стигме Палмера Елдрича* не можемо сматрати натприродним. Колико год да је у световима Жваке-3 Елдрич моћан и житељима те стварности неразлучив од божанства, то је ипак привид. Како у примарној стварности романа, тако и у универзуму халуцинација, Елдрич не поседује апсолутну моћ. Са једне стране, начин његовог делања у примарној стварности омеђен је истим алетичким модалним ограничењима и следственим природним законитостима којима су подложни сви други актери. За разлику од тога, у илузијама које ствара, Елдрич има способност да заобиђе скоро сваку од њих. Међутим, ту наилазимо на важан изузетак. Суочен са ентропијом, немоћан је попут било кога другог. Тај изузетак чини његову наизглед божанску природу у универзуму Жваке-3 само илузијом. Божанство лажне стварности нужно је и сâмо лажно. Стога то постаје још један разлог зашто приповест романа и даље можемо окарактерисати као научнофантастичну, упркос свим примесима које наизглед долазе из домена натприродног, тј. фантастичног.

IV 2. 4. Сањају ли андроиди електричне овце?

За разлику од претходно обрађеног дела, *Три стигме Палмера Елдрича*, структура фикционалног универзума у *Сањају ли андроиди електричне овце?* умногоме је једноставнија. Текст приповести гради две фикционалне реалности. У питању су примарна стварност романа и виртуелна стварност сједињавања са Мерцером помоћу емпат-кутије. Стога и алетички модалитети тог фикционалног универзума функционишу у два нивоа. Алетичка ограничења примарне стварности одређују природне законитости тог света на такав начин да она не превазилазе природне законе које читалац познаје у својој искуственој и емпиријској реалности. Насупрот томе, искуство сједињавања у Мерцеру виртуелна је стварност. Можемо је окарактерисати као интермедијарну зато што представља симулацију изазвану технолошком стимулацијом центара људског мозга: „[Д]оживљај током повезивања није објективни доживљај примарне, већ креиране стварности, што емпатијски процес спајања, као виртуални доживљај друге стварности, чини неаутентичним” (Јаковљевић 2015: 102). Последица тога јесте стварање колективне халуцинације. Таква интермедијарна стварност понајвише подсећа на искуство корисника Моћног-Д у *Три стигме Палмера Елдрича* (в. Висковић 2013: 203). Иако је интермедијарна, чврсто је укорењена у примарној стварности романа, јер пружа заједничко емпатијско искуство размене емоција са другима, без потирања сопственог идентитета. Иако неке појединости те виртуелне стварности наизглед напуштају оквире алетичких ограничења примарне, то је само наизглед тако. Будући да је у питању колективна халуцинација, она дели много тога заједничког како са сновима, тако и са халуцинацијама изазваним различитим психоактивним супстанцама. Као такве, могу се сматрати природним делом људског искуства. Самим тим, налазе се у границама људски замисливог, које су и саме омеђене алетичким ограничењима која одређују начин постојања како у фикционалној стварности, тако и у нашој искуственој. Иако је виртуелно и представља рецентриање актера у другачије окружење у односу на примарну стварност, то искуство потиче из примарне стварности и циљеви њеног постојања остварују се у њој. Стога се може сматрати њеним продужетком. Како бисмо те циљеве детаљније објаснили, њеним ћемо се одликама вратити када будемо говорили о деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима текстуалног универзума романа.

Попут претходно анализираних Дикових романа, текст романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* актуализује стварност фикционалне Земље чије окружење не постоји као део наше искуствене и емпиријске реалности. Ипак, то не значи да читаоцу многе одлике тог света неће бити препознатљиве. Прва која пада у очи јесте да кодексна алетичка ограничења примарне стварности романа граде пост-апокалиптичко окружење актера као Дикову фикционалну екстраполацију могућих последица нуклеарног рата. Ипак, иако важан део процеса изградње научнофантастичне фикционалне стварности, екстраполација је секундарна у односу на процес когнитивног очуђења читаоца. Њена сврха првенствено је у томе да тај процес олакша пружајући читаоцу још једну везу између фикционалног света који реконструише и његове искуствене стварности. Две одлике које су ипак важније у представљању фикционалне стварности романа као искривљеног зачудног огледала односа присутних у пищевој и читаочевој искуственој стварности јесу следеће.

Најпре, иако се одиграва на фикционалној Земљи, окружење романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* веома наликује окружењу фикционалног Марса какав је представљен на страницама романа *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*. Дефинишућа одлика коју сва три фикционална окружења деле јеста свеприсутна ентропијска прашина која окружује људске насеобине, гуши живот у њима и води их неизбежном нестанку. Постоје разлике у пореклу те прашине. У претходна два романа, у питању је црвени песак Марса. Насупрот томе, у *Сањају ли андроиди електричне овце?* свеприсутна прашина највероватније је комбинација радиоактивног пепела и земаљске прашине настале ерозијом земљишта након уништења већег дела биљног и животињског света. Ипак, те разлике од другоразредног су значаја. Оне бледе у поређењу са сврхом која им је заједничка. Како црвени песак Марса, тако и земаљска прашина, фикционалне су манифестације незауостављивости природног ентропијског процеса. Ентропија је основно кодексно алетичко ограничење како тих фикционалних стварности, тако и наше емпиријске. Иако тим смером размишљања донекле напуштамо анализу алетичког света романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, сматрамо да је неопходно читаоца подсетити како се ентропијски процес налази у темељима не само Дикових фикционалних, већ и наше искуствене реалности. Полазећи од алетичке равни, деловање ентропије шири се у раван деонтичких, аксиолошких и епистемичких модалитета. На тај начин, она прожима све поре поменутих фикционалних стварности. Њено деловање условљава постојање и поступке њених житеља на начин аналоган нашој искуственој стварности, иако поменути процес у њој није у тој мери истакнут и очигледан.

Пратећи модална ограничења стварне Земље, текст Диковог романа гради фикционалну Земљу која је након нуклеарног рата постала место једва кадро да подржи живот. Природа је уништена, а већина животињских врста изумрла услед деловања радиоактивне прашине. Људска врста напустила је унутрашњост земаљских континената. Њени остаци сакупили су се у урбаним центрима окруженим непрегледном пустоши која лагано, али неумитно, врши притисак на преостале људске насеобине. У центрима великих градова надирање ентропијске прашине још увек није толико приметно. Насељава их становништво чији генетски материјал још увек није оштећен неизбежном радиоактивношћу. Међутим, чим се из урбаних центара зађе у предграђа, читалац је суочен са прашином која надире. Све што додирне, она претвара у себе саму, укључујући и сва дела људске врсте. Утапање околине у истоветност ентропије понајбоље се види у процесу постепеног претварања огромних стамбених зграда у гомиле пенетина³⁰⁴,

³⁰⁴ Енг. „kipple”.

неразлучивих од околне пустоши. Једино присуство које се у том окружењу бори против надирања пенетина јесу нергуларни грађани попут Исидора. Деловањем радиоактивне прашине, на послетку ће сав живот на планети бити претворен у своју супротност, смрт, оличену у финој прашини која улази и у најмање пукотине. Иако ентропијском процесу нису неопходна помагала како би се одвијао ка неизбежном крају, у фикционалном свету романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* постоје одређени центри моћи ван видокруга актера чије деловање тај процес убрзава. Њихово постојање такође је једна од одлика која очућује читање и олакшава читаоцу да прихвати фикционални свет приповести коју реконструише као зачудни одраз негативних појава и односа сопствене стварности.

Већ на почетку приповести, упознајемо Рика Декарда, ловца на одстрелнице³⁰⁵ запосленог у полицији фикционалног Сан Франциска. Задатак му је да пронађе и „повуче” (одстрели) шест андроида. Њихово присуство на Земљи законом је забрањено. Постапокалиптично окружење готово угушено радиоактивном прашином са којим се читалац упознаје пратећи Декардову потрагу није новина у Диковој фикцији³⁰⁶. То је прашина која заклања сунце и увлачи се у све поре биолошких организама, полако их разарајући: „Јутарњи ваздух, светлуцав од радиоактивних честица, а опет сив, заклањао је сунце, подригивао и сукљао око Рика, продирао му неугодно у нос” (Дик ²2007: 11, *курзив мој*). То је свет који се неповратно мења пред Декардовим очима услед утицаја нуклеарних падавина и деловања ентропије (в. Галван 1997: 413). У том окружењу, на сличан начин као на фикционалној Земљи помахниталог ефекта стаклене баште *Три стигме Палмера Елдрича*, светлост престаје бити пријатељ. Претвара се у упозорење на опасност. Прашина као заостатак нуклеарног рата постаје једна од манифестација ентропије света. Већи део животињског света са њом је изгубио битку, док су преживели људи „окружени ослабљеном радио-активношћу која је само могла да им поремети ум и гене” (Дик ²2007: 11). Ентропија у облику радиоактивне смрти постепено уништава преостали живот на планети. Услед таквих услова окружења, светске владе покренуле су програм колонизовања Марса. Сваки колониста има два подстицаја да се исели: „[Ш]тап и шаргарепа, наиме андроид-слуга као шаргарепа и радиоактивна прашина као штап” (Дик ²2007: 18).

Андроиде³⁰⁷ не треба посматрати као пукe механизме. Дикови андроиди хуманоидни су и органски (в. Дик ²2007: 18). Најјасније објашњење њихове природе можемо пронаћи у Декардовим речима упућеним Рахели Розен: „Законски ниси [жива]. Али у стварности јеси. Биолошки. Ниси направљена од транзисторских кола као лажна

³⁰⁵ Чувени Блејд ранер из истоименог филма америчког режисера Ридлија Скота (Ridley Scott, *Blade Runner*) снимљеног 1982. године. Иако је као адаптација Диковог романа био изузетно успешан, тим филмом нећемо се детаљније бавити. Разлог томе је што је сценариста филма многе мотиве и делове заплета који роман чине оним што јесте потпуно занемарио. Један од очигледних примера је религија/идеологија Мерцеризма. О њој у филму нема никаквог помена.

³⁰⁶ Фикционалне светове настале на рушевинама људске цивилизације могли смо срести како у роману *Др. Бладмани* (*Dr. Bloodmoney*) из 1965. године, тако и у кратким причама *Друга врста* (*Second Variety*) из 1953. године, те *Аутоматска фабрика* (*Autofac*) и *Браниоци* (*The Defenders*) из 1955. године. Прича *Браниоци* послужила је као основа за роман *Претпоследња истина* (*The Penultimate Truth*) из 1964. године. Са претњом нуклеарним уништењем, додуше нерелизованом, срели смо се и анализирајући роман *Човек у високом Дворцу* (1962).

³⁰⁷ Онлајн верзија речника енглеског језика Меријам-Вебстер дефинише андроида (енг. „android”) као „покретног робота који обично има људски облик” (Андроид 2020). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/androids>

животиња; органско си биће” (Дик ²2007: 160). Као такви, Дикови андроиди понајвише наликују ономе што бисмо данас назвали клоновима³⁰⁸. Из тих разлога, можемо утврдити да њихово постојање не излази из оквира алетичких ограничења аналогних законитостима наше искуствене стварности: „Уз довољан технолошки развој, теоријски је могуће направити справу која може бити замењена за човека” (Батлер 1995: 156). У том фикционалном свету, андроиди представљају заостатак последњег светског рата. Након рата, „синтетички борац за слободу” бива „употребљен као товарна животиња за најтеже послове у оквиру програма колонизације” (Дик ²2007: 18). Робовски статус андроида постаје јаснији уколико се сетимо рекламе која бруји на тв-апарату Џона Исидора. Власти врше пропаганду у корист колонизације, подсећајући житеље фикционалних САД на њихову робовласничку прошлост. Колонизација Марса представљена је као прилика да се дани благостања врате:

„[В]раћа вас у блажене дане јужних држава пре грађанског рата или као лични слуга, или као неуморни радник у пољу, хуманоидни робот, рађен по мери, конструисан баш за ВАШЕ ЈЕДИНСТВЕНЕ ПОТРЕБЕ, ЗА ВАС ЛИЧНО, САМО ЗА ВАС И НИ ЗА КОГА ДРУГОГ” (Дик ²2007: 19).

Исто место наводи и Љиљана Гавриловић у чланку „О роботима и људима или: имају ли роботи душу?” (2010). Гавриловићева истиче како Дик претходно наведеним речима „експлицитно објашњава однос [...] између људи и робота” (2010: 102). Приповедач пажњу читаоца упућује не само ка фикционалном, већ јасно алудира и на историјски тренутак писања романа (в. Шешлак 2021: 324):

„Дик инсистира на чињеници да сто година после ослобођења робова у Сједињеним Америчким Државама (или бар неким њиховим деловима) и даље постоји виђење периода ропства као ‘блажених дана’ (иако се никада не каже за кога су они били блажени, контекст је јасан), митско време среће, које се можда ипак може вратити” (Гавриловић 2010: 102).

Имајући у виду да је роман објављен 1968. године, у жеку борбе афроамеричке популације у САД, негдашњих робова, за грађанска права, поменути паралела не може бити случајна. Читалац било нашег, било Диковог времена, не би пропустио да је примети. Препознавање фикционалног у стварном свету још један је елемент процеса когнитивног очуђења и следственог осврта на недостатке сопствене стварности. Попут црних робова пре Америчког грађанског рата, који су бежали од својих господара тражећи слободу на северу САД-а, андроиди беже на Земљу у потрази за слободом. Као што су одбегле робове у САД прогонили ловци на робове, андроиде на тој фикционалној Земљи немилосрдно прогоне и убијају ловци на одстрелнине. То је још један пример дехуманизације тзв. „Других”, како би се потом лакше посматрали као инфериорна и мање вредна бића. Међутим, колико и на које начине је такав однос људи према андроидима оправдан или не, показаће приповест.

У фикционалној стварности романа, андроиди се од људи разликују на два начина. Као прво, животни век им је ограничен на четири године. Како би боље функционисали међу људима, усађују им се лажна сећања. Стога андроид не мора бити свестан да не припада људском колективу. Друга разлика је у фабули романа много важнија. За разлику

³⁰⁸ Онлајн верзија речника енглеског језика Меријам-Вебстер дефинише клона (енг. „clone”) као „скуп генетски идентичних ћелија или организама произведених асексуалним путем из једне ћелије претече или једног организма” (Клон 2020). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/clone>
Из тог разлога Рахела Розен себе и описује као „представник[а] једног типа” (Дик ²2007: 154).

од људи, андроиди нису способни да осећају емпатију. Тај недостатак деломце је везан за њихов кратак животни век. Емоционални одговор није искључиво део људског генетског склопа. Он се умногоме учи животним искуством. Ипак, важнији разлог њихове неспособности да осећају емпатију јесте свесна намера произвођача: „Груби, хладни андроид се нада да доживи искуство које му је, због намерно уграђеног дефекта, недоступно” (Дик ²2007: 150, *курзив мој*). Из тих разлога, сједињавање у Мерцеру искуство је у коме не могу учествовати, а ловцима на одстрелнине постаје могуће да их, уз помоћ Војт-Кампф емпатијског теста, препознају.

Уколико се вратимо житељима тог фикционалног света, морамо приметити како није свима дозвољено да емигрирају. Подвргнути су обавезним месечним медицинским прегледима како би се утврдио степен оштећења њиховог генетског здравља. На основу тога, становници се деле на две групе, регуларне и нерегуларне. Рик Декард спада у регуларне. То значи да његов генетски материјал још увек није оштећен у толикој мери да би му се ускратило право како да зачиње потомство, тако и да емигрира:

„Прашина је од регуларних стално правила све нове и нове врсте ‘нерегуларних’.

Парола коју су тренутно брбљали и понављали државни плакати, ТВ спотови и леци у поштанским сандучићима, гласила је: ИЗБОР ЈЕ ВАШ, СВЕМИРСКА ЕМИГРАЦИЈА ИЛИ ДЕГЕНЕРАЦИЈА” (Дик ²2007: 12).

За разлику од Декарда, Џон Р. Исидор није те среће. Као нерегуларан, изгубио је право било на потомство, било на емиграцију. Као другачији, бива делимично изопштен из људског друштва. Не станује „у урбаним зонама где су [људи] могли физички да виде једни друге”, већ спада у „усамљене, чудне појединце који су остајали у готово напуштеним предграђима” (Дик ²2007: 18). Простори ван урбаних центара беживотна су ентропијска пустош. Како емиграција и дегенерација људи напредује, та пустош почиње да се прелива и у урбане центре. Смрт неумољиво потискује живот. То се може илустровати на примеру стамбених услова у којима живе двојица главних актера. Декард живи у згради у којој је чак половина апартмана насељена. Према стандардима тог фикционалног света, таква зграда сматра се „густо насељеном” (Дик ²2007: 8). Колико ти нови стандарди прикривају деловање ентропије од људи који избегавају „да се директно суоч[е] са нечим таквим” (Дик ²2007: 9), говори нам и пример Декардове супруге, Ирен. Она је у стању да осети прожимање свог целокупног окружења пипцима ентропије. Осећа га као одсуство, а не присуство: „Али онда сам схватила како је то нездраво, осетити *одсуство живота*, не само у овој згради него свуда, а не реаговати – капираш? Рекла бих да не капираш” (Дик ²2007: 9, *курзив мој*). Мајкл Берман (Michael Berman) у чланку „Призори одсуства у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Ф. К. Дика” („Images of Absence in P.K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*”)³⁰⁹, то одсуство живота назива „жив[ом] тишин[ом] десетковане људске цивилизације и света”, која је „скоро, ако не и потпуно однела победу” (Берман 2006: 81). За разлику од Декарда, Исидор живи сам, „[у] гигантској, празној, оронулој згради где је некад становало више хиљада људи” (Дик ²2007: 17)³¹⁰. У тој згради, одсуство живота ремети „један усамљени телевизор, једини”

³⁰⁹ Чланак није преведен на српски језик.

³¹⁰ Призор напуштене и оронуле самодовољне стамбене зграде требало би читаоца да асоцира на два слична призора из ранијег Диковог романа, *Марсовско временско исклизнуће*. Реч је о згради Ко-Оп корпорације у којој је Џек Болен станао пре емигрирања на Марс, као и о грађевини исте корпорације у плананинама ФДР-а на Марсу. Читалац ће се сетити како је та грађевина на Марсу, у Манфредовој визији потпуне стварности, представљена као оронула, попуцалих прозора и испуцалих зидова, као грађевина коју је добро начео зуб времена. Ентропијско деловање времена можемо приметити на сличној грађевини у

(Дик ²2007: 17). Попут Ирен, Исидор запажа напредовање ентропије као одсуство, свеопшту и непробојну тишину која га притиска чим угаси илузију повезаности са светом оличену у свом телевизору:

„Тишина. Севала је из обрађеног дрвета и из зидова; ударала га је страшном, тоталном силом, као да пристиже из неке гигантске машине. Дизала се из пода [...]. Отрзала се из поломљених и полуполомљених кухињских апарата [...]. Из бескорисне стоне лампе у дневној соби је цурила [...]. Успевала је заправо да *исијава* из сваког објекта у Исидоровом видном пољу, као да је она – тишина – *наумила да замени све опипљиве ствари*, да се наметне уместо њих” (Дик ²2007: 20-21, *курзив мој*).

Одсуство не само живота, већ свеукупног постојања, представљено је као неумитна сила која као да поседује сопствени наум. Попут ентропијске смрти која живот мења његовим одсуством, андроиди теже да замене човека. Последица тога била би замена људске емпатије њеним одсуством: „Андроид утеловљује и симболизује то понашање празнине, *присуство одсуства*” (Берман 2006: 81, *курзив мој*).

Фикционални свет којим се крећу актери на први поглед значајно се разликује од наше искуствене стварности. Ипак, колико год се наизглед разликовала, та фикционална стварност аналогна је нашој. Све разлике које читалац може приметити питање су степена, пре него врсте. Такве одлике чине га природним фикционалним светом. Аналошки је утемељен на свету писца и читаоца на неколико начина.

Као прво, чињеница јесте да су услови окружења Дикове фикционалне Земље у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* приказани као значајно другачији у односу на услове окружења које познајемо у нашој стварности. Ипак, тврдњу да су исти аналошки утемељени у стварним искуствима и знањима писца и читаоца подупире чињеница да је делање актера у том фикционалном свету омеђено алетичким ограничењима која не надилазе познате нам природне законитости. Окружење фикционалне стварности Диковог романа логична је фикционална екстраполација људски замисливих последица нуклеарног рата у непосредној будућности³¹¹. Као производ нуклеарног доба наше реалности, читалац је у свакодневном животу изложен различитим сазнањима о опасностима употребе нуклеарног оружја. Таква сазнања долазе из различитих извора, како из медија, тако и из широког распона литературе, од научне до фикционалне. Што важи за читаоца, вреди и за писца. Последице евентуалног нуклеарног сукоба и данас су јасне већини читалаца, постале су опште место наших живота. У време објављивања романа, 1968. године, како писцу, тако и читаоцу, такве могућности су се можда чиниле и много реалнијим него што је то данас случај. Хладни рат између две највеће нуклеарне силе био је на врхунцу, а

Сањају ли андроиди електричне овце? Опис грађевине у којој станује Исидор као да је изашао из Манфредове визије. На тај начин, Исидорова зграда постаје метафора безначајности како људских постигнућа, тако и конструката стварности које човек гради.

³¹¹ У првим издањима, као фикционална година радње романа, била је узета 1992. година. Како је време одмицало, та фикционална година је у будућим издањима померена најпре на 2019. годину, а потом и на 2021. годину. Тако нешто сматрамо непотребним, управо из разлога што се ради о фикционалном делу. Година када се радња одиграва у фикционалном свету нема никакве везе са протицањем времена у нашој искуственој стварности. Као и свака друга научнофантастична приповест, роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* одиграва се у простору и времену које је алтернативно нашој искуственој стварности. Смештање радње у неки будући тренутак у односу на време писања техника је којој писац научне фантастике попут Дика прибегава како би олакшао фикционално рецентриање читаоца и омогућио му да имагинативно напусти окове сопствене реалности. То је почетак пута који води когнитивном очуђењу. Тачна година радње готово у потпуности је небитна.

кубанска ракетна криза (1962) која је довела свет на ивицу нуклеарне катастрофе била је свежа у сећањима. Стога и окружење које је представљено на страницама приповести можемо сматрати не само фикционално могућим, већ и фикционализацијом стварно могућег. Уједно, попут искуства у стварности писца и читаоца, дејство ентропије једно је од најизразитијих алетичких ограничења која одређују фикционалну стварност у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Ипак, услед свеопштих услова тог окружења, њено деловање постаје умногоме приметније и продира у све поре тог света:

„Сви нивои стварности у роману су изложени дејству ентропије, која, осим пропадања ствари и биолошког материјала, узрокује и ерозију емотивних способности и капацитета личности, што човека још више удаљава од аутентичне стварности и искуства” (Јаковљевић 2015: 101).

Најприсутнија физичка манифестација кретања ка ентропијском хаосу у приповести, уколико изузмемо свеprisутну тишину, јесу „пенетине”, незаустављиво надирање прашине о коме говори Исидор. Осим што су „спољашњи знак ентропијског кретања”, присуство пенетина указује и на чињеницу да се читав „Исидоров свет наизглед упутио у том смеру”, уз Исидора који „постаје све глупљи и старији заједно са њим” (Барлоу 2005: 50). Ентропија не делује само у равни физичког окружења ликова. Манифестује се и како опадање интелектуалних способности становништва услед деловања радиоактивног загађења, тако и друштвена ентропија која води опадању степена емпатије у међуљудским односима. У разговору са Прис Стратон, Исидор ту појаву представља као нешто што „нико не може победити”: „Оне су универзални принцип који дејствује у целом универзуму; читава васиона креће се ка коначном стању тоталне, апсолутне напнетаности” (Дик 2007: 58). Из тих разлога, чак ће се и Исидоров усамљени стан на концу „стопити у једно, биће безлично и једнако”, постаће „обична пудингаста дртина натрпана до плафона” (Дик 2007: 21). Исидоров „Први закон пенетина”, као кретање из стања живота у стање смрти, читаоца аналогично упућује на природне законе наше стварности. На концу, једна од доминантних одлика коју деле фикционални свет романа и наша искуствена стварност јесте управо та законитост, ентропија: „Пенетина тежи да истера непенетину” (Дик 2007: 58).

Друга одлика која аналошки повезује фикционални свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* са стварношћу писца и читаоца јесте раслојавање друштва на, са једне стране, слој изузетно богатих и, са друге стране, велики број оних осуђених на мањи или већи степен материјалне оскудице: „У суморној постнуклеарној стварности разорене природе и развијене технологије у којој доминира вештачко, тржишна економија и потрошачко друштво постају основни принципи који управљају свим аспектима друштва” (Јаковљевић 2015: 95). То је одлика која се понавља из романа у роман, почевши од *Човека у високом дворцу*. Богати житељи те стварности припадници су различитих корпорација које управљају тим фикционалним светом. Видљиво лице тог корпоративног невидљивог домена у приповести јесте Асоцијација Розен. Том слоју друштва у интересу је да се колонизација настави, јер се на тај начин одржава потражња за све савршенијим моделима андроида. Такав приступ производњи симулакрума људи Елдон Розен правда тржишним принципима: „Производили смо оно што су колонисти тражили [...]. Да наша фирма није правила ове прогресивне све људскије типове андроида, друге фирме које на овом пољу раде учиниле би то” (Дик 2007: 48-49). Оно што Елдон Розен свесно пропушта да каже јесте да потражње за андроидима не би ни било уколико корпорације, у спреси са властима, не би вештачки стварале потребу за андроидима поспешујући колонизацију непрестаном пропагандом. На тај начин, колониста, као производ пропаганде, поспешује

потрошњу присиљавајући државу да андроиде купује како би њима снабдела колонисте. Таквим пословањем, корпорације остварују све већи профит. Део тог профита потом поново улажу у производњу андроида. Како би их продали, пропагандом производе нове колонисте као кориснике својих услуга. На тај начин, колонисти, као и целокупно фикционално друштво романа, постају део зачараног круга у коме све већа производња води све већој потрошњи и обрнуто. Једини који у тој ситуацији имају сталне користи јесу припадници невидљивог корпоративног домена: „Међузависност колонизације и производње андроида наводи на помисао да иза програма иселења можда не стоји влада, већ корпорације, јер интензивирање колонизације повећава потражњу за андроидима, самим тим и профит” (Јаковљевић 2015: 106). Како истиче Берман, поступајући на такав безобзирни начин, „[к]орпорације вођене економском похлепом и научним достигнућем, не само да подражавају поступке [др] Франкенштајна, већ их институционализују и масовно производе” (Берман 2006: 86). Једина разлика лежи у томе што је „Франкенштајн [...] створио деструктивно чудовиште”, док „Дикове корпорације стварају ужасе чија је чудовишност маскирана њиховим безмало савршеним људским изгледом и понашањем” (2006: 86). Уређење у коме корпорације постају моћније од држава и диктирају смер њихове политике како би их употребиле у процесу активног стварања тржишта, читаоци ће препознати као искривљени одраз историјског тренутка у коме се наш свет већ дуго налази. Такви односи подсећају и на сврху колонизације каква је приказана у претходно обрађеном роману, *Три стигме Палмера Елдрича*. Да би компанија Леа Булера увећала профит, УН као политичка моћ те фикционалне стварности присилно су регрутовале колонисте како би од њих начиниле потрошаче халуциногене дроге Моћни-Д. На тај начин, УН су производиле тржиште потрошача којима након тога није преостајало ништа друго до да своју сврху у том ланцу испуне. Профит је потом одлазио како Булеровој компанији, тако и моћницима УН-а који су том систему омогућили да функционише. Будући да је део на тај начин устројене стварности, Диковом малом човеку не остаје ништа друго до да, као потрошач, никада не стекне пуну независност.

Нагон у безглаву јурњаву за стицањем материјалног, какав бисмо у сличним условима очекивали у нашој стварности, на страницама романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* искривљен је и приказан из другачијег угла, али је ипак препознатљив. Околности тржишно устројеног друштва поспешују процес међусобног отуђења људи. Отуђење како од других, тако и од сопствене људскости, у роману је представљено непостојањем правих емоција. Људи више не доживљавају истинске емоције. Програмирају их помоћу Творца расположења *Пропланак* или доживљавају у виртуелним оквирима емпат-кутије. Емпатија се више не показује и не остварује у блиским односима са најближима. До ње се долази урањањем у виртуелну стварност сједињења у Мерцеру. Наместо да се добро и зло дели са ближњима у стварности актера, оно се дели у виртуелној средини без правог контакта. У окружењу у коме су животиње готово изумрле, а емпатија постала највећа вредност, поседовати животињу постаје највећи „статусни и симбол престижа” (Јаковљевић 2015: 95). У нашој стварности, могли би га поредити са потражњом за скупим или ретким аутомобилима. Емпатија према судбини животиња бива узурпирана и начињена саставним делом тржишног система. Ко нема средстава да приушти праву животињу, како би избегао јавну поругу, прибегава механичким репликама. Оне су готово једнако неразлучиве од правих животиња као и андроиди од човека: „Развијен је читав систем који заокружује производно-потрошачки циклус од производње, преко продаје, до сервисирања, уз апсолутну дискрецију јер би истина показала да њихови власници немају довољно средстава за аутентичне животиње”

(Јаковљевић 2015: 95). Таквим приступом, вредност појединца се само наизглед процењује на основу његове стварне способности за емпатију. Суштински се процењује према дубини његовог џепа. На тај начин, тржишни односи продиру и у сферу како вредновања других, тако и самовредновања. У још једном зачудном тренутку романа, потрошач у лику Рика Декарда одлази у куповину не би ли се осетио вреднијим. То чини тако што ће поседовати нешто што му суштински није потребно: „Величина утрошка и огромност задужености у којој се нашао, згрозиле су га; запазио је да се тресе. Али, морао сам то да урадим, говорио је себи. [...] [М]орам да *повратим самопоуздање, веру у себе* и сопствене способности” (Дик ²2007: 139, *курзив мој*). Све животиње тог света пописане су каталожки. Сваки житељ/потрошач може их пронаћи, заједно са ценом, у „каталог[у] животиња и перади, у издању фирме *Сидни*” (Дик ²2007: 13). Како би купио козу као замену за електричну овцу које се стиди, Декард одлази у продавницу животиња. У изложене примерке зури „устаљених очију, са некаквом снисходљивом чежњом” (Дик ²2007: 137). Тај чежњиви поглед читаоцу је познат из наше стварности. Са сличном чежњом у очима потрошачи пролазе поред скупих статусних симбола као што су накит или аутомобили, најчешће у немогућности да их приуште. Изложена потрошна добра на тај начин постају видљива и материјална замена за невидљиве и нематеријалне људске потребе. Хејлзова истиче осликавање окружења актера на такав начин као Дикову критику капиталистичких односа на којима почива како друштво романа тако и наше савремено:

„Како би проширио опсег своје критике, Дик истиче капиталистичку трговину животињама, индустрију коју храни верски значај који поседовање животиње има у Мерцеризму. Попут неких видова Пуританизма, Мерцеризам се удружује са капитализмом како би створио систем у коме се финансијски имућно савршено стапа са верски освештаним” (Хејлз 1999: 175).

Начин на који продавац приступа потрошачу, читаоцу је једнако познат. Уколико не би знао да се радња романа одиграва у фикционалном свету Диковог дела, могао би помислити да је у питању сцена из реалистичке фикције смештена у нпр. салон аутомобила: „Код зечева, господине, невоља је у томе што свако има по једног. Ја бих волео да видим да се ви попнете у козју класу где вам је место” (Дик ²2007: 137-138). Уколико би именицу „зечева” заменили са „породичних аутомобила”, а „козју класу” са „класу теренских возила”, такав утисак показао би се као тачан. На тај начин, да би пред светом исказали степен своје емпатије и удовољили жељама које у њих усађује окружење, актери романа постају потрошачи, заробљеници вештачки произведених жеља које им невидљиви корпоративни домен намеће креирајући стварност којом се крећу. Како Бакетмен примећује, такво друштво спектакла не држи слику света својих житеља под контролом искључиво путем отуђења појединца од колектива. То чини и „излагањем обиља спектакуларних добара и животних стилова међу којима посматрач може електронски лутати, те искусити *симулацију задовољења*” (Бакетмен 1993: 36, *курзив мој*). Последица тога јесте да „грађанин/посматрач, преставши да учествује у производњи своје стварности, сада постоји у стању свепрожимајуће одвојености” (1993: 36). Будући да нас смер наших разматрања већ одводи ван опсега алетичких ограничења фикционалног света романа, тој теми ћемо се вратити када будемо анализирали остала модална ограничења тог фикционалног света. Закључак који за сада можемо извести јесте да су кодексна алетичка ограничења тог романа и начин постојања у том фикционалном свету готово у потпуности аналогни природним законитостима наше стварности.

Уколико се окренемо субјективним алетичким обдареностима житеља фикционалног света романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, затећи ћемо ситуацију

која је једноставнија него у фикционалним универзумима два претходно анализирана романа, *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*. Нормална алетичка обдареност житеља фикционалне стварности у *Сањају ли андроиди електричне овце?* не само да је стандард тог света, већ је то дело у предложеном Диковом опусу карактеристично по томе што изузетака од тог правила готово да и нема. Чак се ни *Човек у високом дворцу* не може према тој одлици мерити са њим, услед присуства добро уклопљеног, али необјашњеног преласка господина Тагомија у стварност њему алтернативног Сан Франциска. Једини пример у приповести романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* у коме макар наизглед долази до кршења модалних ограничења алетички природног света јесте начин на који истражитељи Бастера Другарчине долазе до сазнања о лажним коренима Мерцеризма и чињеници да је Мерцер заправо остарели глумац, сада алкохоличар, Ал Жари. Они то чине испитујући га телепатски: „Телепатским средствима прегледао сам мутни, нејасни, отпадака пун ум Ала Жарија који је седео наспрам мене” (Дик ²2007: 169). Увођењем таквог начина испитивања у фикционални свет који текстом романа гради, Дик наизглед донекле напушта оквире логике алетички природне фикционалне стварности, аналошки утемељене у нашој искуственој. Та је епизода у приповести представљена и истовремено подривена на такав начин да не поседује снагу да утиче било на кохерентност и веродостојност фабуле, било на чињеницу да је свет који приповест романа гради алетички природан. Разлог томе је што су сва сазнања о телепатској комуникацији као могућој у алетичким оквирима тог фикционалног света изнета приповедањем у првом лицу током дијалога Бастера Другарчине као водитеља емисије и његовог главног истражитеља Ерла Параметра. Као информација коју је изнео непоуздани приповедач, она никада не бива ни деломиче потврђена приповедањем у трећем лицу. Самим тим, остаје део недетерминисаног домена приповести и никада не стиче статус фикционалне чињенице. Након што буде изнесена у поменутом дијалогу, на ту информацију се више нити приповедач, нити један актер приповести не осврће. Било присуство, било одсуство поменутог елемента ни на који начин не мења логику приповести. Иако сваки писац има непорециво право да фикционални свет текстом своје приповести гради како сматра за сходно, разлози из којих је Дик одлучио да ту информацију уврсти у коначну верзију текста тешко су објашњиви. Будући да се ни пре ни после тога више нити помиње, нити утиче на поступке актера, наговештено присуство телепатске комуникације као фикционалног елемента приповести испоставља се као сувишно. Сцена разоткривања Мерцеризма као лажне идеологије и наметнутог обрасца контроле функционисала би на истоветан начин и да је та информација у коначној верзији текста изостављена. Услед таквих околности, сматрамо како не постоји потреба да прибегавамо категорији инвентивности у реалистичком књижевном делу (в. Квас 2016: 31-32), као одлици коју са реалистичком фикцијом дели и научна фантастика, не би ли присуство тог елемента објаснили. Одсуство потребе за постојањем тог фикционалног елемента не изискује такво објашњење. Упркос наговештеном присуству тог наоко натприродног елемента из домена натприродних могућих светова, природни могући свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* и даље прати логику наше искуствене стварности. Будући да је непотврђено, присуство фикционалних ентитета и догађаја страних свету наше искуствене стварности не поседује снагу да наруши кохерентност фабуле фикционалног дела. Самим тим, није угрожена ни његова сазнајна функција. Из наведених разлога, можемо закључити да се статус романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* као епског и отвореног типа приповести, што је једна од кључних карактеристика природних фикционалних светова и научнофантастичне

књижевности, не доводи у питање. Једина сврха коју би тај фикционални елемент могао имати у приповести романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* јесте да подрије веродостојност резултата истраживања о пореклу Мерцеризма које је спровео тим Бастера Другарчине. На тај начин, његове тврдње о Мерцеризму доводе се у питање. Такве околности припремају терен за могућност превазилажења Мерцеризма као наметнутог обрасца контроле и његово утемељење на здравијим основама, искреним људским емоцијама, насупрот његовом потпуном уништењу. Том процесу смо и сведоци на примерима Рика Декарда и Цона Исидора који своје схватање Мерцеризма мењају и прилагођавају га личним моралним начелима.

IV 2. 5. *Убик*

Попут околности у раније анализираном алетичком универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*, кодексна алетичка ограничења универзума фикционалних могућих светова романа *Убик* функционишу у више равни. Прва раван јесте примарна³¹² фикционална стварност као, барем наизглед, природни фикционални свет. Друга раван на којој функционишу кодексни алетички модалитети јесте низ технолошки омогућених виртуелних стварности којима се крећу преминули, пре мождане смрти смештени у тзв. хладно паковање, у коме им је очувана мождана активност. Као технолошки стимулисана халуцинација, у тој равни можемо препознати одлике Долежелових интермедијарних могућих светова. У самој приповести, број актуализованих интермедијарних реалности ограничен је на две, могуће и три равни. Ипак, број могућих виртуелних стварности полуживота у којима преминули могу живети привид стварног постојања суштински је ограничен једино бројем јединки које су по различитим мораторијумима замрзавањем ускладиштене у хладном паковању. Такав став може се узети као тачан будући да су доживљаји људи у свету полуживота утемељени на њиховим искуствима у примарној стварности, на сличан начин као што је наш доживљај фикције утемељен на нашим искуствима у свету који нас окружује.

Прва раван фикционалног универзума *Убика* у којој оперишу кодексни алетички модалитети јесте примарна стварност приповести. Текст романа гради непосредно окружење актера као део фикционалне Земље (и Месеца) последње деценије двадесетог века³¹³. То је нашој искуственој стварности алтернативни свет у коме је фикционално могуће да алетички нормално обдарене особе живе у сталном страху да се у све поре њихових живота не увлаче припадници квази-терористичких организација психички, телепатски и прекогнитивно хипернормално надарених особа. Из тих разлога, описана фикционална стварност наизглед има мало тога заједничког са стварним светом у коме живимо. Насупрот агресивном утицају особа са хипернормалним психичким талентима, стоје појединци чија се способност састоји у томе да потиру утицај претходних. У приповести се најчешће називају инерцијалцима, а њихове способности антиталентима: „У

³¹² У тексту приповести постоји оправдање услед кога се примарна стварност романа може протумачити и на другачији начин, не само као основни ниво стварности којим се крећу актери, већ и као још једна раван интермедијарних стварности, део низа сличних у оквиру технолошке виртуелне стварности полуживота. Ипак, о томе више када се будемо окренули анализи функције аутентизације фикционалних светова приповести.

³¹³ Фикционално време радње романа јесте 1992. година. Као и у раније анализираним делима, тачно време радње готово је сасвим небитно. Временско измештање у односу на стварно време писања приповести само је техника коју писац користи не би ли олакшао фикционално рецентриање читаоца.

извесном смислу, ви сте облик живота који вреба психике, а психици су облик живота који вреба Норме. То вас чини пријатељем врсте Норма” (Дик ²2018: 39). Осим тога, фикционално је могуће помоћу напредне технологије хладног паковања у институцијама под именом мораторијуми продужити постојање преминулих њиховим замрзавањем. Уз помоћ те технике, живи задржавају могућност комуникације са мртвима, док потоњи остатак времена, све до престанка можданих функција, проводе у виртуелном окружењу названом полуживот. Постојањем те технологије, јасна граница између живота и смрти остаје замагљена: „[П]реминули или погинули још неко време остају у контакту са светом живих”, док се заправо налазе у „стању полуживота омогућеном савременом технологијом чувања тела у мораторијуму” (Јаковљевић 2015: 148). Дилему да ли је такав привид постојања оправдан и доиста вредан живљења, пред читаоца још на почетку приповести износи Глен Ранситер, при посети својој супрузи у мораторијуму: „Је ли ово вредно тога?, упитао се. Је ли ово боље од старог начина, пута који из пуног живота води директно у гроб” (Дик ²2018: 24). Такво стање не допушта нити мртвима нити живима да пронађу мир. Док год постоје везе између једних и других, налазиће се у недефинисаном простору у коме се стање полуживота прелива на живе. Не окрећући се будућности и новим искуствима, живи постају ти који, макар делом, воде полуживот: „[О]н је могао да јој се обраћа и слуша њене одговоре, могао је да комуницира с њом..., али више је никада неће видети отворених очију нити ће се њене усне померити. Неће га дочекивати са осмехом. Кад он оде, она неће плакати” (Дик ²2018: 24). На први поглед, такво фикционално окружење умногоме се разликује од нашег стварног. Међутим, те разлике нису суштинске и пре су питање степена него врсте. Упркос привидним разликама, за примарну стварност романа можемо рећи да је утемељена на нашој искуственој и емпиријској на више начина.

Као прво, услови животне средине на површини фикционалне Земље романа *Убик* истоветни су условима у нама стварном природном окружењу. Самим тим, можемо закључити како су чврсто утемељени у алетичким ограничењима која одређују услове животног окружења и на Земљи наше искуствене стварности. Окружење фикционалног Месеца још један је простор представљен у складу са нашим знањима о том небеском телу. Житељи те фикционалне стварности на Месецу бораве у заштићеним куполама и подземним пролазима, изоловани од смртоносног вакуума. Иако такве колоније не постоје у нашој искуственој реалности, могућност њиховог постојања у приповести романа логички је утемељена како у природним законитостима аналогним законитостима нашег света, тако и у било научној мисли, било научнофантастичној фикцији наше стварности. Уколико до стварања насеобина на Месецу у неком будућем тренутку доиста и дође, живот у њима умногоме ће наликовати начину који је у роману *Убик* укратко представљен³¹⁴. Штавише, чак и друштвено окружење екстремног либералног капитализма какво затичемо у примарној фикционалној стварности романа може се схватити као логична фикционална екстраполација могућих крајњих граница развоја економског система какав је постојао још у Америци Диковог доба, као и последица таквог развоја по људско друштво. Тежње ка продирању економских принципа у све сегменте живота дале су се наслутити још у то доба. Насупрот томе, из перспективе данашњег читаоца, могуће последице таквих исхода постају још ближе и очигледније. У условима фикционалног окружења сасвим устројеног

³¹⁴ Могућност постојања и начин изградње насеобина како на Месецу, тако и на другим небеским телима Сунчевог система, предмет је и једна од тема многих других дела научнофантастичне фикције. Већина писаца који о томе пишу, том темом се најчешће бави на много детаљнији и технички поткованији начин него што то чини Дик.

на економским принципима доведених до свог логичког екстрема долази до раслојавања тог фикционалног друштва на мали број изузетно богатих и велики број оних који проводе своје животе у мањем или већем степену оскудице. Пример претходних у приповести јесте Глен Ранситер, власник смотрене организације чије пословање прати и приповест романа. Пример потоњих његов је упосленик и техничар Џо Чип, „мали, задужени, неспособни бирократа који не може да скрпи чак ни довољно ситнине да плати својим вратима да га пуне из сопственог стана” (Дик ²2018: 44). Поменути оскудица нагони житеља у јурњавау за стицањем материјалних средстава, што поспешује процес међусобног отуђења житеља те стварности. Друштвено раслојавање описано у приповести наликује раслојавању какво можемо приметити у друштву модерног корпоративног капитализма нашег света.

Из свих побројаних разлога, актери *Убика* остају људска бића каква су нам позната у нашој искуственој и емпиријској реалности, јер је однос фикционалних ликова према њиховом окружењу аналоган односу житеља нашег света према нашем заједничком окружењу (в. Батлер 1995: 46). На основу изложеног, можемо извести закључак да је алетички свет примарне стварности романа *Убик* према својим кодексним ограничењима готово сасвим аналоган нашој искуственој и емпиријској реалности. Слично примарним стварностима претходно анализираних романа, фикционални свет примарне стварности *Убика* алетички је хомоген. Таквом закључку води нас чињеница да ни у једном домену тог света не владају било какве законитости које надилазе законе природе познате нам из сопственог окружења.

Један од примера када, макар наизглед, алетички свет *Убика* одступа од логике природног света наше искуствене стварности јесте постојање хладног паковања, полуживота и комуникације са мртвима. Посматрано из перспективе нашег света, комуникација са мртвима представља очигледно кршење научног погледа на свет и познатих нам закона природе. Из тих разлога, суочавање са таквим фикционалним могућностима и догађајима може нагнати читаоца да закључи како се радња романа не одвија у оквирима природног фикционалног могућег света. Самим тим, бива подривена логичка кохерентност и веродостојност фабуле дела, следствено и његова сазнајна функција. Услед таквих околности, читалац почиње да доживљава приповест као метафизичку, тј. смештену у оквиру натприродне могуће реалности. Ипак, такав утисак о примарној стварности *Убика* био би погрешан. Усклађеност таквих појава са постојањем у природној фикционалној примарној реалности романа истиче и детаљно образлаже Лем у чланку „Убик као научна фантастика” (1972)³¹⁵. Како истиче, хладно паковање и полуживот преминулих житеља те фикционалне стварности не могу се посматрати као појаве које нарушавају алетичку природност тог света и научнофантастичност самог дела. Фикционална техника хладног паковања чврсто је утемељена у сазнањима која потичу из наше искуствене и емпиријске реалности:

„Ово није фантазија. Данас знамо да на температурама око нуле практично престаје бујање ћелија рака, а ћелије не разарају чак ни смртоносни отрови. Дакле, аналогон поступка који се спомиње у ‘Убику’ остварљив је већ данас, с тим што би морао да се посматра као бесмислен. Јер мада се хлађењем (познатијем као хибернација) одлаже смрт и зауставља агонија, не може се говорити о спасавању дотичног: он

³¹⁵ Чланак је први пут објављен на немачком језику у аустријској публикацији *Quarber Merkur*, 1972. године. Превод Николе Јорданова који ми користимо објављен је као Предговор издању романа *Убик* на српском језику из 2018. године издавачке куће Контраст из Београда.

није свестан нити се загревањем може повратити у живот јер би тада наступила смрт која је само одложена” (Лем ²2018: 5).

На сличним сазнањима и принципима почива и техника замрзавања у *Убику*. Као и научна сазнања наше стварности, приповест романа „полази од става да је смрт услед замрзавања *неповратна* – што специјалисти прихватају као кредибилну, чак највероватнију претпоставку” (Лем ²2018: 6). Међутим, хибернација самим тим губи своју потенцијалну сврху и смисао (в. Лем ²2018: 6). Зашто замрзавати некога и одлагати његову физичку смрт уколико му је свест угашена и не постоји могућност комуникације са таквим појединцима? Таква дилема фикционално је представљена и у роману, дијалогом Глена Ранситера и власника мораторијума у коме обитава његова супруга, након што Ранситер са њом изгуби контакт: „Она постоји’, исправи га Фон Фогелзанг. ‘Само не може да контактира с Вама. То је разлика.’ / *‘Метафизичка разлика која ми ништа не значи*’, рече Ранситер” (Дик ²2018: 30, *курзив мој*). Приповест романа нуди излаз из те дилеме. Омогућавајући комуникацију са замрзнутим особама у оквирима фикционалне примарне стварности, роман *Убик* техници хибернације пружа сврху и смисао који у оквирима наше искуствене стварности (још увек) не поседује. Начину на који се то постиже помоћу стварања интермедијарне равни стварности полуживота вратићемо се ускоро. За сада је довољно рећи како се чињеница да Дик не нуди безмало никаква објашњења за претходно анализиране појаве не може посматрати као недостатак који нарушава природност те фикционалне реалности. На послетку, могућност комуникације између различитих равни постојања које насељавају живи и (полу)мртви представља новум на којем се та научнофантастична приповест и темељи: „Што се ‘Убика’ тиче, он је заснован на претпоставци *цепања стварности*, при чему није нарочито битно каква технологија – у конструктивном смислу – изазива то цепање. Техничке појединости су од другоразредне важности” (Лем ²2018: 10). Логичке последице постојања таквог новума као темеља приповести проблематизују онтолошке односе свих равни фикционалног универзума романа и одражавају се на све аспекте постојања његових житеља: „Најважнија је констатација да у свету у којем је већ остварено цепање стварности за становнике настају нови, дотад непознати проблеми и дилеме највећих размера. Постојање таквих проблема мења онтолошку животну перспективу” (Лем ²2018: 10). Узевши у обзир образложено, морамо се сложити са Лемовим становиштем да Дик „у роману није начинио никакве пропусте и да су техничка објашњења у ствари сувишна” (Лем ²2018: 11). Тема наших разматрања није научно, већ дело фикције. Фикционална дела, па и научнофантастична, не би требало тумачити дословно. Лемова анализа служи „само једном циљу - [...], да докажемо да је роман кохерентан и као *научна фантастика* и да нема говора о контрадикцијама и недоследностима” (Лем ²2018: 11). Сврха научнофантастичне фикције јесте да читаоцу посредно и из зачудног угла критички представи искривљени одраз у огледалу појава и односа које аутор запажа у свом времену и окружењу. Како Лем закључује, све фикционалне појаве и догађаји *Убика* који наизглед надилазе алетичка ограничења која познајемо „нису ни пропусти у тексту ни последица ауторове небриге”:

„Оне су, једном речи, метафоре које, чак и онда када се чини да је то могуће, не треба проверавати према њиховом емпиријском садржају. Мада и оне, као што је показано, могу да издрже логичко-научно преиспитивање, њихова права вредност не лежи у томе” (Лем ²2018: 11).

Роман *Убик* своју сазнајну сврху испуњава на сличан начин као и његови претходници. Његово фикционално окружење постаје метафора и искривљени одраз негативних кретања у америчком друштву Диковог времена сагледаног са зачудног

становишта. Попут својих претходника, приповест романа *Убик* функционише као зачудни опис наличја либерално-капиталистичких односа наше стварности.

Уколико говоримо о субјективној алетичкој обдарености појединаца који насељавају примарну стварност *Убика*, можемо извести следеће закључке. Као и у случају фикционалних светова претходно анализираних Дикових дела, нормална алетичка обдареност фикционалних ликова стандард је примарне стварности романа. Изузетак од тог стандарда могле би представљати како прекогнитивне и телепатске способности појединих житеља тог света, тако и антипрекогнитивна и антителипатска способност инерцијалаца која их потиरे и са њима стоји у природној равнотежи. Присуство таквих способности у примарној реалности *Убика* као општеприхваћене и уобичајене наликује сличном присуству прекогнитивних способности у примарној стварности *Три стигме Палмера Елдрича*. Као и у случају те приповести, те способности функционално су и аналошки повезане са потрошачким друштвом наше стварности. Налик околностима које владају у нашем свету, у фикционалној реалности *Убика* субјективне надарености бивају кооптиране и комерцијализоване. Из тог разлога, Фитингово запажање изнето у расправи о *Три стигме Палмера Елдрича* (в. Фитинг 1983: 228), да такве способности, како у фикционалној, тако и у нашој стварности, више немају сврху да ослобађају, већ да поробљавају, тј. одржавају постојећи експлоататорски систем, остаје једнако примењиво и на фикционалну стварност *Убика*. Тривијализација тих надарености представља још један разлог који омогућава да *Убик* беспрекорно функционише као зачудни и искривљени одраз у огледалу негативних појава наше искуствене и емпиријске реалности. Говорећи о *Убику*, Јаковљевић примењује сличне тежње ка кооптацији не само хипернормалних алетичких обдарености појединаца, већ и ка њиховој употреби у сврху поробљавања сваког житеља и аспекта фикционалне стварности: „Телепате и прекогнитивци продају своје услуге компанијама, које их даље продају клијентима и рекламирају у медијима попут било које друге робе широке потрошње” (Јаковљевић 2015: 148).

Прекогнитивне, телепатске и неутрализујуће психичке способности какве су представљене у приповести алетички су хипернормалне, те услед тога надилазе надарености какве су нам познате у нашем свету. Међутим, иако те способности не проналазимо у нашој стварности, писац се побринуо да их опише на начин који суштински не крши позната нам алетичка ограничења. Попут прекогнитивних способности у *Три стигме Палмера Елдрича*, постојање особа са психичким способностима у фикционалној стварности *Убика* добро је уклопљено како у природни алетички свет примарне стварности романа, тако и у његов целокупни миље. Разлог томе је истоветан као и у раније поменутом роману. Способности надарених појединаца да завире у могуће токове будућности не бисмо могли назвати пророчким. Лишене су апсолутне детерминисаности какву можемо срести у натприродним могућим световима: „Преког види мноштво будућности, сложених као саће у кошници. За њега једна има већу блиставост и он је бира” (Дик ²2018: 39). Из перспективе прекога, најблиставија будућа могућност представља онај временски ток који поседује највећу могућу вероватноћу да се актуализује у житељима те стварности видљивој и сагледивој равни. Прекогнитивна способност појединаца како у примарној стварности *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и у примарној стварности *Убика*, не обезбеђује увид у неизбежну будућност. Будући да текст гради примарну стварност приповести као природни могући свет, предодређеност будућих догађаја не може постојати. Природност таквог света потврђује и постојање антипрекогнитивних способности које претходне потиру и враћају свет у стање природне равнотеже: „Антипреког чини да прекогу све будућности буду подједнако стварне, он потиरे његов

таленат да уопште бира” (Дик ²2018: 40). Чак ни способност Пат Конли да мења изборе прекога без њихове свести о томе не надилази алетичка ограничења приповедног света, аналошки утемељена на природним законитостима нашег: „Могу да изменим прошлост, али не могу да идем у прошлост”, рече Пат. ‘Ја не путујем кроз време’” (Дик ²2018: 41). Из перспективе како наше, тако и фикционалне стварности *Убика*, повратак у прошлост представља немогућност. У природном свету, узрочно-последичне везе могу тећи само у једном смеру, ка коначном ентропијском крају. Једносмерно кретање ка окончању постојања из наше перспективе доживљавамо као временски ток. Како онда Пат Конли мења будућност мењајући прошлост? Одговор је да она то уопште не чини.

У складу како са теоријом мултиверзума коју Јаковљевић користи у анализи Дикових приповедних реалности, тако и са посибилистичким становиштем теорије могућих светова, сваки могући догађај доводи до актуализације сваког могућег исхода. Сви замисливи алтернативни временски токови од прошлости ка будућности постоје паралелно један према другом, непрестано се гранајући у складу са новим изборима њихових житеља. Такво гранање Јаковљевић пореди са Борхесовим „врт[ом] са стазама које се рачвају” (Јаковљевић 2015: 150). На који начин онда функционише хипернормална обдареност Пат Конли? Како тврди Јаковљевић, за разлику од прекогнитивца, Пат Конли креира будуће могућности. Њен таленат није ограничен само на бирање већ постојећих. Таква способност равна је моћи да креира тренутке рачвања стварности, „квантне ефекте, не у датом садашњем тренутку него у прошлости, стварајући тако нове стварности, међу којима може да издвоји једну коју жели да актуализује” (Јаковљевић 2015: 153). Колико год да Јаковљевићево објашњење наизглед расветљава таленат Пат Конли, мишљења смо да и непотребно у природни алетички свет *Убика* уводи нови елемент који потенцијално надилази његова алетичка ограничења. Према Јаковљевићевим тврдњама, Пат Конли је кадра да у прошлости ствара тренутке рачвања стварности како би у будућности дошла до жељеног исхода. Способност креирања стварности мењањем догађаја у прошлости не само да наликује натприродној примеси у природном фикционалном свету, већ је и логички непотребна како би госпођица Конли добила оно што жели. Сетимо се, Пат Конли је и сама потврдила како није кадра да се доиста врати у прошлост. Њена способност много је једноставнија и стога умногосте природнија. Будући да је низ алтернативних временских токова који се непрестано изнова гранају на све могуће начине суштински безграничан, логично је закључити да су се у неком од тих токова догађаји одиграли баш на начин који је госпођици Конли тренутно по вољи. Не постоји било каква логична потреба да она жељене исходе креира зато што сви замисливи могући исходи већ постоје у неком од токова који јој стоје на располагању. Све што она чини јесте да своју свест, као и свести актера у својој непосредној близини, свесном одлуком пресели у алтернативни временски ток по свом избору. Таква способност слична је таленту неког прекогнитивца, али и лишена његових омеђења. Прекогнитивац је ограничен на избор најсјајније, тј. највероватније будуће могућности у сваком тренутку рачвања стварности. Пат Конли то није. Слободна је да бира било који временски ток, у било ком тренутку рачвања, од највероватнијег до најмање вероватног. Део њене способности јесте и да она задржава сећања на све временске токове које је посетила, док се сећања актера приповести које је на то путовање повела убрзано усклађују са узрочно-последичним везама нове временске линије. Другим речима, она задржава способност да посматра целокупни универзум алтернативних фикционалних стварности, који расте и грана се пред њеним очима, из птичије перспективе. Слично Манфреду Штајнеру, није осуђена да посматра време искључиво као линеарни ток. Насупрот њој, остали актери ограничени су на пачију

перспективу и линеарно сагледавање само једне алтернативе, оне у којој се тренутно налазе. На тај начин, Пат Конли поседује способност да сваки могући свет актуализује као њима стваран из перспективе његових житеља. Пример примене те способности у примарној стварности романа јесте тренутак када Глен Ранситер окупља своје инерцијалце за мисију на Месецу. Како би показала свој таленат, Пат Конли све окупљене рецентрира у нови временски ток: „‘Можда ће сама госпођица Конли хтети да нам то опише’. Он климну према Пат... / И одједном откри да стоји испред излога једне радње на Петој авенији” (Дик ²2018: 65). Након тога, Пат Конли проводи окупљене кроз неколико временских токова заредом, сасвим их дезоријентишући, да би их на послетку (наизглед) вратила у ток из кога су кренули. Ипак, да ли је то баш тај ток или неки њему сличан, како актери, тако ни читаоци никада неће моћи са сигурношћу устврдити. Једна од ствари које указују на могућност да није све као што је некад било јесте и венчани прстен који је Пат Конли одлучила да задржи, из временске линије у којој је била супруга Џоа Чипа. Све што актерима приповести преостаје јесте да своју тренутну стварност прихвате и наставе даље. Једино окружење у коме њен таленат престаје да постоји јесте виртуелна стварност полуживота. Тачније, није у питању полуживот као такав, већ чињеница да бива увучена у простор симулације стварности коју ствара Џори Милер. Иако ћемо се том равни фикционалне стварности романа ускоро детаљније позабавити, сада је потребно пружити кратко објашњење разлога услед којих способност госпођице Конли у тој равни престаје да функционише.

Као лажна стварност, Џоријева симулација не поседује алтернативне временске токове. Она се налази изолована ван времена, ограничена на непосредни видокруг актера. Напросто, Пат Конли нема куда да оде. Осим тога, иако неуспешно, Џори покушава да изолује своју симулацију од продора спољашње стварности. Његов неуспех огледа се у томе што та симулација почиње ентропијски да регресира у своје пређашње облике. Алетичке законитости, поглавито у виду ентропије, успевају да продру у Џоријев свет. Ипак, његови напори да то не дозволи довољни су да и Пат Конли задрже тамо где он жели. Други разлог престанка функционисања њеног талента лежи у самој регресији те псеудостварности:

„Таленат Пат Конли не може да функционише у регресивном току јер регресија подразумева враћање у прошлост. [...] Обрнути временски ток анулира њен таленат, јер би одлазак у прошлост у изокренутом току времена у ствари представљао одлазак у будућност, у догађаје који тек треба да се догоде” (Јаковљевић 2015: 154).

Сврха нашег претходног образложења била је да покажемо како чак ни способност Пат Конли не превазилази алетичка ограничења како своје, тако ни наше стварности. Сматрамо да смо то успешно учинили зато што, упркос непрестаним рецентрирањима из једне временске линије у другу, Пат Конли никада не напушта границе фикционалног универзума романа, аналошки утемељеног на нашем сопственом. Самим тим, не напушта ни домен у коме владају читаоцу позната алетичка ограничења. Из тих разлога, необични таленти које поседују неки од житеља примарне реалности не могу бити сметња да га и даље посматрамо као епски или отворени тип приповести, у који Сувин убраја и научну фантастику. Услед одсуства предодређења, напори фикционалних ликова *Убика* да се изборе са околностима у којима су се нашли не могу бити апсолутно безнадни. Будући да чак и хипернормалне алетичке обдарености појединаца те приповедне реалности остају ововасељенске, њихово присуство у примарној стварности не може нарушити како природност тог света, тако ни кохерентност и веродостојност фабуле дела. Сазнајна функција фикционалног дела попут *Убика* на тај начин бива очувана, омогућавајући

читаоцу спознају парадигматских истина о сопственој стварности реконструкцијом фикционалне.

Друга раван на којој функционишу кодексна алетичка ограничења *Убика* јесте раван интермедијарне фикционалне стварности полуживота у коју Ранситерови упосленици, незнано њима, бивају пренесени након експлозије током њихове мисије на Месецу. То је виртуелно окружење, технолошка симулација створена како услед „прекида нормалног дотока чулних дражи у мозак и излагања стању такозване сензорне депривације, одмах [не] би започео убрзани распад свих, а нарочито виших можданих функција” (Лем ²2018: 6). Замрзнути некога и очувати његов мозак физиолошки живим није довољно. Ум не може постојати уколико није у комуникацији са окружењем. Из тог разлога, „ако би се постигло да се за мозак дотичног створи *синтетичка средина*, он би наставио да живи мада не у нашој нормалној стварности – доживљавао би *сурогат реалитета*” (Лем ²2018: 6). Иако имагинарна, таква интермедијарна стварност остаје чврсто утемељена на нашим знањима о сопственој искуственој и емпиријској стварности. Извор сазнања потребних за изградњу и попуњавање празнина те стварности налази се у уму преминулог смештеног у хладно паковање. Тај процес донекле наликује начину на који читалац реконструише фикционални свет, попуњавајући његове празнине сопственим сазнањима о свету који га окружује: „Извор информација потребних за стварање фиктивне средине налази се у мозгу дотичног; симулатор ради према програму који је индивидуално прилагођен и ствара услове за нове, дотичном дотад непознате чињенице и утиске” (Лем ²2018: 7). Услед таквог порекла интермедијарне стварности, њени житељи и даље немају могућност да мењају и крше природна алетичка ограничења која вреде како у тој интермедијарној, тако и у примарној стварности. Подсетимо се, таква фикционална алетичка ограничења аналогна су природним законитостима наше стварности. Из тих разлога, житељи интермедијарне стварности полуживота могу се наћи у ситуацији у којој нису у стању да разликују своју пређашњу примарну стварност од нове интермедијарне. Управо то и јесу околности које су задесиле Џоа Чипа и Ранситерове инерцијалце након експлозије:

„‘Убик’ полази од претпоставке да у ‘хладном паковању’ има оних који су годинама били свесни свог положаја, као Ранситерова жена, али да има и оних који су, као Џо Чип, после несреће или због неизлечиве болести ‘стављени на лед’, а о томе немају појма” (Лем ²2018: 7).

Будући да верују како су и даље заиста живи, а не део интермедијарног псеудосвета, сваки покушај комуникације који долази из простора изван граница те симулиране стварности, појединци попут Чипа доживљаваће као феномене необјашњиве законима природе на које су навикли: „[П]сеудостварност за озлеђеног представља интегралну средину; када се неко ко се налази изван те псеудостварности меша у њу, дотични то доживљава као аномалију у својој средини” (Лем ²2018: 8). Примери таквог мешања јесу Ранситерови покушаји да комуницира са звојим упосленицима путем рекламе на кутији шибица, рекламног спота на телевизору, цедуљице у кутији цигарета, својим ликом на њиховом новцу или поруком на зиду тоалета: „СКОЧИТЕ У ПИСОАР И ДУБИТЕ НА ГЛАВИ ЈА САМ ТАЈ КОЈИ ЈЕ ЖИВ. ВИ СТЕ МРТВАЦИ ПРАВИ” (Дик ²2018: 134). Како би се успоставила директна комуникација између Ранситера и његових запослених, они морају схватити да више нису доиста живи, већ у стању полуживота. До директне комуникације и долази поткрај романа, када се Ранситер манифестује у Чиповој хотелској соби. Појављује се како би му пружио спасоносно средство, аеросол Убик, чијој ћемо се природи касније вратити. Услед таквих околности, наизглед се показује као

фикционално тачно „да су Џо Чип и сви остали из групе, а не Ранситер мртви” (Јаковљевић 2015: 149). Међутим, последње поглавље романа све закључке које је читалац до тог тренутка сматрао логичним окреће наглавце. Ранситер се налази у мораторијуму у коме је недуго пре тога комуницирао са замрзнутим Џоом Чипом. Сада жели да разговара са својом супругом, Елом. У пролазу, даје напојницу служитељу који је дотерао сандук његове супруге. Парадоксално, испоставља се да је лик на новчићима Чипов, баш као што је и лик на новцу који су у псеудостварности имали Чип и инерцијалци био Ранситеров:

„Већина ствари у животу најзад се некако разјасни. Али – Џо Чип на комаду од педесет центи? Био је то први новац са ликом Џоа Чипа који је икада видео. Са зебњом је предосетио да ће пронаћи још тога ако претражи џепове и новчаник. Био је то тек почетак” (Дик ²2018: 229).

Како објаснити такав расплет, а да разјашњење не подрије било алетичка ограничења на којима је приповест утемељена, било веродостојност и кохерентност фабуле? Како исправно примећује Батлер, „*Убик* је заваравалуће једноставна приповест; стварност, или како год је назвали, његовог условног окружења може се рационализовати све до последњег поглавља, које баца под сенку сумње све што је томе претходило” (Батлер 1995: 146). Након тог поглавља, једино што изгледа неупитно јесте да је „условна средина [примарна стварност романа] аутентична све до тренутка експлозије” (Батлер 1995: 148). Сличне недоумице изражава и Барлоу: „Ако се Ранситеров свет показује као нимало стабилнији од [света] становника полуживота, где се он налази? У полуживоту – попут њих?” (Барлоу 2005: 103). Једини могући закључак који преостаје јесте да је и Ранситер у стању полуживота (в. Батлер 1995: 148). Са таквим закључком слаже се и Лем:

„Последње питање на које треба одговорити јесте ко, у ствари, лежи у ‘хладном паковању’: Ранситер или Џо Чип? Према свему што је изнето у ‘Убику’, обојица леже у ‘хладном паковању’ (тј. цела група је погинула у експлозији на Месецу и морала је да буде збринута у ‘хладном паковању’)” (Лем ²2018: 9).

Међутим, иако је такав закључак логичан, он не нуди одговор на питање на који начин је дошло до тога. Уколико су како Ранситер, тако и Чип замрзнути, зашто се у стању полуживота не налазе један поред другог, у истој интермедијарној стварности? Зашто је Ранситер присиљен да споља продире у илузију постојања којом се креће Чип? Уколико је Ранситер доиста у хладном паковању, „[к]ако је, онда, заправо могао да помогне другима?” (Барлоу 2005: 103). Изостанак одговора на та питања угрожава веродостојност и кохерентност фабуле. Последица тога могла би бити читаочево напуштање уверења да читањем реконструише природни могући свет, те следствени отклон од научнофантастичног пакта који је склопио са писцем.

Заправо, одговор је прилично једноставан. Замрзавањем у хладном паковању, не одлазе сви преминули у исту симулацију постојања у оквиру свог новог полуживота. Већ смо истакли како је извор материјала за изградњу тих интермедијарних стварности свест сваког преминулог понаособ. Уколико би се свако од њих налазио изолован од осталих учесника полуживота, логично би било закључити да би број различитих симулација у којима учествују био ограничен једино бројем замрзнутих преминулих. Свако од њих налазио би се у солипсистичкој симулацији налик Елдричевој интермедијарној стварности у *Три стигме Палмера Елдрича*. Ипак, то није случај. Будући да је сваки аспект примарне стварности *Убика* комерцијализован, посебан симулатор за сваког преминулог не би био економски исплатива опција за мораторијум који ту услугу пружа. Водећи се принципом да треба остварити што већи профит уз што мање улагање, власници мораторијума групишу преминуле у хладном паковању, све их повезујући на исти апарат за симулирање

стварности. Последица таквих околности јесте да ће се искуства припадника те групе мешати у изградњи сурогата реалитета који доживљавају. Будући да у тој фикционалној примарној стварности постоји више различитих мораторијума, од којих сваки вероватно поседује по неколико различитих симулатора, број различитих равни симулираног постојања у оквиру интермедијарне стварности полуживота биће ограничен једино бројем симулатора, а не корисника њихових услуга. Како нам текст приповести говори, сви погинули Ранситерови упосленици смештени су у исти мораторијум у коме борави и његова супруга, Фогелзангов Мораторијум вољене браће. У истом мораторијуму налази се и Џори Милер, тинејџер за кога се на концу испоставља да продужава своје псеудопостојање дословно се хранећи преосталом животном енергијом својих сустанара. Први пут се таква могућност да наслутити почетком приповести, када Ранситер комуницира са супругом. Ненадано, њихову комуникацију прекида Џори потревши њено присуство: „Дуготрајна близина понекад изазива узајамну осмозу, суфузију духовних својстава полуживих, [...] Мождана активност Џорија Милера особито је добра, код Ваше жене није” (Дик ²2018: 29). Стицајем таквих околности, Џоријева свест постаје најснажнија и доминантна међу преминулима који деле заједнички полуживот. Услед тога, попут Елдрича, Џори постаје кадар да готово самостално ствара себи одговарајућу симулацију постојања у простору полуживота. Симулирано окружење потом користи да се поиграва са својим будућим жртвама пре него што се њима нахрани. Нуспојава чињенице да је своје сустанаре увукао у своју симулирану стварност јесте и њихова одсеченост од комуникације са примарном стварношћу. До сличних закључака долази и Лем:

„Што се тиче ‘прекривања’ једне свести другом може се претпоставити да у ‘хладном паковању’ лежи већи број људи и из економских разлога не може се свакоме од њих обезбедити одвојен симулатор. Штавише, на такву вишеканалну машину увек би била прикључена група људи. [...] [М]огло би се десити да струјни импулси из једног кола прескоче у друго или да друга кола индукују струју, *што би субјективно могло да се доживи као ‘прождирање’ једне свести од стране друге*” (Лем ²2018: 9, *курзив мој*).

Лемове закључке потврђује и текст романа. Како примећује Хејлзова, могућност дословног храњења непостојећа је. Осим што се налазе замрзнути у хибернацији, у хладном паковању свака особа ускладиштена је засебно. Физички контакт је немогућ (в. Хејлз 1999: 186). Самим тим, доживљај Џоријевог напада и покушаја храњења који Џо Чип доживљава као дослован, заправо је симболичан (в. Хејлз 1999: 186). Како Џоријево храњење другима у мораторијуму, тако и његово прекривање свести Еле Ранситер, последице су које су се лако могле избећи. Тако нешто фикционално је могуће. Било је потребно само да Ранситер додатно финансијски стимулише Фогелзанга како би се то десило: „[А]ко сте *споразумни да плаћате нешто већу месечну таксу*, можемо је сместити у изоловану комору високог степена сигурности” (Дик ²2018: 30, *курзив мој*). Будући да се то не догађа, можемо претпоставити да Ранситер није стигао, јер је ускоро и сâм погинуо, није могао или напосто није ни имао намеру да у ту сврху издвоји више новца. Услед тога, Ела Ранситер остаје заробљена у Џоријевој интермедијарној стварности, као једној од могућих алтернатива у оквиру интермедијарног универзума полуживота, одсечена од комуникације са мужем. Такав смер размишљања потврђује и сусрет Џоа Чипа са Елом Ранситер концем романа. Садржај њиховог разговора потврђује све што смо претходно рекли:

„Џоријева породица плаћа Херберту [Фогелзангу] годишње велику своту новца да га држи са осталима и да измишља наизглед прихватљиве разлоге за такав

поступак. И – таквих као што је Џори има у сваком мораторијуму. Ова битка води се свуда где су полуживи; то је истина, правило нашег начина постојања” (Дик ²2018: 220).

У претходном наводу можемо препознати неколико начина на које је имагинарна стварност коју у универзуму полуживота ствара Џори чврсто везана за и зависна од примарне стварности *Убика*. Као прво, Џори не надилази ограничења интермедијарног света који је створио. Из његових оквира не може посегнути и у њега увући кога год жели. Ограничен је на јединке са којима је повезан у мораторијуму. Да ли ће уопште са неким и бити повезан, зависи од добре воље чинилаца који се налазе ван његове моћи. У овом случају, то су његови родитељи и власник мораторијума. На тај начин, Џоријева симулација стоји у стању потпуне зависности од чинилаца примарне стварности. Осим што садржај симулације зависи како од његових, тако и искустава његових сустанара из периода живота у примарној стварности, опстанак како те симулације, тако и самог Џорија ван је његових руку. Слично Елдричу у његовим интермедијарним стварностима, све што Џори чини јесте да конзумирањем животне енергије других покуша да одгоди коначни крај. Мотивише га исти страх који је познат како актерима романа, тако и читаоцу. То је страх од смрти. Међутим, немоћан је да себи на директан начин обезбеди плен. Потенцијални плен морају му обезбедити живи. Као друго, последица горе поменутих околности јесте да у Џоријевој симулацији вреде алетички модалитети аналогни истоветним ограничењима како у примарној, тако и у искуственој и емпиријској реалности читаоца.

На први поглед, то не изгледа тако. Џоријева симулација интермедијарни је свет у коме се одвијају, из перспективе наше реалности, наизглед несхватљиви процеси. Најприметнији јесте регресивно кретање саме стварности и дееволуција њених ентитета у своје претходне облике. На почетку свог боравка у полуживоту, Ранситерови упосленици доживљавају окружење фикционалне 1992. године. Међутим, то не траје дуго. Концем приповести, интермедијарна стварност, као и сви њени ентитети, регресирали су назад у фикционалну 1939. годину. Како прогресивно срашћивање умова житеља мораторијума о коме говори Ела Ранситер (в. Дик ²2018: 25), тако и регресирање интермедијарне стварности и исцрпљивање њених ентитета, појаве су које се могу објаснити природним ентропијским процесом. То је процес који и у нашој стварности полако исцрпљује ограничену залиху енергије универзума и води коначном крају у свеопштем уједначавању и хлађењу. Аналогно стању како у нашој искуственој, тако и примарној стварности романа, залихе енергије су ограничене и у стању полуживота. Како би одгодио сопствену смрт, Џори ствара симулацију у коју увлачи остале житеље мораторијума не би ли себи обезбедио нове изворе енергије. Међутим, сам чин стварања и одржавања те симулације захтева утрошак великих количина енергије. Такав напор исцрпљује Џорија и повећава његову потребу да се храни. Упркос црпљењу енергије из свих могућих извора, Џори не поседује снагу да симулацију одржава у почетном стању. Кретања у његовој симулацији поново преузима незаобилазни процес ентропије као врховно алетичко ограничење свих равни постојања. Што се више храни енергијом других и покушава своју симулацију да одржи, то више убрзава иначе много спорије свеопште ентропијско пропадање:

„Џори, који украденом енергијом ствара алтернативне стварности у полуживоту, истовремено изазива регресивно пропадање ствари и људи чију енергију црпи. Због ограничености доступне енергије, његове креације су привремене и постоје само у непосредној близини оних који их доживљавају” (Јаковљевић 2015: 155).

Ентропијско кретање и иначе постоји и приметно је у полуживоту, једнако као и у примарној стварности романа и стварном свету око нас. На чињеницу да све што Џори Милер својим себичним понашањем чини јесте да то кретање вишеструко убрзава указују и речи Еле Ранситер: „[У] полуживоту ми [се] ионако стално смањујемо. Џори то само убрзава. Умор и хлађење наступају у сваком случају. Али не тако скоро” (Дик ²2018: 220). Како истиче Јаковљевић, „Џори изазива ентропијско дејство, аналогно дејству ентропије у објективној стварности које води стазису и термодинамичкој смрти универзума, а које се манифестује пропадањем, ометањем кретања и заустављањем протока информација” (Јаковљевић 2015: 155). У тексту романа можемо пронаћи више примера регресивног ентропијског кретања како целе интермедијарне стварности, тако и њених житеља и других ентитета. Већ пар тренутака након експлозије и преласка у Џоријеву интермедијарну стварност, деловање ентропије која се убрзава Џоријевим храђењем, манифестује се међу члановима Чипове групе као обамрлост и хладноћа. Венди Рајт је прва која се пожалила на хладноћу и „приметно дрхтала” (Дик ²2018: 84), док се сам Џо Чип осећао „физички и психички обамро још од експлозије; било му је хладно и трнуо је” (Дик ²2018: 83). Друга манифестација ентропијског кретања јесте убрзано старење свега у њиховом окружењу. Цигарета коју Џо Чип покушава да припали „сува [је] и бајата” (Дик ²2018: 88), док је кафа коју покушава да попије „хладна, устајала и праствара; површину је прекривала нека пенаста плесан” (Дик ²2018: 95). Старење није ограничено само на предмете. Док се Џори храни њиховом животном енергијом, чланови Чипове групе почињу да се осећају уморно и старо. Поново, Венди Рајт је прва која отворено о томе говори: „Осећам се старо. Јесам стара. Ваше пакло цигарета је старо; сви смо стари” (Дик ²2018: 88). Она је и прва жртва Џорија Милера. Све што од ње преостаје након што јој Џори исиса животну енергију јесте сасушена хрпа костију и мумифициране коже, као да је у таквом стању небројено много година чекала да је открију. Процес који иначе траје нама незамисливо дуго, у њеном случају бива сажет у свега неколико сати: „На дну плакара лежала је склупчана, шћућурена хрпа, дехидрирана и готово мумифицирана. [...] / Фон Фогелзанг закркља као да се гуши: ‘Ово је старо. Потпуно исушено. Као да овде труне већ вековима’” (Дик ²2018: 113-114). Како приповест одмиче, истоветна судбина стиже једног по једног члана групе. На тај начин, показује се да је Џори Милер, иако створитељ интермедијарне стварности којом се крећу актери приповести, немоћан суочен са кодексним алетичким ограничењем које је свеprisутно, непромењиво и незаобилазно у свим равнима постојања. Моћ ентропије превазилази границе светова и универзума, било да су примарни фикционални, интермедијарни или стварни. Попут Палмера Елдрича, колико год покушавао, Џори не може утећи истоветном ентропијском исходу који је својим себичним и неемпатијским деловањем наменио другима. Наместо да одлаже долазак смрти, Џори је убрзава: „Разлагање и повратак на ове облике нису били његово дело; дешавали су се упркос његовим напорима. То су природни атавизми, синило је Џоу, који су се збивали механички упоредо са опадањем Џоријеве снаге” (Дик ²2018: 214). Џори Милер заробљеник је истих околности као и остали житељи полуживота. У епској и отвореној приповести природне научнофантастичне интермедијарне реалности коју ствара, једино ограничење против којег је сва борба на концу узалудна јесте неумитност ентропијског краја. Попут својих жртава, таквој врсти судбине не може утећи. Поменуте околности Џоријеве интермедијарне стварности потврђују аналогност њених темељних алетичких ограничења ограничењима исте врсте како примарне стварности актера, тако и искуствене стварности читаоца.

Још једна појава у интермедијарном свету који ствара Џори Милер указује на чињеницу да његова моћ није безгранична нити натприродна. То је постојање мистериозног средства у облику аеросол спреја по имену Убик. Џо Чип до њега долази уз помоћ Глена и Еле Ранситер. Један од ефеката тог средства јесте враћање убрзаног ентропијског процеса у нормалне токове и следствено онемогућавање Џорија Милера да на тај начин исцеди животну енергију из Џоа Чипа. Како реклама коју Џо Чип посматра говори, Убик је средство „за подупирање стварности“:

„Један невидљиви пуш-пуф облачак Убика, чија је цена економична, одагнаће панични, опсесивни страх да се цео свет претвара у згрушано млеко, истрошене магнетофоне и застареле лифтове са гвозденим кавезом уз остала, даља, досад неопажена испољавања распадања” (Дик ²2018: 140).

Чињеница да се Убик рекламира као средство за подупирање стварности читаоцу говори да таква стварност ни у ком случају не може бити објективна, примарна реалност приповести. Самим тим, указује на њену интермедијарну, лажну природу, тј. на „потенцијал за фабриковање стварности” (Јаковљевић 2015: 156). Сличног схватања је и Фитинг: „Значај Убика као посредничког средства или путоказа ка метафизичкој стварности подривен је на неколико кључних начина. [...] [О]н штити Чипа одржавајући илузорну реалност, док прикрива ‘стварну’ реалност мораторијума” (Фитинг 1975: 49). Сам Чип у једном тренутку приповести наслућује да се он и његова група не налазе у некој од уобичајених интермедијарних равни стварности полуживота, већ унутар конструкта којим управља „неодговорн[о] бић[е] које ужива у оном што нам ради” (Дик ²2018: 198): „Ово је хладно паковање, [...] али има ту још нешто. Нешто што није нормално за људе у полуживоту. Две силе делују истовремено [...]; једна нам помаже, а друга нас уништава” (Дик ²2018: 201). Појава вишеструко убрзане ентропијске регресије свих ентитета Џоријеве псеудостварности ограничена је на ту интермедијарну раван. Убик је производ те исте равни, са наменом која се у њој и остварује: „За разлику од ентропијског дејства регресије, која води стазису и смрти, Убик има кинетичко дејство, јер поништавањем регресије омогућава кретање и живот” (Јаковљевић 2015: 155). Међутим, ограничење на постојање и деловање у оквирима интермедијарне стварности спушта Убик са пиједестала потенцијално божанског и натприродног у раван људског и замисливог: „Убик је људски изум, оличење људске борбе против ентропије, пре него оличење божанског провиђења или вођства у тој борби” (Фитинг 1975: 49). Значајно запажање у вези са природом тог средства и илузије у којој се јавља износи Јаковљевић, „Џори не зна шта је Убик, иако ово средство потиче из света у којем је он научио да опстане и господари попут божанства” (Јаковљевић 2015: 155). Управо чињеница да није упознат са пореклом Убика, иако га среће у окружењу чији је створитељ, указује на то да је Џоријева божанска свемоћ привид. Ипак, у једном тренутку, Џори почиње да наслућује праву природу Убика: „Ово потиче из наше средине. Мора да је тако јер ништа не може да уђе овамо *осим речи*” (Дик ²2018: 209-210, *курзив мој*). Убик то и јесте, метафора отпора ентропијском кретању и тежње ка проналажењу равнотеже између апсолутне ентропијске истине која води смрти и привида стварности који настоји да ту истину заклони. Будући да је Џоријева симулација интермедијарна реалност, он у руци не држи бочицу спреја, нема чак ни руку. Све је привид. Одсуство потребе за научним објашњењем нечега што само привидно постоји у оквиру лажне стварности истиче и Висковић: „Ако је Убик научни изум који помаже обнављању оних у полуживоту, зашто онда постоји једино *унутар* полуживота, где закони науке и физике наизглед не владају на исти начин као што то чине у стварном свету?” (Висковић 2013: 150). Тела житеља полуживота, као и сви ентитети привида стварности

који настају, манифестације су које им омогућају да фикционално окружење којим се наизглед³¹⁶ крећу себи представе на схватљив начин. Самим тим, Убик доиста и јесте ништа друго до реч: „Реч постојања у ништавилу је Логос, стваралац, Бог, спасилац, који се кроз симулацију стварности промаља као права стварност, скривена у сваком њеном делићу, испод слојева лажи, конструкције, обмане” (Јаковљевић 2015: 158). Као реч која подржава и обнавља привид постојања, снага те речи и сама остаје привид који разоткрива једну раван маски, Џоријеву симулацију, само да би од суочавања са смртоносном ентропијском истином сачувао остале становнике полуживота. Убик „пружа наду протагонисти, уже за спасавање које може зграбити не би ли одржао везу са спољним светом” (Висковић 2013: 151).

Да би се схватила природа Убика, треба имати на уму да је његово деловање нераскидиво повезано са процесом супротног смера, деловањем ентропије. Иако су им смерови деловања супротни, те процесе не треба схватити као супротстављене. Они су комплементарни, две стране истог новчића. Оба процеса почињу из исте тачке, манифестација су истих алетичких ограничења: „Један је одлазак, [...]. Излазак из постојања. То је први процес. Други процес је улазак у постојање. Али у нешто што никада раније није постојало” (Дик 2018: 120). Док год стоје у равнотежи, ентропијско кретање одвија се својом уобичајеном, голом оку готово неприметном брзином. Проблем настаје када деловање трећег фактора наруши поменуту равнотежу. Тада се ентропијско кретање убрзава ван контроле, што актери приповести у Џоријевој интермедијарној стварности субјективно доживљавају било као регресирање објеката који их окружују у пређашње форме, било као исушивање, хлађење и распадање. Ела Ранситер је ту са Убиком како би повратила равнотежу: „Као што Џо Чип описује равнотежу између телепата и инерцијалаца као неизбежну и вечну, на исти начин и Ела описује равнотежу између себе и Џорија, као и сила које представљају” (Висковић 2013: 160). На примеру такве фикционалне манифестације ентропије, како у раније анализираним приповестима, тако и роману *Убик*, можемо закључити да мотиву ентропије и одупирања истој Дик прилази на особен начин. Ентропијско кретање никада не остаје ограничено на алетичке светове. Спуштајући се у раван друштвеног, ентропија продире у све поре доживљене стварности актера.

У Џоријевој виртуелној стварности унутар полуживота, немогућност обезбеђивања довољне количине енергије како би се симулација одржала резултира убрзавањем ентропијског кретања и регресирањем целокупног конструкта. Покушавајући да недостатак енергије надомести убрзаним и све чешћим храњењем, житеље свог виртуелног света Џори почиње да користи као средства сопственог опстанка. Понашајући се себично и неемпатијски, Џори напушта све људске обзире. Напуштајући емпатију, он убрзава ентропијску регресију. Постаје раније поменути фактор који нарушава равнотежу између ентропијског и против-ентропијског кретања. Суочени са убрзањем процеса који води неумитном крају, одређени број житеља Џоријевог конструкта стварности одлучује да своје поступке утемељи на другачијим основама. Наспрам себичног поступања и коришћења других као употребљивих средстава, они бирају сарадњу. Резултат такве сарадње и воље да се помогне јесте спреј Убик. Речима Еле Ранситер, то је битка коју „водимо [...] ми у полуживоту, они које Џори вреба” (Дик 2018: 220). Убик није агресивно средство. Као израз емпатије, оно привремено неутралише Џоријев утицај и успорава ентропију. Поново успоставља природну равнотежу на начин на који инерцијалци то чине

³¹⁶ Будући да заправо леже замрзнути и непокретни у мораторијуму.

у свом односу према прекогнитивцима и телепатама у оквирима примарне стварности. Ипак, Убик је средство које није створено да Џорија уништи. Уништивши Џорија, уништитељ би, поступивши неемпатијски, само заузео његово место:

„Можда ћете временом научити како да га неутралишете. Мислим да је то заиста највише чему можете да се надате; сумњам да можете одистински да га уништите – другим речима, да га конзумирате – као што то он чини са полуживима који су смештени близу њега у мораторијуму” (Дик ²2018: 219-220).

На тај начин, ентропија и Убик постају још једна манифестација деструктивног Лина и креативног Јанга које можемо пратити још од *Човека у високом дворцу*. Ти принципи постојања међусобно се дефинишу и све што је потребно јесте одржати их у равнотежи.

Агресија и уништење не представљају одговор који је полуживима потребан. Ентропија се не може избрисати из постојања. Такво отуђено понашање само је убрзава: „[К]онзумирање грабљивца не може бити коначни одговор, јер је једини начин да се постигне то илузорно разрешење увлачење грабљивца унутра, симболично и дословно се и сâм претворивши у грабљивца” (Хејлз 1999: 186). Једини начин да се ентропија макар привремено заузда и неутралише јесте емпатија, савесно и несебично поступање у свакој прилици. Пружајући Џоу Чипу спреј Убик у тренуцима када га животна енергија напушта, када његова „топлота чили” (Дик ²2018: 191), Ранситер поступа управо на такав начин. Успостављајући равнотежу са дејством ентропије, иако је са једне стране прикрива, Убик истовремено и разоткрива део истине која стоји иза привида. Више нема разлога да се Џо Чип осећа као „ноћна лептирица која лепрша на прозорском окну стварности, нејасно је видећи споља” (Дик ²2018: 142). Убик му омогућава да тај прозор отвори и у истину иза привида на тренутак завири. Ипак, како такав привид, тако и такву истину, треба узети са дозом резерве и схватити само условно. Привид јесте маска која скрива стварно. Међутим, стварно у поменутом случају није апсолутно стварно. Ограничено је на интермедијарну раван. Посматрано у апсолутним категоријама, то је још само један, дубљи слој привида. Пример таквог увида и дејства Убика јесте сцена у којој члан Чипове групе, Дон Дени, на Чипово инсистирање, окреће бочицу Убика према себи: „[С]ви они су мртви; остали смо само Ви и ја, а Убик ће престати да делује кроз неколико часова. И Ви нећете бити у стању да набавите још. Дакле, остаћу само ја” (Дик ²2018: 208). Изговорене речи Дона Денија не уклапају се ни на који начин како у претходне догађаје приповести, тако ни у начин његовог дотадашњег опхођења према Чипу. Наравно, то јесте тако уколико је читалац мишљења да је актер који их је изговорио заиста Дон Дени: „Облак који је заклањао Дона Денија испари. *Особа која је стајала тамо, усред исхлупеле мрље од Убика, која је промочила отрцани прљави тепих, није била Дон Дени*” (Дик ²2018: 208, *курзив мој*). Убик је уклонио маску коју је преузео Џори Милер и открио да је он „давно појео Денија” (Дик ²2018: 209). Убик се показује као средство чије „појављивање и дејство разоткрива истину улањањем вела *докоса* [обмане], док је стварност, коју протагонисти романа сматрају правом, само конструкт, несавршен одраз праве стварности” (Јаковљевић 2015: 158). Приморавајући Џорија да се на концу разоткрије и читаоцу открије своје праве мотивације, Чип указује на чињеницу да је Џори лажно божанство лажне стварности. Он конзумира преосталу енергију замрзнутих у хладном паковању не само зато што тако жели, већ и услед тога што је на такве кораке присиљен: „Раније сам чекао да неко време проведу у полуживоту, али сад морам да их имам одмах. *Да бих сам преживео*” (Дик ²2018: 209, *курзив мој*). Као и остали житељи његове стварности, заробљеник је околности у којима се нашао и са којима се хвата у коштац како зна и уме. Попут Елдрича, одабрао је

погрешан начин да то учини. Конструкт у који је увукао остале житеље не сеже даље од њиховог видокруга: „Тамо нема никога. Куд год сте ишли Ви и остали из групе, обликовао сам опипљиву стварност у складу с вашим минималним очекивањима” (Дик ²2018: 210-211). Једини разлог њеног постојања јесте да завара житеље полуживота да се још увек налазе у примарној стварности. Уверени да су још увек живи, они и не покушавају да, попут Еле Ранситер, пронађу начин да се одупру Џоријевим нападима. Последица тога јесте да убрзо, један по један, бивају конзумирани. Попут писца који гради фикционалну стварност, Џори није кадар да попуни све празнине тог окружења. То би захтевало превелики утрошак енергије, а свако трошење енергије води њеном неповратном губљењу и приближавању ништавила ентропије: „[К]ада бисте ушли у један од оних аутомобила и возили се миљама... најзад бисте стигли до тачке где све пропада. А то Вам се не би допало, *баи као ни мени*” (Дик ²2018: 212, *курзив мој*). Ентропијско ништавило окружује Џоријев интермедијарни свет и надире са свих страна. Немоћ да било шта подуме како би јој се одупро може се приметити у страху који је претходно наведеним речима исказао. Закључак је неизбежан. Иако интермедијарна и лажна стварност, Џоријев свет у полуживоту подлеже истим алетичким ограничењима као и примарна стварност романа, аналогна искуственој стварности писца и читаоца. Из тих разлога, приповест *Убика* и даље носи одлике научнофантастичне приповести, упркос привидним примесима из домена натприродних могућих светова фантастичне књижевности.

IV 2. 6. Алетички приповедни модалитети Дикових фикционалних светова – Кратак закључак

Уколико говоримо о употреби Долежелове категорије алетичких ограничења приповедних светова у сврху одређивања природности неке потенцијално научнофантастичне фикционалне реалности, морамо закључити да се та категорија показује као средство од непроцењиве важности. Алетичка ограничења непогрешиво указују на чињеницу да ли је анализирана фикционална стварност доиста природни могући свет или не. Иако природност могућег света није једина одлика која неко дело чини научнофантастичним, ипак је незаобилазна и темељна. Све друге одлике којима се у нашим разматрањима бавимо представљају надоградњу те основне. Уколико алетички свет није у основи природна могућа стварност, такав фикционални свет не може поседовати научнофантастични новум као покретач фабуле и не може функционисати као зачудни и искривљени одраз проблема наше искуствене стварности. Самим тим, такво дело не може очувати своју сазнајну функцију. Наместо суочавања са парадигматским истинама о свету, водиће читаоца у бег од света који га окружује. Наравно, књижевност није идеална категорија, те ће у природним могућим световима научнофантастичне фикције увек бити могућа појава фантастичних елемената из домена натприродних могућих светова. Чињеница да је природност фикционалног света одлика коју научна фантастика дели са реалистичком фикцијом омогућава јој да неке одлике реалистичке књижевности преузме. Једна од њих јесте и категорија инвентивности, која омогућава да се постојање натприродних елемената у природном могућем свету оправда. Према старом Аристотеловом захтеву, уколико је присуство таквих елемената добро уклопљено у приповест, има своју сврху, онда такво присуство неће нарушити логичку кохерентност и веродостојност фабуле дела. Упркос свему, свет таквог дела остаће природан. На различите начине, то се догађа и у приповестима научнофантастичних романа који су предмет наших разматрања. Пример тога је прелазак господина Тагомија у другачију

стварност у *Човеку у високом дворцу*. Незаобилазан је и начин на који Манфред Штајнер доживљава своје окружење и протичање времена у *Марсовском временском исклизнућу*. Ту су и слична искуства корисника Жваке-3 у интермедијарном универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*. Интермедијарни нивои фикционалне стварности поново се јављају у виртуелном стапању са Мерцером у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?*, као и у стању полуживота романа *Убик*. Ипак, нити другачији временски хоризонти и (привидна) интенционалност окружења коју такве стварности доносе, нити остале примесе, попут прекогнитивних и телепатских способности, које наизглед долазе из домена фантастичног, не могу учинити фикционалне универзуме разматраних романа заиста натприродним. Прекогниција и телепатске способности какве срећемо у *Марсовском временском исклизнућу*, *Три стигме Палмера Елдрича* и *Убику* примесе су које су добро уклопљене у целокупни миље својих приповести. Услед тога, ти фикционални светови и даље функционишу на начин аналоган начину функционисања наше искуствене стварности. Насупрот томе, односи измењених временских хоризоната и интенционалности окружења постоје само како у визијама потпуне стварности Манфреда Штајнера, тако и у виртуелним реалностима Палмера Елдрича, стапања у Мерцеру или полуживота. За разлику од примарних стварности анализираних романа, које су алетички природне и модално хомогене, светови поменутих илузија неретко носе одлике интермедијарних стварности. Њихово привидно одступање од алетичких ограничења која вреде како у нашој искуственој, тако и у природним примарним стварностима романа, за последицу нема читаочево напуштање пакта који је склопио са писцем о томе да је свет представљен текстом романа и даље природан и научнофантастичан. Светови илузија и халуцинација упоредиви су са световима снова. Као пример можемо узети *Три стигме Палмера Елдрича*. Како Висковић примећује, ток те приповести подсећа на причу „о људима који се стално изнова буде, само да би схватили да још увек сањају” (Висковић 2013: 123). Насупрот томе, актери *Убика* се из сневања у полуживоту не могу ни пробудити. Једино је питање да ли ће уопште успети да схвате да се налазе у технолошки индукованом стању сна. Без обзира на одступања од логике природног света која се у таквим околностима јављају, снови су ипак део природног људског искуства иако у њима, барем на први поглед, не морају вредети алетичка ограничења каква познајемо у нашој искуственој и емпиријској стварности (в. Долежел ²2008: 128). Међутим, чак и снови неизбежно почивају на темељима наше реалности. Постоје ограничења, попут ентропијског кретања, која чак ни снови и халуцинације не могу заобићи. Таква одлика долази до посебног изражаја у ретроградном кретању целокупне виртуелне стварности романа *Убик*, као и у паду у ентропијски гробни свет у приповестима *Марсовског временског исклизнућа* и *Сањају ли андроиди електричне овце?* Те одлике интермедијарни светови снова деле са интермедијарним световима илузија и халуцинација. Таква (наизглед) илузорна искуства могу бити проузрокована на различите начине: поремећајима у перцепцији стварности у односу на нормалну алетичку обдареност актера (аутизам и шизофренија у *Марсовском временском исклизнућу*), последица употребе халуциногених дрога (Моћни-Д и Жвака-3 у *Три стигме Палмера Елдрича*), изазване употребом технолошких средстава (емпат-кутија у *Сањају ли андроиди електричне овце?* и полуживот у *Убику*). Наравно, таква искуства актера могу напосто и не припадати интермедијарној равни и остати необјашњена (приповести алтернативни Сан Франциско *Човека у високом дворцу*), док год не нарушавају логичку кохерентност и веродостојност фабуле дела.

IV 3. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења фикционалних светова Дикових романа

Попут алетичких ограничења, деонтичка ограничења деле се на две врсте. Са једне стране, постоје кодексне норме. Оне одређују шта је забрањено, обавезно или дозвољено на нивоу целокупног фикционалног света. Са друге стране, постоје и субјективне норме. Оне одређују забране и обавезе појединачних фикционалних особа (в. Долежел ²2008: 131). Деонтички модалитети у једном фикционалном свету могу се манифестовати било као скуп општеприхваћених културних конвенција које у њему владају, било као експлицитно прописане норме у виду законских или других правних одредби. Како је приметио Долежел, „[д]еонтичко маркирање радњи најбогатије је извориште наративности”, јер „генерише чувену тријаду: *пад* (нарушавање норме – казна), *проба* (испуњење обавезе – награда), *неприлика* (сукоб неколико обавеза)” (Долежел ²2008: 131). Такву структуру можемо препознати и у Диковим делима на примеру ликова који било путем иновације и/или отворене побуне пркосе друштвено наметнутим нормама (у виду било конвенција, било закона) које нису у складу са њиховим приватним моралним начелима. Дајући предност сопственим моралним начелима у односу на општеприхваћене норме њиховог света, они у том фикционалном свету постају деонтички странци, неретко и бунтовници.

Морамо приметити да су деонтичка ограничења фикционалних светова које анализирамо тесно испреплетена са њиховим како аксиолошким, тако и епистемичким модалитетима. Из тих разлога, сматрамо да је целисходније да их анализирамо заједно, у оквиру истог одељка, него да сваком приступимо понаособ. Међусобну испреплетеност на нивоу фикционалних светова Дикових романа примећује и Олдис:

„Дикови романи су делом привлачни и због тога што сви имају додирне тачке у којима се преплићу, иако Дик никада [поново] не уводи ликове из претходних књига. Тај однос много је финији – више налик на мрежу. [...] Такве коцкице од књиге до књиге никако нису међусобно замењиве. [...] Моћ у Диковском универзуму лежи у тим коцкицама, пре него у његовим ликовима” (1975: 43).

Поред алетичких, коцкице које чине Диков фикционални универзум управо су његова деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења. Побуна фикционалних ликова против деонтичких ограничења у виду општеприхваћених норми датог фикционалног света проистиче из њихове валоризације тих норми. Сваки скуп норми самим својим постојањем најпре производи па потом и заступа одређени систем вредности, тј. аксиологију датог фикционалног света. Сходно томе, дате норме и системи вредности доводе до формирања модалног система „знања, незнања и уверења” о том свету, који одређује „епистемички поредак фикционалног света”, а „изражен[...] [је] друштвеним обрасцима, какви су: научно знање, идеологије, религије, културни митови” (Долежел ²2008: 136). Фикционални ликови те опште норме, проистекле системе вредности и друштвене обрасце упоређују са својим субјективним моралним начелима, тј. личним системима вредности, знањима и уверењима. Оцењују их било као вредне, било као безвредне. Последице чина валоризације су такве да присуство тих норми, вредности и друштвених образаца у фикционалним ликовима „буди жељу или одбојност” (Долежел ²2008: 134). Уколико је последица одбојност, она води њиховој побуни и потрази за нечим вреднијим. Чином побуне, фикционални актери удаљавају се од неуравнотежености изазване трењем између сопствених вредности, знања и уверења са једне стране, те општеприхваћених модалних ограничења тог света, са друге. Њихов развојни пут након

побуне може се поистоветити са потрагом за унутрашњом духовном равнотежом насупрот неуравнотежености коју су оставили иза себе. Лична неуравнотеженост актера са захтевима фикционалог окружења манифестује се као њихова одбојност ка њима.

Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења Дикових дела нису искључиви производ фикције. Она су истовремено и искривљени одраз у огледалу преовлађујућих друштвених норми и вредности које је Дик запажао у сопственом времену и окружењу. Такве норме и вредности доводе до отуђења човека од других и себе самог путем наметања одређеног начина перцепције стварности. На тај начин перцепирана стварност конструкт је нашег ума. Не може се назвати потпуном сликом о стварности која нас окружује, јер је способност опажања неминовно ограничена могућностима наших чула. Такав конструкт ума настао спољашњим притисцима у коме свакодневно живимо Дик назива заједничком стварношћу и сматра је лажном:

„[Д]анас живимо у друштву у коме медији, владе, велике корпорације, верске и политичке групе *производе лажне стварности* – а постоје и средства којима се ти *псеудосветови* могу испоручити право у умове читалаца, гледалаца, слушалаца. [...] Шта је [онда] стварност? Непрестано смо бомбардовани *псеудостварностима* које производе веома паметни људи користећи веома софистициране електронске механизме” (1978: 261-262, *курзив мој*).

Као читаоци, можемо приметити постојање сличних тенденција и притисака како у фикционалним световима Дикових романа, тако и у друштву чији смо део. Ти притисци долазе из актерима несагледивог домена који својим агресивним интервенцијама пресудно утиче на животе Дикових ликова. Различити су примери оличења тих невидљивих центара моћи у Диковој фикцији. Још у својим најранијим делима, Дик „агресивност поистовећује не само са милитаризмом³¹⁷, већ и са комерцијализмом³¹⁸” (Сувин 1975: 16). Услед тога, зликовце поистовећује са „било тоталитарним, било капиталистичким владаоцима” (Сувин 1975: 16)³¹⁹. Постојање норми, вредности и друштвених образаца које такав домен намеће житељима Дикових фикционалних светова води отуђењу и аутоматизацији човека наметањем унапред датог погледа на свет. Спутани таквим стегама, престајемо бити кадри да стварност око себе видимо онакву каква заиста јесте. На тај начин перцепирана стварност постаје конструкт ума у директној зависности од у нашем окружењу преовлађујућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. Самим тим, модална ограничења у складу са којима градиммо слику о свету постају маска која скрива стварност. Таква модална ограничења постају образац контроле над несвесним масама које у складу са њима живе. Тај образац контроле спутава оне које контролише и лишава их слободе избора не дозвољавајући им да проникну до апсолутне истине о свом постојању. Из тих разлога, у савременом свету постаје веома тешко, безмало и немогуће, разлучити истину од њеног сурогата. Дик је на постојање таквих кретања и притисака у друштву чији је део био, покушао да укаже својом фикцијом. Услед тих цивилизацијских притисака, сви његови мали ликови, почевши од Френка Фринка у *Човеку у високом дворцу*, преко Џека Болена у *Марсовском временском исклизнућу*, Барнија Мејерсона у *Три стигме Палмера Елдрича*, Рика Декарда и Џона Исидора у *Сањају ли андроиди електричне овце?*, све до Џоа Чипа у роману *Убик*, пре или касније затичемо у стању побуне и неминовног почетка

³¹⁷ Нацистичка милитаристичка идеологија у *Човеку у високом дворцу*, УН у *Три стигме Палмера Елдрича*.

³¹⁸ Економски центри моћи оличени различитим фикционалним корпорацијама и пословним организацијама у целокупном одабраном опусу Дикових романа.

³¹⁹ Такође (в. Сувин 1988: 125).

личних потрага за истинским људским вредностима које би коначно могле дати сврху и смисао њиховим животима. Побуна је средство повратка жељеним вредностима које им недостају. Не би ли продрли до потпуније слике о стварности у којој постоје и повратили унутрашњу равнотежу коју су изгубили прилагођавајући се захтевима заједничке стварности, актери Дикових приповести крећу се у смеру поновног проналажења духовне равнотеже. Такво кретање представља њихову тежњу ка самоспознаји. Позивајући се на Сузан Сулеиман, Долежел истиче да је тежња за самоспознајом, тј. преображаја незнања о самој себи у знање, увек удружена са трансформацијом пасивности актера у њихову активност (в. Долежел ²2008: 137). Активирање актера комплементарно је побуни против наметнутих норми, система вредности и друштвених образаца. Већина Дикових малих актера не може приуштити да живи у складу са личним уверењима и покушавају да се прилагоде владајућем деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку. Упркос притисцима, такви покушаји неретко се показују као узалудни. Они не успевају да преовлађујуће деонтичке, аксиолошке и епистемичке модалитете у потпуности усвоје иако су неретко приморани да се понашају у складу са њима. Настала ситуација доводи до унутрашњих сукоба: Такав отпор код Дикових фикционалних ликова примећује и Сувин:

„[П]остоји једна *аутентична срж једнака људскости* код *homo sapiens*-а, од које мушкарци и жене морају бити *отуђени цивилизацијским притисцима* како би се понашали на *неаутентичан и дехуманизовани начин*, тако да увек постоји *унутрашњи отпор* таквим притисцима код било кога ко напосто прати његов или њен *људски инстинкт односа према људима као према циљу, а не средству*” (1975: 18, *курзив мој*)³²⁰.

Насупрот побуни и потрази за самоспознајом, пасивност и тежња ка прилагођавању једнака је предаји и прихватању стања сопствене неуравнотежености са модалним ограничењима фикционалног света. Такво прихватање и одрицање од права на слободни избор за крајњу последицу има производњу једнообразних јединки које су се поистоветиле са некада им одбојним вредностима, знањима и уверењима, одрекавши се својих приватних моралних начела. Наспрам електронских симулакрума људи, који у Диковим фикционалним световима добијају многе одлике људскости, постепено узурпирајући место које је човек заузимао, многи људи тих фикционалних светова постају у све већој мери налик машинама, „андроиди са механичким, програмираним личностима” (Ворик 1980б: 210). Фитинг примећује улогу коју наметнути деонтички, аксиолошки и епистемички поредак игра у изградњи наше представе о стварности. Такво „знање о стварности” увек је „друштвено конструисано” и може се применити како на фикционалне светове Дикових дела, тако и на нашу искуствену стварност: „[П]раксе и системи представљања који производе наше разумевање и доживљај нас самих и наше стварности играју суштинску улогу у одржавању и обнављању постојећих (капиталистичких) производних односа” (Фитинг 1983: 220).

Примери фикционалних окружења која масовно производе отуђене јединке у Диковом фикционалном универзуму крећу се од немачког Рајха и његове нацистичке идеологије, све до либерално-капиталистичких односа представљених у другим Диковим романима, доведених до логичког екстрема као свог зачудног одраза у америчком друштву ауторовог доба. Активирање актера и њихово напуштање неуравнотежености и духовног сивила узрокованог вредностима, знањима и уверењима доминантним у тим

³²⁰ Такође (в. Сувин 1988: 128).

фикционалним окружењима, представља њихов лични морални избор између ропства и слободе, неуравнотежености и духовне равнотеже, полуживота и живота достојног човека.

IV 3. 1. Човек у високом дворцу

У случају *Човека у високом дворцу*, одбојност актера према важећим нормама, вредностима и друштвеним обрасцима њиховог фикционалног света, понајвише изражених нацистичком идеологијом, доводи до вишеструких последица. Чином побуне, они најпре одбацују наметнуте им норме и вредности које стоје у неравнотежи са њиховим унутрашњим. Потом крећу у потрагу за нечијим вреднијим, што ће им омогућити да унутрашњу равнотежу која им недостаје пронађу: „Уколико особи недостаје жељена вредност, врло је вероватно да ће она предузети одређене радње како би је стекла” (Долежел ²2008: 134). Одбацивање старих безвредних и делање у смеру стицања нових и бољих вредности „основни је образац аксиолошких прича, и најчешће се развија у форми приповести о потрази” (Долежел ²2008: 134). Цео процес може се посматрати и као део процеса самоспознаје или сазревања фикционалних актера. Крећући се од почетног несагласја са вредностима, знањима и уверењима свог фикционалног окружења, ти актери прелазе одређени развојни пут, расту и развијају се у очима читаоца. На крају приповести, проналазе унутрашњу равнотежу за којом су трагали, своју унутрашњу истину. Чином одбацивања општеприхваћених норми и вредности, осим што постају деонтички странци, поменути фикционални ликови добијају и статус аксиолошких странаца услед њиховог „[с]убјективно[г] оспоравањ[а] аксиолошког поретка” (Долежел ²2008: 135). Да будемо прецизнији, „успостављањем опречне субјективне аксиологије” (Долежел ²2008: 135) у односу на кодексну аксиологију свог фикционалног света, такви ликови постају аксиолошки бунтовници. Њихова епистемичка потрага огледа се у потрази за истином о себи. Како би и сами постали вреднији, морају одбацивати норме, системе вредности и друштвене обрасце који преовлађују у њиховој стварности. Самим тим, морају се суочити и сами са собом. Знања и уверења којима теже најчешће су у супротности не само са доминантним друштвеним обрасцима, већ и деловима њихових сопствених субјективних епистемичких скупова, који садрже „селектоване и синтетизоване делове ‘интернализираних’ друштвених знања и уверења” (Долежел ²2008: 136). Колико год да Дикови ликови одбацују модални поредак свог фикционалног света, за очекивати је да су део вредности и образаца против којих се буне несвесно и сами прихватили. Такав пример проналази и Сувин. Он истиче како Дик у свом стваралаштву показује велико „разумевање сличности између немачког и америчког фашизма”, будући да је исти изникао из „истих друштвених класа крупних шпекуланата и ситних трговаца”, а који је „отеловљен у низу ликова [...] [п]очевши од потпуно америчког Чилдана”³²¹ (Сувин 1975: 13)³²². Самим тим, пут побуне и потраге истовремено је и пут самоспознаје, сазревања и раста фикционалних актера, при чему је њихова главна тежња да постану боље верзије самих себе. Ипак, пре него што се окренемо личним потрагама појединих ликова романа, требало би нешто рећи о кодексним деонтичким ограничењима фикционалног света *Човека у високом дворцу*.

Постојање кодексних деонтичких ограничења за последицу има наметање како одређеног система вредности, тј. кодексне аксиологије, целокупном фикционалном свету,

³²¹ Такве сличности примећујемо како у горе поменутом роману, тако и у осталим делима одабраног Диковог опуса.

³²² Такође (Сувин 1988: 120).

тако и кодексних епистемичких модалитета изражених друштвеним обрасцима. Скуп кодексних деонтичких норми производи себи одговарајући систем вредности у окружењу којим доминира, тј. кодексну аксиологију тог фикционалног света. Кодексне деонтичке и аксиолошке норме заједно доводе до успостављања одговарајућег скупа знања и уверења у фикционалном свету. Тај скуп знања и уверења манифестује се стварањем том окружењу прихватљивих друштвених образаца. Фикционални свет *Човека у високом дворцу* подељен је између Јапана и нацистичке Немачке након њихове победе над савезницима у Другом светском рату. На територији под немачком влашћу успостављено је тоталитарно друштво са нацистичким расним законима. Ти закони представљају манифестацију кодексних деонтичких норми тог света. За свој крајњи циљ имају истребљење свих не-аријевских раса, најпре Јевреја, затим црнаца, а потом и Словена³²³. Постојање деонтичких норми у виду поменутих расних закона доводи до успостављања одређеног система вредности и доминантних друштвених образаца. Манифестацију тог система вредности и следствене му друштвене обрасце у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* представља нацистичка идеологија. Њене су нам далекосежне последице познате из историографије наше искуствене стварности, тако да не постоји прека потреба да их детаљније образлажемо. Радња највећег дела романа одиграва се на територији под јапанском влашћу. На тој територији такође постоји тоталитарно друштвено уређење. Ипак, приказано је са нешто умеренијим лицем него друштвено уређење под нацистичком Немачком, које се неретко представља као потпуно параноично и отуђено од сваке људскости. Ворикова о томе износи следеће запажање:

„Насупрот фашистичком западном свету *Високог дворца*, налази се источњачки пут таоиста, поглед на свет који је фокусиран али не и ограничен на поглед на свет господина Тагомија. Суштинска напетост романа [...] проистиче из сусрета фашизма и таоизма. Сваки од четири главна лика драматизује тај сусрет: сваки се суочава са тренутком када је приморан да бира свој пут крећући се кроз хаос политичког и економског насиља, преваре, промена и интрига у једној технолошкој блиској будућности. Сва комплексна значења романа утеловљена су у та четири избора” (1980а: 174).

³²³ У алузији на нацистичко коначно решење за Јевреје у нашој искуственој стварности, кроз размишљања Френка Фринка, убрзо по почетку романа, Дик у тај фикционални свет уводи коначно нацистичко решење за црнце у Африци. Они су у тој фикционалној стварности у потпуности истребљени, а њихови остаци претворени у сировине за немачку индустрију. Јетким црним хумором и „коначним решењем” доведеним до логичког екстрема, Дик скреће пажњу не само на чињеницу да нема суштинске разлике у расним предрасудама било према црнцима, било према Јеврејима или коме другом, већ приморава читаоца да поново сагледа своју стварност и замисли се над тим и сличним појавама у сопственом окружењу. Тежња ка сазнању парадигматских истина о свету који насељавамо одлика је коју деле реалистичка и научнофантастична фикција: „Ја, Херр Доктор. Једна нова употреба ножног палца; погледајте, од зглавка се може направити брз механизам упаљача за цигарете. Сад, само ако Херр Круп може да га производи у великим количинама...” (Дик ²2002: 13). Будући да је Јеврејин, Френк Фринк саосећа са црнцима Африке и згражава се над таквим холокаустом. У његовом уму, Јапанци стога изгледају као мање од два зла, мање безвредни него Немци. Ипак, његово мишљење није општеприхваћено. Роберт Чилдан, макар с почетка романа, представља слој белих Американаца који се нацистима диве, ако ни из ког другог разлога до да би се као белци и даље осећали супериорним у односу на своје јапанске господаре: „Ми белци морамо да им се клањамо зато што они држе власт. Али гледамо Немачку; видимо шта се може учинити тамо где су белци победили, и то је нешто сасвим друго” (Дик ²2002: 25). Што се Словена тиче, из Чилдановог размишљања сазнајемо да су потпуно протерани из Европе преко Урала, у Азију. Равнице Источне Европе населили су немачки насељеници (в. Дик ²2002: 24), у складу са добро познатом нацистичком доктрином освајања животног простора из наше искуствене стварности.

Ворикова напомиње како је нацизам у дотичном роману заправо „симбол свих фашистичких тежњи за надмоћи и контролом – било да су оне немачке, јапанске, америчке или руске”. *Човек у високом дворцу* представља „осуд[у] свих тоталитарних тежњи” (1980а: 174). Сличне ставове износи и Сувин, али ипак сматра да је Дикова „претпоставка да би победнички јапански фашизам био значајно бољи од немачког [...] највећа политичка грешка Диковог романа”³²⁴ (1975: 10)³²⁵. Поменути ставови још једном истичу утемељеност како тог, тако и других фикционалних светова, у нашој искуственој реалности. Такво утемељење поменутом роману додељује улогу искривљеног зачудног огледала наше искуствене сварности. Фикционални свет *Човека у високом дворцу* упућује поруку како тоталитарне тежње нису ограничене само на Немце, напротив: „Они нису сами: сви ми живимо у психотичном свету у коме су лудаци³²⁶ на власти” (Ворик 1980а: 175). Услед постојања таквог деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка у свету којим се крећу актери приповести, *Човек у високом дворцу* постаје „метафора о људима који су постали деструктивне машине” (Ворик 1980б: 214). Слична становишта о нељудскости и отуђености система вредности у којима живимо срећемо и у речима актера самог романа, нпр. Немаца попут Рудолфа Вегенера. Он сматра да је нацистички поглед на свет одвојен од сваког осећаја емпатије према другом, „[н]е о човеку овде, тамо о детету, већ једна апстракција: раса, земља [...] [н]е о самим људима, већ самој *Ehre*, части; апстрактно је реално, стварно им је невидљиво” (Дик 2002: 40). Тај систем вредности омогућава нацистима да чине све што чине у име апстрактног вишег разлога, не базирајући се на нељудскост својих поступака. Штавише, омогућава им да готово у потпуности одбаце своју људскост: „Германски темперамент, како га Дик драматизује, садржи елементе романтичарског идеализма, а када се он споји са јаком тежњом ка доминацији, као што је случај под нацизмом, скоро уништење или сумрак цивилизације је очекивани исход” (Ворик 1980а: 175).

Слично становиште можемо видети и у вицу забављача Боба Хоупа, који свој програм емитује из неокупиране Канаде. Његова констатација како би Немци и на Марсу тражили Марсовцима „да поднесу расну документацију о томе да су им дедови били Аријевци” (Дик 2002: 74) погађа у срж немачке психотичне параноје и неутаживог апетита за уништењем. Са тим речима, додуше нерадо и искључиво у својим размишљањима, слаже се и Фрајхер Хуго Рајс, немачки конзул у Сан Франциску (в. Дик 2002: 120). У тренутку када по први пут угледа Џоа Ћинаделу, нацистичког убицу послатог да уклони Абендсена, чак и Јулијана у њему примећује нешто нељудско: „Има нешто нарочито у овом човеку, мислила је. Из њега бије - смрт” (Дик 2002: 36). Пореди га

³²⁴ Као аутор романа, Дик има пуно право да како међуљудске, тако и све друге видове односа у свом делу представи како сматра за сходно. Јасно је да Сувин својим коментаром жели да каже како такав приступ нарушава веродостојност фабуле романа, јер сувише одступа од познатих нам историографских чињеница. Ипак, Сувин тим речима истиче захтев да веродостојност фабуле књижевног дела не зависи само од њене унутрашње логичке кохерентности и поштовања задатих приповедних модалитета природног фикционалног света, већ и од тога да ли је фабула у довољној мери историографски веродостојна. Другим речима, да ли су њене алтернативноисторијске премисе плаузибилне у односу на знања о нашој историјској стварности. Будући да говоримо о алтернативноисторијском књижевном и креативном, а не спекулативноисториографском делу омеђеном законитостима историјске науке, сматрамо да је такав Сувинов захтев ипак унеколико претеран. На концу, поставља се питање који је то ауторитет који треба да одреди довољну меру историографске веродостојности у једном контрачињеничном/алтернативноисторијском делу фикције? Мишљења смо да је такво питање сувишно.

³²⁵ Такође (в. Сувин 1988: 115).

³²⁶ Енг. „madmen”.

са својом представом о нацистима, као да већ наслућује ко је он у ствари: „[Т]ребало би да има онај хладан али некако одушевљен изглед, као да не верује ни у шта, а ипак има неку апсолутну веру” (Дик ²2002: 35). Ускоро нам открива и своје размишљање о узроцима такве структуре нацистичког ума и одсуства људскости која из тога произилази: „[О]ни су циници који верују до крајности. То је нека врста можданог дефекта, као лоботомија – оно осакаћивање које су немачки психијатри вршили као јадну замену за психотерапију” (Дик ²2002: 35). Слична запажања износи и Ворикова када говори о првом сусрету Јулијане и Џоа:

„Када по први пут угледа Џоа, она сместа препознаје елемент смрти који зрачи из тог фанатичног убице кога на делање подстиче моћни деструктивни нагон. Проблем лежи у опчињености немачког ума апстрактним, и његовој отуђености од друштвене стварности која га окружује” (1980а: 175).

Наведене речи говоре много о томе како кодексне норме једног друштва обликују поглед на свет и друштвене обрасце којима се воде његови припадници. Оне условљавају и настанак система вредности у којем је могуће оправдати сваки поступак уколико је усмерен ка зацртаном „вишем” циљу. Са друге стране, ставови Јапанаца о нацистичкој Немачкој увек су јасни. То се да видети из различитих изјава господина Тагомија: „Не можемо улазити у чудовишну шизофреничну каљугу нацистичке убилачке завере; наш ум се не може томе прилагодити” (Дик ²2002: 176). Иако је јапански званичник у ПАД, Тагоми је ипак само „ситни јапански чиновник увучен у интриге [који] има великих тешкоћа да разуме фашистички темперамент зато што је умногоме стран његовом таоистичком менталитету” (Ворик 1980а: 176).

Иако су само сателитска творевина под јапанским утицајем, за разлику од Немачке и окупираних САД, у Пацифичким америчким државама још увек постоји одређени степен макар економских слобода упркос томе што су Јапанци у односу на поражене Американце боље позиционирани на друштвеној лествици³²⁷. Из речи америчког индустријалца,

³²⁷ Такво друштвено уређење искривљени је одраз у зачудном огледалу и критика друштва САД шездесетих година прошлог века. То је доба када су још увек постојале чврсто укоренење расне предрасуде белих Американаца према другим расама са којима су делили домовину, посебно црнцима, азијатима и америчким староседеоцима. Такве предрасуде постоје и данас, али у то доба су се манифестовале не само путем општеприхваћених конвенција, већ и постојањем сегрегационистичких закона у многим државама САД-а. Последице тих закона биле су вишеструке. Афроамериканци, Американци пореклом са азијског континента и амерички староседеоци нису имали готово никакав приступ у главне токове живота тзв. беле Америке, тј. били су грађани другог реда. *Човеком у високом дворцу*, између осталог, Дик указује на бесмисао тих неправди испречивши расни поредак у фикционалном свету свог романа. Расни односи у Диковом роману у суштини су готово једнаки онима у ауторовој искуственој стварности, само су неки актери заменили места. Тиме Дик истиче како нема ничег природног у представљеним односима. То су напосто односи моћи, победника и пораженог у случају тог фикционалног света. Пример таквог искривљеног одраза који служи да скрене пажњу на бесмисао расних предрасуда у нашој искуственој стварности јесте тренутак када Чилдан долази у посету господину Тагомију. Он улази у лифт пословне зграде ни не осврнувши се за црним носачем коме је оставио своје торбе да их понесе до Тагомијеве канцеларије. Сматра да би му било испод части и друштвеног статуса да их понесе сам. У јапанској друштвеној хијерархији, Чилдан као бели Американац налази се изнад црног роба или кинеског возача рикше (педикеб) који га је до Тагомијеве канцеларије довео снагом сопствених ногу. Међутим, у којој мери је то Чилданово држање до друштвеног статуса бесмислено и смешно, показује се већ у следећем тренутку када улази у лифт: „Црнац је, наравно торбе однео теретним лифтом. Не би било близу памети пустити га овде. У ствари – Чилдан отвори очи и погледа за тренутак – био је један од малобројних белаца у лифту” (Дик ²2002: 29, *курзив мој*). Кретање лифта према горњим спратовима пословне вишеспратнице могло би се у поменутој сцени симболично протумачити и као кретање ка врху друштвене лествице ПАД, при чему је Чилдан само изузетак, тј. гост на месту које му не припада. Ускоро ће га напустити вративши се наниже, у своју продавницу која се налази у нивоу улице.

Вајндам Метсона, можемо закључити како у Рајху влада монополистички и плански тип привреде. У ПАД још увек влада слободна привредна конкуренција, као у САД пре рата: „Кад бисмо ми то овде имали – а овако, имамо пет јединица које конкуришу једна другој у свакој области – и то са страшним губитком. Нема ништа глупље од конкуренције у привреди” (Дик ²2002: 66). Стиче се утисак да је друштвена структура под јапанском доминацијом умногоме наметнута више путем општеприхваћених културних конвенција него самих закона. Последица тога јесте да се Американци у опхођењу према Јапанцима неретко осећају као неуки варвари. Пример тог односа можемо видети у сервилном и улизичком опхођењу Роберта Чилдана према брачном пару Касура током посете њиховом дому: „Колико имам да учим, мислио је Чилдан. Они су тако дражесни и углађени. А ја – бели варварин” (Дик ²2002: 101). Постоје два изузетка од тог правила.

Први изузетак представља чињеница да су Јапанци, вероватно да би умирили нацистичку Немачку, прихватили примену нацистичких расних закона и на својој територији, барем што се јеврејске популације тиче. Стога сваки Јеврејин који се идентификује убрзо бива ухапшен и изручен нацистичкој Немачкој. Тамо, сходно законима Рајха, та особа убрзо завршава у гасној комори. Поменуте околности представљају велики проблем за једног од актера романа, Френка Ф(р)инка. Он је променио своје презиме како би прикрио чињеницу да је Јеврејин. Проблеми у које упада услед своје етничке и верске припадности чине значајан део радње приповести. Други изузетак јесте чињеница да су на јапанској територији црнци изгубили и оно мало слободе што су у пораженим САД успели да стекну. Законски, поново се налазе у ропству и најниже су позиционирани на друштвеној лествици³²⁸. Осим та два изузетка, текст романа не нуди никакве назнаке да постоје било какви други репресивни законски прописи. Једина ограничења представљају поменуте наметнуте културне конвенције које фаворизују победника у односу према пораженом. Оне стварају систем вредности и друштвене обрасце за које бисмо могли рећи да су искривљени одраз у огледалу система вредности и друштвених образаца присутних у нашој искуственој стварности САД ауторовог доба. Тај искривљени одраз очуђује читаће. Самим тим, реконструисање фикционалног света романа читаоца води сагледавању сопствене стварности из једног новог, зачудног угла.

Што се деонтичког маркирања код фикционалних ликова тиче, у роману можемо пратити како приче о паду и проби, тако и приче о неприликама. Ипак, те приче не морају бити јасно омеђене и неретко се преливају како једна у другу, тако и у приче о побуни и потрази аксиолошких бунтовника. Сви значајнији актери које нам Дик представља прелазе одређени пут, тј. сазревају и расту пред очима читаоца како радња романа одмиче. Сваки актер покушава да пронађе смисао постојања у таквом окружењу, свој пут и унутрашњу

Коришћење висине у физичком простору како би се нагласиле разлике у друштвеном статусу између актера поново ћемо срести и у другим Диковим делима, нпр. *Марсовском временском исклизнућу*, при првом сусрету Арнија Кота и Џека Болена.

³²⁸ Ваља приметити да Дик чак и тај ропски однос користи не само како би поново скренуо пажњу на апсурд расних неправди наше искуствене реалности тог времена, већ и како би истакао Јапан у односу на Рајх као мање од два зла. На територијама под јапанском влашћу црнци можда јесу робови, али су барем живи, док су у Рајху потпуно истребљени. Док у ПАД (као и САД наше стварности) увек постоји могућност да ће се њихов статус променити у неком тренутку у будућности, тј. увек постоји нада, дотле је у Рајху чак и нада уништена. Самим тим, Рајх је у роману приказан као место потпуне неравнотеже, хаоса и смрти од кога се удаљавају ликови романа у тежњи за самоспознајом и проналажењем унутрашње духовне равнотеже. Унутрашња истина као манифестација духовне равнотеже Дикових ликова супротстављена је ентропијском хаосу и смрти који владају у Рајху претећи да се рашире и прогутају цео тај фикционални свет.

равнотежу, суочен „са ентропијом и хаосом који [му] прети док Немачка путем операције Маслачак планира нуклеарно уништење Јапана” (Ворик 1980а: 183). Врхунац романа је стога вишеструк. Огледа се у „тренутку избора сваког лика који се налази у фокусу приповести” (Ворик 1980а: 183). Избор је двојак. Са једне стране налази се предаја, одустајање, окретање главе на другу страну и пасивно прихватање система вредности и друштвених образаца који су у приповести представљени нацистичком идеологијом. Прилагођавање тим модалним нормама као логичну последицу има губитак сопственог идентитета и људскости, тј. морално и духовно самоуништење. Конформистичко прихватање тих норми води потпуној послушности и предвидивости према силама које том реалношћу владају. Такав избор „значи смрт, духовну ако не и стварну” (Олдис 1975: 46). Са друге стране је несигурни, неретко и опасни, пут побуне и одбацивања нежељеног и наметнутог система вредности који води проналажењу нових и прихватљивијих образаца понашања, било у окружењу или у себи самима. Те нове вредности актерима омогућавају да пронађу духовну равнотежу и смисао у сопственом постојању. На тај начин, очуваће своју слободу и индивидуалност не изгубивши осећај за морално и етички исправно иако га је остатак света можда већ изгубио.

Олдис тај квалитет уочава у готово целокупном Диковом опусу: „Тајна преживљавања у Диковом универзуму не лежи у покушају бегу у неку алтернативну верзију стварности, већ у истрајавању како год знате и умете; на тај начин, можете успети иако никада нећете заиста и тијумфовати” (1975: 45)³²⁹. Услед ниског друштвеног положаја Дикових актера, њихови поступци не могу имати далекосежне последице по њихово окружење. Попут обичних људи у нашој искуственој стварности, свако од њих чини колико може у својој фикционалној реалности како би пронашао прави пут. Више од тога се нити може нити треба очекивати. Приметно је и да готово сви мали људи у Диковим делима, утеху и помоћ траже „у неком сазнајном систему повезаном са вером” (Олдис 1975: 45). У *Човеку у високом дворцу*, ту функцију врши „*Ји-ђинг* или *Књига промена*, четири хиљаде година старо кинеско пророчанско дело” (Олдис 1975: 45). Актери *Човека у високом дворцу* стоје између две супротности. Са једне стране, то је нељудска и шизофрена нацистичка идеологија која уништава све око себе, јер не трпи постојање било чега што је другачије. Са друге стране, тој идеологији алтернативни систем вредности и образаца понашања представљен је веровањима и моралним начелима која заступа Таоми. У питању је источњачка филозофија таоизма представљена у роману, између осталог, и раширеном употребом *Књиге промена*. Једна доктрина нарушава равнотежу фикционалног света, деструктивна је, док друга тежи постизању универзалне равнотеже.

Будући да изучавање те друге филозофске школе надилази опсег наших разматрања, њене основне карактеристике довољне за наше потребе изложићемо на основу поменутог чланка Патрише Ворик. Наиме, појам *Тао* носи значење „стаза или пут”. Прецизније, „пут природе” (1980а: 176). Суштина таоистичке филозофије представљена је наизглед супротстављеним концептима *Јин* и *Јанг*. *Јин* је негативни и деструктивни принцип, док је *Јанг* позитивни принцип. Супротстављени су само наизглед зато што између те две супротности не постоји стварни конфликт (в. Ворик 1980а: 177-178). Један без другог не могу постојати зато што се међусобно дефинишу. Стога је циљ живота сваког човека „да пронађе Тао или пут хармоније који те супротности држи у равнотежи”

³²⁹ Олдисове речи враћају нас сазнајној функцији научнофантастичне књижевности, будући да је њена порука читаоцу суочавање са стварношћу пре него бег од ње.

(Ворик 1980а: 178). Није тешко закључити да је деструктивни принцип таоистичке филозофије и погледа на свет, *Јин*³³⁰, у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* представљен нацистичком идеологијом. Она прети да уништи равнотежу којој тежи источњачки поглед на свет представљен поглавито ставовима и веровањима господина Тагомија³³¹. Супротстављеност тих животних принципа наглашена је на још један начин (в. Ворик 1980а: 176). Сва сазнања која читалац добија текстом романа о нацистичкој идеологији и поступцима нацистичких вођа посредна су, долазе из домена који читалац не види. Скривеност тог домена наглашава његову претећу природу. Насупрот томе, са источњачким погледом на свет читалац се упознаје непосредно, кроз актере романа, почевши од Тагомија. Поступци ликова *Човека у високом дворцу* пружају нам примере како конформистичког понашања које води потирању сопственог идентитета, тако и томе супротстављеног деонтичког, аксиолошког и епистемичког бунтовништва. Нашом анализом показаћемо на који начин такви актери покушавају да очувају приватна морална начела и пронађу пут ка новој равнотежи у свету у коме су се нацистичке норме и систем вредности инфилтрирали чак и у источњачки поглед на свет³³². Деструктивни принцип нарушио је пређашњу равнотежу. Извршио је инвазију на домен позитивног принципа у својој тежњи да га у потпуности уништи и претвори у себе.

Прича о паду, тј. нарушавању норми (побуни) и казни, у случају Френка Фринка почиње његовим постојањем. Будући да је Јеврејин, чињеница да живи и дише коси се како са нацистичким расним законима (деонтичке норме), који важе и на јапанској територији, тако и са проистеклим системом вредности (кодексна аксиологија) и доминантним друштвеним обрасцима окружења. У том простору, за њега нема места: „Ја сам Американац”, рече Френк Фринк. / ‘Ти си Јеврејин’, рече жаца” (Дик 2002: 181). Он

³³⁰ У осталим Диковим романима које ћемо анализирати такође можемо пронаћи такав деструктивни принцип, у другачијим инкарнацијама. Поменимо само *губиш* (*Марсовско временско исклизнуће*) који прождире све пред собом у стварности коју доживљава аутистични дечак Манфред. Ту је и Палмер Елдрич (*Три стигме Палмера Елдрича*). Попут нацистичке идеологије која постепено преобликује читав свет према свом лику, Елдрич помоћу моћне халуциногене дроге ствара светове у које увлачи остале актере романа. Будући да су те реалности његови конструкти, он суверено влада њима. Циљ му је да постепено преузме све личности које насељавају његове светове. Последица тог преузимања јесте да те исте личности ускоро престају бити у стању да разликују себе од самог Елдрича. Елдрич се шири тим алтернативним стварностима потирући индивидуалност других. Актери изгубљени у тим реалностима суочавају се са опасношћу потпуне деперсонализације постајући Елдричеве реплике. Символи тог преузимања и деперсонализације јесу три карактеристичне стигме: вештачке очи, вештачке вилице и вештачка рука. У *Сањају ли андроиди електричне овце?* ту су свеprisутне „пенетине” (енг. „kipple”), творевина налик прабини која полако али неумитно гута свет претварајући све његове артефакте у себе саму. У роману *Убик*, актери романа умиру један за другим нагло се претварајући у исушене мумифициране скелете који се и на најмањи додир дробе у прах, док окружење којим се крећу лагано регресира у своје претходне облике, као да је и само време кренуло уназад. Заједничко свему поменутом јесте да све инкарнације тог негативног и деструктивног принципа теже да своје целокупно окружење претворе у себе. Тако и нацистичка Немачка у *Човеку у високом дворцу* покушава да претвори не само остатак света, већ и васиону кроз свој свемирски програм у себе саму, да се реплицира унедоглед. Суочавање са деструктивним принципом, који обично зовемо ентропија, за Дика је веома лично искуство. У својим приповестима он нам представља какав утицај ентропија има на свакодневицу малих људи и на који начин се они боре против њеног неумитног напредовања. Дик ентропију посматра као активну „сил[у] која уништава приватне светове [његових] ликова” (Ворик 1980а: 185).

³³¹ Унеколико и неким поступцима како Вегенера и Фринка, тако и (каснијег) Чилдана и Јулијане.

³³² Као пример можемо узети нацистичке расне законе који важе и на јапанској територији, иако се јапанска култура представљена господином Тагомијем згражава над поменутом идеологијом и њеним последицама. Може се извести закључак да је источњачки систем вредности какав видимо у роману делимично подривен притиском нацистичке идеологије. Јин је подрио Јанг.

најпре прибегава стратегији иновације (в. Долежел ²2008: 132). Мења презиме из Финк у Фринк како не би звучало јеврејски. Нада се да ће му та стратегија помоћи да прикрије прави идентитет и настави са животом чекајући боље дане. У томе и успева наредних петнаестак година, све док иновацији не придода и стратегију побуне. Фринкова побуна испрва је само индиректно усмерена против доминантних друштвених норми и вредности. Оне су у међувремену у значајној мери постале делом његових приватних норми, вредности и уверења: „Мислим да заиста имам вере у тај Пацифички савез за заједнички просперитет [...]. Чудно. Када се сетим оних првих дана... тада је то изгледало тако очигледна превара. Празна пропаганда. Али сада...” (Дик ²2002: 11). Фринкова побуна усмерена је првенствено против његовог послодавца, Вајндам-Метсона. На друштвеној лествици, он заузима повлашћен положај, највиши који белац може имати у том друштву. Фринк уцењује свог послодавца како би му изнудио новац, претећи да ће обелоданити његову тајну. Уместо гвоздених ограда, које су само параван, Вајндам-Метсон производи фалсификате америчких старина из доба пре јапанске окупације. Фалсификати се затим јапанским колекционарима продају као оригинали. Учесници у том послу владају се у складу са одређеним прећутним нормама. Најважнија је да та индустрија не сме постати предметом јавне пажње. Привид стварности у којој је све у најбољем реду мора се по сваку цену сачувати. У супротном би илузија била распршена и уносан посао би пропао: „[Н]ико ни случајно није могао проценити који је проценат фалсификата у промету. А нико – нарочито трговци и колекционари – није то ни желео” (Дик ²2002: 46). Како Чилдан, трговац тзв. старинама, исправно примећује, такво сазнање би не само уништило разрађени посао, већ би подрило и вредност заиста аутентичних старина: „Грешамов закон: фалсификати ће поткопати вредност оригиналних предмета. И због тога се без сумње, није ни потезала истрага; на крају крајева, свако је био срећан” (Дик ²2002: 47).

Чињеница да су антиквитети из периода слободних САД пре окупације веома цењени, уз истовремено негирање могућности оригиналних и савремених вредности које би побеђени Американци могли да произведу, пример је културних норми које су наметнули Јапанци. Те културне норме подржавају систем вредности у коме су побеђени Американци мање вредни од победника. Такав однос снага наглашава превазиђеност америчке културе. Место јој је искључиво у прошлости и предмет је пролазног модног тренда код Јапанаца. Описани однос неизоставно води реакцији, у поменутом случају још једној иновацији. Ипак, реакција је такве природе да подрива чак и тај ниски степен вредности који америчкој култури додељују Јапанци. Фалсификујући америчке старине индустријалци попут Вајндам-Метсона на дуже стазе делују деструктивно. Долежеловим речима, делују нихилистички. Користећи га зарад сопственог финансијског бољитка, они одбацују аксиолошки поредак који су наметнули Јапанци. Ипак, не замењују га ни са чим вреднијим нити такву вредност траже. Не показују занимање како за наметнуте норме и вредности које заступају победници, тако ни за било какву потенцијалну вредност коју би њихова сопствена култура, макар јој место и било у прошлости, могла да има. У тако устројеном окружењу „[а]утентично нестаје у производном и потрошачком систему у коме предмети имају искључиво тржишну улогу и вредност” (Јаковљевић 2015: 137)³³³. У складу са моделом наше искуствене стварности, све што занима крупни капитал оличен у Вајндам-Метсону јесте профит³³⁴. Тржишна вредност постаје стандард тог окружења

³³³ Такође (в. Јаковљевић 2011: 236).

³³⁴ Описујући поступке и побуде индустријалаца какав је Вајндам-Метсон, Дик читање и реконструкцију фикционалног света *Човека у високом дворцу* поново очућује и усмерава ка трагању за паралелама у сличним

подривајући све друге. Креативни рад који Дик изједначава са људскошћу нестаје и бива замењен серијском производњом. Серијски производећи копије америчких старина готово неразлучиве од оригинала индустријалци попут Вајндам-Метсона подривају и сâм појам вредности и вредновања изједначавајући фалсификат са оригиналом: „Одричући се чак и самог чина валоризације, нихилиста конструише свет лишен вредности и безвредног” (Долежел ²2008: 135). Однос вредног наспрам безвредног јесте однос две непомирљиве супротности. Наметање тржишне вредности као јединог прихватљивог стандарда потире разлике између пређашњих система утапајући их у нови. Попут нацистичке идеологије која се шири том фикционалном стварношћу пресликавајући саму себе на све политичке системе са којима долази у додир, тако и систем тржишне вредности продире у све поре друштва потирући било који пређашњи. Изједначавајући деструктивност последица које по фикционални свет *Човека у високом дворцу* имају нацистичка идеологија и капиталистички тржишни систем оријентисан на профит, Дик тај тржишни систем огољава као још једну манифестацију деструктивног принципа оличеног у нацистичкој идеологији. У складу са Диковим америчко-немачким паралелизмом о коме говори Сувин, такав тржишни систем постаје економско лице деструктивног принципа, комплементарно политичком лицу нацистичке идеологије. У свету у коме утрживост покрива недостатак било каквог другог аксиолошког система, аутентичност као основно обележје вредности неког производа нестаје. Серијском производњом оријентисаном на смањење трошкова и повећање профита некада аутентично умножава се у толикој мери да и сâм појам губи своје значење. Тај однос осликавају нам Вајндам-Метсонове речи упућене његовој љубавници. Он јој покушава објаснити разлику (или њено непостојање) између два наизглед истоветна упаљача. Наводно, један је сасвим обичан, док је други био у цепу Френклина Д. Рузвелта када је на њега, у том фикционалном свету, извршен атентат. Према Вајндам-Метсону, разлика постоји искључиво у уму посматрача. Не налази се у посматраном предмету: „Морао бих да ти то докажем неким документом. Потврдом о оригиналности. И тако ти је то све фалсификат, једно масовно залуђивање. Хартија доказује вредност, а не сам предмет” (Дик ²2002: 61-62). Вајндам-Метсонов нихилистички став и одбацивање сваког аксиолошког система осим новчаног најбоље формулише сâм приповедач. Дик то чини на особен начин, из Вајндам-Метсоновог угла: „[П]апир и упаљач су га *коштали читаво богатство*, али су вредели – зато што су му омогућавали да докаже да је у праву, да реч ‘фалсификат’ не значи заправо ништа, пошто ни реч ‘аутентичан’ не значи ништа у ствари” (Дик ²2002: 62, *курзив мој*). У новчано-тржишном систему који потире све друге вредности у својој тежњи ка једнообразности, „аутентичност [...] губи суштину претварањем у речи на папиру, док сам предмет и његова права историја немају никаквог значаја” (Јаковљевић 2015: 138). Једино што од аутентичности у таквом аксиолошком систему преостаје јесте реч лишена свог значења. Опстала је, јер има своју улогу у стварању привида аутентичне вредности, кооптирана је. Иако је такав привид суштински празан, користан је, јер се може употребити да подупре и увећа тржишну вредност. Утрживост је једина норма према којој Вајндам-Метсон и њему слични процењују своје окружење. Све друге вредности постале су делом тржишне. Макар

побудама и поступцима крупног капитала који су се могли препознати и у нашој искуственој стварности тог времена. Речима Јулијане Фринк, „та господа у вестима су на власти до века” (Дик ²2002: 81). Ту можемо препознати критику система вредности у коме се све процењује на основу новца и где је сâм новац ултимативна вредност, све је на продају и све је комодификовано. Зачетке таквог система вредности Дик је могао препознати у доба када је писао, док савремени читаоци могу пронаћи паралеле и пратити логичке последице Дикових запажања у свету око себе.

и као привици, процењују се и опстају искључиво у складу са степеном своје тржишне употребљивости.

Такве су прећутне норме и вредности (или њихово одсуство) против којих Френк Фринк ступа у отворену побуну чином уцене. Новац користи како би променио свој живот производњом оригиналног накита. То је још један вид Фринкове побуне. Тим чином, Фринк устаје против општеприхваћених друштвених норми које поричу могућност постојања оригиналне савремене америчке уметности. Стварање окружења у коме креативности нема места, будући да постоји потражња искључиво за америчким старинама, још је један вид ниподаштавања пораженог од стране побеђеног и брисања његовог идентитета. Учествовањем у тој производњи и одбијањем да покушају произвести нешто оригинално Американци нехотице подупиру асиметрични однос моћи између себе и својих завојевача, на своју дугорочну штету.

Сличан став примећује се у Чилдановом унутрашњем монологу при сусрету са Полом Касуром. Касурин предлог Чилдану јесте да се Фринкове рукотворине производе серијски. Поставши низ међусобно неразлучивих и једнообразних копија, дела Фринкове креативности изгубила би било какву другу вредност до утрживе. Постала би кооптирана: „Навео ме је да се сложим, корак по корак, довео ме је финим путем до овог закључка: производи америчких руку нису ни за шта друго већ за то да послуже као модели за тричаве амајлије” (Дик ²2002: 168). Фринкова побуна против таквог устројства света мора довести до своје логичне последице, казне. Казна је двојака. Њен блажи вид огледа се у томе што Фринк и његов партнер Ед Макарти испрва не успевају да продају произведени накит. Нико нема слуха нити разумевања за вредности којима они теже. Чилдан је једини који прихвата да у излог своје радње стави изабране комаде накита који су му понудили. Ипак, прихвата га само на комисиону продају. Платиће им за накит када и ако га буде продао. Двојици занатлија то и не изгледа као победа, пре као још један пораз. Оштрија казна долази нешто касније, у виду Фринковог хапшења. Незнано Фринку, његов бивши послодавац упознат је са чињеницом о Фринковом правом пореклу. Ту информацију проследио је надлежним органима. Фринк бива ухапшен по налогу јапанске тајне полиције (Кемпеитаи). Једино што му наизглед преостаје јесте да чека изручење Рајху и сигурну смрт. Иако се током приповести не срећу, путеви Френка Фринка и Нобусуке Тагомија сада се укрштају у још једном чину побуне, Тагомијеве.

Нобусуке Тагоми, трговински представник Јапана у ПАД, у односу на поражене Американце високо је позициониран на друштвеној лествици фикционалног света Диковог романа. Ипак, то је још једна у низу илузија. Његов положај далеко је од свемоћног. Неретко се и сâм осећа готово беспомоћним. Он је само један од многобројних шрафова у јапанској империјалној машинерији. Није незамењив, али у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* поробљеним Американцима, уз квислиншку белу владу ПАД у Сакраменту³³⁵, представља видљиво лице иначе невидљиве јапанске империјалне власти. Његов главни задатак у приповести јесте да организује састанак између Рудолфа Вегенера и генерала Тедекија. Разлог састанка наводно је трговина ракетном технологијом. Сходно томе, Вегенер долази под маском шведског индустријалца Бејнса, а Тедеки под лажним

³³⁵ У роману познати по погрдном надимку Пиноци. Чињеница да за припаднике тог квислиншког режима обични људи смишљају погрдна имена говори о несразмерности односа снага између Дикових малих америчких ликова и чак и таквих слугу стране власти. Погрдна имена израз су немоћи малог човека суоченог са интервенцијама домена који не може да сагледа. Слично коришћење погрдних израза за опис њему безличних противника против чијих одлука не може подузети ништа, поново ћемо срести у *Марсовском временском исклизнућу* и лику Арнија Кота.

именом, господин Јатабе. Тагоми је свестан да је у питању параван, али он није довољно важан да би био обавештен о чему је реч: „Ствари су ретко ка[о]³³⁶ оно што изгледа да јесу. Обрано млеко маскира се као павлака” (Дик ²2002: 21). Његово настојање да сазна више него што његови надлежни сматрају да треба да зна, почетак је побуне против наметнутих му норми. Поред таквог настојања, Тагоми нам пружа увид и у општи став Јапанаца према Рајху. Тај став понајбоље се да видети у његовим речима Вегенеру: „Јевреје су [...] нацисти описивали као Азијце и небелце. Господине, то значење никада није промашивало код личности у Јапану, чак и у Ратној влади” (Дик ²2002: 70).

Тагомијева побуна кулминираће концем романа, када му се пут укрсти са Френком Фринком. Како Тагоми сазнаје, господин Бејнс заправо је Рудолф Вегенер. Представник је једне од фракција у Рајху која се бори да спречи рат са Јапаном³³⁷. Самим тим, супротстављена је другим фракцијама које се залажу за ступање у рат и нуклеарно уништење Јапана. До врхунца сукоба завађених фракција долази по смрти канцелара Бормана, Хитлеровог наследника на челу Рајха. Будући да су то догађаји који се одигравају ван видокруга Дикових ликова, о њима сазнајемо мало по мало, путем вести које допиру из Немачке. Својим присуством састанку, Тагоми коначно бива упућен у стварне разлоге тајновитости која га је обавијала. Чак и пре састанка сматрао је себе небитним и замењивим појединцем: „Сви смо ми инсекти [...]. Батргамо се према нечему страшном или божанственом” (Дик ²2002: 93). Суочен са видицима ширим од његове ограничене перцепције стварности, проналази потврду тог става. Претпостављени су Тагомија искористили као параван: „Ја сам маска, која скрива стварно. Иза мене, скривена, наставља се стварност, заштићена од очију које вребају. Чудно, мислио је. Да је понекад од животног значаја бити само фасада од картона, као кутија” (Дик ²2002: 217-218). Он сâм небитан је и замењив. Сходно томе, његова перцепција стварности неодговарајућа је стварном стању. Иако разуме поступке својих претпостављених, не може да се помири са њиховим последицама. Његова унутрашња потреба да пронађе узвишеније норме, вредности и разлоге постојања од оних са којима је суочен у својој неуравнотеженој реалности води га коначној побуни против неопходности које околности те исте стварности захтевају од њега.

Преко Чилдана, Тагомијев пут од почетка је испреплетен са путем Френка Фринка. Прво што деле јесте савршено функционална копија старинског револвера Колт 44. Тагоми ју је купио од Чилдана мислећи да је у питању оригинал. Незнано њему, поменути револвер направио је Фринк док је радио за Вајндам-Метсона. Исти револвер постаје оружје којим Тагоми зауставља напад нацистичких убица на његову канцеларију током састанка између Вегенера и Тедекија. Резултат тог напада крајње је узнемирујућ за Тагомија. Поступци на које је приморан у супротности су са његовим приватним моралним начелима и вредностима којима тежи. Будући да је морао узети два живота како би спасио један, Тагоми нема избора до да заплива истим оним водама шизофрене нацистичке каљуге о којој говори са крајњим гнушањем. Његов „[л]огичан, уравнотежен ум то не може да схвати” (Дик ²2002: 186). Тагоми је „присиљен да преиспита свој таоистички став према злу у универзуму”, будући да је „пољуљана његова вера у уравнотежену хармонију супротности” (Ворик 1980а: 185). Његово схватање света у равнотежи између позитивног и негативног принципа подривено је све израженијим

³³⁶ У примерку романа који користимо начињена је штампарска грешка. Реч „као” погрешно је одштампана као „кад”, што је промакло издавачу.

³³⁷ У Рајху та операција има шифровано име, Маслачак.

присуством другог, ентропијског принципа у фикционалном свету који насељава. Тагоми схата да „[з]ло није гледиште”, већ нешто „стварно, тврдо као цемент” (Дик ²2002: 90). Свеобухватна „мрежа која повезује све добре и лоше ствари у универзуму” (Олдис 1975: 43) у сржи је Тагомијевих веровања. Међутим, показала се као недовољна да објасни агресивно ентропијско зло нацистичке идеологије. Такво откровење у супротности је са свим у шта је до тада веровао: „Не могу да верујем у то. Не могу то да поднесем. [...] Сада не знам камо ћу. Једино да вриштим од страха. Да побегнем” (Дик ²2002: 90). Бег ће му ускоро, барем накратко, бити омогућен. Ипак, искуство које ће доживети натераће га да се врати и суочи са проблемима у својој стварности.

Тражећи начин да олакша себи терет који услед таквог поступка, двоструког убиства, колико год да је био неопходан, невољно носи на плећима, Тагоми се обраћа Чилдану. Чини то у покушају да се отараси револвера како га не би подсећао на његово (не)дело. Не успева, јер га Чилдан не прихвата. Ипак, од Чилдана добија комад накита који је дело руку исте особе која је произвела и револвер, Френка Фринка. Тако се путеви тих двају ликова укрштају по други пут. Комад накита који је направио симболично представља Фринков повратак на прави пут, тао, будући да пружа противтежу његовом претходном прављењу оружја уништења, револвера (в. Ворик 1980а: 182). На тај начин, Фринк делује у смеру проналажења новог односа равнотеже између позитивног и негативног принципа, добра и зла, на начин који му је једини на располагању, личним примером. Тај мали комад накита симболично отвара господину Тагомију пут ка проналаску духовне равнотеже коју је Фринк већ постигао. Носећи амајлију, Тагоми одлази у парк и седа на клупу. Та сцена представља још једну јукстапозицију источњачког и креативног погледа на свет према западном и деструктивном. Фринкову амајлију Тагоми најпре покушава да посматра хладно и аналитички, на западњачки, рационални начин. Ипак, унутрашњу духовну равнотежу и истину о себи, тао, „није могуће спознати чулима, већ само унутрашњим осећајем” (Јаковљевић 2015: 141). Хладни, аналитички приступ не успева, јер је „стран таоистичком систему” (Батлер 1995: 118).

Медитирајући над амајлијом, Тагоми накратко прелази у други свет. То је алтернативни Сан Франциско умногоме налик истоименом граду наше реалности. Прелазак у ту стварност излаже га искуству „расистичке ксенофобије, која преокреће његову позицију моћи” (Батлер 1995: 118). Емоције које притом показује налик су осећањима Роберта Чилдана изложеног ниподаштавајућем односу Јапанаца у многим ранијим сценама. Тагоми је навикао на положај расне супериорности у свом свету. У питању је ако не сервилни, онда однос крајњег поштовања према његовој личности у комуникацији са побеђеним Американцима. У другој стварности, дешавају му се ствари које су му незамисливе. Начин на који му се бели полицајац обраћа, без допуштења и сервилности, јесте начин опхођења какав бисмо очекивали у нашем свету. Првобитна Тагомијева реакција расистичка је. У његовом уму бели полицајац је „подчовек”, „бели варвар Неандерталац”, погрдно „јенк” (Дик ²2002: 213). Похвално по Тагомија јесте што је свестан смера у коме иде његова првобитна реакција и сместа прекорева себе: „Страшне ниске шовинистичке расистичке погрде, недостојно мене” (Дик ²2002: 213). Међутим, иако је тога свестан, то га не спречава да у локалу у који је ушао захтева да му белци уступе место, као што би очекивао у својој реалности. Такав поступак чини га једва нешто бољим од нациста које толико презире, или сегрегациониста на југу САД ауторовог времена: „Све столице заузеле белци. Господин Тагоми узвикну. Неколико белаца подиже поглед. Али ни један не напусти своје место. Нико му не уступи своју столицу” (Дик ²2002: 214).

За Тагомија, то је кошмарна верзија стварности из које жели да побегне. Посматрана из његовог угла, она представља изврнути одраз света из кога он потиче³³⁸. Визија тог света присиљава га да се погледа у огледало и суочи са околностима које му ремете душевни мир. За разлику од Тагомије, у стварности коју накратко посећује доминирају белци. Доминацију беле расе Тагоми изједначава са доминацијом нацистичке Немачке и њене деструктивне идеологије. Такав однос снага он неумитно поистовећује са злом. Међутим, коначно зло за Тагомија више не лежи у будућности. Налази се свуда око њега. Слично запажање износи и Дик у есеју „Ако сматрате да је овај свет лош требало би да погледате неке друге” („If You Find This World Bad You Should See Some of the Others”)³³⁹:

„У једном тренутку романа, господин Тагоми, главни протагониста, на неки начин прелази у *наш* свет, у коме су силе осовине поражене. [...] [Т]о је за њега било јако непријатно искуство пошто је, будући да је Јапанац, њему то био *гори* универзум од оног на који је навикао” (1977: 237).

Дик не пропушта да дода како је такав доживљај у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* искључиво Тагомијева перспектива. Фринкова је потпуно другачија: „Са друге стране, за једног Јеврејина он [такав универзум] био би далеко бољи – из очигледних разлога” (1977: 237). Вративши се у парк, Тагоми поново узима амајлију у руке и успева да се врати у своју реалност. Почевши од згрожености поступцима нациста, преко неопходности да узме туђе животе како би спречио атентат на Вегенера, до коначне лекције коју је добио у за њега кошмарном свету, све што се Тагомију дешавало водило је једном исходу, отвореној побуни. Она се манифестује етичким избором са којим се суочава одмах по повратку у канцеларију (в. Батлер 1995: 118). Одбацује деонтички, аксиолошки и епистемички поредак свог света инфициран деструктивном нацистичком идеологијом. Као створење свог окружења и сâм их је деломице усвојио не бивши потпуно свестан тога. Измењен, супротно свим дипломатским протоколима, Тагоми улази у отворени сукоб са конзулом Рајха, Рајсом. Обраћа му се отворено, као што се Тагомију отворено обратио полицајац у парку. Пркосећи правилима која више није у стању да прихвати, Тагоми одбија да потпише формулар о Фринковом изручењу. За Фринка, тај потпис био би једнак смртној пресуди. За Тагомија, било би то још крви на његовим рукама. У чину личног искупљења, Тагоми поступа супротно очекивањима окружења. Прекршивши законе како Рајха, тако и Јапана, наређује Фринково пуштање на слободу. За Тагомија, то је покајнички и ослобађајући чин којим поново успоставља духовну равнотежу. Не жели више да се понаша као сваки други званичник и послушник који механички и без поговора извршава налоге, хладно и незаинтересовано посматрајући последице својих поступака. Неприхватљиво му је да настави да постоји као инструмент спровођења туђих одлука, нарочито оних у супротности са његовим приватним начелима: „Као приватно лице, не као представник званичних тела Јапана, изјављујем: срце је болесно од грозе” (Дик ²2002: 219). Његови поступци постају усаглашени са његовим приватним моралним начелима и коначно успостављеним новим системом вредности. Стоје у несагласју са званичним нормама опхођења међу званичницима држава које су оличене у Рајсу: „Цивилизоване особе не воде послове на овакав начин [...]. Ви све ово

³³⁸ Из угла наше стварности, Тагомијев свет представља изврнути одраз у огледалу света који ми насељавамо.

³³⁹ Примерак који користимо објављен је у већ поменутој збирци Дикових есеја и говора *Промењиве стварности* Филипа К. Дика (1995) коју је приредио Лоренс Сатин.

чините горким и осветољубивим. Где треба да буде чиста формалност без уплитања и једне личности” (Дик ²2002: 221). Такво „цивилизовано” понашање показује своје право лице. У фикционалном свету *Човека у високом дворцу* бива поистовећено са лицемерјем. Тагоми не жели да се скрива иза формалности док потписује документ о изручењу Рајху. Не претвара се како је ослобођен кривице зато што му је наложено тако да поступа. Више није послушник нити пуки инструмент спровођења политике њему невидљивог домена. То је суштина његове побуне. До тог тренутка своје каријере вероватно је потписао сијасет таквих докумената. Ипак, сва искуства кроз која је прошао довела су до тога да наметнуте му норме, вредности и обрасце понашања одбаци у корист сопствених моралних начела. Његова прошлост водила га је тренутку ослобођења и покајања симболично представљеног чином ослобађања Френка Фринка.

Лик конзула Рајса у сцени суочавања са Тагомијем има важну улогу. Послужио је Дику као савршен контраст Тагомију, будући да Рајс представља све што Тагоми не жели да буде. Рајс је послушник. Не само да бежи од своје кривице правдајући се наређењима надређених, већ заиста и верује да га она ослобађају одговорности. Рајс је један од примера крајњег производа нацистичког менталитета. Он је отуђено биће способно да заборави на сваки обзир и људскост у својим поступцима, препуштајући оправдања идеалима нацистичке идеологије. Тагоми је свестан да његова побуна не може у значајнијој мери утицати на деонтички, аксиолошки и епистемички поредак његов света: „Било шта било, ствар је учињена. Колико год ја могу, мој део посла. Остало зависи од Токија и странака у Немачкој. Борба је изван мене, у сваком случају” (Дик ²2002: 221). У свом говору „Како саградити универзум који се неће распасти након пар дана” („How to Build a Universe That Doesn’t Fall Apart Two Days Later”)³⁴⁰, бавећи се темом шта то чини аутентично људско биће, Дик се осврће и на природу поступака својих ликова. Они су само обични људи у необичним и застрашујућим ситуацијама. Дикове речи могу се применити како на многе друге ликове његових фикционалних светова, тако и на господина Тагомија: „Аутентично људско биће инстинктивно зна шта не би требало да уради. Штавише, одбиће да то учини. [...] За мене је то крајње херојска црта обичних људи; казати *не* тиранину и мирно прихватити последице свог отпора” (Дик 1978: 278-279).

Без обзира на последице, Тагоми бира да учини нешто. Наместо конформизма, бира побуну. Место нацистичке нељудскости, бира људскост. Таквим избором, Тагоми одбацује норме које владају у друштву у коме живи и креће у потрагу за нечим бољим. Према Долежеловој класификацији, то га чини деонтичким странцем. Одбацујући наметнуте му норме, Тагоми одбацује и вредности које из таквих норми проистичу. То је чин отворене побуне који му, уз улогу деонтичког странца, додељује и улогу аксиолошког бунтовника. Како то обично бива у Диковим фикционалним световима, људскост обичних људи попут Тагомија не огледа се „у њиховој спремности на велика дела, већ у њиховим тихим одбијањима” и чињеници да „не могу бити присиљени да буду оно што нису” (Дик 1978: 279). У Диковом фикционалном универзуму, то је све што један појединац, тј. мали човек може и треба да учини. Тагоми треба да одбаци послушност и конформизам и пружи све што може како би променио ситуацију у којој живи; да поступа како сматра да треба, не како му је наложено. Укратко, да буде веран себи. Да ли ће у томе успети или не, мање је важно. Важно је да не одустаје. То је све што треба очекивати и једини пут ка духовној

³⁴⁰ Примерак који користимо објављен је у већ поменутој збирци Дикових есеја и говора *Промењиве стварности* Филипа К. Дика (1995) коју је приредио Лоренс Сатин.

равнотежи. Суштина отпора малих људи ентропији, тј. негативном принципу који влада у њиховом окружењу, понајбоље је сажета речима Френка Фринка:

„Треба да узмем свој алат, добијем моторе од Макартија, отворим радњу, започнем свој посао са прчкаријама, *наставим упркос* страшном стиху. Да радим, *стварам на свој начин* све до самог краја, *да живим што боље могу*, што активније, све док се зид не сруши назад у шанац за све нас, за цело човечанство. [...] Судбина ће нас на крају у сваком случају дотући секиром, али ја у међувремену имам свој посао, морам употребљавати свој мозак, руке” (Дик ²2002: 50, *курзив мој*).

Свему на концу дође крај. Једино што је на крају важно јесте да ли смо заиста живели или само механички постојали у међувремену. Непосредно након побуне, прераставши из деонтичког странца у пуног аксиолошког бунтовника, Тагоми доживљава срчани удар и напушта сцену. Да ли умире или не, остаје недоречено. Важно је да је барем у тренутку свог ослобођења и искупљења заиста живео. У роману га више нећемо сретати. За тим не постоји потреба будући да је свој развојни пут прешао, а своју сврху испунио.

Не знајући за поступак свог добротвора, Фринк бива ослобођен. Како околности које су довеле до његовог хапшења, тако и околности ослобађања Фринку остају непознате. Ипак, слично Тагомију, једино што може да учини јесте да настави где је стао, да покушава нешто да промени у свом животу, али на сопствени начин. На концу, уз одређена изобличења, „оно што Френк трпи је [...] ни више ни мање него оно што би обичан човек могао бити приморан да издржи и у Диковој [стварној] Америци” (Фридман 2000: 167). То је уједно и све што било ко од нас у својој ограниченој спознаји стварности може да учини: „Морам да нађем пут назад у радионицу, тамо у оном сутерену. Да наставим тамо где сам напустио, да правим накит, користим своје руке. Да радим и не мислим, не дижем поглед и не покушавам да схватим” (Дик ²2002: 223). Попут Тагомија који поново успоставља унутрашњу равнотежу бирајући сопствена морална начела наспрам оних која му се намећу, Фринк проналази нови животни позив у прављењу оригиналног накита. Нова делатност представља промену набоље у Фринковом животу. То се показује као истина, нарочито у поређењу са његовим ранијим занимањем, прављењем оружја. Као што Тагоми коначно одбија да буде оно што није, још један послушни шраф у машинерији јапанске власти, тако и Фринк одбија да прави деструктивне старине које то нису³⁴¹ и опредељује се за накит који то заиста и јесте. Обојица су изабрала да буду то што јесу наспрам онога што се од њих очекује, да истински живе, прихватајући последице те одлуке.

Рудолф Вегенер, или господин Бејнс како се једно време представља, такође је пример деонтичког странца и аксиолошког бунтовника у *Човеку у високом дворцу*. За разлику од Тагомија, његова побуна ранијег је датума. У том стању затичемо га још на почетку приповести. Вегенерова побуна другачије је природе од Тагомијеве. Може се назвати и релативном, у зависности од тога из ког угла се његово делање посматра. Вегенер представља фракције у Немачкој које се противе плановима за рат са Јапаном. Намера им је да рат спрече одавањем информација Јапанцима. Будући да те фракције ипак држе одређене полуге власти у Немачкој, може се рећи да Вегенер заступа норму и вредности које те фракције представљају. У односу према њима, нема статус ни деонтичког странца ни аксиолошког бунтовника. Он је њихов изасланик. Насупрот Вегенеровим надређенима, у Немачкој постоје и фракције које се залажу за рат са Јапаном.

³⁴¹ Будући да су оружје, деструктивне свакако јесу. Старине, будући да знамо да су у питању фалсификати, свакако нису.

Оне такође држе извесне полуге власти. Посматрано из њиховог угла, Вегенер је како деонтички странац, тако и аксиолошки бунтовник. Другом речју, издајник. Можда би деловало донекле чудно устврдити да је у фикционалном свету о коме говоримо сâм Рајх у стању побуне против самога себе. Ипак, ако се сетимо Тагомијевих коментара о шизофреној каљузи нацистичке власти коју Јапанци не могу да схвате, онда таква тврдња више и не делује нелогично.

Међутим, постоји једна одлика која у потпуности дефинише Вегенера као деонтичког странца, аксиолошког бунтовника и човека који одбацује наметнуте му друштвене обрасце у корист сопствених моралних начела. То је тачно чак и из угла фракције чији је изасланик. Вегенеру је неприхватљива суштина нацистичке идеологије оличена у односу према Јеврејима и другим тзв. нижим расама. Ниподаштавајући и агресивни однос према Јеврејима и другим не-аријевским расама, камен је темељац целокупног система вредности и друштвених образаца какве имамо како у Диковом фикционалном, тако и нашем, историографском Рајху. Вегенерово одбацивање нацистичке идеологије очигледно је већ у првој сцени у којој нам аутор представља његов лик. То је сцена путовања суборбиталном ракетом Луфтханзе (Lufthansa) ка Сан Франциску. Контраст између Вегенера и младог нацистичког уметника Лоцеа читаоцу пружа увид у степен Вегенерове отуђености од деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка друштва којем припада: „Бејнс је посматрао човека неко време. Осетио је, јако за тренутак, нешто неуравнотежено, психотичну црту, у немачком уму” (Дик ²2002: 39). Једина недоумица коју има јесте колико је и сâм, као створење свог окружења, производ тог поретка: „Да ли сам ја по раси сродан са овим човеком [...]? Онда је та психотична жица и у мени” (Дик ²2002: 40). То су уједно и разлози његовог одбацивања свега што Лоце у тој сцени представља: „Психотичан је свет у којем живимо. [...] И колико нас то зна? Не Лоце. Можда ако знаш да си луд ниси луд. Или ти дух оздравља, коначно. Будиш се” (Дик ²2002: 40). Вегенер је тај чији се дух опоравља и буди. Иако оскудније описано, Вегенерово буђење упоредиво је са сценама буђења различитих ликова у другим Диковим делима³⁴². У сарадњи са истомишљеницима у Немачкој, Вегенер стога и предузима кораке како би спречио нуклеарно уништење Јапана. Последица те операције не би било само физичко разарање и људски губици. Исто психотично лудило које Вегенер види у Лоцеу убрзо би се пресликало на цео свет заразивши га својом једнообразном нељудскошћу. Вегенерова побуна истакнута је и његовом потребом да се у Лоцевим очима одрекне сваке припадности немачком народу. Осећа емпатију према Јеврејима, потребу да се идентификује са онима који су под нацистичком влашћу највише страдали: „Г. Лоце, ово никада никоме нисам рекао. Ја сам Јеврејин. Разумете ли? [...] И има нас још. Чујете ли? Нисмо изумрли. Још увек постојимо. Живимо и даље, непримећени” (Дик ²2002: 41). На први поглед, те речи делују безначајно, чак и непотребно, јер угрожавају његов основни задатак. Њихов значај лежи у томе што читаоцу указују на дубину Вегенеровог деонтичког и аксиолошког отпадништва. По искрцавању у Сан Франциску, одлази задовољнији него што је на почетку сцене био, знајући да је ударио у најосетљивију црту нацистичког менталног склопа, макар то био и само један човек. Иако у односу на Тагомија Вегенер испрва делује као неко ко је позициониран ближе центрима моћи и одлучивања, показује се да је то само делимично тачно. Попут Тагомија, Вегенер је само мали шраф организације којој у Немачкој припада (Абвер), послат да изврши одређени задатак.

³⁴² Нпр. буђење Силвије Болен у *Марсовском временском исклизнућу*, Барнија Мејерсона у *Три стигме Палмера Елдрича*, Рика Декарда у *Сањају ли андроиди електричне овце?* или Џоа Чипа у *Убику*.

Чињеница да је циљ тог задатка у складу са његовим личним уверењима помаже му у извршењу, јер је уверен у његову моралну оправданост. У којој мери је он, попут Тагомија, само обичан човек који покушава да очува своја уверења и дела у складу са њима у замршеним и опасним околностима можемо видети на примеру његове беспомоћности током неизвесног вишенедељног чекања на сусрет са генералом Тедекијем. Сусрет је ненадано одложен услед смрти канцелара Рајха, Бормана, те замршене политичке ситуације која је уследила доласком на власт доктора Гебелса. Када до састанка ипак дође, нацистички агенти службе безбедности (супротстављене Абверу) врше упад у зграду у којој се састанак одржава. Вегенер преузети задатак успева да испуни, захваљујући господину Тагомију. Противно личним уверењима, Тагоми је урадио шта се морало учинити и убио двојицу нацистичких агената како би заштитио Вегенера. На послетку, Вегенер се враћа у Берлин. Последњи пут га видимо у сцени његовог хапшења на аеродрому Темплхоф. Задатак је обавио. Шта ће се даље са њим десити не узнемирава га, нити има значаја за саму приповест. Учинио је шта је могао и, уколико добије прилику, наставиће исто да чини. Свестан је да нацистичка идеологија и систем вредности не зависе од поступака једне особе. Негативни принцип ентропије, или Јин, не може се уништити, будући да његово постојање дефинише и његову супротност, Јанг. Може се само привремено успорити. Операција Маслачак јесте предупређена, али „[о]ни ће и даље постојати, црнокошулаши, Партај, завере” (Дик ²2002: 226). Шта год Вегенер или било ко други предузео „зло је неупоредиво” (226). Једино што обичан човек може урадити јесте да иде корак по корак и чини шта може: „[С]амо се можемо надати. И покушавати” (226). Речи приповедача исприповедане из Вегенеровог угла док га воде у партијски затвор као да говоре не само о фикционалној реалности *Човека у високом дворцу*, већ и о нашој сопственој: „[П]овезивање суштински западњачке воље за доминацијом са ужасима геноцидног нацизма служи као моћно очуђујуће средство које истиче колико је наша западњачка цивилизација заправо смртоносна” (Фридман 2000: 172). Пут самоспознаје фикционалних ликова романа постаје и пут спознаје читаоца који његов фикционални свет читањем реконструише:

„На неком другом свету, можда је другачије. Боље. Постоје јасно одређене добре и лоше могућности. Не ове опскурне мешавине, ови спојеви, без правог алата којим би се размрсали саставни делови. Немамо идеалан свет, онакав какав бисмо желели, где је моралност лака зато што је спознаја лака. Где човек може да чини право без икаквог напора зато што може да открије очигледно” (Дик ²2002: 226-227).

Вегенер је против деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка који презире урадио шта је могао. Више се, као што смо истакли, не може и не треба очекивати.

Попут Фринка, Тагомија и донекле Вегенера, Роберт Чилдан је фикционални лик који од почетка до краја романа прелази одређени развојни пут. Његов пут је специфичан по томе што се у очима читаоца доживљај Роберта Чилдана с почетка романа до његовог краја готово из корена мења. На почетку романа Чилдан је пример комформистичког и неемпатијског понашања које потире људскост актера. Он је лик са којим би се читалац тешко идентификовао и за кога би имао мало тога похвалног да каже. Растрзан је између три супротстављене тежње које истовремено постоје у његовој личности. Услед те растрзаности, његов поглед на свет у потпуној је неравнотежи. Најпре, ту је настојање да се прилагоди источњачким нормама и систему вредности који владају у ПАД. Прилагођавање је неопходно уколико жели да напредује како у послу, тако и на друштвеној лествици под јапанском доминацијом. Такво настојање испреплетено је како са презиром, тако и са осећањем ниже вредности према јапанским завојевачима. На концу,

Чилдан се неретко угледа на нацисте у Рајху са измешаним осећањима дивљења и страха. Види их као једине преостале доминантне представнике беле расе и противтежу његовим јапанским господарима. Потреба да се прилагоди и додвори Јапанцима огледа се у његовом сервилном и улизичком понашању које превазилази неопходности уљудног опхођења према клијентима какво би његова професија трговца антиквитетима захтевала. Прихватио је јапански обичај надменог опхођења према расама које су најниже на друштвеној лествици, црнцима и Кинезима. Њихова улога како у друштву ПАД-а, тако и у свести Роберта Чилдана јесте да буду било носачи пртљага било возачи педикеба, једне верзије познате нам рикше. Ипак, Чилдан не може заиста да прихвати и саживи се са општеприхваћеним ставом који свакодневно примећује у јапанском друштву. То је став да су бели Американци мање вредни и стога нужно хијерархијски ниже позиционирани од својих господара, Јапанаца: „На овој земљи коју су белци раскрчили и где су изградили један од својих најлепших градова, ја сам аутсајдер у својој сопственој земљи” (Дик ²2002: 97). Из тих разлога, очи су му увек упрте у суседно двориште, Рајх: „[О]но што нацисти имају а нама недостаје је – племенитост. Дивимо им се због њихове љубави према раду или ефикасности... али то је сан који покреће човека” (Дик ²2002: 25).

Чилдан учествује у послу трговине америчким старинама из периода пре јапанске окупације. Својим учествовањем нехотице подржава и оправдава став да је америчка култура ствар прошлости и да нема ништа ново да понуди. Када уз помоћ Френка Фринка, који се лажно представља као посиљни једног јапанског адмирала, сазна да су многи старински предмети које продаје заправо фалсификати, то га не спречава да са тим послом настави. Његово дивљење према Јапанцима притворно је. Не смета му да их економски искоришћава. Дубоко усађени презир према њима то му омогућава: „Само су беле расе обдарене стваралачком способношћу” (Дик ²2002: 105). Парадоксално, иако сматра да је креативност резервисана за белце, бави се продајом серијски произведених артефаката лишених аутентичности. Права креативност ускоро проналази пут до Чилдана. Долази из њему невероватног смера, руку једног Јеврејина. Иако је према сопственом мишљењу супериорни белац, Чилдану ће бити потребна помоћ једног Јапанаца, Пола Касуре, да ту креативност препозна. Пuteви Френка Фринка и Роберта Чилдана судбински су испреплетени, будући да је фалсификат старинског пиштоља на који му је Фринк скренуо пажњу дело Фринкових руку. Такво искуство Чилдана наводи на размишљање и тражење алтернатива. Он почиње да мења своје почетне ставове. Његово пређашње прихватање деструктивне нацистичке идеологије до изражаја долази и на ручку код Касура. Након његове изјаве „[д]а су Немачка и Јапан изгубили рат, данас би Јевреји владали светом” (Дик ²2002: 106), Касуре наједном на њега гледају потпуно другачије. Њихов став према њему у великој мери подсећа на мишљење господина Тагомија о нацистима: „Двоје Јапанаца, човек и његова жена, као да се згрчише. Изгледало је као да бледе, хладе се, тону у себе. И сама соба се охлади. Роберт Чилдан се осети сам. Јео је сам, не више у њиховом друштву” (Дик ²2002: 106-107). У питању је, како и сâм Чилдан каже, „непремостиви јаз” (Дик ²2002: 107). То је јаз између вредности које Касуре заступају и Чилданових пронацистичких деструктивних ставова који нарушавају равнотежу високо цењену у јапанској култури. Чилданов пут поново се укршта са Фринковим када му Ед Макарти, Фринков партнер, понуди накит који њих двојица производе. Чилдан одлучи да прихвати накит, додуше комисионо, али су му могућности готово одмах јасне: „*Код ових ствари, нема проблема аутентичности*” (Дик ²2002: 137). Прилагодљивост је Чилданова како највећа врлина, тако и највећа мана: „Тренутак се мења. Човек мора да буде спреман да се мења с њим. Или ће остати као риба на сувом. *Прилагодити се*” (Дик ²2002: 137). Сваки

корак на том путу води Чилдана тренутку самоспознаје, промене и одбацивања деструктивног система вредности и уверења којих се до тада држао. Пресудни тренутак у том процесу представља његова посета канцеларији Пола Касуре. Полово мишљење о Фринковом накиту преокреће начин на који је до тог тренутка Чилдан посматрао свет. Последице тог искуства по Чилдана сличне су последицама Тагомијевог преласка у другу реалност. Након тога, Чилдан своју стварност почиње да посматра другим очима. Америчке старине којима је до тада трговао само су успомена на славну прошлост. Притом, значајан проценат тих старина није аутентичан, фалсификован је. За разлику од тзв. антиквитета, Пол Касура о Фринковом накиту говори као о потпуно новој, креативној вредности: „[О]во је израдила људска рука, а оно је била реликвија. Ово је живо у садашњости, док је оно само *остало*.” (Дик ²2002: 163). Полу Касури Фринков накит представља „аутентично нов[у] ствар на лицу земљином” (Дик ²2002: 163). Успоредба углавном фалсификованих америчких старина са аутентичним и оригиналним Фринковим накитом у корист другог симболично представља промену која се већ у том тренутку одвија у Чилдану. Слична је промени која се догодила Фринку када је престао да прави фалсификате старинског оружја и почео да израђује оригинални накит, променивши свој пут из деструктивног у креативни. Чилдан се налази пред тренутком избора. Пол Касура му је већ обезбедио пословне контакте међу јапанским предузетницима. Они би му могли омогућити да такав накит масовно производи и обезбеди себи поприличну зараду: „Комади као што је овај [...] могу се масовно производити. Било од метала, било од пластике. По калупу” (Дик ²2002: 166). Понуда са пословног гледишта делује примамљиво. Међутим, она са собом носи и одређену опасност. Масовна производња усмерена ка профиту и утрживости таквим ће предметима одузети њихову аутентичност. Самим тим, учиниће их безвредним, јер је аутентичност једина вредност коју поседују. Тим чином, према истом калупу, бескрајно би се умножавао један исти безвредни комад, слично нацистичкој масовној производњи његових окорелих присталица. Масовна производња накита налик Фринковом учинила би га једнаким производњи и продаји фалсификата америчких старина. Пред Чилданом је избор. Са једне стране, стоји Касурин предлог. Уколико га прихвати, Чилдан ће дозволити да буде кооптиран. Прилагодиће се, као и до тада, задржавши своја дотадашња безвредна начела. Са друге стране, стоји неистражена могућност одбијања Касуриног предлога. То је Чилдану потпуно нов и непознат пут. Вредност тог новог пута упоредива је са вредношћу Фринковог накита. Обе су аутентичне и никад раније виђене. Тај смер са собом носи могућност стицања стварних моралних вредности, али уз одређене ризике. Чилданова унутрашња борба огледа се и у његовом унутрашњем монологу:

„Чилдан се премишљао, он у ствари каже: Који си ти, Роберте? Онај кога пророчанство назива ‘инфериорним човеком’, или онај други коме су намењени све добри савети? Мораш одлучити, овде. Можеш да ступиш на један или други пут, али не на оба. Сада ти је тренутак да бираш” (Дик ²2002: 167).

Уколико се прилагоди, на крају тог пута стоји порука и осуда да „производи америчких руку нису ни за шта друго већ за то да послуже као модели за тричаве амајлије” (Дик ²2002: 168). Насупрот томе, лежи пут самоспознаје. То је пут који води самопоштовању, једином начину да се заслужи поштовање других и постигне духовна равнотежа. Уколико се одлучи за тај пут, Чилдан ће одбацили норме које владају у његовом окружењу и постати деонтички странац у фикционалном свету *Човека у високом дворцу*. Одбацивши норме, окренуће леђа и следственом аксиолошком систему. Тим поступком стећи ће статус аксиолошког бунтовника и кренути путем како самоспознаје,

тако и потраге за новим и прихватљивијим нормама и вредностима. Чилдан бира праву страну. Одлучује се за људскост наспрам конформизма и профита, самопоштовање наспрам осећаја ниже вредности који га је непрестано усмеравао ка деструктивној нацистичкој идеологији. Коначно схвата да решење својих проблема не може пронаћи на тој страни: „Ја – поносан сам на овај рад. Не долазе у обзир никакве јефтине амајлије. Одбијам” (Дик ²2002: 170). Чилданов тренутак избора представља и почетак његове отворене побуне против деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка његовог света. Захваљујући новопронађеној моралној снази има смелости да им се и отворено супротстави: „Људи који су ово направили [...] поносни су амерички уметници. Зато нас предлагање безвредних амајлија вређа, и ја молим за извињење” (Дик ²2002: 170). Чилдан више неће осећати потребу да од своје стварности бежи гледајући у суседно двориште. Не може утицати на чињеницу да његова земља више није његова. Ипак, могуће му је и у таквом постојању пронаћи вредности које ће му повратити самопоштовање, како би га и његови господари могли поштовати.

Промену у Чилдану примећује и Тагоми: „[Г]осподин Тагоми осети да је човек данас некако другачији. Прилично – пригушен. Побољшање, закључи он” (Дик ²2002: 206). Разгледајући Фринков накит, Тагоми бира амајлију која ће и њега довести пред лични избор у сцени медитације у парку. Слично Полу Касури, Тагоми је кадар да препозна праву вредност тог накита: „Ту се потврђује закон Таоа; када је Јин свуда, одједном у најтамнијим дубинама оживљава први трачак светлости” (Дик ²2002: 207). То је трачак светлости у тами за којим трагају сви Дикови ликови. Попут избора осталих актера, Чилданов избор упућује читаоца на закључак да вредности важније од тежње за профитом по сваку цену и прилагођавања таквом окружењу постоје не само у фикционалном свету *Човека у високом дворцу*, већ и у нашем сопственом. Све што треба да учинимо јесте да се осврнемо око себе и замислимо над односима наше реалности. То је и основна сврха књижевног дела. Утемељена у људским односима и проблемима које аутор примећује у свом окружењу, она омогућава читаоцу да спозна и на другачији начин сагледа своју стварност.

Попут Тагомија, Чилдана или Френка Фринка, Јулијана Фринк је још један од Дикових фикционалних ликова који нам пружају пример неприлагођеног понашања које у свету *Човека у високом дворцу* можемо изједначити са деонтичким, аксиолошким и епистемичким отпадништвом и бунтовништвом. Припада категорији обичних или тзв. малих људи који покушавају да свом животу дају дубљи смисао у неповољним околностима света који их окружује. Говорећи о процесу изградње фикционалних светова у којима обитавају такви ликови, Дик је и сâм истакао како воли „да гради[м] [фикционалне] универзуме који се распадају”, да воли „да посматра[м] како се растачу и [...] како се ликови романа носе са тим проблемом” (Дик 1978: 262). Јулијана је некада била у браку са Френком Фринком. Живи у Стеновитим планинама, у граду Кенон Сити у држави Колорадо. Као и други актери, свесна је своје сићушности у општем поретку. Безначајно место које заузима на друштвеној лествици јасно је већ у првим њој посвећеним реченицама. Затичемо је како посматра прелет немачког ракетног брода који лети ка западној обали³⁴³. Из њене перспективе, то је брод „[п]ун великих зверки”, док је она „овде доле” (Дик ²2002: 30). Попут других ликова приповести, незадовољна је

³⁴³ Незнано њој, тај исти ракетни брод носи Рудолфа Вегенера ка Сан Франциску и укрштању његовог пута са путевима како Тагомија, на директан начин, тако и Роберта Чилдана и Јулијаниног бившег мужа, на индиректан начин.

владајућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком. Почетак њене потраге за другачијим и бољим системом вредности, те пута ка самоспознаји почиње и пре него што је упознамо, одласком из Сан Франциска и напуштањем њеног мужа, Френка. У то време, Френк је још увек радио за Вајндам-Метсона. Подређујући своју креативност тржишним принципима, Френк Фринк је допуштао да његова надареност буде кооптирана и поробљена. Био је сведен на статус још једног замењивог шрафа у корпоративној машинерији. Својим одласком, Јулијана није окренула леђа само нормама и систему вредности ПАД-а, већ и свом мужу. То је учинила управо због тога што се са таквим поретком саживео прихвативши своје поданичко место у њему. Темом андроида и андроидизације бавићемо се детаљније у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* (1968). Ипак, било би потребно рећи да је за Дика андроид само метафора да опише исход процеса којем је под цивилизацијским притисцима подвргнут Френк Фринк: „Постати оно што називам, у недостатку бољег термина, андроидом, значи, као што сам рекао, дозволити себи да постанете средство. [...] Андроидизација захтева послушност и, надам се, предвидивост” (Дик 1972: 191). Саживевши се са поретком света чији је део, Френк Фринк постао је још један послушни и, надам се, предвидиви шраф у машинерији, било корпоративној било империјалној. Одрекавши се креативности која га је некада красила, одрекао се и своје људскости поставши само налик човеку. То је и разлог зашто га је Јулијана напустила. Још важнија јесте чињеница да га је њен одлазак пробудио из учмалости, покренуо на делање и проналажење пута који ће га поново учинити човеком у пуном смислу те речи. Самим тим, поново ће постати вредним Јулијане. Не смемо заборавити да је један од најважнијих разлога његове одлуке да покрене свој посао и прави оригинални накит била нада да ће на тај начин завредети да му се Јулијана врати.

У међувремену, Јулијана је у Кенон Ситију, али није задовољна околностима у којима живи. Схвата да су Државе Стеновитих планина пут који је не води никуда. Једини разлог зашто их Јапанци и Немци остављају на миру јесте њихова безначајност, једнака сићушности људи који у њима (и другде) живе: „Ми немамо никакве вредности, рече она за себе. Можемо да иживимо своје сићушне животе. Ако желимо. Ако нам је стало” (Дик ²2002: 31). То је и разлог зашто у тој првој сцени помишља на самоубиство³⁴⁴ (в. Дик ²2002: 30). Све се мења када упозна возача камиона, Џоа Ћинаделу. Заинтригирана мешавином привлачности и одбојности коју осећа, убрзо са њим ступа у љубавну везу. Један од разлога његове привлачности јесте и забрањена књига коју чита, *Скакавац притиска*. Будући да књига говори о алтернативној реалности у којој су Јапан и Немачка изгубиле рат, Јулијани се чини да у тој књизи леже одговори на њена питања. Џо је на први поглед особа која заступа и подржава нацистичке ставове и идеологију. Ипак, као и Јулијана, незадовољан је тренутним поретком. Идеализује доба обнове по завршетку рата критикујући крупни капитал и велике корпорације као центре моћи који су кооптирали изворни нацизам претворивши га у нешто што није требало да постане³⁴⁵: „Сада дрмају Велики картели као што су Њу Џерси Круп и Сохнен. Али то нису нацисти: то су само

³⁴⁴ Као што ћемо ускоро видети, у сличним околностима налазе се и актери многих других Дикових романа. Са самоубилачким мислима које их да нагоне да одустану боре се како Силвија Болен у *Марсовском временском исклизнућу*, Барни Мејерсон и склоништари на Марсу у *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и Ирен Декард у *Сањају ли андроиди електричне овце?*

³⁴⁵ Још један у низу зачудних момената романа. У њима читалац лако може пронаћи паралеле са нашом стварношћу. Сетимо се Маршаловог плана за обнову разрушене Европе (њеног западног дела) након Другог светског рата, који се углавном концентрисао на обнову и јачање тадашње Западне Немачке као предстраже испред Гвоздене завесе и бране ширењу комунизма.

стари европски моћници. Гори, чијеш ли?” (Дик ²2002: 81). Иако подржава нацисте, чита забрањену књигу „*зато* што је забрањен[а]” (Дик ²2002: 82). Та наизглед бунтовна црта, уз Јулијанину фасцинираност књигом, још је један разлог зашто Јулијана остаје са Џоом и пристаје да заједно крену за Шајен и пронађу Абендсена. Одушевљење услед одласка на пут на коме ће наћи одговоре ипак изостаје. Упркос свему, „и даље [је] осећала хладноћу и тугу, и ипак јој није било сасвим јасно због чега” (Дик ²2002: 84). Она сумња у Џоа и његову искреност. Како ће се испоставити, са пуним правом.

Џо је у ствари нацистички убица послат да убије Абендсена. Као такав, он је још један пример актера чији неемпатијски и безосећајни поступци служе деструктивном принципу који разара дотадашњу равнотежу у свету. Намера му је од почетка била да Јулијану искористи не би ли лакше стигао до Абендсена. Он нити је Италијан, нити је црнокош. Заправо је плав, нацистички аријевски идеал. Збацивши своју маску, видимо га онаквим какав заиста јесте. Особу која је прихватила нацистички поглед на свет и намерна је да изврши свој задатак без преиспитивања његове моралне оправданости. Послушно и предвидиво. Према Вориковој, Џо као нацистички убица представља деструктивни принцип, Лин (или ентропију), чији је задатак да убиством креативног писца који представља позитивни принцип, Јанг, наруши њихову равнотежу у корист првог (в. Ворик 1980а: 182). Суочена са Џоовим правим лицем, оличењем свега од чега бежи, Јулијана је доведена пред коначни избор. Да ли ће учинити све што може како би га спречила у његовим намерама, одупревши се нацистичкој деструктивности која уништава њен свет, или ће се предати, препустити и играти улогу коју јој је он наменио до краја? Диковим речима, постати средство. Јулијана га више и не доживљава као човека, јер он то у потпуности и није: „Глас му је звучео механички, [...] окрену се и пође према купатилу крутим, цимавим кораком. [...] Говорио је разумно, а ипак још увек са укоченим мртвилком као да рецитује” (Дик ²2002: 191). Такав опис Ћинаделе има много тога заједничког са описима механичких симулакрума људи, андроида, у потоњим Диковим романима. Приближавајући Ћинаделу механичком и неживом, Дик га у очима читаоца отуђује од било каквог схватања људскости. Такав гротескни приказ очуђујући је поступак. Позивајући се на Шлегела, Кајзер истиче како је гротескно „контраст који напросто зјапи између форме и грађе, то је мешавина хетерогених елемената који теже да се раздвоје, то је експлозивна снага парадоксалног, то је смешно и застрашујуће истовремено” (2004: 68, *курзив мој*). Такав приказ за последицу има изазивање осећања nelaгоде, језе, чак и страве код читаоца. Појава тих осећања како код читаоца, тако и код актера приповести суочених са гротескним производи осећање отуђености посматраног од сваког вида људскости. Употребом тих „*истовремености које се не дају објединити* [...] гротескно начело разара устаљени ред ствари и измиче нам тло испод ногу” (Кајзер 2004: 77, *курзив мој*). Гротеска се јасно препознаје и у начину на који Дик приступа поменутом отуђењу: „Механичко се отуђује тако што се оживљава; људско се отуђује када се умртвљује” (Кајзер 2004: 257). Суочена са нељудскошћу, Јулијана готово инстинктивно убија Џоа пререзавши му жиле на врату бритвом коју је дограбила у купатилу. Убиство у афекту које Јулијана чини у очима читаоца истиче њену људскост. Јулијанино растројство контраст је неприродно мирном начину на који Џо прихвата смрт³⁴⁶. Очекивана људска реакција у таквим тренуцима била би осећај страха, можда и панике. Међутим, док седи на поду и притишће вратне жиле како би успорио крварење, Џоова комуникација са Јулијаном мирна је и рационална,

³⁴⁶ Такав контраст у часу суочавања са смрћу и рационално прихватање неминовности (одустајање) поново ћемо срести код Дикових антропоморфних андроида у *Сањају ли андроиди електричне овце?*

готово лишена емоција. Јукстапозиција Јулијаниног афекта и Џоовог недостатка истог у уму читаоца у први план истиче разлику између човека и пуког средства, живог бића и механизма. Јулијана је тим чином донела своју одлуку. Наставиће пут до Абендсена сама и добити одговоре на своја питања. Њен пут од Кенон Ситија, преко Денвера, где је убила Џоа Ћинаделу, све до Шајена и Абендсенове куће, није само пут кроз физички простор, већ и пут кроз унутрашњи простор њеног ума који је води ка самоспознаји и открићу истине о стварности чији је део.

Као и свако књижевно дело, укључујући *Човека у високом дворцу*, Абендсенов роман не говори искључиво о фикционалном свету који описује: „Испричао нам је о нашем сопственом свету [...]. О овоме што нас сада окружује. [...] Он жели да га видимо онаквог какав јесте” (Дик ²2002: 229). „Унутарња истина” (Дик ²2002: 236), хексаграм 61, јесте најважнија порука коју добијају и Јулијана и Тагоми када консултују *Књигу промена*. Јаковљевић сматра како та порука „наговештава да је стварност у којој протагонисти живе лажна” (Јаковљевић 2015: 141). Поменути став је проблематичан, јер претпоставља постојање друге, праве стварности, док примарној стварности света актера даје статус илузије или халуцинације. За текст приповести ипак се не може рећи да гради такав фикционални свет. Могућност да је свет који актери насељавају лажан јесте наговештена, али никада није до краја потврђена. Као што ћемо касније детаљније образложити, Диков особени приповедни дискурс, постојање алтернативне стварности Абендсеновог романа, као и поруке *Књиге промена* подривају аутентизацију фикционалног света *Човека у високом дворцу*. Међутим, то не чине у толикој мери да бисмо могли закључити како је искуствена стварност актера приповести илузија. Могућа су и другачија тумачења те поруке. Посматрано из зачудног угла научнофантастичне приповести, алтернативноисторијски текст Абендсеновог романа *Скакавац притиска* представља унутрашњу истину о Јулијанином свету. На исти начин, алтернативноисторијски текст *Човека у високом дворцу* Филипа К. Дика представља унутрашњу истину о нашем. Оба романа имају једнаку улогу, сваки у својој стварности. У процесу читалачке реконструкције фикционалног света, оба романа измештају читаоца из његове искуствене стварности омогућавајући му да из новог, зачудног угла, јасније сагледа недостатке у устројству света који насељава. Ворицова је такав став веома добро представила:

„Победник било ког рата заробљен је неопходношћу наставка борбе како би одржао своју супериорну позицију моћи. Такав напор га напоследку уништава. На моралној разини, он је већ уништен ужасним недељима која је починио како би победио. Победник је, парадоксално, губитник” (1980а: 186).

Будући да ни један аутор од свог окружења не може побећи, то окружење неизоставно проналази пут у његову фикцију. Колико год да се та фикција бави сопственим фикционалним могућим световима, стоји чињеница да њено утемељење морамо потражити у нашој искуственој стварности. Самим тим, као што Абендсенов *Скакавац притиска* преноси читаоцу одређене парадигматске истине о фикционалној стварности *Човека у високом дворцу*, тако и Диков роман преноси својим читаоцима одређене парадигматске истине о стварности у којој живимо. Посматрано са зачудног гледишта, може се извести следећи закључак. Уколико су Јапан и Немачка морални губитници рата у фикционалној стварности Диковог романа зато што су се приклонили негативном и деструктивном принципу, Јин, присиљавајући своје грађане на механичку послушност и потирући њихову слободну вољу, слично се може утврдити и за силе савезнице које су у нашој реалности изашле из рата као победнице. Ипак, будући да у доживљају како фикционалне, тако и наше стварности увек постоје индивидуалне разлике,

истина о стварности до које се долази читалачком реконструкцијом фикционалног света неизоставно ће се у одређеној мери разликовати од особе до особе³⁴⁷. Зато је истина о стварности коју неки ентитет насељава, био он фикционалан или не, увек унутрашња истина. До ње се не може доћи ни на који други начин до посезањем у себе. Из тих разлога, Јаковљевић веома брзо напушта своје почетно становиште пружајући далеко боље тумачење значења унутрашње истине: „Сходно томе, једне праве истине онда и нема јер, као што *Књига промена* указује, до правог одговора на питање о истинитости стварности пут води искључиво преко унутрашње истине, која је лична и другачија за сваког појединца и до које свако долази на свој начин” (2015: 143).

Из зачудног угла алтернативноисторијске и научнофантастичне приповести, Дик упућује оштру критику на рачун друштва чији је и сâм део, упозоравајући на негативне појаве које у њему примећује. Шта учинити поводом тога? Јулијанин поступак на крају романа даје нам одговор на то питање. Она неће допустити да је брину „извесне ствари ма како биле значајне” (Дик ²2002: 238). Она је само обична особа попут већине нас, која не поседује значајан утицај. Зашто онда бринути о стварима које не можемо променити? Како сама каже, можда ће се вратити свом мужу. Као што знамо, он сада заврећује њен повратак. Шта урадити са својим приватним животом већ представља нешто о чему треба бринути. Последња сцена, у којој Јулијана излази на улицу и одлази, даје нам и најважнију поруку романа. Она је у покрету, али „и светла и жива” (Дик ²2002: 238). За разлику од нацистичког убице коме се испречила на путу, њени покрети нису ни крути ни механички. Очувала је своју слободну вољу, своју људскост. Као и Тагоми, Френк Фринк, Вегенер и Чилдан пре ње, учинила је све што је у њеној моћи да своју људскост и слободу заштити, и наставиће то да чини. Као и Тагоми, Јулијана јесте починила чин убиства. Суштински, то је деструктивни чин. Међутим, слично Тагомију, то је учинила како би заштитила свој живот и слободу. Да ли такви разлози у Диковим фикционалним световима оправдавају чин убиства? Одговор би морао бити да, јер не постоји ништа чему Дик у својим фикционалним световима придаје већу вредност од људскости и слободе. На послетку, да ли се уклањање са свог пута нечега што и није заиста живо може назвати деструктивним чином? Тумачење умногоме зависи од угла посматрања. Пронашавши свој пут, Јулијана се коначно може окренути свом животу. Колико год мали био, он сада заиста припада њој. То је највише чему се Дикови мали људи икада могу надати.

Френк и Јулијана Фринк, Тагоми, Чилдан и Вегенер деле заједничку одлику која их нагони да у свом животу теже људскости и слободи. Неприлагођени су како деонтичком, тако и аксиолошком и епистемичком поретку који влада њиховим светом. Из тих разлога, проистекле норме, вредности и друштвене обрасце доживљавају као нешто наметнуто и неприродно. На своје стање неприлагођености испрва различито реагују. Френк Фринк, Чилдан и Тагоми покушавају таквим ограничењима да се прилагоде. Њихови покушаји у том смеру неко време су делимично успешни, али су због природе њихових унутрашњих бића ипак осуђени на пропаст. У подједнакој су мери деонтички странци као и Вегенер и Јулијана Фринк, само што ту чињеницу одређено време прикривају. За разлику од њих, деонтичко отпадништво Јулијане Фринк и Вегенера недвосмислено је од почетка приповести. Код свих анализираних актера, њихово деонтичко отпадништво и одбацивање доминантних норми тог фикционалног света потом води отвореној побуни против вредности које из тих норми произилазе. Доживљавају их као терет. На тај начин постају аксиолошки бунтовници. Стекавши такав статус у приповести, потом крећу у потрагу за

³⁴⁷ Мање је важно да ли та особа насељава наш или фикционални свет.

нормама и вредностима са којима ће моћи живети у унутрашњем сагласју. Прихватљиве норме и вредности даће им снагу да преживе у непријатељском свету не одрекавши се своје слободе и индивидуалности. То је пут који ће их одвести ка самоспознаји и омогућити да очувају своју људскост у свету у коме мало шта могу променити. Ипак, чак и сама чињеница да се не предају и настављају да постоје упркос свему представља њихов тријумф.

IV 3. 2. *Марсовско временско исклизнуће*

Пре него што се окренемо примерима како прилагођеног и неемпатијског, тако и неприлагођеног и емпатијског понашања појединих актера, требало би нешто рећи о кодексним деонтичким ограничењима Диковог фикционалног Марса. Постојање тих ограничења за последицу има наметање одређене кодексне аксиологије, тј. општеприхваћеног система вредности, целокупном фикционалном свету. Наметање кодексне аксиологије води успостављању кодексних епистемичких модалитета изражених друштвеним обрасцима и захтевима. Као и у случају *Човека у високом дворцу*, у *Марсовском временском исклизнућу* постоји сукоб унутрашњих моралних начела, вредности и жеља појединих актера романа са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком њиховог фикционалног окружења. Како Пагети примећује: „Вредности које доминирају стварношћу Марса су [...] немилосрдна борба за моћ: насиље, обмана и, на послетку, духовна пустош у човеку. [...] Посматрано из угла традиционалног наратива ван СФ-а, стварност коју описује Дик је поражавајућа” (1975: 27).

Духовну пустош Диковог Марса примећује и Олдис када каже како је Дик искористио Марс „на елегантан и мајсторски начин као метафору духовног сиромаштва” (1975: 46). Слично запажање износи и Ворикова: „У *Марсовском временском исклизнућу*, Дик указује на то да већи део друштва конзумира синтетичку стварност створену електронским медијима и дрогама, стварност подједнако пуну као и пејзаж Марса” (1980б: 219). Значајно је и Робинсоново запажање:

„Уклањањем свих преосталих креативних вентила, те свих разбигра и животних задовољстава у капиталистичком друштву, Дик постаје кадар да јасније представи оно што преостаје: *рад, те последице тог рада на способност радника да се међусобно повежу и успоставе значајне [међуљудске] односе*” (1984: 56, *курзив мој*).

Последице притисака таквог окружења јесу креирање норми, система вредности и друштвених образаца према којима актери романа осећају одбојност. Ипак, већина Дикових малих ликова не може приуштити да живи у складу са својим уверењима, те покушавају да се прилагоде. Упркос свим притисцима, ти покушаји показују се као узалудни. Они не успевају да преовлађујућа деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења у потпуности усвоје иако су често приморани да се понашају у складу са њима. Настала ситуација доводи до унутрашњих сукоба. Такав отпор код Дикових фикционалних ликова примећује и Сувин када говори о цивилизацијским притисцима као о основном оруђу отуђења и дехуманизације човека (в. Сувин 1975: 18). Цивилизацијски притисци о којима Сувин говори, у фикционалном свету *Марсовског временског исклизнућа* манифестују се као сукоб између две супротстављене равни. То су заједничка и потпуна стварност. Разлику између једне и друге равни доживљене стварности Дик користи и у другим романима, али у *Марсовском временском исклизнућу* она долази до

посебног изражаја, нарочито у начину на који свет види аутистични дечак, Манфред Штајнер.

Заједничка стварност јесте равна у којој учествују сви актери, са изузетком Манфреда. Када говори о њој, у свом есеју „Шизофренија и *Књига промена*” („Schizophrenia and *The Book of Changes*”)³⁴⁸, Дик користи термин „*koinos kosmos* (заједнички свет)” (1965: 175). То је научени, усађени начин доживљавања стварности, повезивање доживљаја стварности једне јединке са доживљајем свих других, све док се не постигне консензус о томе шта стварност коју видимо јесте. У есеју, „Дроге, халуцинације и потрага за стварношћу” („*Drugs, Hallucinations, and the Quest for Reality*”)³⁴⁹, Дик истиче како се на тај начин јединка прилагођава општеприхваћеном начину тумачења света: „Оно што је заправо субјективно, постаје објективно - договорено” (1964: 173). Објективност те стварности треба схватити условно. Уколико се вратимо *Марсовском временском исклизнућу*, првенствено се мисли на стварност каквом је доживљава већина житеља тог фикционалног света. За разлику од Цека Болена, ти житељи прилагођени су доминантном поретку свог окружења. Током одрастања јединке, модална ограничења тог поретка намећу јој се и усађују у личност. У том процесу, већина њих постепено напушта свој лични свет и способност увида у потпуну стварност зарад учествовања у равни заједничке стварности: „Она стварност од које шизофреник опада, или у коју никад није био укључен, јесте стварност међуљудског живљења, живљења у једној култури, која има неке дате вредности; није то биолошки живот, нити ма који облик наслеђеног живота, него *научен живот*” (Дик²1995: 71).

Заједничка стварност објективна је из угла посматрања прилагођених јединки. Тачније, верују да је објективна. Сама по себи, она то није у потпуности. То је прочеље целокупне реалности чија је сврха како да сакрије њен потпуни аспект, тако и да произведе појединце лишене способности да другачију стварност искусе. Уједно, то је и равна фикционалног окружења *Марсовског временског исклизнућа* са којим се читалац у приповести најпре сусреће. У заједничкој стварности тог фикционалног света преовлађују деонтички, аксиолошки и епистемички модалитети који условљавају настанак норми, система вредности и друштвених образаца који су актерима попут Цека Болена неприхватљиви и одбојни. Насупрот њима, стоје актери попут Арнија Кота. Такви ликови производ су наметнутих ограничења. Свет око себе посматрају кроз њихову призму. Стога се за заједничку стварност не може рећи да је потпуна слика света који насељавају. Искривљена је њиховом идентификацијом са захтевима окружења. Уколико њихова представа о заједничкој стварности коју деле са другима не одговара пуној истини, следи логичан закључак да они, као производ такве перцепције реалности, у Диковим фикционалним универзумима не могу имати статус људи у пуном смислу те речи. Као што је заједничка стварност само прочеље без дубине, тако су и њени производи само маске људи испод којих се не крије живот.

Норме, вредности и друштвени обрасци какви постоје у равни заједничке стварности *Марсовског временског исклизнућа* нису само продукт фикције. Инспирацију за њих Дик је пронашао у стварном свету око себе. Оне се искривљени одраз у огледалу преовлађујућих друштвених норми и вредности које је Дик запажао у сопственом времену и окружењу. Такве норме и вредности доводе до отуђења човека од других и себе путем

³⁴⁸ Извор није преведен на српски језик.

³⁴⁹ Извор није преведен на српски језик.

наметања одређеног начина перцепције стварности. На тај начин перцепирана стварност конструкт је нашег ума. Не може се назвати потпуном сликом света који нас окружује, јер је наше опажање ограничено могућностима наших чула. Конструкт ума у коме свакодневно живимо, лажне стварности или псеудосветове настале спољашњим притисцима различитих центара моћи, Дик назива заједничком стварношћу (в. Дик 1978: 261-262). Као читаоци, можемо приметити постојање сличних тенденција и притисака како у фикционалном свету Диковог романа, тако и у друштву чији смо део. Услед таквих притисака, попут ликова *Човека у високом дворцу*, код фикционалних ликова *Марсовског временског исклизнућа* долази до побуне и почетка њихове личне потраге за нечијим вреднијим. Побуна је средство повратка жељеним људским вредностима које им у њиховом окружењу недостају.

Супротстављена заједничкој стварности јесте лична стварност сваког појединца, „*idios kosmos* (лични свет)” (Дик 1965: 175). Лични свет појединца Дик види као ближи потпуној стварности, унутрашњу истину, уколико употребимо термин коришћен у *Човеку у високом дворцу*. Заједничку стварност Дик доживљава као наметнуту маску која скрива потпуну стварност, начин перцепције усађен спољашњим притисцима:

„За јагње или понија, *idios kosmos* (лични свет) нестаје оног тренутка када по први пут угледа светлост – али људско дете, по рођењу, очекују године полустварног постојања: полустварног у смислу да док не напуни петнаест или шеснаест година, оно у одређеној мери остаје непотпуно рођено, не сасвим самостално, Делови *idios kosmos*-а опстају, док му велики део *koinos kosmos*-а још увек није у потпуности наметнут” (Дик 1965: 175).

У приповести *Марсовског временског исклизнућа* на примеру различитих актера можемо посматрати покушаје ликова романа да се доминантном деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку свог света прилагоде. Те појединачне тежње крећу се од изразито неуспешних до веома успешних. Примере неприлагођености најпре проналазимо у комплементарном односу Џека Болена и Манфреда Штајнера. Сличан је пример Боленове супруге, Силвије. Насупрот томе, најистакнутији примери супротног процеса, бега од потпуне и урањања у заједничку стварност, јесу како Арни Кот, тако и Лео Болен, Џеков отац. Ту се могу пронаћи и Котова љубавница, Дорин Андертон, психијатар Милтон Глауб, те Котова бивша супруга, Ен Естерхази.

Уколико се окренемо Џеку Болену с почетка приповести, приметимо да све што он покушава да уради јесте да се прилагоди окружењу и утекне својим узнемирујућим визијама. Другим речима, покушава да идиос космос остави иза себе и целим бићем урони у коинос космос. Џек Болен је неуротични и благо шизофренични талентовани сервисер. Услед велике потражње за услугама сервисера, не преостаје му готово нимало времена да се посвети породици. Такав отуђујући цивилизацијски притисак показује се као важан елемент у фабули романа. Он не одређује само природу односа Џека Болена и његове супруге, већ га индиректно усмерава ка сусрету са Арнијем Котом и свим последицама које из тог сусрета произилазе.

Болен је емигрирао са Земље бежећи од цивилизацијских притисака о којима Сувин говори. Цивилизацијски притисци оличени у Болену неприхватљивим нормама, вредностима и друштвеним обрасцима присутним у животу на Земљи доводе до осећаја отуђености и губитка способности за емпатију према другом, тј. до губитка додира са сопственом људскошћу. Доминантни симбол тих отуђујућих притисака у Боленовом животу представља грађевина у којој је некада становао: „Циновска грађевина, једним делом испод земље, са хиљадама станова, сопственим супермаркетом, перионицом, домом

здравља за децу, клиником, чак и са својим психијатром, доле, у трговинској аркади, испод нивоа улице” (Дик ²1995: 74, курзив мој).

Наизглед, то је самодовољно окружење. У таквом окружењу, изостаје потреба за ступањем у контакт са другим људима и изградњом значајних и искрених међуљудских веза. Све свакодневне материјалне потребе у том окружењу подмирене су. Једини међуљудски контакти који преостају одигравају се не у приватном, већ у јавном, пословном окружењу, било на радном месту или у односу продавац/давалац услуга-потрошач. У на тај начин условљеном систему међуљудских односа, топлина слободног људског контакта се губи постајући утржива роба. Та стамбена јединица метафора је целокупног друштвеног устројства на фикционалној Земљи. Ипак, она није само то. Представља и зачудни одраз у огледалу америчког друштва Диковог времена. Присутност потребе за психијатром наличје је те друштвене организације. Заједничка стварност емоционалне потребе потискује у други план, док у први истиче задовољавање свакодневних физичких и материјалних потреба. Многе од њих и не заслужују да носе то име. Вештачки су створене као сурогати стварне људске жеље за слободом, блискошћу и унутрашњим смислом. Бесмисао постојања модерног човека у високо-технолошком окружењу фикционалне Земље можемо сагледати у одељку који се фокусира на Боленово психолошко стање у том тренутку његовог живота:

„Његов живот није имао сврхе. Он је четрнаест месеци живео са једним циљем, огромним: добити стан у огромној новој згради кооперативе. *А кад га је добио, није преостало ништа. Будућност је престала постојати.* Слушао је Бахове свите које је наручивао; куповао је храну у супермаркету и пребирао по књижари у њиховој згради... али, зашто и чему? – питао се. Ко сам ја? *А на радном месту његове способности полако су нестајале*” (Дик ²1995: 75, курзив мој).

Како у фикционалној стварности романа, тако и нашој сопственој, смисао живота у потрошачки устројеном друштву губи се, док се стварне људске потребе гурају у запећак. Чланови како тог фикционалног, тако и нашег друштва, немају времена да се окрену смислу свог постојања услед непрестане јурњаве за новим станом, новим аутомобилом, унапређењем, новим телефоном, путовањем и сл. Опис Боленове стамбене јединице даје слику наизглед примамљиве високо-технолошке клопке из које он тражи излаз. У том делу приповести видимо корене Боленове различитости у односу на већину станара те грађевине. Такво испразно и бесциљно постојање он не може прихватити, док већина осталих станара ту испразност и не примећује.

Може се закључити да је Дик у сопственом окружењу и времену препознао те друштвене тенденције, тада у повоју, те логички предвидео суштину њиховог исхода. Циљ тог окружења није самостално и самосвесно људско биће способно за саосећање према другом. Таквом особом не може се лако управљати. Циљ је претварање човека у послушни алат³⁵⁰, потрошача који без поговора прихвата све што му се из невидљивог домена намеће. Изворишта те моћи у Диковим фикционалним световима разнолика су. За разлику од *Човека у високом дворцу* у коме је невидљива моћ оличена у нацистичком друштвеном устројству првенствено политичке природе, у *Марсовском временском исклизнућу* она задобија и економске одлике. У том роману „Диков мали човек супротстављен [је] не само политичкој и технолошкој, већ и економској моћи” (Сувин 1975: 14)³⁵¹. Фикционални свет Марса устројен текстом приповести израста „из сложене пређе емблематичних но добро

³⁵⁰ Такве особе Дик метафорички назива аутоматима, тј. андронидима (в. Дик 1972: 191).

³⁵¹ Такође (в. Сувин 1988: 121).

учених међуодноса између политичких моћника и немоћника, послодаваца и најамника, мушкараца и жена у једној узорној планетарној заједници” (Сувин 2009: 63)³⁵². Будући да је параболочно огледало наше стварности Диковог доба, у *Марсовском временском исклизнућу* „тијekom политичког и психолошког рашчлањивања тих међуодноса, цијела се једна логичка лјествица облика високо развијеног капитализма доводи у богату везу са порастом параноје, шизофреније и губитка осјећаја за стварност” (Сувин 2009: 63)³⁵³. Извориште које у заједничкој стварности романа актерима намеће неприхватљива деонтичка, аксиолошка и епистемичка модална ограничења налази се ван њиховог видокруга. То је невидљиви институционално-корпоративни домен УН-а и Ко-Оп корпорације. На Диковом Марсу, врховна власт има два лица. УН су институција која представља њено политичко лице, док је Ко-Оп корпорација економско.

Цек Болен је у Диковом делу представник малих људи попут већине нас. На Земљи је основни извор притисака заједничке стварности корпорација која је власник његове стамбене јединице, Западнообалска кооператива (Ко-Оп). Ко-Оп је симбол безличних економских центара моћи који управљају животима обичних људи како у Диковом фикционалном свету, тако и у нашој стварности. На Марсу се економска моћ Ко-Оп-а удружује са политичком моћи УН-а како би устројство устоличено на Земљи пресликали на Марс. Поменути притисци доводе и до Боленове шизофреничне епизоде. Реч је о визији коју је искусио при разговору са својим надређеним: „Онда се халуцинација, ако је то била, догодила. Он виде персоналца у новој светлости. Тај човек био је мртав” (Дик ²1995: 76). Место човека, Болен види механизам „сасвим лишен[о] аутентичног живота” (Дик ²1995: 77). За разлику од Болена, његов претпостављени прилагођен је доминантном модалном поретку. У својој прилагођености, он постоји искључиво у равни заједничке стварности. Усвојио је њене захтеве и неповратно изгубио додир са својом људскошћу. Престао је да буде самосвесно биће са слободном вољом и постао алат који беспоговорно испуњава захтеве окружења. Будући да се такав преображај код Болена није догодио, он је у стању да види персоналца у правој светлости: „Можда је некада, у прошлости, овај човек био жив и стваран, али то је била прошлост, догодила се замена, кришом, мало-по-мало, подмукло се ширила са једног органа на други, а све је то имало за циљ да завара друге људе” (Дик ²1995: 77). Како би читаоцу указао на дехуманизовану природу Боленовог надређеног, Дик у његовом приказу спаја супротстављене категорије живог и неживог, људског и механичког. У таквом приказу, поново препознајемо гротеску као мешавину хетерогених елемената, супротности које не могу заузимати исти простор, те теже да се раздвоје (в. Кајзер 2004: 68). Гротескним приказом споја живог и неживог у ликовима који су подлегли цивилизацијским притисцима и усвојили норме, вредности и друштвене обрасце свог окружења, Дик их дехуманизује³⁵⁴ у очима актера и читаоца. Утисак који је последица суочавања са гротескним читалац не одбацује као бизаран. Гротескно постаје

³⁵² Такође (в. Сувин 1988: 79).

³⁵³ Такође (в. Сувин 1988: 79).

³⁵⁴ На тај начин, Дик не приказује само персоналца Ко-Оп корпорације. Као што ћемо касније имати прилике да видимо, сличан приступ Дик користи и у описима како Леа Болена и Арнија Кота у *Марсовском временском исклизнућу*, тако и Палмера Елдрича у *Три стигме Палмера Елдрича*, андроида у *Сањају ли андроиди електричне овце?*, те тинејџера Џорија у улози ствараоца виртуелне стварности у простору полуживота романа *Убик*. Уколико се осврнемо уназад, приметићемо сличне непомирљиве контрасте спојене у лику Џоа Ђинаделе у роману *Човек у високом дворцу*. Тај непомирљиви спој људског и механичког, јавља се у тренутку када он уклања своју маску италијанског камионџије и показује се у лику плавоког нацистичког убице, чији су покрети приказани као потпуно механички.

саставни део доживљаја фикционалне стварности коју читањем реконструирамо: „[Т]име што чуђење тумачимо као осећање немоћне тескобе пред сломом света, гротескно се доводи у дубинску везу са нашом стварношћу, те оно у садржајном погледу добија на ‘истини’” (Кајзер 2004: 37). Такав приказ не отуђује само ликове, већ и целокупни фикционални свет који текст приповести гради. Уколико се вратимо како *Марсовском временском исклизнућу*, тако и другим Диковим романима, приметимо следеће: иако су ти фикционални универзуми аналошки утемељени на нашој искуственој стварности, изграђени су тако да очуђују читање. Когнитивно очуђење постиже се комбинацијом фикционалног рецентриања читаоца у другачије простор-време и логичким утемељењем тог фикционалног универзума на научнофантастичном новуму. Гротескни прикази појединих актера помажу Дику да тај ефекат постигне отварајући ум читаоца и измештајући га из окова искуствене стварности. Везујући је за гротескно, ентропију која влада његовим фикционалним универзумима Дик спушта на ниво личног искуства ликова чинећи је свеприсутном. У визији свог претпостављеног, Болен посматра смрт која је заменила живот. У фикционалном окружењу *Марсовског временског исклизнућа* то искуство не представља халуцинацију, већ визију потпуне стварности: „[У]пркос томе што представља личне, приватне универзуме, Дик указује на то да свет виђен очима шизофреника представља ‘вечност’ и ‘апсолутно’, и у додиру је са нечим дубљим од онога чему нам заједничка стварност обично даје приступ” (Висковић 2013: 93).

Након тога, Болен одлучује да емигрира. Одлази у „примитивну пограничну заједницу где има више слободе”, јер је притисак на њега превелик, „емигрирати или полудети” (Дик ²1995: 82). Отуђен је од прилагођеног колектива свог окружења услед тога што му његова „болест допушта да сагледа спектакл *као спектакл* пре него сурогат стварности” (Бакетмен 2003: 52). Неприлагођен технолошкој отуђености живота на Земљи, на Марсу постиже какву-такву равнотежу. Та равнотежа је на свом првом испиту када бива приморан да сервисира једног од наставника Јавне школе. Наставници те школе нису људи, већ механички симулакруми људских бића, андроиди повезани у јединствени интелигентни систем, „велики самонавијајући ентитет [...] јединствени вештачки организам који називају Јавна школа” (Дик ²1995: 66). Јавна школа продужена је рука безличног институционално-корпоративног ентитета представљеног Ко-Оп-ом и УН-ом. Суочавање са тим ентитетом код Болена изазива осећај сличан ономе који је искусио пред својим претпостављеним на Земљи. Како закључује, захваљујући „неком чиниоцу у његовој [...] личности”, он „не може прихватити варку школе” (Дик ²1995: 67). Немогуће му је „да живи по линијама оних жеља које друштво тој особи настоји да *угради*” (Дик ²1995: 71, *курзив мој*). Заједничка стварност већине варка је која се путем Јавне школе намеће житељима тог друштва, од најмлађег узраста. Реалност каквом је они доживљавају представља конструкт који их одваја од искуства пуне стварности. Јавна школа симбол је устројства које нуди постојање налик животу. Попут наставника те школе који „нису ни инертни, а ни живи, него на неки начин и једно и друго” (Дик ²1995: 67), такво постојање је „уверљив[а] опсен[а]”, тј. привид живота (Дик ²1995: 70). Да употребимо термин из *Убика*³⁵⁵, постојање које нуди тај систем вредности јесте полуживот. Из тога произилази како је заједничка стварност само полустварност. Будући да је неприлагођен таквом постојању, Болен је према стандардима тог окружења „болестан” и потребна му је „лекарска помоћ³⁵⁶” (Дик ²1995: 77-78). Лекарска помоћ му је потребна како би се

³⁵⁵ Убик (1969).

³⁵⁶ Такву лекарску помоћ нуди му још један лик романа, психијатар Милтон Глауб.

прилагодио свом окружењу и поистоветио са његовим нормама и вредностима. Такво поистовећење значило би губитак додира са потпуном стварношћу, тј. Боленовим унутрашњим светом. Постао би једнак већини особа које свакодневно среће, једнообразан: „Уколико бити душевно здрав значи бити прилагођен друштву, онда је можда лудило пожељније од јаловог, прождирућег друштва у коме су чулно и материјално једине вредности” (Ворик 1980б: 219). Из тих разлога, Болен је свестан праве намене Јавне школе: „У *Марсовском временском исклизнућу* Дик иде тако далеко да устврди како вредности и веровања која отуђују људе од њиховог окружења и узрокују изостанак одговарајућег афективног одговора могу потећи чак и из школа, од родитеља и научене културе” (Висковић 2013: 43). Намена Јавне школе јесте да друштвено устројство на Марсу постепено учини идентичним оном на Земљи. Њена мисија је да у умове ученика усади норме, системе вредности и друштвене обрасце који карактеришу такво устројство:

„Цела ова Јавна школа била је приведена једној намени, сасвим у супротности са Цековом природом: не да информише, не да школује, него *да уводи у калупе*, и то строго одређене калупе. Да буде веза са њиховом наслеђеном културом и да је ‘уваљује’, целу, младима. Да привија ђаке ка тој култури, *чије је продужавање главни циљ*, а сваку евентуалну необичност код деце, која би их могла навести да крену у неком другом правцу, да ‘испегла’” (Дик ²1995: 70, *курзив мој*).

Са поретком који заступа Јавна школа Болен неће моћи да се поистовети: „Дозволити себи да будете програмирани у складу са погледом на свет окружења значи постати људском машином; бегство у ментално обољење постаје борба за очување људскости” (Ворик 1980б: 219). То је и разлог услед кога себе пореди са шизофреном и аутистичном особом. Усмерен је „у складу са неким субјективним чиниоцем, који је њему важнији него осећање за објективну³⁵⁷ стварност” (Дик ²1995: 70). Наравно, *Марсовско временско исклизнуће* је фикционално дело, не научни рад о шизофренији и аутизму. Оно што Дик читаоцу нуди јесте сопствено схватање неких аспеката друштвене и психолошке неприлагођености актера тог фикционалног света, произвољно користећи термине шизофренија и аутизам. Део тих схватања представља нам кроз лик Цека Болена. У његовом случају, поменути поремећаји своде се на неприлагођеност нормама, вредностима и друштвеним обрасцима који му се намећу путем цивилизацијских притисака заједничке стварности. Он не жели да буде укалупљен. Претпоставља сопствена морална начела и вредности општеприхваћеним:

„Прави аутизам, беше Цеков закључак, у крајњој линији јесте једна апатија према јавним подухватима; *једно приватно живљење које се одвија као да је појединац стваралац свих вредности*, а не пуки прималац наслеђених. А Цек Болен никако и нипошто није могао прихватити да Јавна школа са својим наставним машинама буде једини арбитар онога што јесте и није вредност. Јер, у друштву су вредности у сталном превирању, а Јавна школа је покушај да се оне стабилизују, да се стегну у пихтије и остану непокретне, *да се мумифицирају*” (Дик ²1995: 71-72, *курзив мој*).

Цивилизацијски притисци представљени Јавном школом и Ко-Оп-ом јесу сила која за циљ има да поништи сваку особеност и слободу обичних људи над којима има власт. Циљ је једнообразност свих јединки и потпуно потирање индивидуалности и слободе. Треће између притисака који долазе одозго, из простора ван видокруга обичних људи попут Болена, и унутрашњих моралних начела појединца извориште је Боленовог

³⁵⁷ Речи „објективна стварност” треба схватити условно. Првенствено се мисли на заједничку стварност какву је доживљава већина житеља фикционалног могућег света *Марсовског временског исклизнућа*.

деонтичког, аксиолошког и епистемичког отпадништва. Следствена им потрага заправо је повратак себи као извору и арбитру исправнијих норми и вредности.

Веома брзо, Болен се налази на новом испиту. Долази до сазнања да ће се корпорација Ко-Оп, уз подршку УН-а појавити на Марсу. У сцени у којој свог оца Леа и аутистичног дечака Манфреда Штајнера води у планине ФДР-а, Манфред црта приказ оронолог Ко-Оп насеља. Простор који они посматрају у том тренутку потпуно је пуст. Манфред црта још увек непостојеће насеље какво ће постати у будућности. На цртежу, изнад улаза у једну од зграда, Болен препознаје натпис „AM-WEB”. То је скраћеница пароле Ко-Оп-а: „*Alle Menschen werden Brüder*”³⁵⁸. „Сви ће људи браћа бити” (Дик 1995: 137). Парола Ко-Оп-а може се протумачити као отворена намера да све људе у домену свог утицаја учини истоветним, одузимајући им индивидуалност и слободу. Прва асоцијација коју читалац може имати на натпис AM-WEB јесте *Америчка мрежа* (енг. *American Web*). Таква асоцијација у складу је са тежњом нучнофантастичне фикције да буде аналогија на пишчеву и читаочеву искуствену стварност, њен искривљени одраз у зачудном огледалу. Сличног мишљења је и Сувин:

„[У] оквирина Диковог нормативног немачко-америчког паралелизма, AM-WEB је такође, чак и првенствено, амблем ироничног извртања тобожње слободе, братства и једнакости – то је АМЕРИЧКА МРЕЖА крупног капитала, корумпиране радничке аристократије и државног апарата³⁵⁹, која претвара тежак свакодневни живот малог човека у кошмар будућности” (1975: 14)³⁶⁰.

Није тешко закључити да у свету *Марсовског временског исклизнућа* под крупним капиталом и државним апаратом Сувин мисли на Ко-Оп и УН, док је корумпирана радничка аристократија представљена другим главним ликом романа, Болену супротстављеним Арнијем Котом. Наравно, мали човек јесте Џек Болен.

Када од оца сазна за тачну локацију изградње, у Болену се јавља још један сукоб. Услед првенства које даје унутрашњим моралним начелима, Болен према Коту осећа изванредан степен лојалности. Услед тога, осећа потребу да га извести о свему пре него његов отац успе да купи цео тај земљишни потез како би га касније препродао УН-у за много већи новац. Са друге стране, колико год да не одобрава прилагођеност свог оца нормама и вредностима друштва у коме постоје, Болен и према њему осећа лојалност. У питању је члан његове породице. Уколико све прећути Коту, зна да ће локалним моћницима попут њега доћи крај. Толики степен саосећања и бриге за другога, чак и када тај други (Кот) у њему не види ништа осим средства за остварење својих циљева, још један

³⁵⁸ Као пароли Ко-Оп корпорације, Дик је употребио седми стих прве строфе песме Фридриха Шилера, која је део Бетовенове симфоније *Ода радости*:

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt

Искоришћен као још један елемент у стварању зачудног огледала наше искуствене стварности, стих Шилерове песме у Диковој фикционалној реалности добија злокобан призвук и бива злоупотребљен од стране сила невидљивог домена.

³⁵⁹ У оригиналу на енглеском језику Сувин употребљава израз „big state”.

³⁶⁰ Такође (в. Сувин 1988: 122).

је пример Боленове неприлагођености деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима фикционалног Марса. У ситуацији у којој мора да бира кога ће да изда, Болен бира да не изда породицу, упркос свим манама њених чланова. Попут Френка Фринка из *Човека у високом дворцу*, Болен не намерава да одустане како од своје породице, тако ни од своје људскости. То је одлика коју ћемо код њега поново срести концем романа, када се суочи са супругом и једно другом признају лична сагрешења како би заједно наставили даље.

Боленова емпатија и потреба да помогне другоме уместо да себично мисли на себе огледа се и у његовом односу према Манфреду Штајнеру. Задатак му је да извуче Манфреда из његовог аутистичног постојања, визије потпуне стварности, у свет који остатак човечанства у мањој или већој мери дели. Упркос том задатку, Болен постепено бива увучен у стварност какву види и искушава Манфред Штајнер. Међутим, последице таквог искуства по Болена нису обавезно лоше. То икуство га одвраћа од поистовећења са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком који намећу Ко-Оп и УН. Док се Болен налази разапет између унутрашњег света потпуне стварности и друштва које захтева да се личних норми и вредности одрекне, дотле је Манфреду услед његове аутистичности готово немогуће да те притиске уопште и схвати. Пример једног од начина на који Манфред нехотице омогућава Болену да не изгуби из вида праву природу заједничке стварности јесте сцена у којој Болен трага за Манфредом у згради Јавне школе. Будући да је Манфред неподложен њеном утицају, Јавна школа га доживљава као страном тело које се мора што пре уклонити пре него што разоткрије њену праву природу. Трчећи кроз ходнике Јавне школе, Болен доживљава да се речи наставних машина покрај којих пролази услед Манфредовог присуства мењају од хитних, али смислених и разумљивих, у потпуну бесмислицу. Наставне машине Болену се најпре обраћају са: „Љубазно те молимо да га нађеш и уклониш; то бисмо ценили” (Дик ²1995: 172). Међутим, све што је Болен само пар тренутака касније у стању да чује јесте „[г]убл губл” (Дик ²1995: 173-174): „Увиде у трену савршене свести да га његова психа, опажање његово, не обавештавају погрешно; да се ово стварно дешава, ово што види и чује. / Присуство Манфреда Штајнера извршило је инвазију на устројство Јавне школе, продрло у њено најдубље биће” (Дик ²1995: 174).

Болен није сишао са ума. Манфредово присуство оголило је лице Јавне школе и заједничке стварности коју представља. Допустио је Болену да Јавну школу искуси као оно што она јесте, фасаду без суштине. Милтон Глауб ће такво искуство назвати „*Folie à deux*”³⁶¹ [...]. Лудило у двоје” (Дик ²1995: 176), истичући везу између Манфреда и Болена. Нехотице, Глауб читаоцу пружа и објашњење Манфредове способности да Болену укаже на суштину конструкта заједничке стварности коју Јавна школа представља: „Наставне машине, наравно, немају никакву своју личност у сенци; оне су само површина и ништа више. Пошто је шизофреник навикао да стално пренебрегава површину и завирује испод, он код њих добије ‘бланк’” (Дик ²1995: 176-177).

На такав начин Манфред не доживљава само наставнике Јавне школе. На истоветан начин односи се према целокупној заједничкој стварности и свим њеним житељима који су

³⁶¹ Појашњење поменутог психијатријског термина можемо пронаћи у чланку „Лудило у двоје”(„*Folie à deux*”) аутора П. Н. Суреш Кумара (P.N. Suresh Kumar), Н. Субраманјама (N. Subramanyam), Бижу Томаса (Biju Thomas), Абу Абрахама (Abu Abraham) и Кишор Кумара (Kishore Kumar): „Термин *folie à deux* укључује неколико синдрома у којима се ментални симптоми, поготово параноидне халуцинације, преносе са једне особе на једну или више других, са којима је наводни узрочник на неки начин блиско повезан, те [...] оне почињу да деле исте опсене” (Кумар et.al. 2005: 164). Чланак није преведен на српски језик. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2919794/> (приступљено 01.12.2020.)

се са таквим постојањем саживели. Као што пренебрегава наставне машине, пренебрегава и Арнија Кота, Дорин Андертон, па и самог Глауба. У његовом уму, поменути актери суштински су једнаки наставним машинама.

Лудило у двоје Џека Болена и Манфреда Штајнера манифестује се њиховом способношћу да свој свет виде из угла потпуне стварности. Ипак, начин на који потпуну стварност доживљавају донекле се разликује. Док Манфред друге доживљава као мртва тела која се крећу, Болен их доживљава као механизме који испод маске живота крију његов недостатак. Колико год различите те визије могле изгледати, повезује их суштинска заједничка одлика: „Суштинско јединство две визије јесте у томе што обе представљају људе као не заиста живе. [...] Обе перцепције одузимају животност људима и разоткривају их као неживе предмете са живим прочељем” (Висковић 2013: 90). Услед својих ранијих шизофреничних и аутистичних искустава, Болен се идентификује са дечаком, препознајући у њему део себе, као и своју потребу да се притисцима окружења одупре.

Корумпирајућа моћ цивилизацијских притисака заједничке стварности не манифестује се искључиво као присила која долази било из актерима невидљивог домена, било са виших позиција видљиве друштвене лествице. Она има и привлачније лице. То лице двојаке је природе. У мањој мери изражено је лажном отвореношћу и дружељубивошћу Боленовог новог послодавца, Арнија Кота. Као лик, Кот је вешт у томе да опусти саговорника и наведе га да ужива у његовом друштву. Физичка привлачност Арнијеве љубавнице, Дорин Андертон, далеко је моћније оружје у навођењу Џека Болена да заборави своја приватна начела. Напослетку, афера између Дорин и Болена догађа се уз знање и одобравање Арнија Кота. Кот је користи као средство да Болен веже за себе и за вредности које је сâм прихватио. У њиховој стварности, физичка интимност престаје бити врхунац блискости двоје људи. Постаје утржива роба и средство манипулације. У Диковим фикционалним световима, корумпирајући притисци окружења оличени фигурама различитих моћника покушавају да малог човека наведу на погрешан пут. Осим директних притисака, користе се и други начини убеђивања. Пример таквог моћника је Арни Кот, док је његова љубавница пример потоње манипулације. Насупрот њима, стоје „искрени мали људи, овде сервисер Џек Болен, који се тешком муком боре да пронађу пут кроз како сексуалну, тако и економску џунглу корак по корак” (Сувин 1975: 17)³⁶². Неретко, Болен осећа како му је једини преостали пут одустајање и препуштање. Из само њему знаних разлога, не одустаје и наставља даље: „Успевао је, али не лако, да покреће управљачке инструменте хеликоптера. Осећао се као на дну великог мора устајале воде; *борио се да бар дише*, а да се покрене, то је било готово немогуће. Али зашто? / *Не знајући одговор, он настави својим путем, колико је најбоље могао*” (Дик ²1995: 158, *курзив мој*).

Та кратка сцена за управљачем хеликоптера представља сажетак целокупног пута који Џек Болен прелази током приповести. Хеликоптер постаје продужена рука и метафора цивилизацијских притисака које трпи. Унутрашњост хеликоптера, изолована од целокупности спољног света, Боленово је постојање у свету заједничке стварности. Наизглед, он се налази за управљачем и одлучује о свему, али заправо није тако. Такво постојање води га другачијим путем од оног којим је намерио да иде. Растрзан је. Са једне стране, постоји жеља да крене линијом мањег отпора и прилагоди се захтевима заједничке стварности. Такав избор подразумева одустајање од слободе избора и спремност да буде оно што се од њега очекује. Некога ко је направио тај избор можемо узети као добар пример Дикове метафоре о андроидима, аутоматима који су привид људских бића. Са

³⁶² Такође (в. Сувин 1988: 127).

друге стране, у Болену постоји и потреба да личну слободу избора очува. Сликвито речено, да не допусти хеликоптеру да га води, већ да очува колику-толику контролу над својим животним путовањем. Услед чињенице што сâм бира свој пут упркос тешкоћама и неизвесности, лик Цека Болена не одговара Диковој дефиницији андроида. Будући да су привид живота, андроиди попут механизма Јавне школе постоје само у равни заједничке стварности. Заједничка стварност је привид, тј. прочеље које скрива дубљу, потпуну стварност. Самим тим, сви ликови *Марсовског временског исклизнућа* који постоје искључиво у равни заједничке стварности без додира са потпуном једнаки су андроидима Јавне школе. Били механизми или не, само су привидно живи. То је природа опасности којој је Болен изложен на свом унутрашњем путовању. Уколико изгуби додир са унутрашњом визијом потпуне стварности и прилагоди се заједничкој, суштински се неће разликовати од андроида. Уколико усвоји норме, вредности и друштвене обрасце које постојање у равни заједничке стварности намеће, његов живот постаће само привид живота. Такво постојање једнако је смислено као и постојање наставних машина Јавне школе.

Ипак, захваљујући великим делом Манфреду Штајнеру, Болен успева да не изгуби додир са потпуном стварношћу и врати се делимично заборављеним унутрашњим моралним начелима. Тај повратак симболично је представљен његовим повратком кући и измирењем са супругом: „Силвија му рече: ‘Цек, ја бих да наставимо. Ако си за’ / ‘Наравно’, рече он. ‘Знаш да јесам, ево опет сам овде.’ / [...] ‘Дуг сам пут превалио, прво на том трактору бедном – како га мрзим! – а онда пешице’” (Дик ²1995: 246, *курзив мој*). Његове речи да је превалио дугачак и тежак пут како би дошао кући не говоре само о његовом физичком путовању, већ и о унутрашњој потрази за самоспознајом и доласку до циља. Повратак кући не значи да притисака заједничке стварности више неће бити. Осим духовног бољитка, не може се очекивати да ће животи чланова његове породице бити материјално бољи. Ипак, остаје чињеница да је Боленово путовање првенствено духовне природе. То није повратак прашњавој и неугледној фарми, већ породици, топлим међуљудским везама и вредностима које она представља. Материјално је само прочеље које се окончава преласком Болена преко кућног прага. Унутра га очекују суштинске људске вредности које може досећи једино искреним и топлим међуљудским везама које му пружа породица. Боленово одрицање од свега што му је окружење нудило како би га корумпирало и кооптирало видљиво је и у начину његовог повратка кући. Кроз целокупну приповест пратимо га како лети хеликоптером. Тај хеликоптер не припада њему³⁶³. Он припада његовом послодавцу и представља подстицај, али и технолошку замку која га наводи да окрене леђа личним вредностима. То је пут отуђења од свега што је у његовом животу људско. Иако користи хеликоптер, Болен породицу готово да и не виђа. Толико је обузет послом и свиме чиме га окружење искушава. У заједничкој стварности, он је најпре сервисер и запосленик своје компаније. Чињеница да је човек, муж и отац далеко је мање важна. Када се свега чиме га окружење искушава одрекне, кући се враћа најпре трактором, а напослетку и пешице: „Нема више хеликоптера” (Дик ²1995: 244).

³⁶³ Еквиваленти хеликоптера који Цек Болен користи у нашој искуственој стварности били би нпр. службени аутомобил, телефон и лаптоп које нека компанија даје свом службенику на неограничено коришћење како би запослење учинила примамљивијим. Наравно, таква понуда истовремено је донекле и замка, колико год да је финансијски примамљива. Она омогућава компанији послодавца да јој службеник буде доступан и на располагању у свако доба. Тада лично слободно време престаје бити наше лично и постаје власништво компаније. Слобода нестаје, а са њом и биће које је себе некада називало човеком. Готово неприметно, све што остаје од човека јесте службеник, тј. Диков андроид, персоналац из Боленове визије.

Суштинска разлика између Боленовог постојања на почетку романа и на његовом концу налази се у томе што он више неће бити разапет између супротстављених захтева свог окружења и сопствених моралних начела. Наоружан тим сазнањем, наставиће даље како зна и уме. Мали људи, како у Диковим фикционалним световима, тако и нашој стварности, неретко немају други избор. Уколико се окренемо последњој сцени романа, можемо рећи да Дикови мали актери нису кадри да виде било шта ван домета своје батеријске лампе. У поменутој сцени Џек и Лео Болен излазе у мрак како би потражили своју комшиницу Ему Штајнер, удовицу покојног Манфредовог оца: „У мраку Марсове ноћи, њен муж и њен свекар траже Ему Штајнер; понегде се примети сев њихове батеријске светиљке, понекад се чују њихови гласови, *пословни, поуздани и стрпљиви*” (Дик ²1995: 249). Без могућности да видимо даље о сопственог ограниченог домена, све што можемо учинити јесте да останемо доследни себи. Више од тога нити се може, нити је потребно.

Како нам приповест романа казује, упркос подстицајима окружења, потпуно одвајање од идиос космоса за Болена се показује као тешко оствариво. Један од разлога јесте Боленова личност. Он „не може да живи по линијама оних жеља које друштво тој особи настоји да угради” (Дик ²1995: 71). Други разлог јесте ново присуство у његовом животу, Манфред Штајнер. Како нам текст потврђује, како Боленов, тако и Манфредов доживљај потпуног аспекта стварности не могу се назвати халуцинацијама особа са психолошким поремећајима. За разлику од халуцинација које представљају удаљавање од света, Боленова и Манфредова искуства нису „повлачење из стварности, већ напротив: избијање стварности свуда око [њих]; њено присуство, а не одсуство из [њихове] близине” (Дик 1965: 176). Уколико се окренемо искључиво Манфредовој слици света, може се извести закључак да је „животна борба да [...] избегне [стварност] окончана неуспехом; прогутала га је” (Дик 1965: 176). Комплементарност ликова Џека Болена и Манфреда Штајнера огледа се у томе што један другом помажу да то неуравнотежено стање промене. Уз међусобну помоћ, обојица ће надићи једнодимензионалне слике света које их поробљавају и своју новопронађену стварност доживети у њеној уравнотеженој целокупности.

Силвија Болен је Џекова супруга. Кроз њену причу стичемо увид у други аспект Џековог живота. У питању су брачни живот и породица за коју он услед притисака свог пословног окружења готово да нема времена. Услед Џековог честог одсуствовања од куће, Силвија је на сличан начин изложена притисцима окружења да одбаци унутрашње моралне норме и вредности које дели са Џеком. У њеном случају, ти притисци се у приповести романа манифестују на три начина.

Као прво, ту је притисак суровог физичког окружења фикционалног Марса. Недостатак како воде, тако и других ресурса и потрепштина ствара материјално сиромашно окружење које погодује порасту духовног сиромаштва. Духовно сиромаштво се како на Диковом фикционалном Марсу, тако и у нашој искуственој стварности испољава кроз крајњу себичност и небригу за другога. У таквом фикционалном окружењу, људи неретко осећају притисак да и оно мало што имају задрже за себе. Избегавају ситуације у којима би осећали људску потребу да помогну неком ко је у невољи. Такво окружење представља емпатију према другим људским бићима као ману, особину која јединку може одвести у материјалну пропаст. Духовна пропаст изазвана напуштањем људскости у другом је плану. Стога Силвија Болен осећа кривицу сваки пут када себично поступи према захтевима владајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. Како би ућуткала савест и прихватила обрасце понашања које окружење захтева, Боленова

прибегава седативима, али без великог успеха. Сцена њеног буђења уједно је и прва сцена романа: „Из дубина *фенбарбиталног дремежа* Силвија Болен *зачу нешто* како дозива. Оштро, *то нешто* је пробијало *слојеве* у *које је она утонула*, озлеђивало њену савршену *преданост не-јаству*” (Дик ²1995: 5, *курзив мој*). Фенбарбитални дремеж који Дик помиње означава постојање које је усклађено са нормама, вредностима и обрасцима понашања које намеће заједничка стварност актера. Ипак, Силвија се са тим наметнутим вредностима није сасвим поистоветила. Потребни су јој седативи како би то стање одржала. Кад умине дејство седатива, њена људскост поново се буди. Манифестује се као незадовољство животом и осећај кривице који јој не да мира. Постоји још један фактор који јој помаже да се пробуди из стања механичког прихватања свега што окружење од ње очекује. То је дозивање њеног сина, Дејвида. Иако је у питању њен син, Силвија га у седативима изазваном дремежу испрва доживљава као „нешто”, предмет, не као себи најближе људско биће. Дејвид је део силе која је повлачи назад у будно стање, назад у додир са сопственом људскошћу. Најважнији део те људскости јесте доживљавање других као себи равноправних особа, не као средстава која ћемо или искористити или одбацити у складу са тренутним потребама. Као њено дете, Дејвид је у најбољој позицији да допре до ње. Тим чином отпочиње процес њеног напуштања наметнутог јој привида живота и повратка вредностима којима је раније била предана, породици. Почетак тог процеса Дик описује као Дејвидов глас који се пробија кроз слојеве опсена у *које је његова мајка утонула*. Његов глас и осећања која као мајка гаји према њему довољна су да је повуку назад из стања које Дик назива не-јаство. Другим речима, непостојања. Чињеница да се притом Дејвид налази напољу, док је Силвија затворена у кући једнако је битна. Он је пристојно дете које је још увек у стању да прозре све варке и опсене које им намеће њихово окружење. Његов идиос космос још увек није устукнуо пред коинос космосом. За разлику од Дејвида, његова мајка се налази у тами привида постојања, мраку своје куће. Њено буђење, које симболизује процес њеног повратка људскости, није лако: „Она седе и отпи гутљај воде из чаше поред кревета; стаде босим стопалима на под и устаде, што није било лако. [...] Пронађе кућну хаљину, оде до прозора” (Дик ²1995: 5). Сваки њен мукотрпни корак у долажењу до прозора не можемо посматрати искључиво дословно, као кретање кроз физички простор. То су мукотрпни први кораци на њеном путу ка повратку унутрашњим моралним начелима и вредностима које је покушала да напусти. Њено путовање из мрака куће до светлости прозора могло би се упоредити са путовањем житеља Платонове пећине ка светлости која постоји ван ње (в. Платон ²1993: 206-209). Попут житеља те пећине, Силвија Болен се плаши оног што у тој светлости види и осећа. Заједно са повратком људскости, враћају се и осећања и проблеми који су са њом везани. То су страх и осећај незнања при суочавању са условима и захтевима средине у којој живи, као и осећај кривице који долази уколико им се приклони. Потакнута страхом за материјалну сигурност своје породице, она поступа према њима и ускраћује помоћ Штајнеровима када они остану без воде, иако је раније радо прихватила њихову помоћ око сопствених усева (в. Дик ²1995: 7). Глас њеног сина који јој говори како су заборавили на помоћ Штајнерових истовремено је и глас њене савести. Она очајнички жели да је ућутка, да одбаци своју људскост и престане да осећа, али у томе јој више ни седативи не могу помоћи:

„Обузета све јачим осећањем кривице, она напуни чашу водом да би попила јутарњу пилулу. [...] овде је тако празно. Ово је један облик варварства; ово ситничарење на које смо приморани. У чему је смисао свег овог ситног кавжења и

напетости, овог страшног дрхтања над сваком капљицом воде, које преовлађује нашим животом? Требало би да постоји нешто више од тога...” (Дик ²1995: 7-8).

Испразност њеног постојања и неусаглашеност захтева окружења са њеним унутрашњим потребама и начелима избијају на површину у претходној сцени. Слично мужу, Силвија безуспешно покушава да се са нормама и вредностима окружења саживи. Однос Силвије Болен према Штајнеровима очигледан је пример. То је крајње себичан однос у коме Боленова, упркос осећању кривице, Штајнеровима неретко приступа без трунке саосећања. Тај однос препун је трења између захтева средине којима Силвија покушава да се приклони са једне стране, те потпуно људске гриже савести са друге. Уместо да се труди да Штајнеровима помогне у невољи, она избегава да учини било шта што би потенцијално могло да нашкоди њеном било материјалном стању, било личном комфору. Када Манфредов отац изврши самоубиство, Силвија испрва осећа кривицу. Забринута је да он то није урадио услед њеног ранијег поступка, ускраћивања воде. Постојање гриже савести указује нам на присуство њене људскости. Ипак, ускоро сазнаје да су разлози његовог самоубиства посве другачији.

Пример себичности је и Силвијин поступак у тренуцима када госпођа Штајнер одлази да идентификује леш свог супруга. Силвија уопште не размишља о девојчицама које су остале саме у кући Штајнерових, све док је Дејвид не опомене како оне немају спремљен ручак. Уместо да их позове код себе и нахрани их, Силвија одлучује да то уради у њиховој кући, користећи њихову храну: „Спремићу га тамо преко, у вашој кући” (Дик ²1995: 54). На тај начин, обезбедила је оброк како за себе, тако и за своје дете, без трошкова које би то иначе изискивало: „Ајде, молим те, пођи и доведи Дејвида, да нахраним и њега у исто време. Зар не би било забавно да једемо сви заједно” (Дик ²1995: 56). Њен однос према девојчицама Штајнерових као према средствима за лакше остваривање сопствених потреба уместо као према људским бићима потпуно је јасан. Уколико би то било једино понашање које Силвија испољава, заслуживала би да се назове једним од Дикових андроида, тј. лажних људи.

Други и трећи вид притисака које Силвија Болен трпи у условима свог непосредног окружења међусобно су тесно повезани. Са једне стране ту је Џеково често избивање из куће због обавеза на послу и следствена Силвијина усамљеност: „А Џек је послом одсутан, и вратиће се тек за викенд – то је малтене као да није удата, као да нема мужа. Зар сам емигрирала са Земље ради овога?” (Дик ²1995: 8). Из разлога отуђености од мужа и чисте досаде, Силвија осећа притисак да искључи емоције и човека у себи. Такав притисак манифестује се њеном жељом да се врати у кревет, тј. у таму из које се на почетку те сцене пробудила: „Треба да се вратим у кревет, где ми је место” (Дик ²1995: 8). Иако тога још није свесна, тај пут за њу је затворен, те „настави, најзад, да се облачи за предстојећи дан” (Дик ²1995: 8). Још један вид притиска налази се у Силвијном непосредном окружењу. То је њена комшиница Џун Хенеси. Њена улога у животу Силвије Болен слична је улози коју има Дорин Андертон у животу Силвијиног мужа. Џун Хенеси је особа која се поистоветила са нормама, системима вредности и обрасцима понашања окружења у коме постоји. Напустила је људскост и саосећање према другоме. Удата је, али често има излете ван брака. На сличан начин понаша се и њен муж. Све особе које постоје у њеном животу ту су искључиво са једном сврхом, да јој буду од користи. Мужа сматра корисним из финансијских разлога, док своју децу сматра нужним злом, средством које јој омогућава да мужа и стил живота на који је навикла задржи. Често мења љубавнике и ужива да пријатељицама прича своје договштине. Могло би се рећи да је једина сврха њених пријатељица попут Силвије да буду публика за њене приче и средство за разбијање досаде.

Праве пријатеље нема. Свако од њих, љубавник или пријатељица, има тачно одређену сврху коју треба да испуни. Њен живот лишен је дубљег смисла и претворен у јурњаву за новом авантуром. То је чиста површина без дубине и циља, привид живота.

Џун за Силвију представља заводљиви узор, за дато окружење идеалну женску особу која прихвата доминантни деонтички, аксиолошки и епистемички поредак без осећаја кривице. Таква особа идеал је постојања коме Силвија тежи у покушају да побегне од свог живота и гриже савести. Дорин Андертон покушава да заведе Џека Болена да одбаци унутрашња морална начела и подлегне цивилизацијским притисцима тако што ће оставити супругу и породицу. Слично њој, Џун Хенеси својим примером показује Силвији како би њено постојање могло бити бар наоко безбрижно уколико би одбацила своја начела и пригрлила начин живота који Џун представља. Из тих разлога, Силвија и ступа у краткотрајну аферу са Отом Цитеом, ситним шверцером који је некада био партнер њеног покојног комшије, Норберта Штајнера. Отове речи представљају додатни потицај да одбаци све што је некада сматрала исправним: „Овде је разлика велика. Нови, слободнији живот. Где човек може да одбаци окове и да буде оно што јесте. [...] Старе навике и обичаји, тај немодерни Стари Свет, најбоље је да буду заборављени у овој прашини” (Дик ²1995: 195). Како се испоставља, то је нешто што Силвија не може учинити. Након почињене прељубе, схвата да јој тај начин живота не доноси ништа што је може усрећити: „Никад се више немој вратити – мрзим те, заиста те мрзим” (Дик ²1995: 208). Узрјујана услед гриже савести која се вратила да је прогони, Силвија поново прибегава седативима. Под њиховим дејством, макар накратко постаје попут свог идола, Џун Хенеси. Позива је телефоном и исприча јој све што се догодило: „На своје изненађење, установи да у причи ужива исто колико и у самој радњи. Ако не и више” (Дик ²1995: 209).

Крај њеног путовања долази Џековим повратком кући. Отварају се једно другом, признају грешке и настављају даље. Једино се заједно, уз помоћ породице, могу одупрети притисцима окружења и наставити животе у складу са својим, а не наметнутим начелима. Разлози услед којих ступају у краткотрајне ванбрачне везе готово су исти. Силвија, како би побегла од терета емоција и пратеће гриже савести, Џек како би утекао од терета своје визије која му омогућава да продре у суштину испразности постојања које му се споља намеће. Касније, чином побуне, актери романа одбацују норму, вредности и друштвене обрасце свог фикционалног света, самим тим и ванбрачне авантуре. Ипак, разлог што су се у њих уопште и упустили лежи у томе што су део вредности и друштвених образаца против којих се буне несвесно и сами прихватили. Као и у *Човеку у високом дворцу* и другим Диковим романима, пут побуне и потраге постаје и пут самоспознаје, раста и сазревања ликова. Прихватање статуса деонтичких, аксиолошких и епистемичких странаца води прихватању људскости и личном ослобођењу. Наравно, не деле сви актери романа њихове тежње.

Један од ликова који не дели тежње и унутрашња морална начела Џека Болена јесте његов отац, Лео Болен. Улога Леа Болена у приповести двојака је. За разлику од сина, Лео је богати шпекулант са Земље који се цео живот бавио трговином. Као такав, одавно је норму и системе вредности окружења у коме живи учинио делом своје личности. Будући да му је профит једини циљ, не размишља о последицама својих пословних одлука по друге. За проблеме Џека и његове породице само је привидно заинтересован, онолико колико је потребно да их отворено не увреди. Џек му је потребан искључиво због посла: „Наравно, ја сам на ово путовање кренуо из друштвених разлога, да видим све вас, али не бих могао толико времена издвојити да није ту и посао” (Дик ²1995: 117, *курзив мој*). Њихови опречни ставови о томе шта је живот и како би га требало живети долазе до

изражаја чим се поведе разговор о Џековим ранијим психолошким проблемима: „Џек, има толико ствари ради којих вреди живети; зашто онда окретати леђа животу, као што чине ти шизо-фризо људи” (Дик ²1995: 120). Разлози за живот које потом наводи у складу су са начином постојања за које читалац зна да су Џеку Болену неприхватљиви:

„Имате овде целу планету коју треба, еј *покорити*. [...] [С]утра идем с тобом у планине ФДР-а, можеш ми показати шта све има тамо, а ја сам припремио све формалности законског портупка овде; ја ћу, видиш, *куповати*. Чуј: купи и ти једно парче, знаш? Позајмићу ти капитал за то.’ Осмехну се Џеку, широко, са пуно наде, *показујући зубе од нерђајућег челика*”³⁶⁴ (Дик ²1995: 120, *курзив мој*).

Као јединка која се саживела са тим начином постојања, Лео Болен је у Џековим очима готово једнак механизму са којим смо имали прилике да се упознамо у Џековој визији персонала на Земљи. Из тих разлога, Дик не представља Леов осмех као природан. Приказ Леовог осмеха још један је пример гротеске у Диковим приповестима. Уместо људских зуба, Леов осмех нам показује зубе од нерђајућег челика као симбола његове отуђености од свих вредности које његов син сматра људским. Таквим гротескним приказом, Лео Болен бива дехуманизован. Спој живог прочеља Леовог лица и неживе унутрашњости његових широко размакнутих вилица потиरे разлику између познатих нам категорија тако што Леовом лику придружује особине нељудског механизма: „Механичко се отуђује тако што се оживљава; *људско се отуђује када се умртвљује*” (Кајзер 2004: 257, *курзив мој*). Такав приказ за последицу има изазивање осећања нелагоде, језе и страве код читаоца. Гротескним приказом истовременог постојања живог и неживог у актерима који су подлегли цивилизацијским притисцима, Дик их дехуманизује. Такав приказ отуђује како актере, тако и фикционални свет дате приповести. Било да се окренемо *Марсовском временском исклизнућу*, било другим Диковим приповестима, можемо запазити следеће: Дикови фикционални универзуми аналошки су утемељени на нашој искуственој стварности. Ипак, изграђени су на такав начин да очујују читање:

„*Гротескни свет је наш свет, а са друге стране опет и није наш свет*. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет *отуђује под притиском неких понорних сила*, да бива *ишчашен и избачен из равнотеже*, те да се *растаче и подлеже неком другом поретку ствари*” (Кајзер 2004: 46, *курзив мој*).

Спрега фикционалног рецентриања читаоца у друго простор-време са логичким утемељењем тог фикционалног универзума на научнофантастичном новуму доприносе ефекту когнитивног очућења потпомогнутог гротескним приказима појединих актера. У Диковим фикционалним универзумима можемо препознати елементе сличне онима које помиње Кајзер. Понорне силе које делују како на појединца, тако и на целокупну фикционалну стварност отуђују их и избацују из равнотеже. Оне растачу ту стварност приказујући је другачијом него што нам се раније чинило. У Диковим фикционалним универзумима понорне силе можемо препознати у деловању ентропије у друштвеној равни путем цивилизацијских притисака окружења. У актерима попут Леа Болена, који су под притисцима попустили, долази до поистовећивања њихових идентитета са нормама, вредностима и друштвеним обрасцима које одређује деонтички, аксиолошки и

³⁶⁴ У наредном роману који ћемо обрађивати, *Три стигме Палмера Елдрича*, поново се сусрећемо са гротескним приказом зуба од нерђајућег челика код једног од главних актера романа. Уз њих, срећемо се и са вештачким очима и вештачком руком. Разлози њиховог постојања код самог Елдрича, као и њихових манифестација у другим ликовима, једнаки су онима код Леа Болена у *Марсовском временском исклизнућу*.

епистемички поредак те фикционалне реалности. У тежњи ка потирању свих разлика и уједначавању свих житеља фикционалне стварности у једном једнообразном идентитету, препознајемо ентропију и њено деловање у кретању од разноликости живота ка истоветности смрти. Гротескни прикази појединих ликова, спајањем неспојивог, живота и смрти, у истом актеру, показују на делу ентропијско кретање. Елементи живог и неживог у тим ликовима остају истински неспојиви. Не могу задуго опстати заједно у истом простору и времену. Ипак, читаоцу се допушта да на тренутак завири у ентропијски процес замене једног другим. Присутност оба у истом лику привремено је и краткотрајно стање. На концу, живот и људскост опстају само у форми привида, тј. маске која скрива смрт и нељудскост испод ње: „[Г]ротескно је отуђени свет. [...] Јер уз то иде да нам се оно што је било познато и присно одједном открива као нешто страно и загонетно” (Кајзер 2004: 258). Животу ништа није у већој мери страно до смрти. Уједно, смрт је и највећа загонетка, јер се у стању живота не може спознати.

Леова понуда Цеку да му позајми новац како би он купио парче земље у ФДР планинама, колико год на први поглед примамљиво изгледала, заправо је замка. Циљ јој је да намами Цека у ситуацију у којој ће готово неприметно бити приморан да усвоји норме и вредности које му се намећу. Другим речима, да постане механизам попут свог бившег послодавца или свог оца. Замка је приметна услед две чињенице. Најпре, помоћ коју Лео нуди подупрта је широким осмехом „украшеним” редом вештачких челичних зуба. Јукстапозицијом Леовог осмеха пуног наде и његових зуба од челика, Дик указује читаоцу да су емоције исказане на почетку реченице привид. Тај кратки гротескни приказ омогућава како читаоцу, тако и нашем актеру да за тренутак завири испод маске познатог и присног у одсуство живота иза ње. Иза Леовог осмеха стоји ништавило. Како би механизам са челичним зубима могао било шта да осећа? Постојање осећања поистовећује се са присуством људскости, самим тим и живота. Насупрот томе, механизам се поистовећује са одсуством људскости, па и смрћу. Једина сврха тог гротескног привида емоција лежи у томе да се Цек Болен намами у клопку. Иако му је отац, дајући Цеку позајмицу Лео би га довео у ситуацију у којој би дословно био дужан да прихвати све што му се намеће. Изгубио би слободу да одлучује о својим поступцима. Постепено би био присиљен да се одрекне сопствених моралних начела у корист оних које му намеће окружење. Самим тим, изгубио би статус деонтичког, аксиолошког и епистемичког странца, особе која лична морална начела, следствени систем вредности и обрасце свог понашања претпоставља себи одбојним нормама, вредностима и друштвеним обрасцима наметнутим споља. Постепено би и сâм постао жртва истог процеса којем је подлегао његов отац. Људскост и живот у њему постепено би били замењени својим механичким привидом. Топлина живота устукнула би пред ентропијском тамом и хладноћом смрти.

За разлику од становника Марса који немају увид у дешавања ван њиховог видокруга, Лео Болен као изасланик моћника невидљивог домена поседује поверљиве информације о правим намерама корпорације Ко-Оп и Ун-а. Будући да зна где и када ће се градити Ко-Оп-ово АМ-ВЕБ насеље, добио је у задатак да откупи цео земљишни потез како би он и његови надређени исто земљиште могли препродати Ко-Оп-у и Ун-у по далеко већој цени. Цек му је потребан, јер користи хеликоптер свог послодавца и може Леа брзо превести у планине, па потом натраг у службу за земљишне књиге где ће Леово власништво над тим потезом бити уписано. Према законима Марса, неко ко жели да купи одређени потез земљишта мора најпре физички да ступи на њега и пободе у то земљиште

челични колац са именом и презименом³⁶⁵. Из тих разлога, Лео нема стрпљења за било шта осим за свој задатак. Интелектуално, привидно разуме Цекову потребу да помогне Манфреду, као и бол госпође Штајнер због губитка мужа, али је емоционално удаљен и неосетљив. Леова емоционална неосетљивост и недостатак емпатије изражена је у две ситуације.

Када га син суочи са пејзажом Марса иза Цекове породичне куће, Лео није способан да схвати дубље значење како тог призора, тако и онога на шта Цек жели да му укаже: „У обавези да сад нешто каже, Лео рече: ‘Веома упечатљиво, Цек. Имаш добро место овде: фино, модерно месташце. Да се још мало засади, мало уреди предео, рекао бих да је са-вр-шено.’” (Дик ²1995: 129). Његове речи у несагласју су са било којим описом или утиском о Диковом фикционалном Марсу у целокупном роману.

Леова механичка неосетљивост није ограничена само на опхођење према сину. У ситуацији када упозна удовицу Норберта Штајнера и треба да јој изрази саучешће, његове речи последње су што би било ко у таквим околностима желео чути: „Са жаљењем сам чуо о губитку твог мужа; страшно је, кад нешто удари тако, без икаквог упозорења. Знао сам ја једног другара у Детроиту, који је био мој пријатељ, а урадио то исто, једног викенда; изишао из једне продавнице, на излазу рекао људима ‘збогом’, и више никад није виђен” (Дик ²1995: 130).

Лео Болен не поседује способност да се поистовети са другом особом и сагледа туђе проблеме и потребе из перспективе која није његова лична. Услед неспособности за емпатију, Лео Болен је јединка чији су обрасци понашања прилагођени животу какав је устројен нормама и вредностима његовог друштвеног окружења. Систем моралних принципа какав обично очекујемо да у мањој или већој мери постоји у сваком човеку, у случају Леа Болена замењен је новчаним системом, тј. тежњом да се оствари профит по сваку цену. Тај аспект Леове личности један је од зачудних момената романа, јер га проналазимо заступљеног како у Диковој фикционалној, тако и у нашој искуственој стварности. Понајвише долази до изражаја у сцени њиховог разговора у хеликоптеру, током лета ка планинама ФДР-а. Цекова оптужба како је Леов план да купи земљиште јефтино и потом га прода УН-у скупо морално проблематичан не допире до Леа: „Огулићеш цело становништво Земље... јер ће од њега морати да се узме сав тај новац. Ти, да би остварио огромну зараду, повећаваш трошкове тог пројекта” (Дик ²1995: 132). Интелектуално, Лео зна да ће његов потез довести до озбиљних проблема у животима других људи, али није у стању себе да замисли на њиховом месту.

Његов лик има двоструку улогу. Прва је да буде контраст свом сину како би читалац јасније могао да сагледа степен Цекове неприлагођености условима постојања које му намеће окружење. Друга је да у научнофантастичној приповести романа пред читаоца стави још једно зачудно огледало. У том огледалу читалац ће потом моћи у својој искуственој стварности јасније да сагледа појаве које Леов лик представља.

За разлику од заједничке стварности, потпуни аспект фикционалне стварности *Марсовског временског исклизнућа* кадар је да у целокупности искуси једино Манфред Штајнер. У потпуној стварности коју он доживљава, деонтички, аксиолошки и епистемички поредак заједничке стварности није арбитар целокупног постојања. Он је ништа више до испразне и пролазне заблуде која покушава да се представи као врховно

³⁶⁵ Слика оштрог челичног коца који се као страно тело забија у тле на коме су живели Бликмени, асоцира на нељудскост и насилну природу колонизаторске мисије, како на фикционалном Марсу, тако и на Земљи наше искуствене реалности.

одређење свеколиког постојања тог фикционалног универзума. Потпуна стварност у коју је Манфред урођен условљена је једном једином законитошћу, ентропијом. О њој смо већ говорили у одељку о алетичким ограничењима *Марсовског временског исклизућа* (в. IV 2. 2.). Иако је то ограничење првенствено алетичко, поново ћемо се накратко осврнути на њега. Разлог томе је што је то ограничење доминантно и у свим другим аспектима постојања. За разлику од осталих модалних ограничења заједничке стварности, тај темељни модалитет сваког аспекта стварности апсолутно је незаобилазан. У поређењу са њим, раван деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења губи на значају. Са једне стране, природу могућег света закон ентропије условљава директно. Са друге стране, преко његових деонтичких ограничења, следствене аксиологије и епистемичких модалитета, ентропија на могући свет делује и посредно. Ентропија је неизбежна, јер све што постоји мора једном нестати. Исто вреди како за појединце, тако и за друштва и цивилизације са свим њиховим пролазним нормама, вредностима и друштвеним обрасцима. Путем деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења заступљених у нивоу материјалне заједничке стварности ентропија као алетички модалитет спушта се и шири на ниво друштвеног постајући социјална ентропија. На тај начин, престаје бити искључиво алетичко ограничење. Постаје лице потпуне стварности скривено иза прочеља деонтичких ограничења, аксиологије и епистемичким модалитета фикционалне стварности *Марсовског временског исклизућа*. Норме, системи вредности и обрасци понашања проистекли из тих модалних ограничења постају агенти свеобухватне ентропије која гуши сваки облик живота и слободе претварајући их у своју супротност. Зракасто се шири доменом заједничке стварности не остављајући никог и ништа нетакнутим: „[С]мрт тог малог човека пустила [је] пипке и почела додиривати друге особе, већ се хладноћа шири” (Дик ²1995: 53). Ентропија се показује као темељно модално ограничење целокупне стварности, како потпуне, тако и заједничке. Будући да је искључен из искуства заједничке стварности, Манфред ентропију не познаје под тим именом. Она за њега није интелектуални појам, већ свеобухватно присуство са којим се сваког тренутка суочава. Особени термини које користи да би је описао јесу „губл” и „губиш”. Те речи њему представљају како саму ентропију, тако и њен коначни исход: „Манфред ентропију види као живо биће, злокобни ентитет који преовлађује постојањем. То је ‘Гублер’, прождрљиви ентитет који губла док прождире свет” (Висковић 2013: 81-82).

За разлику од Манфреда, Џек Болен постоји у обе равни стварности. Присутан је како у приватној визији потпуне, тако и у свету заједничке стварности (в. Џејмисон 1975: 33). Већи део приповести бави се његовом унутрашњом борбом. То је борба између две супротстављене силе. Боленова жеља да се прилагоди заједничкој стварности стоји супротстављена немогућности да то учини услед његове способности да види заједничку стварност на начин који је већини недоступан. Становиште Џека Болена противречно је. Са једне стране, психичке поремећаје попут шизофреније и аутизма сматра непожељним. Са друге стране, истовремено узима у обзир могућност да је поглед на свет таквих особа једнако прихватљив као и поглед на свет људи које обично сматрамо нормалним. За разлику од тзв. нормалних људи, Болен је кадар да заједничку стварност и њене житеље сагледа из угла потпуне стварности. Заједничка стварност којој не може да се прилагоди Болену је само један аспект свеукупне стварности: „Визија постане неиздрживо ужасна. [...] Нема никаквог начина да се уклопи у оно што би човек *требало да види и зна*; онемогућује да наставиш живот на уобичајен начин” (Дик ²1995: 107, *курзив мој*). Болен такву способност не жели, али нема избора до да је прихвати и настави даље како зна и уме.

Говорећи о *Човеку у високом дворцу*, Ворикова је супротстављене силе које делују у оквирима како нашег искуственог, тако и фикционалних светова, назвала Јин и Јанг. Пут проналажења равнотеже између деструктивног Јина и креативног Јанга назвала је Тао. Те две силе у *Марсовском временском исклизућу* манифестују се као сукоб заједничке и потпуне стварности. Задатак сваког човека јесте да те силе у свом животу доведе у стање равнотеже (в. Ворик 1980: 178). Сходно томе, једино што Болен треба да уради јесте да се одупре како притисцима заједничке стварности оличене у нормама и вредностима које заступа Арни Кот, тако и потпуној стварности оличној у опажању света очима Манфреда Штајнера. То је место у коме нема ничега сем ентропије, тј. смрти. Једини прави пут ка равнотежи јесте подносити терет како једне, тако и друге никада не одуставши од борбе. Та борба неретко се манифестује Боленовим отпором деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку заједничке стварности, те држањем до сопствених моралних начела.

Темељне људске вредности и искрени међуљудски односи показују се као једино средство способно да успори дејство ентропије. У Диковим фикционалним световима не постоји начин да се избегне коначни ентропијски хаос. Ипак, та песимистичка поставка није сасвим безизлазна. Ентропија није тако неизбежна у сфери људских емоција и топлих међуљудских односа као што је то у материјалном универзуму. У фикционалном свету *Марсовског временског исклизућа*, људско саосећање и топлина једини су начин супротстављања ентропијском кошмару безличне институционално-корпоративне капиталистичке стварности УН-а и Ко-Оп корпорације. То је циљ коме тежи Џек Болен несебично помажући Манфреду Штајнеру да и сâм успостави топле и искрене међуљудске везе. Такве везе и међуљудски односи као једини начин одупирања ентропији проналазе се у равнотежи између материјалног и унутрашњег света, заједничке и потпуне стварности. Постојање искључиво у равни заједничке стварности представља бег од стварности у њеној целокупности. То је одбијање да се суочимо са апсолутном истином коначности како нашег личног, тако и свеколиког постојања. Насупрот томе, визија потпуне стварности у којој не постоји ништа сем ентропије и смрти Манфреда доводи у стање паралисаности. Неспособан је да комуницира са другима како би успео да створи везе које су му преко потребне како би са ентропијом могао да се бори: „Да би побегао од ужасне визије, он се враћа у сретније дане, дане проведене у телу његове мајке, где нема никог другог, нема промене, нема времена, нема патње. Матерични живот. Он стреми тамо, ка јединој срећи коју је икада упознао” (Дик²1995: 204).

У свету Диковог фикционалног Марса, Манфредова паралисаност манифестује се као аутизам и шизофренија. Он ентропију искушава као смрт која је већ ту, пред њим, али никако да зада завршни ударац. Паралисан је у непрекидном ишчекивању тренутка сопствене смрти. У истовременом искуству целокупног постојања и заробљености у вечитом сада, Манфред Штајнер једнако је беспомоћан док као старац лежи у старачком дому Ко-Оп-а чекајући смрт која никако не долази, као и аутистични дечак одсечен од скоро сваког облика комуникације са другима у свом окружењу.

За разлику од Манфреда, ликови који постоје у равни заједничке стварности и усвојили су њена модална ограничења окренули су леђа ентропији. Њихов бег у заједничку стварност једнак је Манфредовом искључењу из ње. Нити они нити Манфред не сагледавају стварност у њеној целовитости. Окренувши леђа ентропији, ти актери покушавају да побегну од смрти. Одбацивши смрт, одбацили су и живот, јер једно без другог не може постојати. Отуђивши се од сваког људског саосећања како би се прилагодили модалним захтевима свог материјалног окружења они иду на руку ентропији.

Убрзавају нестанак живота и долазак смрти. Примери тог односа према свету и бега од сагледавања стварности у њеној свеукупности у приповести романа јесу Арни Кот, Дорин Андертон, Милтон Глауб и, донекле, Ен Естерхази.

„Бивши водоинсталатер” (Дик ²1995: 16), прве су речи којима нам Дик представља лик Арнија Кота. Њихов избор није случајан, јер те две речи описују суштину Котове личности. На тај начин, Дик читаоцу представља контраст између онога што је Кот некада био и онога што је постао: „Врховни добротвор водорадничких локалаца у огранку на Четвртој планети” (Дик ²1995: 16). Речи „бивши водоинсталатер” не односе се само на напуштену професију, већ и на напуштену људскост. У својој фикцији, Дик често поистовећује стварање сопственим рукама са креативним радом и људскошћу. Такве особе су како Џек Болен у *Марсовском временском исклизнућу*, тако и Френк Фринк у *Човеку у високом дворцу*. Додавањем придева „бивши” испред именице „водоинсталатер” писац читаоцу указује на чињеницу да је Арни Кот ту креативност напустио. Самим тим, напустио је и сопствену људскост. Зарад чега? Одговор је дат у истој реченици. Како би постао „врховни добротвор”. Арни Кот се приклонио нормама, вредностима и друштвеним обрасцима на којима је устројено његово окружење. То је учинио како би стекао моћ над другима. Имајући на уму утицај поменутих норми и вредности на ликове попут Кота, Дик је приметио следеће: „[Б]омбардовање *лажним*³⁶⁶ стварностима почиње да производи неаутентичне људе веома брзо, *лажне људе* – исто тако лажне као што су и информације које их притискају са свих страна” (Дик 1978: 263).

Арни Кот представља утеловљење деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка тог фикционалног окружења. То је поредак који Џек Болен не жели да прихвати упркос притисцима. Растрзан је између заједничке стварности која је извор тих притисака и свог унутрашњег света који је извор његових приватних моралних начела. Он је људско биће, не само његов привид, које великим делом „живи у јединственом свету, приватном свету, свету другачијем од оног који насељавају и доживљавају сви други” (Дик 1978: 261). Код Кота то треће не постоји. Једина раван у којој његова личност постоји јесте раван заједничке стварности. Норме, вредности и друштвени обрасци који га обликују потичу из ње. Приватни свет и морална начела у његовом случају једнака су деонтичким модалитетима, аксиологији и епистемичким ограничењима заједничке стварности. Из тих разлога, не можемо говорити о сукобу унутрашњих начела са општеприхваћенима код Арнија Кота. Сукоб не постоји.

Таква прилагођеност један је од најважнијих разлога зашто је Арни Кот у датом фикционалном окружењу далеко боље позициониран на друштвеној лествици. На такву структуру односа моћи у Диковим фикционалним световима указује и Сувин истичући како Дик агресивност не поистовећује само са милитаризмом, већ и са комерцијализмом, док поквареност повезује са било тоталитарним, било капиталистичким владарима (в. Сувин 1975: 16; 1988: 125). Насупрот таквим ликовима увек стоје тзв. мали људи попут Џека Болена. Док смо се у *Човеку у високом дворцу* могли срести са нацистима и нацистичким поретком као отеловљењима милитаризма и тоталитаризма о којима Сувин говори, као пример комерцијализма и поквареног капиталистичког владара сада имамо Арнија Кота. Наравно, он није једини пример у роману. За разлику од *Човека у високом*

³⁶⁶ У оригиналу на енглеском језику Дик користи реч „sprigious” да опише заједничку стварност која нас окружује. Читаоцу треба скренути пажњу да та реч не значи да је нешто само лажно, већ и да је са намером подметнуто наместо оног што је право и истинито. Исти придев Дик користи да опише људе који су производ живота у таквој стварности.

дворцу, у *Марсовском временском исклизућу* долази до измештања извора опасности: „[С]веприсутна фашистичка опасност више није била првенствено немачка или анти-јеврејска. [...] [У]самљене немачке убице, [Норберт] Штајнер и Ците, ситна су риба у поређењу са американима теутонског порекла, Леом и Арнијем” (Сувин 1975: 13)³⁶⁷. У складу са Диковим америчко-немачким паралелизмом, место главних зликоваца у *Марсовском временском исклизућу* од Немаца преузимају Американци. Како се радња одвија, сазнаћемо да Кот и не спада у круг највећих моћника. Његов утицај ограничен је на видљиви домен фикционалног Марса. Прави моћници остају невидљиви и безлични иза својих корпоративно-институционалних маски УН-а и Ко-Оп-а. Ипак, лик Арнија Кота читаоцу је највидљивији. Његова улога у роману јесте да цивилизацијским притисцима са којима се Џек Болен и његова породица боре да лице. То је лице које је читаоцу јасније и непосредније него што су то имена безличних институција и корпорација.

Џек Болен је креативни мали човек, стваралац. Насупрот њему, стоји Арни Кот који не ствара ништа, већ паразитира на муци и зноју других. Он је уништитељ који како присилом, тако и манипулацијом прети да разори све што је важно у Боленовом животу: „Два краја политичко-економске скале моћи у међусобном су односу ‘оних који немају’ наспрам ‘титана’ [...], али такође и стваралаца наспрам уништитеља.” (Сувин 1975: 16)³⁶⁸. Дикови позитивни ликови „по правилу су нека врста непосредног произвођача или директног ствараоца” (Сувин 1975: 16). Позитивни ликови Дикових фикционалних светова никада нису „индустријски радници укључени у колективну производњу” (Сувин 1975: 16)³⁶⁹. То је тип производње који уништава креативност и слободу, у којој радник постаје тек још један замењиви шраф у машинерији. У *Марсовском временском исклизућу* то се може упоредити са лакоћом којом Арни Кот избацује неподобне из свог синдиката и замењује их подобнима. На сличан начин мења и своје секретарице. Не памти им имена будући да су му све једна налик другој. Није битно која је од њих тренутно на послу. Важно је да је улога у машинерији попуњена. Котова узрујаност услед недоласка неке од синдикалних секретарица на радно место безначајна је у поређењу са његовом узрујаношћу услед квара његовог шифрарника. Секретарице су међусобно замењиве, једнообразне. Услед недостатка резервних делова, шифрарник није лако заменити. Све жене на платном списку Котовог синдиката потенцијално могу постати његове љубавнице. У том односу не постоје емоције. Нема места за љубав која у значајној мери и дефинише нашу људскост. У питању је пословна трансакција по принципу трампе у којој се размењују физичко сексуално задовољење и финансијска подршка. Сексуални чин у потпуности је огољен и дехуманизован кроз Котову објектификацију жена. У роману је таква објектификација најприметнија у сцени сексуалног односа Арнија Кота и Дорин Андертон. Да се закључити како је Доринино присуство, осим у чисто физичком смислу, Коту непотребно. Непотребан му је цели женски род. Сам је себи довољан:

„‘Ја ћу да спавам’, рече Дорин, склапајући очи. ‘Ако немаш ништа против.’ / ‘Зашто би им’о нешто против?’ упита Арни. ‘И сад си ту, зар не? Заспала или будна, свеједно, има те, има те охо-хо.’ [...] / На неки начин ми се и допада баш овако. Оне, кад спавају, не причају” (Дик ²1995: 125-126).

Сврха механичког сексуалног чина успоредивог са дешавањима на производној траци фабричког погона јесте серијска производња сексуалног задовољења Арнија Кота.

³⁶⁷ Такође (в. Сувин 1988: 121).

³⁶⁸ Такође (в. Сувин 1988: 125).

³⁶⁹ Такође (в. Сувин 1988: 125).

Као јединка која је дехуманизована, будући да у Диковим фикционалним световима представља аутомат, Арни Кот до сексуалног задовољења не може доћи другачије до механички. На тај начин, Кот оправдава слику коју Манфред има о њему. У Манфредовим очима, Кот је гротескни приказ тела лишеног живота које механички обавља биолошке процесе, од храњења до сексуалног чина, репродукујући сопствени недостатак живота на све са чим долази у додир. Непостојање емоционалне повезаности како са Дорин Андертон, тако и са било ким другим одлика је која му допушта да Дорин користи не само као средство за сопствено сексуално задовољење, већ и као мамац уз помоћ кога може да манипулише Боленом: „Квази-роботска улога сексуално ефикасног, али емоционално неангажованог МАЧО-МЕНА³⁷⁰, што је за Дика етички еквивалент економске експлоатације, може се пронаћи у његовим негативним ликовима, [попут] Арнија у *Марсовском временском исклизнућу*, који користе своје запосленице и љубавнице као пијуне у играма моћи³⁷¹” (Сувин 1975: 17)³⁷².

Дехуманизована серијска производња која се одвија унутар производних погона безличних корпорација код Дика се може схватити и као метафора цивилизацијских притисака којима су актери његових романа изложени. То је ентропијска тежња ка индустријској једнообразности у устројству друштва и личном животу појединца. У том устројству, више не постоје самосвесне и самосталне индивидуе, већ серијска друштвена производња једнообразних механизма.

У сцени у којој нам Дик представља Арнија Кота, писац користи још један начин да истакне степен у коме је усвојио норме, вредности и друштвене обрасце свог окружења. У уводној сцени романа били смо сведоци буђења Силвије Болен. Попут те сцене, Арнија Кота упознајемо у сцени буђења. Свака сличност између те две сцене ту се окончава. Буђење Силвије Болен мукотрпно је суочавање са стварношћу од чијих притисака жели да побегне. Прибегава и седативима како би у томе успела, али јој њена савест такав бег не дозвољава. Насупрот њој, Арни Кот нема проблема са савешћу. Он је не поседује. Његово буђење Дик представља као ствар рутине, лишено оптерећења, помало и механичко: „Бивши водоинсталатер, Врховни добротвор водорадничких локалаца у огранку на Четвртој планети, Арни Кот, *устаде из кревета у десет сати ујутро и, по свом обичају, запути лежерним шеткањем право у парно купатило*” (Дик 1995: 16, *курзив мој*). За Силвију Болен не знамо ни када се буди ни да ли то уопште жели. За разлику од ње, Арни Кот се буди механички, сместа, у десет сати ујутро. Стиче се утисак да би се према његовој рутини могао навити сат. Силвија Болен се буди у тами своје неугледне куће окружене напола пропалом баштом, јер Боленови немају довољно воде да је одржавају. Оскудица у свему, нарочито води, део је цивилизацијских притисака који је нагоне да покуша да напусти своју људскост не би ли утекла својој савести. Себично чува сваку кап воде од својих комшија истовремено се трудећи да исте људе искористи како не би трошила своје ресурсе. Након буђења, Арни Кот одлази у парно купатило, симбол његове моћи и статуса. Супротстављајући две сцене буђења на почетку прва два поглавља, Дик супротставља оскудицу и још увек постојећу људскост Боленових са изобиљем и следственом бахатости Арнија Кота. Он не осећа кривицу што његово купатило троши огромне количине воде која би могла бити употребљена у важније сврхе, напротив:

³⁷⁰ У оригиналу на енглеском језику, Сувин користи термин „МАСНО”.

³⁷¹ Енг. „power manoeuvres”.

³⁷² Такође (в. Сувин 1988: 127).

„Тако настала вода [кондензовањем] цурила је по керамичким плочицама и изливала се слободно напоље, у пустињу. Управо та појединост задовољавала је Кота: купатило начињено тако да се просута вода баца у неповрат. Пустиш је да исцури на врели песак, и она нестане за вечита времена. Ко још може тако нешто?” (Дик ²1995: 16).

Особа кадра за такво безобзирно понашање према другима, „потпуно је неетична и стога нељудска”, у Диковим фикционалним световима „често је андроид” (Сувин 1975: 18)³⁷³. Арни Кот није дословно андроид, али га недостатак људског саосећања често чини неразлучивим од машина.

Центар универзума у Котовом свету јесте сâм Кот. Сви остали постоје само из два разлога. Први је да му буду од користи и олакшају пут ка остварењу зацртаних циљева. Други је да постоје као поданици којима ће владати и публика којој ће показивати своју надмоћ. Котову потребу за потврдом сопствене моћи Дик нам показује и редоследом речи које описују начин на који Кот доживљава себе. Прва и најважнија чињеница јесте да је он бивши водоинсталатер. Самим тим, он је бивше креативно и самосвесно биће. Следеће и најважније јесте то да је он први човек синдиката водорадика. Како он верује, то га чини најмоћнијом особом на Марсу. Чињеница да би требало и да је људско биће са именом и презименом на далеком је трећем месту. Арни Кот није сâм по себи довољно важан без претходно поменутог. Друштвени статус је оно што га у сопственим очима дефинише. Они није Арни Кот, већ господин Кот. Њему је то нарочито значајно: „И како га је ословила: ‘Господине Кот’” (Дик ²1995: 19). Не размишља о себи као обичном смртнику који мора да вози бицикл или користи нередовни јавни превоз. Њега возе сопственим хеликоптером: „Возила са керозинским турбинама користе само главни бубовани” (Дик ²1995: 19).

Потреба за потврдом сопствене моћи главни је показатељ његове основне слабости. Степен моћи коју ужива ништаван је у поређењу са степеном моћи невидљивог домена УН-а и Ко-Оп корпорације. Таква дистрибуција моћи Кота чини малим човеком попут свих других, без обзира на привидну надмоћ коју ужива у свом окружењу. То сазнање у њему рађа страх. Тај страх храни како његову потребу да очува илузију сопствене величине, тако и потребу да надмоћ над другима отворено покаже. Будући да су УН и Ко-Оп ван његовог домаћаја, своје фрустрације искаљује на онима који су на друштвеној лествици ниже позиционирани. Такво понашање видљиво је у његовом отвореном, али увек ниподаштавајућем односу према свима са којима долази у додир. Слично Чилдану из *Човека у високом дворцу*, Кот испољава расистичке и шовинистичке ставове проистекле из несигурности и осећаја немоћи. Стога оне испод себе сматра мање вреднима. Из тих разлога су староседеоци Марса, Бликмени, Коту само „дрнчуге” које треба да буду захвалне што се он појавио да над њима влада и да их цивилизује. За њих и нису боље позиције од нпр. кувара, какав је његов слуга Хелиогабалус. Ипак, улога Хелиогабалуса у Котовом домаћинству првенствено је та да буде вентил за Котове фрустрације. За разлику од Бликмена, од УН-а се плаши и не може их на тај начин ниподаштавати. Из тих разлога, у његовој слици света лица која одлучују у УН стичу статус поремећених особа које не знају шта раде. Они су „лујке из УН” (Дик ²1995: 18). Ипак, у тренутку када упознајемо Арнија Кота, пажња УН-а још увек је усмерена другде, не ка Марсу: „Улажу целокупно расположиво време, памет и паре у небеске пројекте као што је то тај блентави лет на

³⁷³ Такође (в. Сувин 1988: 128).

Кентаур³⁷⁴ (Дик ²1995: 21). Највећи страх Арнија Кота јесте да ће се то променити: „Другим речима, шта ће бити од Арнија Кота кад се велике силе опамете?” (Дик ²1995: 21). Управо тај страх главна је мотивација која стоји иза Котових поступака.

Кот је очувао добре односе са бившом супругом, Ен Естерхази. Због њених веза са добротворним организацијама на Земљи, корисна му је као извор информација. Преко ње сазнаје да ће се његов највећи страх обистинити. УН и Ко-Оп градиће насеље у планинама ФДР-а. Ипак, нема информацију када и где ће се то тачно одиграти. На његову несрећу, шифрарник који је користио како би са бившом супругом комуницирао без потребе да се са њом лично сретне покварио се. Током лета да је посети, Котов пут се укршта са путем Цека Болена. Према законима УН-а, сваки хеликоптер у ваздуху дужан је да скрене са курса и пружи помоћ уколико сателити УН-а примете групу Бликмена у пустињи који су остали без воде³⁷⁵. Како Котов, тако и Боленов хеликоптер услед такве узбуне скрећу у истом смеру. Када се нађу тамо, сажете у тој сцени до изражаја долазе све разлике између Цека Болена и Арнија Кота. Болен осећа неприлику у којој су се Бликмени нашли као потенцијално своју и без оклевања им пружа помоћ. За разлику од њега, Кот у Бликменима не види особе попут себе. За њега су они само сметња у остварењу циља који је пред себе поставио. Допушта свом пилоту да им помогне само зато што нема другог избора:

„Цек оде до тог другог брода и рече великом ћелавку *изнад себе*: ‘Зар ти не прија сазнање да си спасао животе *петоро људи*?’ / Ћелавко *спусти поглед на њега* и рече: ‘Мислиш, *пет црнчуга*. Ја то не би’ назвао спасавањем пет ‘људи’. А ти?’ / ‘Ја бих’, рече Цек. ‘И намеравам тако да наставим’” (Дик ²1995: 29-30, *курзив мој*).

Претходна сцена осликава како супротстављеност њихових погледа на свет кроз однос према Бликменима, тако и повезаност њихове позиције на лествици моћи са тим односом. Болен доживљава Бликмене као људска бића равна себи. Кот то не чини. Зато и користи ниподаштавајући расистички израз „црнчуге”, Дику познат из сопствене реалности, да о Бликменима говори. Њихова позиција на лествици моћи сразмерна је степену њихове отуђености од основних људских вредности попут емпатије. Болен до тих вредности држи и стога је приморан да гледа увис док се обраћа Коту. За разлику од Болена, бескрупулозни Арни Кот такве је вредности оставио иза себе, те Болена и остатак света посматра са висине. Котова нељудскост не пролази неопажено ни код присутних Бликмена. У знак захвалности, дарују Болену амајлију за коју верују да ће га чувати. Такав дар није намењен Коту: „Нисмо му дали водену вештицу у замену за његову воду, зато што он није желео да даје воду; његово срце није било са њим у том чину, који је само из његових руку дошао” (Дик ²1995: 31). Арни Кот и Бликмени стоје међусобно супротстављени. Кот је представник културе бесомучног стицања без освртања на друге. Представник је заједничке стварности колонизатора у којој је себичност највећа вредност. Бликмени су представници културе у којој је основна вредност дељење са другима, колико год мало то било.

Следећа сцена пример је степена у коме се Арни Кот саживео са нормама, вредностима и друштвеним обрасцима свог окружења. То је сусрет са бившом супругом. У

³⁷⁴ Исти лет којим је у роману *Три стигме Палмера Елдрича* Елдрич отпутовао на Кентаур да би се вратио потпуно измењен. То је један од начина на који Дик повезује фикционалне светове својих романа у један исти фикционални универзум.

³⁷⁵ Чињеница да је сателит УН-а приметио групу Бликмена у пустињи говори нам како је видљиви домен Диковог романа увек под надзором невидљивог домена. Насупрот томе, житељи Диковог фикционалног Марса не само да не знају да ли се сваки њихов корак прати или не, већ немају никаквих сазнања о томе шта се дешава у невидљивом домену.

Котовој личности, морална опозиција добро/лоше и вредно/безвредно замењена је опозицијом корисно/бескорисно. Та нова опозиција лишена је емоционалне обојености. Рационална је и механичка. Такав увид омогућује нам јукстапозиција његове реакције на самоубиство Норберта Штајнера и реакције његове бивше супруге. Њена реакција људска је и очекивана. Слично Силвији Болен, размишља о томе да ли је окидач који је довео до самоубиства можда било нешто што је она рекла. Осећа грижу савести и погађа је Штајнерова несрећа. За разлику од ње, Кот не осећа ништа: „То је метод којим се природа служи: они који су за уклањање, буду уклоњени – штавише, својом руком. Зато ја нимало сна не губим кад чујем да се неко убио [...] ово је, знаш, сурово окружење. Ово ти је место које искорењује оне који нису способни за живот” (Дик ²1995: 58).

У том тренутку, Кот не зна да је самоубица о коме разговарају Норберт Штајнер. Преко Штајнера, Кот је добављао луксузну робу са Земље која је легалним каналима била недоступна. Котова реакција на сазнање ко је самоубица наново нам указује на две одлике његове личности. Као прво, таквом реакцијом одсуство саосећања у Котовој личности добија потврду. Као друго, још једном стичемо увид у Котов поглед на свет у коме су други људи пука оруђа за испуњавање његових потреба. Кот није у стању да схвати последице Штајнеровог поступка осим кроз последице по личну удобност. Разлози Штајнеровог поступка небитни су. Проблем који га погађа јесте од кога ће убудуће набављати робу на коју је навикао. У заједничкој стварности којом се креће Кот, вредност сваке особе једнака је њеној корисности или утрживој вредности роба и услуга које пружа. У таквом окружењу, вредност постаје материјална категорија и губи духовно значење. Попут свих других, укључујући и његову бившу супругу, Штајнер је Коту корисно средство једнако шифрарнику услед чијег је квара морао лично да се састане са Ен: „Стварно превише, проклето превише, у једном истом дану: прво шифрарник, сад ово” (Дик ²1995: 58).

Осим вести о намерама УН-а у планинама ФДР-а, Кот од Ен такође сазнаје да ће камп за децу са посебним потребама у коме борави њихов син бити затворен. Особе које услед неког разлога нису способне да учествују у заједничкој стварности, постају непожељни елемент који треба уклонити. Власти на Земљи „не желе да виде никакав ‘дефектни генетски материјал’”, јер „[ж]еле да раса остане чиста” (Дик ²1995: 40). Као последица тога, сва деца са аномалијама биће највероватније убијена. Тај елемент фабуне повезује фикционални свет *Марсовског временског исклизнућа* са светом *Човека у високом дворцу*, тачније у тој фикционалној реалности доминантном нацистичком идеологијом. Сетићемо се да је нацистичка идеологија, како наше искуствене стварности, тако и фикционална, заговарала и спроводила уклањање свих њој непожељних елемената. То су у првом реду биле тзв. „ниже расе”, попут Јевреја, црнаца, Словена итд. Међутим, идеал друштва који је пропагирала та идеологија подразумевао је и уклањање свих особа са неизлечивим поремећајима, нарочито онима психолошке природе. Такав приступ изградњи друштва поново се јавља у фикционалној реалности *Марсовског временског исклизнућа*. Предлог таквог решења постаје један од важнијих елемената фабуне романа зато што укључује Штајнеровог сина, Манфреда. Речима Норберта Штајнера: „Ако затворе БГ, биће то несрећа претешка за нас који тамо имамо децу. Нећемо је моћи поднети. Не успевам да се суочим са тим” (Дик ²1995: 47). Управо то јесте и окидач Штајнеровог самоубиства, које покреће ланац других догађаја. Више није могао да се носи са притисцима окружења, нити са друштвеном стигматизацијом услед чињенице да је родитељ другачијег детета. Арни Кот нема тих недоумица. Он одобрава елиминацију сличних кампова зато што су лоша пропаганда за насељавање Марса. Масовније

насељавање њему би ишло у корист, јер би повећало бројност и снагу његовог синдиката. Јачањем синдиката водорадика, растао би и његов утицај у марсовском друштву. Проблем његовог сина за Кота је једноставан: „До врага, узећемо неког да негује Сема код куће” (Дик ²1995: 59). Судбина друге деце њега нити дотиче нити узнемирава. Од њих нема никакве користи. Стога, она за њега и не постоје.

Једино дете из кампа које се из те скупине издваја јесте аутистични Манфред Штајнер. На основу разговора са психијатром Милтоном Глаубом, Кот долази на идеју да искористи Манфреда како би дознао где ће тачно УН и Ко-Оп градити насеље у планинском ланцу ФДР-а. Наиме, Глауб заступа у том фикционалном свету познату теорију према којој аутистични појединци пате од поремећаја у перцепцији протока времена: „Околина је њему толико убрзана, да се он с њом не може ухватити у коштац – штавише, он није способан ни да је ваљано опажа” (Дик ²1995: 44). Импликације таквог опажања протока времена по његове пословне планове Коту су сместа јасне: „Да ли је могуће да шизофреник јури толико брзо, у времену, у поређењу са нама, да је већ сад у ономе што је за нас будућност?” (Дик ²1995: 103). Како би могао да искористи Манфредову способност да види будућност, мора бити у могућности да комуницира са њим. Зато му је потребан Џек Болен, да конструише комору која ће њихове речи толико успорити да Манфред може да их разуме. За тај задатак Болен је погодан из још једног разлога. Услед своје шизофрене епизоде из младости, он би „могао остварити емпатију са аутистом”, јер „аутиста не може да се постави у наше улоге, да види свет нашим очима, а ми не можемо видети свет његовим очима, тако да нас велика провалија раздваја” (Дик ²1995: 104-105). На тај начин, Арни Кот покреће след догађаја који ће, уместо да Манфреду омогући да ступи у контакт са заједничком стварношћу остатка човечанства, увући њега и Џека Болена у стварност каквом је Манфред доживљава. Све норме и вредности према којима Кот живи и са којима се идентификује, у потпуној стварности показале се као бескорисне.

Слику Арнија Кота као неживог механизма срећемо више пута у роману. На нешто другачији начин, као таквог га доживљавају како Џек Болен, тако и Манфред Штајнер. У сцени када поправља Котов шифрарник, Болен га доживљава као аутоматизовани механизам сличан Јавној школи из које је управо дошао:

„Џек је осећао на себи тај упорни, проницљиви поглед; нервирало га је то, али ништа није могао учинити осим да пренебрегава Арнија и настави посао. *Има неке сличности са оним главним електронским колом у школи*, помисли он. [...] Осећање је заиста слично ономе кад га је персоналац ‘Короне’ испитивао” (Дик ²1995: 95-96, *курзив мој*).

За разлику од Боленовог, Манфредов доживљај Арнија Кота нешто је другачији. Док Кота посматрамо Манфредовим очима, суочени смо са још једним гротескним приказом. Читалачка реконструкција Манфредовог виђења Арнија Кота доноси слику у којој супротстављени елементи живота и смрти истовремено заузимају не само исти простор, већ су манифестовани у истом актеру. На тај начин, читалац је „у стању да продре испод површине реалности” (Кајзер 2004: 99). Мртво тело у стању распадања које се још увек креће стварајући привид живота, пример је гротескног. Као последица тог приказа, „из познатог почињу полако да се указују обриси непознатог, што онда изазива одређено осећање страве и језе” (Кајзер 2004: 217). Касније ћемо видети да на тај начин Манфред не доживљава само Кота, већ и Дорин Андертон. Тако доживљава и Џека Болена у тренуцима када подлеже Дорининим чарима и у опасности је да буде заведен вредностима које Дорин и Арни представљају:

„У кожи господина Кота су мртве кости, сјајне и влажне. Господин Кот је врећа костију, прљавих, па ипак блиставо мокрих. Глава његова је лобања која узима зелене и загриза их; у њему зелене постају труле и нешто их једе да их начини мртвим. / Он види све што се дешава у господину Коту, сав тај врвећи губишки живот” (Дик ²1995: 141).

Будући да му није успело да извуче дечака у нашу заједничку стварност, Кот ће покушати да уђе у његову. Заједно ће отићи до Бликменима свете стене у планинама ФДР-а, познате као Прљава чворновата. Охрабрен Хелиогабалусовим делимичним успехом у комуницирању са Манфредом, Арни жели да понови тај успех. Будући да су Манфреду прошлост, садашњост и будућност једнаки, Кот жели да се уз његову помоћ врати у прошлост како би је изменио и спречио Леа Болену у његовим намерама. Такође, мотивисан је и жељом да се освети Цеку Болену, за кога сматра да га је издао не обавестивши га на време о намерама свог оца. На опасности свог поступка на које га Хелиогабалус упозорава уопште се не обазире: „‘Тебе гнев гони, господине’, рече Бликмен. ‘Човек гоњен гневом може се у својој страсти спотаћи и улетети у истину’” (Дик ²1995: 204). Као личност, Кот је неподобан да искуси стварност на начин на који је Манфред доживљава. Неспособан је да се суочи са истином на коју га Хелиогабалус упозорава. Котова илузија величине не дозвољава му да сагледа како је суочавање са истином о себи његова највећа слабост. Цек Болен је одувек био у стању да види свет „из угла потпуне стварности” (Дик ²1995: 105). Манфредов утицај му је само помогао да не подлегне спољашним притисцима и додир са потпуном стварности очува. За разлику од њега, Арни Кот свет доживљава из сопственог себичног угла. На такав начин своје окружење доживљава и већина осталих актера. То је конструкт заједничке стварности коју већина људи у мањој или већој мери дели. Фикционално окружење *Марсовског временског исклизнућа* манифестација је тог конструкта. У њему вреде вредности, норме и друштвени обрасци које заступа Болену одбојна Јавна школа, утемељена у наметнутом деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку. Она је „референтна тачка према којој човек треба, са пуно захвалности, да се оријентише, да би се успео вратити у човечанство и у заједничку стварност” (Дик ²1995: 72). Цена потпуног утапања у заједничку стварност јесте отуђење од истине о себи, од других људи и сопствене људскости. Конструкт заједничке стварности ликови попут Арнија Кота користе како би путем усвајања њених привидних норми, вредности и образаца понашања побегли од суочавања са потпуном стварношћу. У његовом случају, то је бег од сопствене смртности и суштинске неважности у илузију величине. Доласком УН-а и Ко-Оп-а на Марс „[п]ромениће се равнотежа снага [...]; Арни Кот, Бозли Тувим, синдикални градићи и етнички градићи, све ће то бити ситна риба” (Дик ²1995: 134). Од Котове наизглед огромне моћи остаће само „његово парно купатило које расипа воду: његов *мајушни симбол помпе*” (Дик ²1995: 134, *курзив мој*).

Илузија величине Арнија Кота манифестује се као уверење да је све што се догађа на неки начин повезано са њим. За људе око себе сматра да му дугују захвалност иако их је увек искоришћавао. Када не добија оно што жели, та илузија се претвара у параноју. Осећа се изданим: „Осети чисту мржњу према Хелиогабалусу. Издао си ме и ти, помисли он. Као и сви остали, Ен, Цек и Дорин; сви редом” (Дик ²1995: 206). Заједничка стварност, која је једина равна Котовог постојања, само је фасада. Иза ње, налази се истина од које већина бежи, потпуна стварност „са које је [...] огуљено прочеље” (Дик ²1995: 78). Услед прилагођености захтевима окружења, Арни Кот је неопремљен да се суочи са истином о себи. За Цека Болена, дељење Манфредове визије и емпатија са њим сламка су спаса. За Арнија Кота, суочавање са истином његова је пропаст. Такав крај Кот и предосећа на путу

ка Прљавој чворноватој, у тренутку када Манфред изговори речи „губл, губл”: „[М]ожда ћу дознати шта ‘губл губл’ значи кад стигнемо тамо, рече Арни себи. Радо бих знао. Из неког разлога, ти звуци које је дечак стварао, *те неразумљиве речи, ишле су му на живце више него ишта друго*” (Дик ²1995: 219, *курзив мој*). Речи које Манфред изговара представљају силу која је суштинска и у основи свега како у заједничкој, тако и потпуној стварности. У *Марсовском временском исклизнућу* та сила манифестује се као смрт, тј. ентропија. Колико год се у равни заједничке стварности ликови романа трудили да ураде нешто како би напредовали у том фикционалном окружењу, испоставља се да је њихов труд бесмислен и безначајан. Норме, вредности и друштвени обрасци према којима су живели, у сусрету са ентропијом чије лице у потпуности види само Манфред Штајнер, губе на важности. Све што остаје јесте саосећање са другима, емпатија и следствена јој људскост. То и јесте разлог зашто Кот не подноси Манфредово присуство. Котово постојање и начин живота који представља суштински су лишени смисла. Он са том истином није у стању да се суочи. Ипак, Манфред ће га на тај корак присилити. Стигавши до Прљаве чворновате, Кот и Манфред улазе у пећину у којој ће Кот уронити у Манфредову визују потпуне стварности. Пут ка пећини није само просторно путовање. То је путовање „крз огромну гробницу” (Дик ²1995: 221). Котови кораци ка пећини представљају поступно урањање у суштину стварности. У тој визији потпуне стварности, најважнији и најприметнији модалитет постојања јесте „својство мртвости” (Дик ²1995: 221). За то својство, Манфред има посебну реч, „[г]убиш” (Дик ²1995: 221). То је ентропија коју Дик читаоцу увек приближава и чини искуство суочавања са њом личним:

„Уставши од стола, приђе прозору и погледа доле на улицу Луистауна. Људи журе сваки својим путем, напросто јурцају. Као и кола. [...] Нешто кинетички неугодно избијало је из њиховог кретања, једна истрзаност, чинило се да налећу [...] једна на друга. [...] Једно свеprisутно *непријатељство* у свему; они предмети доле се не сударају тек тако, пуким случајем, они насрћу једни на друге намерно” (Дик ²1995: 228-229).

Реч „непријатељство”, коју је Дик у претходном наводу издвојио стављајући је у *курзив*, осликава суштину заједничке стварности *Марсовског временског исклизнућа*. У нормама и вредностима заједничке стварности коју сада у пуном светлу сагледава Кот нема места за људско саосећање. Право лице заједничке стварности у претходној сцени можемо препознати и у Кајзеровим запажањима. Иако њима описује гротескно у *Ноћним бдењима* Бонавентуре, сматрамо да његове речи одговарају и заједничкој стварности *Марсовског временског исклизнућа*: „У том свету, коме недостаје унутрашње биће, не постоје дубље везе између људи, ту више нема ни неких спона ни неких заједничких ствари. Људи једни друге ударају, гурају, обмањују и уништавају” (2004: 164). Међутим, лица људи које примећује на улици Коту су у много већој мери узнемирујућа него свеprisутно непријатељство које аутор истиче. Док тај приказ посматра Котовим очима, читалац је још једном суочен са гротеском: „Људи доле на улици, у јурњави овамо и онамо, немају лица, или имају само одломке и остатке лица... Као да им се лица нису никада уобличила” (Дик ²1995: 229). Попут Кота, ти људи су послушни штрафови у машинерији заједничке стварности. Они нису заиста живи. Са деловима својих лица, њихово постојање је само полуживот лажних људи. Изгубили су додир са потпуном стварношћу и људскошћу. Колико год да је узнемирујуће, то је удаљено искуство сагледавања људи на улици. Искуство које доживљава у сусрету са својом секретарицом слично је искуству Цека Болена и далеко је личније:

„Али такав осмех он у животу своме видео није, хладан, а опет препун набацивања; потпуно без тоpline, као да је *машинским калупом* отиснут на то место, хотимице начињен од усана, зуба, језика... [...] Тај *облик* узмаче мало, као осека. ‘Шта је било Арни?’ прео је њен глас, *као да се метални точкови тару, аутоматски звук* који избија из ње, као на снимку, помисли он” (Дик ²1995: 227, *курзив мој*).

Попут људи на улици, Котова секретарица програмирани је аутомат, привид људског бића. Котово окружење одувек је било такво, само то није био у стању да примети. Међутим, сада га посматра из Манфредовог и Боленовог угла. Гротескни прикази које Дик притом користи проузрокују „осећање језе, беспримерене тескобе”, при чему смо „суочени са чињеницом да се свет више не креће својим уобичајеним током и да више нис[мо] у стању да му нађ[емо] одговарајуће упориште” (Кајзер 2004: 37). Површноост и безначајност заједничке стварности до чијих је норми и вредности толико држао огледа се и у Котовом покушају да прочита новине: „Речи као да су пошле једна ка другој и стопиле се; никако да их прочита. [...] Писало је: ‘Губл губл’. Читав тај чланак изгубио је смисао, сад се састојао искључиво од нанизане речи ‘губл’” (Дик ²1995: 228). Из угла потпуне стварности, те вредности су бесмислене. Не служе ничему другом до да одрже илузију да је фасада заједничке стварности једино што постоји. У поређењу са суштинским људским вредностима које надилазе равни заједничке и потпуне стварности, све о чему би новине могле писати јесте бесмислица – губл. Преко Манфреда, Арни Кот је суочен са тим сазнањем, али није у стању да га прихвати: „Прелиста новине и виде да су готово сви чланци претрпели деволуцију, сточили се у бесмислицу [...]. Које проклете користи има од таквих новина, упита се” (Дик ²1995: 228). Попут људи које види на улици, он постоји само у равни заједничке стварности. Још увек процењује све око себе као било корисно, било бескорисно. Не схвата да таквом размишљању у потпуној стварности нема места. Из те узнемирујуће визије буде га речи бликменског врача. Бликменовим речима Дик читаоцу наговештава скори Котов крај: „Устај, господине, *истекло ти време*” (Дик ²1995: 237, *курзив мој*).

Последица учествовања у Манфредовој визији по Кота јесте потпуно отуђење, како од заједничке, тако и од потпуне стварности. Његова трагедија је у томе што није у стању да прихвати истину Манфредовог погледа на свет. Није у стању да се суочи са сопственом безначајношћу и смртношћу. Визију потпуне стварности одбацује као илузију. Ипак, услед тога што је искусио потпуну стварност, више није у стању да се врати заједничкој нити да у њој постоји на начин на који је некада то чинио. Заједничку стварност такође доживљава као илузију³⁷⁶.

Будући да више није у стању да постоји у заједничкој стварности, ускоро му долази крај. Смрт долази у лику Ота Цитеа, ситног шверцера, краткотрајног љубавника Силвије Болен и некадашњег партнера Норберта Штајнера. Он убија Кота пуцњем из пиштоља. Кот му је уништио складиште препуно робе како би се отарасио конкуренције. Цитеов пуцањ није само пуцањ у Кота, већ у све што он представља, моћнике који бескрупулозно поступају према другима како би остварили своје циљеве. То је пуцањ малог човека у „великост” која је „уништила мале пословне људе” (Дик ²1995: 92). Самртне речи Арнија Кота описују суштину заједничке стварности романа: „Ово је још један од тих светова шизофреније. Сва ова богомпроклета шизофрена мржња, разблудност и смрт [...]. Само још један од тих губл-губл светова” (Дик ²1995: 239). За разлику од Болена, он није у

³⁷⁶ Немогућношћу Котовог разликовања примарне стварности романа од илузије у којој се нашао, Дик најављује једну од тема којој ће се детаљније посветити у *Три стигме Палмера Елдрича*.

стању да пронађе равнотежу између два аспекта стварности. Није у стању да са другима дели заједничку стварност истовремено остајући у додиру са оном потпуном. Са једне стране, таква особина Болену омогућава да живи у свом окружењу и учествује у комуникацији са другим људима тражећи своје место под сунцем. Са друге стране, Болен је у стању да не подлегне прихватању илузије да су норме, вредности и друштвени обрасци заједничке стварности једино што постоји. Способан је да прихвати сопствену смртност и очува своју људскост не оптерећујући се стварима на које не може да утиче. Способан је да истраје. Суочен са истином о сопственом постојању коју на самрти изриче, Арни Кот то није.

Дорин Андертон љубавница је Арнија Кота која покушава да заведе Цека Болена. То чини уз Котово пуно знање. Покушај завођења манифестује се на два нивоа. Први ниво је очигледан и успешан. Односи се на физичку привлачност коју Болен према њој осећа као према жени изузетно лепе спољашњости:

„Посматрајући ову цуру, он виде у њој потврду једне старе мудрости. Лепе очи, коса и кожа дају згодну жену, али тек кад је и нос изванредан, имаш праву лепотицу. [...] Медитеранске жене лакше стижу до тог *нивоа лепоте* него, рецимо, Иркиње или Енглескиње, увиде он, зато што, генерички говорећи, медитерански нос, [...] по природи има већу улогу у *физиономској организацији*. Његова жена, Силвија, има *весели, прћаст* ирски нос; довољно је лепа, по свим мерилима. Али ово – ово је нешто друго” (Дик ²1995: 97-98, *курзив мој*).

Из датог описа јасно је да Болен према Дорин Андертон осећа тек физичку привлачност. Уколико упоредимо Доринин опис са кратким описом његове супруге, Силвије, приметимо две ствари. Када сагледава Доринино лице, стиче се утисак као да Болен у њој и не види особу од крви и меса, већ посматра сликарско или вајарско уметничко дело. Помно је проучава дивећи се физиономској организацији црта њеног лица. Диви се њеној спољашњости без икакве емоционалне укључености. Боленовим очима, Дорин читаоцу Дик тако и представља, као спољашњост без дубине. На сличан начин, Тагоми у *Човеку у високом дворцу* испрва испитује Фринкову амајлију. То чини на хладан, емпиријски начин који за последицу нема прелазак у другу стварност. Тек кад амајлији приступи из угла њене апстрактне, духовне вредности, догађа се можда и најбитнији тренутак приповести. За разлику од Дорининог описа, опис Боленове супруге сведен је на једну кратку реченицу. Ипак, оставља посве другачији утисак. Као што је описивао Доринин нос, Болен описује и нос своје супруге. За разлику од првог описа, у другом користи само два придева, весели и прћаст. Употребом та два придева Дик ствара утисак Боленове пуне емоционалне укључености.

Поглед на Дорин у Болену буди потребу да се диви њеној физичкој лепоти. Насупрот томе, помисао на супругу у Болену изазива буђење топлих емоција које сежу дубље од пуке спољашњости. Та топла и дубока осећања суочена са заводљивом спољашњошћу госпођице Андертон ускоро бивају гурнута у запећак, али не и заборављена. Болен ипак неће у заборавити свој први утисак када му је Арни Кот представио Дорин као своју благајницу. У тренутку је схватио праву природу њиховог односа: „Сви су на платном списку, помисли он зловољно. У каквом дивном свету живимо” (Дик ²1995: 97). То и јесте главна Доринина улога у приповести. Њен задатак није само да физички заведе Болена како би га чвршће везала за Кота. Дубљи ниво састоји се у томе што Дорин Андертон својим ступањем у везу са Боленом покушава да га наведе да одбаци и заборави све норме и вредности које потичу из његовог унутрашњег бића. Прељуба је тек први чин. Коначни би било напуштање породице: „Да ли би оставио своју

жену због мене, Цек? Рекао си да ме волиш” (Дик ²1995: 191). Тим чином Болен би изгубио додир са потпуном стварношћу која га кроз приповест прогони. Заједничка стварност и живот у њој само су привид потпуне стварности као што је Дорин Андертон привид праве особе. Попут Арнија Кота, она је Диково лажно људско биће настало као продукт деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка лажне стварности у којој обитава. Упоредива је са наставним машинама Јавне школе. Таква машина „обавља свој ‘плес и песму’ по упутствима са траке, али у свакој фази рада отворена је за модификације, у зависности од понашања публике” (Дик ²1995: 69).

Дорининим ликом, Дик наговештава будуће заводнице његових дела, попут Рахеле Розен³⁷⁷ у *Сањају ли андроиди електричне овце?* или Рондинеле Фугејт у *Три стигме Палмера Елдрича*. Својим опхођењем према Болену, Дорин ствара привид особе којој је заиста стало на сличан начин као што наставна машина Јавне школе „ствара *уверљиву опсену* да је жива и способна за живот” (Дик ²1995: 70, *курзив мој*). Попут наставних машина које су само појединачни шрафови у машинерији Јавне школе и Ко-Оп корпорације, Дорин Андертон је послушни шраф у машинерији Котовог синдиката. Она је алат са троструком наменом. По потреби је благајница или љубавница, а по потреби средство за манипулисање другима. Дорин Андертон је примамљиво и заводљиво лице заједничке стварности коју Болен очајнички покушава да пригрли како би утекао узнемирујућој потпуној стварности. Ипак, присуство Манфреда Штајнера то му неће дозволити. Увлачећи га у своју визију, Манфред у једном тренутку уклања копрену опсена заједничке стварности са Боленових очију. Омогућава му да Дорин сагледа као спољашњост без суштине, празну љуштуру:

„Он се нагну над њу и виде њену лежерну, малтене гњилећу лепоту како отпада. Жуте напрслине прошириле су се кроз њене зубе, који су се потом расцепили и утонули у десни, а ове постадоше зелене и суве као штављена кожа; [...] Гублер ју је дохватио пре него ја, увиде Цек” (Дик ²1995: 151).

Манифестација ентропије и смрти, Гублер претвара Дорин у гротескну појаву какву Манфред види у Арнију Коту. Док маска живота, њена „гњилећа лепота”, отпада, Болен почиње да увиђа дубину понора смрти који је скривала. Важност маске у гротески истиче и Кајзер као можда и „најважнији мотив за приказивање отуђења света” (2004: 80). Присутан је како у претходној сцени са Дорин Андертон, приказу Арнија Кота из Манфредовог угла, приказу персоналаца у Боленовој визији, тако и у виђењу света из перспективе Арнија Кота једном када га Манфред увуче у стварност каквом је он доживљава. Норме и вредности заједничке стварности које су преузеле Дорин учиниле су је мртвом и празном. Без искрених и топлих људских веза, између ње и „својства мртвости” више не стоји ништа. Као што је заједничка стварност само прочеље које скрива потпуну стварност иза ње, тако је и Доринина привидна лепота празна љуска иза које не стоји живот нити право људско саосећање: „Црвено око инсекта [...] извири испод лабавог капка жениног невидећег ока, па се повуче назад; [...] затим стаде гледати кроз њено очно сочиво, али не успе да сагледа ко је он, и шта је он; не успе да у потпуности искористи *пропали механизам* иза кога се настанио” (Дик ²1995: 151-152, *курзив мој*).

На концу, Болен успева да надвлада површну физичку привлачност према њој и сагледа је као средство чија је сврха да своју унутрашњу трулеж пренесе и на њега. Гублер представља ништавило као једино присуство у Дорининој особи. Он је „у њу одавно ушао, у њој се настанио и сад кренуо да прокрчи себи пут до површине” (Дик ²1995: 152). У том

³⁷⁷ За разлику од Дорин, Рахела Розен ће и дословно бити андроид.

тренутку, Болен по први пут схвата природу претње са којом је суочен. У опасности је да изгуби своју индивидуалност и постане једнак неживим механизмима који га окружују. Другим речима, да буде укалупљен и усвоји норме, вредности и друштвене обрасце окружења: „Дошао је Гублер да гублује. Да погуби тебе па да будеш губле³⁷⁸” (Дик ²1995: 153). Након таквог искуства, он више није у стању да се у Доринином присуству осећа као раније. Схвата да њен утицај гуши живот у њему претварајући га у механизме попут оних са којима се у својим визијама суочава: „[О]сећао је и сâм нешто тешко полегло по рукама и ногама, нешто што му је почело гушити срце” (Дик ²1995: 157). Чак и Доринине речи сада чује попут Манфреда, као потпуну бесмислицу: „‘Губл губл’, рече девојка” (Дик ²1995: 190). Како се приповест приближава крају, тако се и њихов однос хлади, растаче и напослетку нестаје, у алузији на напредовање ентропије ка коначном хаосу.

У последњој сцени у којој их видимо заједно, на Котовој самрти, Дик нам пружа још један контраст између Боленове људске емпатије и Дорининог механичког и емоционално отуђеног понашања. Упркос свему што му је Кот учинио, „[с]азнање да је Арни Кот мртав испуни га [Болена], на његово сопствено неверовање, јадом” (Дик ²1995: 240). За разлику од Болена, Доринина реакција изостаје. Хладна је и удаљена. Може се рећи да је према својој механичкој реакцији једнака хеликоптеру којим у том тренутку управља: „Изгледала је сасвим сталожено; као да је Арнијеву смрт прихватила ‘у ходу’; *хеликоптером је пилотирала вешто, као да ради нешто најнормалније*” (Дик ²1995: 240, *курзив мој*). То је уједно и сцена у којој Дорин срећемо последњи пут. Услед неуспеха да наведе Болена на напуштање породице, тиме и свих норми и вредности које породица представља, лик Андертонове губи сврху. Болен се враћа породици и наставља истовремено да постоји како у равни заједничке, тако и равни потпуне стварности, ослобођен жеље да из тог стања побегне.

Милтон Глауб психијатар је кампа БГ у насељу Нови Израел. То је камп за децу са посебним потребама у коме су збринуте Манфред Штајнер и Котов син. Задатак му је сличан задатку Јавне школе, да укалупи неприлагођене и извуче их из њиховог приватног света у заједничку стварност. Једина разлика између њега и Јавне школе јесте у томе што његов задатак почиње тамо где се задатак Јавне школе завршава. Јавна школа неприлагођене издваја и шаље их у кампове попут оног у коме Глауб ради. Тамо ће таква деца бити или прилагођена или изолована од остатка друштва како не би утицала на друге. Попут Роберта Чилдана из *Човека у високом дворцу*, лик доктора Глауба код читаоца од почетка изазива одбојност. Поменути утисак оставља како због надмености која се граничи са отвореним расизмом и шовинизмом, тако и због покушаја да се на све могуће начине нађе на платном списку Котовог синдиката.

Попут Чилдана који пред читаоцем расте и развија се, Глауб у једном тренутку одбацује норме и вредности свог окружења. Слично Чилдану до судбоносног сусрета са Полом Касуром, све до сукоба са Арнијем Котом, Глауб одаје утисак некога ко се не усуђује да стане иза својих уверења. Ипак, у Глаубу релативизованим деловима приповести може се увидети да његов лик прелази одређени развојни пут. Ступањем у сукоб са Арнијем Котом он на крају креће у потрагу за нечим вреднијим у животу. На крају тог пута налази се повратак правим људским вредностима и етичким принципима за које би један лекар требало да се заузима.

³⁷⁸ При навођењу речи „губле” вероватно је дошло до штампарске грешке или грешке при преводу. Реч је требало да гласи „губл”, без слова „е” на крају. Слово „е” се вероватно грешком задржало у преводу романа са енглеског језика (енг. „gubble”).

На почетку романа, Глаубов лик једно је од оличења духовне пустоши о којој говоре Пагети и Олдис. О себи има високо, али неутемељено мишљење. На друге гледа са ниподаштавањем. Своје послодавце из Синдиката међупланетних возача приватно назива цимријама³⁷⁹ (в. Дик ²1995: 61). Његови ставови према једнонационалним насељима као што су Нови Израел или арапско насеље откривају дубоко усађене антисемитске ставове упоредиве са сличнима Роберта Чилдана (в. Дик ²1995: 61-62). За разлику од Чилдана, Глауб те ставове умешније крије. То чини не зато што их сматра погрешним, већ зато што су лоши за посао. Глаубови пацијенти долазе махом из тих заједница, али му то не смета да им се додворава уколико процени да би на њима могао зарадити. Пример тог додворавања јесте Глаубово коришћење пудера за затамњивање лица: „Теорија иза тог пудера тврдила је да владајући кругови у СМВ јесу људи шпанског и порториканског порекла, који ће се вероватно осећати застрашено уколико особа коју су запослили има боју коже светлију од њихове” (Дик ²1995: 62). Већ при првом сусрету са доктором Глаубом, читаоцу је јасно да је суочен са особом која у својим пацијентима не види људска бића, већ извор прихода. Попут Арнија Кота, Глауб процењује људе искључиво према степену користи коју му могу донети. Квалитет који га чини далеко одбојнијим него што је то Арни Кот јесте његова потреба да се додвори. Док Арни Кот не крије своје ставове, Глауб носи маску добронамерности. Супротно општеприхваћеном схватању да је задатак лекара да помогне пацијенту, њему то није циљ. Основни задатак му је да помогне себи. Иако би многе пацијенте могао излечити, он то не покушава. Тиме би изгубио извор прихода. У његовом уму, он није ту због пацијената. Пацијенти су ту због њега: „Уместо да пацијента излечиш од његових фобија, преузмеш на себе да будеш његов заступник, нешто слично адвокату” (Дик ²1995: 64). Такав однос између њега и пацијената трајнији је и за Глауба кориснији: „Ја ћу скинути социјални притисак са тебе, а ти можеш онда наставити у свом хроничном стању лоше прилагођености” (Дик ²1995: 63).

Још један пример Глаубове неосетљивости на проблеме других јесте његова реакција на самоубиство Норберта Штајнера. Истоветна је реакцији Арнија Кота. Глауб нити једног тренутка не помишља како на разлоге Штајнеровог поступка, тако ни на последице по породицу коју је оставио иза себе. То би била људска реакција. Као и у Котовом случају, таква реакција код Глауба изостаје. У питању је одсуство емпатије према другом људском бићу. Једино што Глауба занима јесте како ће се Штајнеров поступак одразити на његово запослење у кампу БГ. Будући да је био последњи који је разговарао са Штајнером, могло би се посумњати да су Глаубове речи биле окидач Штајнеровог самоубиства: „Да ли је том идиоту Штајнеру пало на ум какво би дејство његова смрт могла имати на друге? Јесте, морало му је пасти на ум; он је то урадио да би се осветио нама” (Дик ²1995: 65). Истоветно Коту, Милтон Глауб себе доживљава као центар универзума. Све што постоји ту је или зарад испуњења његових себичних потреба или је уперено против њега. Из тих разлога је кадар да сопствени недостатак емпатије екстернализује и припише другом, чијим поступком сматра да је угрожен.

Попут Кота, Глауб постоји само у равни заједничке стварности. У његовој личности не постоји трење између приватних моралних начела и захтева окружења. Главна мотивација му је лична корист, али и фрустрација услед неуспеха да корист оствари. Локални моћници попут Кота неопходни су алат да то постигне. Ипак, ти исти моћници истовремено су и двосекли мач, јер су му и главна препрека ка жељеном успону. Колико год желео да их искористи, његове намере неретко се изјалове, те он сâм бива искоришћен.

³⁷⁹ Шкртице, циције.

То чини управо Кот, коме веома брзо постаје јасно како је „Глаубу очајнички стало да се прода” (Дик ²1995: 106). У ту сврху, Глауб без оклевања присваја туђу теорију о шизофренији као своју: „[Б]ез оклевања или стида, он ‘продаде’ теорију из Бергхолцлаја као своју” (Дик ²1995: 103). Из тих разлога, Коту је лако да Глауба најпре искористи како би дошао до потребних информација, а потом га одбаци: „Измузао потребне информације, за цаб-цабе, од једног психијатра, а онда се отарасио тог типа” (Дик ²1995: 110). Попут Боленовог негдашњег надређеног, Милтон Глауб оличење је цивилизацијских притисака којима је циљ да сломе ликове попут Болена како би их преобликовали према свом нахођењу. Истовремено, читаоцу представља и пример крајњег продукта деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка заједничке стварности. Глаубова природа не може измаћи Боленовом погледу. Призор који Болен посматра, још један је пример ауторове употребе гротеске: „Виде психијатра из угла *потпуне стварности*: *ствар* састављену од хладних жица и прекидача, никако не људско биће од меса. *Меснати маскирни слојеви* растопили су се и постали провидни, и Џек Болен сагледа *механичку направу* иза њих” (Дик ²1995: 105, *курзив мој*). Слично Коту, Глауб је лик који не ствара својим рукама. У његовом раду нема креативности. Попут Чилдана у *Човеку у високом дворцу* или доктора Денкмала у *Три стигме Палмера Елдрича*, Глауб је паразит који опстаје користећи проблеме и несигурности других. Будући да је лишен креативности као особине личности, остаје без додира са својим унутрашњим светом и потпуном стварношћу. Поистовећен је са нормама, вредностима и друштвеним обрасцима заједничке стварности, који су истовремено супротстављени унутрашњим моралним начелима ликова попут Џека Болена. Стога се у Диковим фикционалним световима ти ликови не могу сматрати људским бићима, већ аутоматима, лажним људима. Услед способности да очува своја унутрашња морална начела истовремено функционишући „цео, нерасцепљен” и у нивоу заједничке стварности, Џек Болен је кадар да препозна истину о особама попут Милтона Глауба: „[Д]оцо, видим те под визијом вечности, и ти си мртав” (Дик ²1995: 107).

У фикционалној стварности коју настањује, Глауб је безначајни шраф у друштвеној машинерији Диковог Марса. У свом уму, далеко је више од тога. Сукоб између представе коју о себи има и непрестаних шамара које добија покушавајући да се уздигне, извор је сталних фрустрација. Након неуспеха да постане делом Котовог синдиката, осећа се искоришћено и одбачено. Одлучује да избаци Котовог сина из кампа БГ под изговором да дечак јесте ометен у развоју, али не и аутистичан. Осећа љутњу и људски порив за осветом. Ипак, такву мотивацију иза својих поступака одбацује. То је сувише ниска побуда која није у складу са представом коју има о себи: „Не, закључи он, не чини се да је то вероватно; ја нисам онај психолошки тип који би тражио освету” (Дик ²1995: 168). Нема храбрости да се суочи са Котом, већ позива дечакову мајку, Ен Естерхази. Жеља за моћи у њему веома је снажна. Осећа јако задовољство када угледа Енин забринуту израз лица: „Пријало је видети како се самопоуздан, самозадовољан израз лица те жене спарушује од бриге” (Дик ²1995: 169). Ипак, ни такав наум му не успева услед контаката које Ен има у скривеном домену којим влада УН. Чак и сама, без помоћи Арнија Кота, Ен Естерхази довољно је утицајна да омете Глаубове намере. То је још један шамар представи коју Глауб о себи има. Чак и његова понуда да заступа Болена на судбоносном суочавању са Котом као његов „службени психијатар” бива одбијена: „Дај ми пуномоћје, па да те искрцам код куће” (Дик ²1995: 177). То је понуда која би омогућила Болену да побегне од суочавања како са Котом, тако и са визијом потпуне стварности која га услед Манфредове близине прогони. Ипак, Болен не жели бег. Не жели да се укалупи у норме, вредности и

обрасце понашања заједничке стварности. Жели да очува увид у истину потпуне стварности колико год такав корак био тежак.

За доктора Глауба, то је посљедњи ударац његовом самољубљу. Суочена са Боленовом одлучношћу да не одустане од свог пута, Глаубова представа о сопственом значају бива уздрмана. По први пут осећа искрене емоције према другом људском бићу: „Др Глауб осети талас саосећања према овом човеку и његовој склоности да упорно, држећи се нагона, гура неким својим путем” (Дик ²1995: 178). Трачак људскости коју читалац до тог тренутка није имао прилике да види у Глаубу, успева да исплива на површину. Такво искуство не остаје без последица. До тог тренутка, Глауб никада није смогао храбрости да се неке супротстави. Увек се поданички повлачио и пасивно прихватао последице неуспелих конфронтација. Неретко је био присиљен и да рационализује своје одустајање како би очувао илузију коју је о себи изградио. Боленова одлучност да се суочи са Котом инспирише Глауба да промени дотадашње понашање. По први пут у приповести проналази храбрости да се неке отворено супротстави. Још је важније што то не чини искључиво зарад себе. Његове побуде укључују личну корист, али су ипак шире од тога. У његовој личности јавља се квалитет који раније није постојао или је био закопан толико дубоко да није могао доћи до изражаја, емпатија. Манифестује се као искрено саосећање и забринутост за судбину другог људског бића. Отвореним супротстављањем Арнију Коту, Глауб се заузима како за Болена, тако и за себе. По први пут је забринут за лични интегритет: „[3]а мој интегритет битно је да заштитим моје пацијенте. Двоје могу играти игру застрашивања. Као што знаш, твоје ванбрачно дете Сем Естерхази је у кампу БГ, где ја ординирам” (Дик ²1995: 186). Чином побуне, Глауб одбацује претходно механичко, пасивно и послушничко понашање. На тај начин одбацује деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења оличена у Арнију Коту и, донедавно, њему самом. Самим тим, макар деломце, стиче статус деонтичког, аксиолошког и епистемичког странца. То је почетак пута ка повратку нормама и вредностима које потичу из његовог приватног света. Уједно, то је почетак пута ка поновном проналажењу сопствене људскости.

У Диковим фикционалним световима, они који себично гледају сопствене интересе, поданички прихватајући што им се намеће, лажни су људи. То су механизми које можемо срести у Боленовим визијама потпуне стварности. Насупрот њима, ликови који се заузимају за себе истовремено бринући о другима, буне се и не прихватају пасивно и послушнички што им се намеће, права су људска бића. То је раван по којој се креће лик Милтона Глауба од почетка до краја приповести. Ипак, чак и на крају приповести, Глауб је тек на почетку свог путовања. Мешавину норми, вредности и друштвених образаца заједничке стварности, чије је оличење раније био, са једне, те новопронађене људскости са друге стране, видимо у утиску који оставља на Ен Естерхази при поновном сусрету: „Доктор Глауб, чудна мешавина идеализма и детињасте завидљивости, баш заврнут створ” (Дик ²1995: 201). Не желећи да о Котовим плановима извести УН и полицију, Глауб одлази код Ен Естерхази како би заједно покушали да га зауставе. У очима госпође Естерхази, Глауб је „неискрен, али одлучан” (Дик ²1995: 201). Неискрен је, јер се због сопствене умешаности у Котове намере никада не би окренуо властима. Ипак, одлучан је у томе да му не може допустити да учини нешто што Глауб сада сматра погрешним. Не може му допустити да настави да злоупотребљава како Манфреда, тако и Болена; Манфреда зарад користи, Болена како би му се осветио због његове тобожње издаје. Из тих разлога Глауб и доводи Ен како би се заједно супротставили Коту. Покушаће да искористе њен утицај не би ли убедили Кота да од својих намера одустане: „Молим те, Арни. Шта год да си

наумио, преиспитај то мало. На свету има толико добра; зар се баш мораш освећивати” (Дик ²1995: 217). Глауб и Ен Естерхази не успевају да зауставе Кота, али за њих то више није важно. Најважније је што су то уопште покушали. Нису стајали по страни и пасивно допустили да се догоди нешто што није у складу са њиховим унутрашњим моралним начелима, са њиховом савешћу. То је нарочито важно у случају доктора Глауба, зато што је он своја унутрашња морална начела и савест тек био пронашао. Попут Болена, обоје су мали људи који су учинили све што су могли како би нешто са чим се не слажу спречили. Више се од њих и не очекује. Потврдивши своју новопронађену људскост и донекле се искупивши у очима читаоца, заједно са Ен Естерхази, Глауб испуњава своју улогу у приповести. Након тога, напушта сцену и читалац га више не среће.

Ен Естерхази бивша је супруга Арнија Кота и власница продавнице поклона у близини кампа БГ. Као мали предузетник, спада у категорију креативних људи попут Џека Болена. Оно што је издваја из гомиле јесте чињеница да је активна у политичком животу фикционалног Марса. Та активност омогућује јој да има делимични увид у планове и намере УН-а. Ен Естерхази не бисмо могли назвати изаслаником невидљивог домена као што је случај са Леом Боленом. За разлику од њега, она се бори против многих намера и планова власти. Пример тога јесте њен рад на спречавању затварања кампова за децу са проблемима у развоју. Иако није изасланик, у одличној је позицији да буде доушник. Услед њене вредности као извора правовремених информација, бивши супруг сматра је изузетно корисном. То је једини разлог зашто са њом одржава контакт. Чињеница да са њом има сина, штићеника кампа БГ, за Кота је небитна. Ни према њој, ни према сину, не гаји никакве емоције.

Ен Естерхази сушта је супротност Арнију Коту. Брижна је као родитељ у истој мери у којој је он за свог сина незаинтересован. Друштвено је одговорна и покушава да помогне и другима помажући свом детету. Насупрот њој, једина идеја коју Кот поседује о друштвеној одговорности и бризи за другог јесте сопствена корист. Чињеница да је писац описао Ен Естерхази као Котову бившу супругу није случајна. Ен Естерхази екстернализована је савест и људскост Арнија Кота. Та екстернализација симболично је представљена њиховим разводом. Као екстернализована, Котова савест у лику Ен Естерхази лишена је готово сваког утицаја на њега. Одбацивши савест, Кот је одбацио и своју људскост. Екстернализација савести и унутрашњих моралних начела омогућила му је да у себе усади споља наметнута деонтичка, аксиолошка и епистемичка модална ограничења. Поменута екстернализација додатно је наглашена и чињеницом да са својом бившом супругом готово никада не комуницира непосредно. Целокупна комуникација обично се води уз помоћ апарата за шифровање порука. Од Ен Естерхази као сопствене људскости у женском лику двоструко је отуђен најпре разводом, а потом и комуникацијом која се обавља путем механичког помагала.

Непосредну комуникацију остварују само два пута у приповести. Први такав сусрет дешава се непосредно након самоубиства Норберта Штајнера. Будући да се Котов шифрарник покварио, принуђен је да Ен физички посети како би дошао до информација које сматра неопходним. Најважнија улога те сцене јесте да јукстапозицијом између два лика читаоцу помогне да схвати размере Котовог напуштања свих људских обзира. У тој сцени, њих двоје јесу једно наспрам другог у просторном смислу, али је јасно да их раздваја понор неразумевања. Она је како забринута за судбину свог детета и друге деце у кампу БГ, тако и потресена због Штајнеровог самоубиства. Насупрот њој, ниједан од тих проблема Кота не дотиче. Забринут је искључиво за сопствену удобност. Ен је свесна да се њих двоје не могу ни око чега сложити. Стога Дик ту сцену и завршава на следећи начин:

„Јели су, без даљих речи” (Дик ²1995: 61). Тишина таквог завршетка осликава отуђење Арнија Кота од свега људског, представљеног бившом супругом која у тишини седи насупрот њему.

Једини разлог зашто Ен Естерхази одржава контакт са Арнијем јесте што одбија да се суочи са истином. Готово свесно слепило за Арнијеву праву природу последица је њене потребе да побегне од реалности која је са свих страна притиска. Потресена је Штајнеровим самоубиством зато што разуме како је то имати другачије дете. Из тих разлога, способна је да саосећа са њим и његовом потребом да од такве стварности побегне. Разлика између њих двоје лежи у томе што Сему Естерхазију у БГ кампу заправо није место. За разлику од Манфреда Штајнера, Сем Естерхази није аутистичан, већ напросто недовољно развијене интелигенције. Она са том истином не жели да се суочи. То полусвесно слепило као вид бега од стварности до изражаја долази и при конфронтацији са Милтоном Глаубом: „Сувише ми је болно. Мени је много лакше да га сматрам аномалозним. [...] Немам способност да о њему мислим као о ретардираном” (Дик ²1995: 170). На сличан начин, Ен избегава да види отуђеност свог бившег мужа како од ње и сина, тако и од свих људских обзира. На такво суочавање приморава је доктор Глауб покушавајући да заустави Котове планове. То је Енин последњи покушај да допре до бившег мужа и скрене га са деструктивног пута: „[А]ко у овоме останеш упоран, знам да ти и ја никада више нећемо бити заједно, никако, ни на који начин. [...] Зар ти је ово сад толико важно, да си спреман да изгубиш тако много?” (Дик ²1995: 218). У намери да га одврати не успева. Ипак, она као лик расте у очима читаоца. Прелази пут од окретања леђа стварности на почетку романа, до отвореног суочавања са окружењем на његовом концу. Слично доктору Глаубу или Цеку Болену, заузимањем за себе и друге, као и суочавањем са својим проблемима, Ен Естерхази одбацује притисак норми, вредности и друштвених образаца заједничке стварности оличених у Арнију Коту. Иако не поседује Боленову унутрашњу визију потпуне стварности, првенство даје личним моралним начелима отворено их заступајући. Прешавши свој развојни пут и испунивши своју улогу, напушта сцену. Не одговоривши на њено убеђивање, Арни Кот је својим возилом обилази и оставља иза себе. Символично, тим чином коначно иза себе оставља чак и могућност поновног сједињења са својом савешћу и људскошћу.

За разлику од њих, Манфред је директно суочен са ентропијом. Паралисан је и неспособан да реагује суочен са таквом страхотом. Једино што му може помоћи јесте искрена добронамерност и топлина других људских бића. Манфред Штајнер аутистични је дечак готово искључен из заједничке стварности у којој у мањој или већој мери учествују остали актери. У његовим очима, заједничка стварност танка је патина превучена преко лица потпуне стварности. Његова перцепција сведена је на раван потпуне стварности. Норме, вредности и друштвени обрасци заједничке стварности у свету каквим га он доживљава лишени су значења. Како деонтички, тако и аксиолошки и епистемички модалитети постојања који одређују живот у његовом физичком окружењу, за Манфреда не важе. У односу према њима, Манфред завређује статус потпуног странца више него било који други актер приповести. Нити је способен да примети њихово постојање, нити да се понаша у складу са њима. Зато и сенке других особа које му допиру до рубова свести види у другачијем светлу. Те сенке за њега представљају претње: „Манфред Штајнер, десет година стар, никада ниједну реч није проговорио. Кретао се трком, *и то на прстима*, и избегавао људе као да су некакви предмети, оштро-бодљави и опасни” (Дик ²1995: 35, *курзив мој*).

Претходни навод први је опис Манфреда и његовог стања на који наилазимо у роману. Услед своје укључености у визију потпуне стварности, Манфред друге људе доживљава као предмете, лишене живота. На жалост, како приповест одмиче, схватамо да такав доживљај није Манфредова илузија. Многи ликови романа тај опис заслужују. Арни Кот можда и највише од свих. Слика Манфредовог начина кретања кроз заједничку стварност, трком и на прстима, указује на две ствари. Најпре, ту је Манфредов страх од те равни приповедне реалности. Тачније, страх од њеног правога лица за које му се чини да га само он може видети. То је страх од одсуства живота које тим постојањем доминира. У визији стварности коју он настањује вреди само једно модално ограничење, закон ентропије: „Када посматра људе, [Манфред] их види како се распадају и труле, и може само да посматра док се они претварају у кожу, прашину и гамижуће инсекте пред његовим очима. Ентропија, тако убрзана, постаје непосредна и очигледна, сила далеко виталнија од људи око њега” (Висковић 2013: 87). Једина истина вредна помена у свету који настањује Манфред јесте да је све што постоји осуђено на смрт и нестајање. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења заједничке стварности својим деловањем убрзавају нестанак живота и долазак смрти. То чине стварајући норме, следствене системе вредности и друштвене обрасце који теже да потисну приватна морална начела јединки. Такав приступ води уништавању различитости у начину на који појединци виде свет око себе. Наметање једнообразних норми, вредности и образаца понашања води стварању једнообразне перцепције стварности. То је заједничка стварност *Марсовског временског исклизнућа*. У Диковим фикционалним универзумима, то је привид стварности у коју верује већина актера, лажна стварност која производи лажне људе. Изградња такве заједничке стварности комплементарна је потреби корпоративно-капиталистички устројеног друштва какво срећемо у роману за претварањем самосвојних и самосвесних људских бића у униформне масе потрошача. У процесу претварања разноликости у истоветност, људскост оличена у способности емпатије највећа је сметња. Уместо прилагођавању доминантним модалним ограничењима, присуство емпатије води деонтичком, аксиолошком и епистемичком отпадништву, те, на концу, побуни. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа* потиру способност емпатије у актерима приповести одвлачећи им пажњу од основних људских вредности и саосећања према другима. Те вредности замењују се својим сурогатом, бесомучним поривом за материјалним стицањем који отуђује људе. Долази до објектификације других људских бића и нестајања живота из поимања реалности. На тај начин, такви актери постају супротност ономе што су били. Људска топлина бива замењена хладном срачунатошћу. Смрт замењује живот.

Свеобухватност ентропије која прожима све поре фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа* Манфред исказује користећи две речи. То су „губл” и „губиш”: „Шта ако реч *губиш* означава време? Силу која је, за овог дечака, труљење, погоршање, уништење и, на крају, смрт? Силу која ради свуда, делује на све у Васељени” (Дик ²1995: 138). У те две речи сажет је Манфредов доживљај света. Користећи их из перспективе аутистичног дечака, аутор на особен начин претвара „апстрактне процесе који чине ентропију у нешто опипљиво” (Висковић 2013: 82). Џек Болен једини је актер романа који је у стању да разуме начин на који Манфред види свет: „Ово је Манфредова слика стварности, а по нама, он је очајно болестан; *не сагледава оне друге видове стварности*, као што сагледавамо ми. Он види *један ужасавајући сектор*: најодбојнији вид стварности” (Дик ²1995: 138, *курзив мој*). Слика Манфредовог кретања на прстима по ободу видокруга других читаоцу приближава ограничени степен његовог учествовања у заједничкој

стварности. Слика његовог кретања на прстима не јавља се само једном приликом: „Како он спринтује! – на врховима прстију, као да *игра по некој музици коју други не чују*” (Дик ²1995: 43, *курзив мој*). Силвија Болен има сличан утисак, посматрајући Манфредову фотографију, и пре него што га упозна: „Он изгледа [...] као очајно *створење са неког другог света*, са неког божанског, али ипак ужасног места *с оне стране овог, њиховог*” (Дик ²1995: 55, *курзив мој*). Тај утисак се појачава и претвара у одбојност када га Џек Болен доведе: „Дечак је долепршавао у кућу и одлепршавао, *увек трчећи на врховима прстију*; његове очи стреловито су бацале погледе у разним правцима, као да *види ствари које нису присутне и чује звуке изван нормалног опсега чујности*” (Дик ²1995: 123, *курзив мој*). На тај начин, Дик читаоцу постепено представља Манфредову искљученост из заједничке стварности не као последицу болести и илузију произашлу из ње. Манфредова визија потпуне стварности представља се као његова стварно постојећа способност. Стога опозиција заједничка/потпуна стварност губи одлике опозиције стварност/халуцинација. Такав поступак очуђује читање, наводећи читаоца да прихвати опозицију заједничка/потпуна стварност као два аспекта целокупне стварности. Самим тим, читалац прихвата ауторову намеру да кроз лик Манфреда представи потпуну стварност као суштину, а заједничку стварност као прочеље целокупне стварности.

Тај утисак бива појачан још једном чињеницом. Многи актери романа који су или усвојили деонтичке, аксиолошке и епистемичке модалитете заједничке стварности или томе из различитих разлога теже, осећају одбојност према Манфредовом присуству. Његово присуство на њих утиче тако што разара илузију да је њихов живот искључиво у равни заједничке стварности једини могући аспект живота. Стога и осећају порив да од тог утицаја побегну. Примери које можемо издвојити јесу Дорин Андертон и Силвија Болен. Како једна, тако и друга изражавају нелагоду услед Манфредовог присуства. Дорин то чини током вечере у Котовом стану: „Не могу дуго да подносим Манфреда. Стално се нешто мува, врти. Никад не мирује” (Дик ²1995: 142, 152). Силвијина реакција слична је Дорининој, јер и „њу узнемирава тај мутави, мали аутиста Штајнер” (Дик ²1995: 123). Услед Манфредовог присуства, Дорин бива накратко увучена у његову визију. Постаје кадра да искуси стварност из за њу непознатог, потпуног угла. На вечери у Котовом стану присутни су Арни Кот, Дорин Андертон, Џек Болен и Манфред. Сцена је карактеристична по томе што се понавља три пута, истовремено из Манфредовог и из угла неког другог актера. Диково приповедање релативизовано појединачним ликовима тече толико глатко да неретко није могуће са сигурношћу разлучити где престаје Манфредов, а почиње угао гледања неког другог. С обзиром на различите углове посматрања, начини на који актери доживљавају те догађаје донекле су различити. Поново, Џек Болен је тај који заједно са Манфредом исту сцену преживљава више пута и разуме шта се догађа:

„Мени се чини, малтене, да Манфред не само зна будућност, него на неки начин и *контролише* будућност, постиже да се она окрене на највеће могуће зло, зато што њему то изгледа природно, он тако види стварност. Као да сви ми, зато што смо близу њега, тонемо у његову стварност” (Дик ²1995: 154).

Услед своје неприлагођености захтевима заједничке стварности, Болен је способан да утоне у Манфредову стварност очувавши способност да и даље функционише у заједничкој. Услед своје прилагођености модалним ограничењима заједничке стварности Дорин Андертон реагује другачије. У сцени у Котовом стану, Дорин успева да искуси стварност како је Манфред види. Арни Кот и за њу на тренутак постаје „врећа костију, прљавих, а ипак сјајно-влажних” (Дик ²1995: 159). Доживљава га као „мрачни, смрдљиви предмет који се нешто хватало за њу” (Дик ²1995: 160). Џек Болен у њеном загрљају постаје

„мртва врећа, у којој све врви од губиша” (Дик ²1995: 159). Њена перспектива се у толикој мери стапа са Манфредовом да и себе посматра Манфредовим очима: „Сврбуца је одећа њена, пуна длака из косе, прашине и мртвих речи-буба, додијавалица. Она почиње да се чеше, драпа, и одећа спада са ње, исцепана у траке, у које она зарива зубе. Жваће их и траке нестају” (Дик ²1995: 159). За разлику од Болена који може да пронађе равнотежу између два супротстављена вида стварности, а да не изгуби себе у том процесу, Дорин за то није кадра. Њен одговор јесте бег од визије која јој руши илузију о сопственом постојању. Како у првој, тако и свакој наредној верзији сцене, она одлази кући не могавши да поднесе стварност какву јој Манфред показује: „Арни, мислим да ћу кући” (Дик ²1995: 142, 152).

Без обзира што од Манфредове визије бежи, Дорин схвата на који начин делује сила представљена Манфредовим ликом на све присутне: „Требало је да ти њега привучеш у наш свет, у заједничку стварност нашег друштва... Уместо тога, увукао је он тебе, зар не?” (Дик ²1995: 154-155). Услед Боленове одлуке да од стварности коју му показује Манфред не бежи, он у Дорининим очима постаје „мање... жив него што [је] био пре само дан-два” (Дик ²1995: 157). Истина је супротна. Услед одбијања да се са истином о себи суочи и одлуке да од ње побегне, Дорин је та која је мање жива.

Манфредова субјективна алетичка обдареност у виду способности да прошлост, садашњост и будућност сагледа без ограничења доживљаја времена као тока представља научнофантастични новум на којој је приповест логички утемељена. Та обдареност омогућава му да посматра ентропију на делу. Ентропију дефинишемо на следеће начине (в. IV 2. 2.). У физици, ентропија представља количину енергије која се не може искористити за одвијање природних процеса. Ентропијско кретање ће у једном тренутку довести до хлађења нашег универзума и престанка сваког облика живота. Уколико ентропију спустимо у раван њеног друштвеног значења, она се схвата као тежња ка једнообразности, хомогености и недостатаку различитости. На тај начин користи је Дик. Њено деловање у фиционалном свету *Марсовског временског исклизнућа* представљено је из Манфредове перспективе, гротескним приказима света који га окружује. То је раван потпуне стварности са којом је Манфред непрестано суочен. Будући да ентропија надилази сва друга ограничења, Манфред у својој слици света игнорише деонтичке, аксиолошке и епистемичке модалитете на којима је друштво заједничке стварности романа утемељено. Из Манфредовог угла, како та модална ограничења, тако и заједничка стварност коју производе лажни су. Лажни су и људи који су се поистоветили са нормама, вредностима и друштвеним обрасцима тог окружења. Стога их Манфред и доживљава на начин који је Кајзер означио гротеском, као мртва тела која се распадају, али ипак крећу. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења заједничке стварности, иако им је циљ да узурпирају место ентропије као врховног арбитра постојања, на концу постају оруђе у њеним рукама. Тежњом ка општој истоветности како друштвених односа, тако и јединки тог окружења, нестанак живота и долазак ентропијског краја се убрзава. У Диковим фикционалним универзумима, различитост значи живот, истоветност се изједначава са смрћу. Такав доживљај потпуне стварности допушта Манфреду да сликовито, цртежом, представи немоћ невидљивог домена заједничке стварности који УН и Ко-Оп представљају. Луксузне зграде које планирају да изграде у планинама ФДР-а, на Манфредовом цртежу постају „клонуле од старости”, оронули „призор очајања и рушења; безвремене тежине и тромости” (Дик ²1995: 137). Суочена са временом и ентропијом, Манфредовим губишом, сва моћ невидљивог домена заједничке стварности постаје безначајна. Самим тим, деонтички, аксиолошки и епистемички поредак који тај домен

намеће заједничкој стварности постаје ништаван. Луксузне зграде које УН и Ко-Оп имају намеру да изграде „симбол [су] тежњи и неуспеха човечанства” које ће „бити значајно постигнуће када буду завршене; што не значи да на концу нису осуђене на пропаст” (Олдис 1975: 43). Заједничка стварност са нормама и вредностима које намеће било присилом, било својим наизглед свемоћним присуством, у *Марсовском временском исклизнућу* супротстављена је ентропијском деловању времена оличеног у малом и наизглед немоћном аутистичном дечаку. Колико год заједничка стварност на челу са УН-ом и Ко-Оп-ом моћно и застрашујуће изгледала у поређењу са дечаком неспособним да се о себи стара, то је само илузија. Чињеница да све што има почетак мора имати и крај чини како заједничку стварност, тако и деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења која она заступа небитним и у основи лажним у односу на истину потпуне стварности: „Све се, раније или касније, истроши; ништа није вечно. Промена је једина константа у животу” (Дик ²1995: 83). Свака промена кретање је од почетка ка неумитном крају. Норме, вредности и друштвени обрасци на којима је устројено земаљско и колонијално друштво Диковог фикционалног Марса нестална су и промењива категорија колико год покушавала да се представе као вечна. Насупрот њима, стоји ентропија као универзална константа. Слика малог аутистичног Манфреда супротстављеног целокупној заједничкој стварности завања. Његова моћ састоји се у томе што својим присуством присиљава друге да се суоче са истином, како о стварности коју настајују, тако и о себи самима. Његово присуство подсетник је да постоји још нешто испод површине њихових испразних живота. Већина актера ту истину није у стању да прихвати и наставља да живи искључиво у равни заједничке стварности. На жалост, Манфредова невоља састоји се у томе што је у стању да види само крај пута. За путовање до тог исходишта готово је потпуно слеп.

Улоге Манфреда Штајнера и Џека Болена комплементарне су. Манфред не допушта Болену да одустане од свог унутрашњег света и своје људскости путем усвајања норми и вредности света у коме живи. Болен заузврат помаже Манфреду да ступи у додир са спољашњим светом на начин који није у сукобу са његовим унутрашњим. Његова улога јесте да омогући Манфреду да скрене поглед са коначне тачке у којој све нестаје и постане кадар да погледом обухвати део стварности који том крају претходи. Део стварности коју називамо заједничка није само место у коме доминирају модална ограничења супротстављена унутрашњим моралним нормама и начелима актера који су очували своју људскост. То је и простор у коме упркос таквим околностима још увек има места за живот испуњен топлим и искреним међуљудским везама. Како Пагети примећује (в. Пагети 1975: 30), Дик нам својим фикционалним световима открива да се слободом избора може манипулисати. Многи актери са којима се у његовим делима срећемо пре су заведени и изманипулисани да се прилагоде доминантном деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку него што су на такав корак присиљени. Њихова слобода избора окреће се против њих парадоксално их лишавајући сваког облика слободе. Манипулација је толико успешна да актери са којима се срећемо тога нису ни свесни. Ипак, у свету лишеном слободе још увек постоје вредности које нас могу спасити. У поређењу са слободом, „самилост, сажаљење, љубав чвршћег су кова”, јер „могу постојати чак и у свету без слободе” (Пагети 1975: 30). Џек Болен је од почетка романа једини лик који постоји у обе равни стварности. Таква способност омогућава му да сагледа не само мане заједничке стварности, већ и проблем са којим се Манфред суочава:

„Језива заокупљеност... бескрајним плимама и осекама самога себе. Будеш обузет променама које настају унутра и утичу само на унутрашњи свет. Настане *расцеп између два света, спољашњег и унутрашњег*, тако да се ни у једном не региструје

шта се у оном другом збива. *Оба настављају постојати, али сваки одлази својим путем*” (Дик ²1995: 162, *курзив мој*).

Поменути расцеп двојак је природе. Слично искуствима актера у *Човеку у високом дворцу*, одговор лежи у средњем путу, проналаску равнотеже између две наизглед супротстављене алтернативе. Заједничка и потпуна стварност нису две супротстављене врсте стварности. То су два вида или равни једне исте стварности. Као Јин и Јанг у *Човеку у високом дворцу*, та два вида нису потпуна уколико их изолујемо. Само заједно чине целовито искуство света у коме живимо. Њихова опозиција само је привид. Линија расцепа између њих место је на коме стоји Џек Болен не желећи да напусти нити једну нити другу. До равнотеже долази уз Манфредову помоћ. Заузврат, Манфреду помаже да и сâм пронађе сличну равнотежу. То је средњи пут који омогућава пуно постојање. Потпуна стварност јесте важна, али свет у коме постоје једино ентропија и смрт не може се назвати пуним искуством живљења. Заједничка стварност јесте незаобилазна, али изгубити из вида да бесомучно стицање и манипулисање другима зарад успињања на друштвеној лествици јесу само пролазне ствари једнако је погубно. Закон ентропије који води свеколико постојање неумитном крају једино је апсолутно незаобилазно модално ограничење. Сви остали модалитети, како деонтички, тако и аксиолошки и епистемички, мање су важни.

У заједничкој стварности романа, Манфредово стање сматра се болешћу зато што није способан да са другима учествује у заједничкој стварности нити да се понаша у складу са доминантним деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком. Уколико његово стање заслужује да се назове болешћу, исто би требало да вреди и за ликове који су до те мере усвојили модалитете заједничке стварности да нису кадри да искусе њену потпуну равноту. Код њих такође постоји расцеп између спољашњег и унутрашњег света. У питању је само различит угао посматрања. Ипак, то не чини нити један нити други исправним. Оба су једнако неуравнотежена.

Равнотежу није лако постићи. Томе сведоче многобројне препреке и искушења на које Болен наилази на свом путу у облику цивилизацијских притисака оличених како у Арнију Коту, тако и Дорин Андертон. Ипак, док год га води саосећање према другом људском бићу, на правом је путу. Не одустаје од намере да истраје и помогне како себи, тако и Манфреду. Уз Боленову помоћ, Манфред и сâм прелази одређени развојни пут. Од аутистичног дечака заробљеног у гробном свету потпуне стварности, Манфред на крају романа постаје особа која је у стању да функционише у заједничкој стварности без губитка додира са својим унутрашњим светом.

Котове побуде себичне су природе. Ипак, његове манипулације доводе Манфреда у додир са људима који га разумеју и кадри су да му помогну да пронађе равнотежу између визије потпуне стварности и заједничке стварности коју само магловито види. То су како Џек Болен, тако и Котов бликменски слуга Хелиогабалус. Манфред је заробљеник сопствене визије. Не доживљава време као остатак човечанства. Линеарно протичање времена за њега не постоји. Прошлост, садашњост и будућност Манфреду су истовремене. Услед такве способности, у стању је да директно искуси своју мрачну будућност. Из његовог угла гледања, та будућност не налази се пред њим. Како мрачна будућност, тако и за друге актере садашњи тренутак који пратимо у роману, Манфреду су сужени у вечито сада. Џек Болен је поново тај који Манфредово стање разуме: „Лудило није бежање од стварности; оно је једно сужавање, контракција живота, свођење, најзад, у буђави, мемљиви гроб, место где ништа не долази нити одлази; место потпуне смрти” (Дик ²1995: 138). Манфредова потпуна усмереност на коначни тренутак јесте крај било каквог искуства које би могао имати у заједничкој стварности: „Крај искуства. Не буде више

ништа ново. Кад човек постане психотик, више никад му се ништа не деси” (Дик ²1995: 162).

Током Цековог и Леовог излета у планине ФДР-а, на Манфредовом цртежу неизграђеног, али ипак рушевног и оронулог Ко-Оп-овог насеља, Цек Болен уочава узнемирујућу појединост: „У једном разбијеном прозору зграде Манфред нацрта и округло лице са очима, носем и устима окренутим надоле, *очајним*. Неко вири из зграде, ћутљиво и безнадно, *као да је у њој ухваћен у клопку*” (Дик ²1995: 138, *курзив мој*). Околности заједничке стварности у том тренутку приповести неумитно воде будућности која је за Манфреда кошмарна. То је будућност у којој је са осамдесет и три године против своје воље смештен у старачки дом који се налази у тада већ оронулом АМ-ВЕБ насељу Ко-Оп корпорације. У том дому остаје заробљен док му органи постепено отказују и физички опстанак све више зависи од апарата за одржавање живота. То је кошмарно постојање из којег нема другог излаза до смрти:

„Он лежи сто двадесет три године тако, а онда његова вештачка јетра отказује, и он пада у несвест и умире. У међувремену су му уклонили обе руке, и обе ноге до кукова, зато што су ти делови сатрунули. / Ионако се није служио њима. Без руку, није ни покушавао да извуче катетер, а то је њима било баш по вољи” (Дик ²1995: 139).

АМ-ВЕБ насеље и дом у коме се налази представљају клопку деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка заједничке стварности у којој се налази целокупно човечанство. Разлика између њега и других лежи у томе што је он у стању да сагледа тај аспект стварности као место које човека лишава сваког вида слободе. То је место у коме не постоји могућност избора. Свака одлука је наметнута и житељи како тог дома, тако и заједничке стварности могу само безнадно да чекају тренутак смрти. Пружајући ослобођење од бесмисла, у таквом постојању смрт парадоксално постаје једини смислени тренутак. Заједничка стварност какву намеће корпоративно-институционални невидљиви домен Ко-Оп-а и УН-а није одговор који је Манфреду потребан. Такво постојање проширује расцеп између унутрашњег и спољашњег света. Не може да помогне у проналажењу равнотеже и зарастању расцепа. Потребан је другачији приступ учествовању у заједничкој стварности. Такав приступ и бег из клопке Манфреду пружа начин живота староседелца Марса, Бликмена.

Попут многих стварних староседелачких племена на Земљи, Бликмени животу приступају на другачији начин него колонисти. Упркос напорима колониста да их „цивилизују”, што је само друга реч за експлоатацију, Бликмени успевају да очувају свој особени начин живота. Тај зачудни моменат романа читаоца аналогичном враћа сличним појавама наше стварности. На паралеле између колонијализма какав је описан у *Марсовском временском исклизнућу* и колонијалне праксе забележене у нашој историографији кратко смо се осврнули раније у дисертацији (в. IV 2. 2.). Истакли смо да се сукоб између колониста и колонизованих не може свести на сукоб између народа. То је и сукоб супротстављених епистемологија. Колонисти са собом доносе колонизованима стране појмове попут поседовања, власништва и својине. Колонизовани номади не могу бити асимиловани у такав систем. Њихов однос према тлу на коме живе јесте интиман, али је пре свега свет. Лишен је могућности схватања власничких односа (в. Јанг 2013: 64). Примери таквих колонизованих номада у нашој искуственој стварности били би аустралијски аборигени или племена северноамеричких домородаца. Дикови Бликмени свој номадски начин живота и хармонични однос према свом фикционалном окружењу дугују њима. Како из разлога што су у свом приступу животу другачији, тако и услед

експлоататорских тежњи, бели колонисти како Диковог Марса, тако и наше искуствене стварности сматрају колонизоване номаде мање вредним. Како би оправдали своје поступке према домороцима, бели колонизатори граде дехуманизовану представу о њима: „[Б]ела средња класа Западнака верује да је њен људски прерогатив не тек да господари не-белим светом, него и да га поседује, само зато што по дефиницији ‘он’ није сасвим људски као што смо то ‘ми’. Нема чистијег примера дехуманизоване мисли од овога” (Саид ²2008: 147).

У *Марсовском временском исклизнућу*, фикционална стварност Диковог Марса почива на таквом односу белих колонизатора према номадском народу Бликмена.

Неучествовање Бликмена у цивилизацији белог човека слично је Манфредовој неспособности да учествује у заједничкој стварности колонизатора са Земље. Попут Манфреда који се на прстима креће по ободу видокруга других, тако се и Бликмени крећу по ободима насеља колониста и околним пустињама, у минималној мери ступајући у контакт са Земаљском цивилизацијом. Неоптерећен бесомучним стицањем, начин живота Бликмена спорији је од начина живота колониста. То је и разлог зашто је Манфред у стању да их разлучи од неживе позадине свега осталог: „Манфреду је тешко да разуме или чак и примети друге људе који се за њега крећу сувише брзо. За разлику од њих, Хелиогабалус се креће нормално, чак и грациозно” (Висковић 2013: 84). Своје окружење Бликмени не доживљавају као ресурс који треба експлоатисати, нити друге користе као средства за манипулисање и стицање моћи. Задовољни су оним што им природа пружа и не покушавају да је присиле да пружи више. Живе у равнотежи са природним окружењем. Постојање деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка на коме почива земаљска цивилизација запажају и разумеју, али му се не прилагођавају. У њиховим животима не постоји расцеп између спољашњег света заједничке и унутрашњег света потпуне стварности. Такво уравнотежено постојање обухвата и изостанак страха од смрти, карактеристичног за колонисте. Смрт се сталожено прихвата као и све друго што живот носи. Пример тог прихватања јесте сцена у којој Болен помаже групи Бликмена: „Био је то типични бликменовски завршетак пута. Ево их, леже и нису у стању да крену даље; исушени су толико да су сад као хрпе суве биљне материје; умрли би ускоро, да их није сателит УН приметио” (Дик ²1995: 28). Болен и пилот невољног Арнија Кота пружају им помоћ и они је са захвалношћу прихватају. Ипак, стиче се утисак да би једнако сталожено прихватили и свој крај да им помоћ није дошла. Тако нешто незамисливо је припаднику земаљске цивилизације прилагођеном њеним модалним ограничењима. Пример тога је и раније наведени случај Арнија Кота. Чак ни у часу сопствене смрти, он није у стању да је прихвати. Одлази уверен да се још увек налази у свету халуцинација изазваних Манфредовим присуством. Услед расцепа између унутрашњег и спољашњег света, људи попут Арнија Кота беже од суочавања са сопственом смртношћу, док је за Манфреда смрт једино што види. Због своје различитости у доживљавању стварности и непостојања расцепа између унутрашњег и спољашњег света, Бликмени не посматрају Манфредово стање као болест. Свесни су да он види даље од прочеља заједничке стварности. Тај став очигледан је у Хелиогабалусовим речима:

„Ко може казати можда да шизофреници нису у праву? Господине они на храбро путовање иду. Окрену леђа ономе што су пуке ствари за руковање и практично употребљавање и посвете се ономе ка унутра, *смислу*. Тамо црна ноћ без дна лежи, јама. Ко зна да ли ће се они вратити? А ако се врате, какви ће бити, пошто су угледали смисао?” (Дик ²1995: 90).

Услед таквог начина живота, Бликмени постају очигледан излаз Манфреду из клопке какву намеће земаљска цивилизација. Уместо да буде издвојен и затворен како у кампу БГ, тако и у старачком дому у АМ-ВЕБ насељу, Манфреду се отвара други пут, живот међу Бликменима. Исправност тог пута бива све јаснија и Цеку Болену:

„Они се крећу спорије него ми; њихови животи су мање сложени, мање грозничави. Можда је њихово осећање времена ближе његовом... Са становишта Бликмена, ми Земљани смо, лако може бити, хипоманични типови, који јурцају вратоломно брзо, свуд унаоколо, *троше огромну енергију из разлога сасвим ништавних*” (Дик ²1995: 135, *курзив мој*).

Хелиогабалус је први Бликмен са којим Манфред ступа у контакт. Уједно је и прва особа којој упућује смислену реч: „Здраво” (Дик ²1995: 184). Тај догађај потврђује претходно Боленово размишљање о сличностима између начина на који Манфред и Бликмени доживљавају време. Бликмени су довољно успорени да би могли да комуницирају са Манфредом и омогуће му да пронађе равнотежу између спољашњег и унутрашњег света како би учествовао у заједничкој стварности. Са Бликменима, то учествовање не подразумева одрицање од потпуне стварности и постојање у складу са модалним ограничењима које невидљиви домен УН-а и Ко-Оп-а намеће. Са Бликменима, Манфред може да доживи стварност у њеној целовитости, нерасцепљену. Ипак, да би то учинио, мора пресећи и последње везе са окружењем из којег је потекао. Оно га никада не може разумети, нити се он њему може прилагодити: „Ти мораш умрети. [...] Онда ћеш бити наново рођен. Видиш ли, дете? Не постоји ништа за тебе оваквог какав си сад, јер је нешто пошло погрешно, па ти можеш ни видети, ни чути, ни осећати. Нико ти не може помоћи” (Дик ²1995: 187-188).

У немоћи да му наметне модална ограничења земаљске цивилизације, невидљиви корпоративно-институционални домен Манфреда је склонио од погледа. Још као дечак смештен је у камп БГ. Потом је као старац склоњен у дом у коме лежи без половине тела, прикључен на апарате за одржавање живота. Смрт му није допуштена. У Манфредовом случају, она доноси слободу у којој не важе норме, вредности и друштвени обрасци које намећу УН и Ко-Оп, а заступа их како Јавна школа, тако и дом у коме се Манфред налази. Живот под тим модалним ограничењима није живот вредан живљења. То је дводимензионални привид живота, прочеље без дубине које скрива трулеж и смрт. Такво постојање јесте духовна смрт. Физичка смрт коју Манфред прижељкује пут је у ослобођење: „Не могу вечито чекати овде; мора се урадити ускоро, или уопште не урадити. Ако се не уради, ја ћу расти и постати светска рупа, а рупа ће појести све” (Дик ²1995: 189). Везан за кревет у старачком дому, изолован и отуђен, лишен могућности да своје бесциљно постојање сâм промени, Манфред уз Болена представља још једно оличење малог човека ухваћеног у мрежу савременог постојања. Штавише, модална ограничења наметнута житељима Диковог Марса у великој мери и служе како би изолованост и отуђење додатно продубила. Људска топлина и емпатија у таквом окружењу права су реткост, неретко и сметња у напредовању на лествици моћи. Међутим, како у нашој искуственој стварности, тако и у Диковим фикционалним световима, саосећање и емпатија једини су квалитети који могу дати пуни смисао људском постојању.

Арни Кот и Манфред Штајнер налазе се на супротним крајевима тог спектра, али су према једној одлици ипак слични. Како Кот, тако и Манфред отуђени су од људи око себе. Кот услед своје прилагођености модалним ограничењима заједничке стварности једнако колико и Манфред услед своје неспособности да у њој учествује. Обојица постоје у свету у коме су сами. Арни Кот друге види, али их не доживљава као људе. Он је једино живо

биће у сопственом универзуму у коме је све усмерено ка задовољењу његових потреба³⁸⁰. Манфредова визија потпуне стварности готово у потпуности га спречава да учествује у заједничкој стварности и оствари везе са другима. Као и за Кота, у Манфредовом свету нема других бића до њега самог. То је свет у коме је кадар да види само крајњи резултат постојања, смрт. Ипак, разлика између Арнија Кота и Манфреда лежи у томе што је Котова отуђеност ствар његовог слободног избора да се прилагоди доминантним модалним ограничењима окружења. Манфредово отуђено постојање последица је његове наизглед безизлазне ситуације у којој је услед своје различитости одстрањен из заједнице као непожељан. Непожељан је не само због своје способности да види право лице стварности, већ и због дара да је својим присуством другима оголи. Самим тим, он постаје препрека коју треба уклонити. Мора бити склоњен од погледа како остали у његовом окружењу не би приметили да је њихово постојање у фикционалном свету *Марсовског временског исклизнућа* само привид живота лишен људске тоpline и блискости. Слично постојању савременог човека у нашој искуственој стварности, постојање колониста на Диковом Марсу усмерено је на стицање материјалног богатства уз истовремено одсуство духовне и емоционалне дубине. То и јесте духовно сиромаштво о коме говори Пагети. Манфред Штајнер у роману највећа је препрека победи материјалног над духовним. Живот може постојати само уколико осим материјалне површине садржи и духовну дубину оличену у топлим и искреним међуљудским везама. Уколико модална ограничења како фикционалног, тако и стварног света предност дају материјалном, гушећи духовно, такав привид живота крије своје право лице. То је одсуство живота, ентропија која увлачи у себе све што постоји: „Рупа, испод мреже, испод Ам-мреже, чека да буде сви они који шетају горе, или су икад шетали горе; чека да буде свако и све. А једино је Манфред Штајнер сузбија” (Дик ²1995: 189, *курзив мој*).

Сусрети са Цеком Боленом и Хелиогабалусом судбоносни су за Манфреда. Њихова људска топлина и разумевање рука су спаса неопходна Манфреду како би у себи залечио расцеп између заједничке и потпуне стварности. Цек Болен, који се и сâм бори да пронађе равнотежу, као и Хелиогабалус, који ту равнотежу већ поседује, помоћи ће Манфреду да међу Бликменима добије окружење неоптерећено нормама, вредностима и друштвеним обрасцима земаљске цивилизације. Њихова људскост помоћи ће му да пронађе излаз из духовне смрти коју нуди материјално постојање средине из које је потекао. Искрене међуљудске везе једини су излаз из постојања какво је искусио у старачком дому: „[О]н је ту *објекат, не особа*, одржаван у животу само због глупих законских зачкољица” (Дик ²1995: 203, *курзив мој*). Такво постојање пример је односа друштва утемељеног на модалитетима земаљске цивилизације према свакој јединки. Оно не постоји зарад добробити појединца. Надилазећи појединца, преобликује га према својој мери и претвара у послушни шраф лишавајући га не само слободе, већ и свести о њеном постојању. На тај начин, како у нашој искуственој, тако и фикционалној реалности Диковог Марса, друштвени притисци производе андроиде као метафору деперсонализованих, отуђених и послушних јединки задовољних својим местом у друштвеној машинерији. Било да их срећемо у облику надзорника у корпорацијама, психијатара спремних да продају свој интегритет зарад већих примања или у облику наставних машина Јавне школе, међу њима нема значајних разлика. То су само привиди особа. То је судбина од које Манфред бежи, али од ње не може да утекне сâм. Потребна му је несебична помоћ других. Отуђење од

³⁸⁰ Иако се не манифестује као халуцинација, такво постојање једнако је солипистичко као и интермедјарне стварности халуцинација Жваке-3 у *Три стигме Палмера Елдрича*.

других јесте главни чинилац који га спречава да исцели унутрашњи расцеп између свог приватног света и заједничке стварности. Попут Болена, Хелиогабалус разуме Манфреда и проблем са којим је суочен: „Његове патње су као наше, као патње свих других особа. Али код њега су још горе, јер он има своје знање будућности, које ми немамо. Стравично је имати такво знање. Није ни чудо да је он постао – мрак изнутра” (Дик ²1995: 204). У визији потпуне стварности, Манфред сагледава крајњи исход тог пута. Избегава га на једини могући начин, уз несебичну помоћ других људи који му је пружају без скривеног интереса. Једина побуда им је саосећање према другом људском бићу.

Након смрти Арнија Кота код Прљаве чворновате, Болен оставља Манфреда на бригу Бликменима уверен да ће међу њима успети да пронађе неопходну равнотежу:

„Можда је, први пут у свом животу, тај дечак у ситуацији којој се може прилагодити; можда ће, код дивљих Бликмена, уочити један начин живота који је аутентично његов, а није побледело, мученичко опонашање живота других људи око њега, створова који су урођено другачији и на које он не може почети да личи, па ма колико се трудио” (Дик ²1995: 240-241).

Попут осталих, Манфред мора истрајати упркос недаћама и самостално пронаћи свој пут. Наметање споља и опонашање других воде у одсуство различитости и слободе. Свако се мора борити за себе, али то не може учинити сâм, већ у заједници са исто тако различитим, стога и живим људима. *Марсовско временско исклизнуће* приповест је о Манфредовом ослобођењу из окова које му намећу како потпуна стварност, тако и модална ограничења друштва из кога потиче. Ипак, то је само почетни корак на његовом путовању. Одлазак у пустињу са Бликменима наставак је тог пута чији ток читаоцу није представљен: „Пустиња је лежала пред њима и пред њим. Али нико од тих седморо није ни за чим жалио; никако се не би ни могли вратити, јер под овим условима не могу да живе” (Дик ²1995: 243). Бликмени не желе да живе под друштвеним устројством какво намеће невидљиви домен. Једини избор који им преостаје јесте да смело оду у непознато и пронађу сопствени пут. Манфред им се на том путу придружује. Слика одласка у непознато, аутор истиче како је избор проналаска сопственог пута и смисла постојања неретко тежи него одустати и прилагодити се. Ипак, уколико желимо да очувамо своју слободу и индивидуалност нетакнутима, други избор не постоји. У Диковим фикционалним световима, прилагодити се преовлађујућим нормама, вредностима и друштвеним обрасцима значи лишити се слободе избора и сопствене људскости. Одупрети се и истрајно тражити сопствени пут негујући несебичне и искрене везе са другима једина је алтернатива.

Последњи пут када угледамо Манфреда, не видимо га као дечака. Пред нама је гротескна слика старца коме је половина тела замењена механичким деловима. Ипак, утисак да смо суочени више са машином него са човеком, убрзо разбија један потпуно људски гест: „Седи ту, са осмехом на збрчканом лицу” (Дик ²1995: 247). У таквој употреби гротеске, која је једноставним људским гестом лишена језе, препознајемо Кајзерове речи: „Уколико не испуњава функцију да изазива језу [...] онда [гротеска] тежи за тим да уздрма важеће категорије у грађанској слици света” (Кајзер 2004: 196). Категорија грађанске слике света коју Манфредова појава у тој сцени разара јесте поимање суштине људскости како у умовима житеља заједничке стварности приповести, тако и у умовима читалаца. Како нам приповест и последња Манфредова појава говоре, људскост појединца не може се процењивати на основу изгледа, већ само на основу поступака. Арни Кот одличан је пример срдачне и раздрагане, привидно људске спољашњости, а хладне срачунатости изнутра. Манфредова појава у последњој сцени то потцртава. Његова спољашњост више је

механичка него људска. Ипак, његов искрени осмех развејава првобитни утисак да смо суочени са неприродним и гротескним. Присиљава нас да завиримо испод површине у људску топлину. Манфред је дошао да се опрости са мајком и захвали Цеку Болену на помоћи и разумевању: „Покушао си да успоставиш везу са мном, пре много година. То ценим” (Дик ²1995: 248). За њега је прошло много година иако је за Болену протекло тек неколико сати откако га је, као дечака, последњи пут видео. Релативизација протока времена каквог га ми доживљавамо у корист начина на који Манфред доживљава време, истовремено, у приповести игра одређену улогу. Циљ јој је да истакне како је наш привид протицања времена једнак привиду заједничке стварности условљене деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком коме се већина прилагођава. Прилагођавање том модалном поретку делом условљава и начин на који доживљавамо свет. Део нашег доживљаја стварности који са другима прихватамо као заједничку јесте и перцепција времена као тока који се креће од прошлости, преко садашњости ка будућности. Сцена у којој се сударају два начина доживљавања времена, заједнички и Манфредов, показује како се ни један ни други не могу узети као апсолутно стварни. Један другог релативизују. Доживљај времена и опозиција између Манфредове потпуне и заједничке стварности у којој учествују колонисти, одлази у други план. Та сцена у први план истиче људске вредности које надилазе како једну, тако и другу. То је Боленова емпатија према Манфреду, као и Манфредова захвалност за све што је Болен за њега учинио. Та захвалност истакнута је и чињеницом да је то први пут да њих двојица директно комуницирају. Њихов однос пример је топлих међуљудских веза које надилазе како деонтичке, аксиолошке и епистемичке модалитете заједничке стварности земаљске цивилизације, тако и ентропију Манфредове визије потпуне стварности.

Из претходно изложеног намеће се закључак да *Марсовско временско исклизнуће* представља три пута суочавања са стварношћу. Један је исправан. Први је представљен као бег од целокупне истине о стварности у само један њен аспект. Бег се састоји у прилагођавању пролазним нормама, вредностима и друштвеним обрасцима материјалног окружења. То је фикционални свет оронулог технолошког пакла који Дик гради текстом романа. Други начин представља утапање у ентропијску истину, што је једнако погубно као и бежање од ње. Манфредова визија пример је тог утапања. Трећи пут јесте проналажење равнотеже између претходна два. Тај средњи пут помоћи ће Диковим актерима да се суоче са ентропијом, а да јој истовремено не окрену леђа, нити се у њој изгубе. Искрене људске емоције, солидарност и саосећање праве су људске вредности које стоје насупрот онима које материјално окружење заједничке стварности намеће као њихов сурогат. То су себичност, похлепа, неосетљивост и хладноћа када су у питању проблеми других. Праве људске вредности једини су начин да у свету којим влада ентропија ликови како *Марсовског временског исклизнућа*, тако и других Дикових романа не буду смрвљени сопственом безначајношћу.

Анализирајући *Човека у високом дворцу*, напоменули смо да одбацивање безвредних и наметнутих вредности, те делање у смеру стицања нових и бољих јесте основни образац аксиолошких прича. Пејзаж фикционалног Марса Дику представља простор у коме истражује такво путовање својих ликова: „Како је то често случај у научној фантастици, путовање по свемиру користи се за истраживање унутрашњег универзума” (Висковић 2013: 79). Истовремено, то измештање олакшава фикционално рецентрирање читаоца. На тај начин, бивамо сведоцима не само путовања кроз унутрашњи универзум актера, већ и самих читалаца. Тај се образац најчешће развија у облику приповести о потрази (в. Долежел ²2008: 134). Приповест о потрази можемо посматрати и као део

процеса самоспознаје и сазревања ликова, при чему они расту и развијају се у очима читаоца. Чином одбацивања општеприхваћених норми окружења поменути ликови не постају само деонтички странци. Субјективним оспоравањем аксиолошког поретка добијају и статус аксиолошких странаца (в. Долежел ²2008: 135). Услед неизбежног сукоба њихове субјективне аксиологије са кодексном аксиологијом света који настају, постају и аксиолошки бунтовници. Епистемичка потрага Дикових малих људи огледа се у томе што знања и уверења којима теже да се врате стоје супротстављена не само преовлађујућим друштвеним обрасцима, већ и деловима њихових субјективних епистемичких скупова. То је и разлог зашто Џек Болен делује растрзан. Бори се са супротстављеним тежњама у себи. Иако се актери попут Болена против наметнутих норми, вредности и уверења буне, један део нехотице су и усвојили. Самим тим, пут ка самоспознаји и повратак темељним људским вредностима представља и пут ослобођења.

IV 3. 3. *Три стигме Палмера Елдрича*

Уколико се окренемо кодексним деонтичким ограничењима како Диковог фикционалног Марса, тако и фикционалне Земље у роману *Три стигме Палмера Елдрича*, приметимо велике сличности између њих и истих ограничења у *Човеку у високом дворцу*. Сличности постају још израженије уколико се осврнемо на Диков фикционални Марс какав је представљен у *Марсовском временском исклизнућу*. Као што смо напоменули обрађујући те романе, постојање кодексних деонтичких ограничења за последицу има наметање одређене кодексне аксиологије целокупном фикционалном свету. Та кодексна аксиологија манифестује се као општеприхваћени, неретко наметнути, систем вредности у складу са којим житељи тог фикционалног света покушавају да живе. Наметање такве аксиологије води успостављању кодексних епистемичких ограничења те фикционалне реалности. Та ограничења најчешће су изражена друштвеним обрасцима и захтевима који даље условљавају начин постојања житеља фикционалне стварности. Као и у претходно анализираним романима, можемо рећи да у *Три стигме Палмера Елдрича* постоји сукоб унутрашњих моралних начела, вредности и жеља актера приповести са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком фикционалних окружења којима се крећу. Барем у случају малих ликова, попут Барнија Мејерсона, постоји одбојност према општеприхваћеним деонтичким ограничењима, аксиологији и епистемичком поретку фикционалних светова у којима се налазе. Настојање да се пронађу прихватљивије норме и вредности главна је мотивација која стоји иза Мејерсонових поступака.

У претходним реченицама, употреба термина фикционална окружења и светови у множини није случајна. Текст романа *Три стигме Палмера Елдрича* не гради једну, већ низ фикционалних реалности, за ликове романа готово неразлучивих од примарне стварности тог фикционалног универзума. Када смо у претходном поглављу говорили о алетичким ограничењима фикционалних светова тог текстуалног универзума, дотакли смо се суштинских разлика између природног света примарне стварности романа и интермедијарних светова халуцинација изазваних употребом преносних дрога. Насупрот томе, уколико се вратимо деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима, те њима следственим нормама, системима вредности и друштвеним обрасцима какве можемо срести у световима тог фикционалног универзума, приметимо следеће. Један од разлога услед којих је актерима приповести готово немогуће да разлуче да ли се тренутно крећу светом своје примарне стварности или неким од светова илузија и халуцинација јесте тај што ти интермедијарни светови са примарном стварношћу деле исти деонтички,

аксиолошки и епистемички поредак. Штавише, проистекле норме и системи вредности природне примарне стварности романа, у интермедијарним световима постају израженије и даље се развијају ка логичком екстрему. Будући да интермедијарни светови нису у тој мери спутани алетичким ограничењима каква вреде у природним могућим световима, деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења Елдричових стварности добијају својство интенционалности. Иста ограничења су и у примарној стварности романа била усмерена против актера приповести, у сврху њиховог поробљавања и економског искоришћавања. Ипак, интенционалности није било, јер усмерење ка претварању житеља тог фикционалног света у средства опстанка система утемељеног на тим ограничењима потицало је из домена ван њиховог видокруга. То је невидљиви домен међупланетарног корпоративно-капиталистичког система као одраза у зачудном огледалу корпоративне Америке Диковог доба. На челу тог домена налази се организација УН. Иако актерима невидљиве, силе које тим доменом управљају и повлаче конце у видљивом домену нису надљудске. У питању су моћници који су на друштвеној лествици високо изнад актера. Самим тим, њихове мотивације обичним житељима Дикових фикционалних светова остају несагледиве.

Насупрот претходно изнесеном, како својим присуством у илузорним стварностима којима се актери крећу, тако и способношћу да гради те стварности како жели, Елдрич постаје отеловљење како деонтичког, тако и аксиолошког и епистемичког поретка на коме су ти светови халуцинација утемељени. У лику Палмера Елдрича, те стварности стичу интенционалност. Уколико Елдрич не жели да корисници његове дроге схвате да се не налазе у примарној стварности, има могућност да се у њихово постојање не меша и остави их у погрешном уверењу неодређено дуго. Са друге стране, уколико жели да демонстрира своју надмоћ, може им се указати у лику било које особе на коју наилазе, чак и у њима самима. Сви ти светови халуцинација налазе се у Елдричевом уму. Самим тим, Дикови мали актери налазе се заробљени у њему. Услед тога, између фикционалног универзума халуцинација изазваних тим халуциногеном и самог Елдрича можемо повући знак једнакости. Он је њихов творац и у њима се може поистоветити са свеприсутним, свезнајућим и (готово) свемоћним божанством³⁸¹. На тај начин, у световима које је сâм створио, Елдрич преузима улогу невидљивог домена.

Слично двоструким митолошким световима, обрасци моћи и приступачности у интермедијарним Елдричевим световима асиметрични су. Актери приповести не поседују нити увид нити моћ над невидљивим доменом. Насупрот њима, Елдрич њиховом домену може приступити по жељи и променити га према свом нахођењу. Такви светови отворено се окрећу против својих житеља на начин који не можемо срести у примарној стварности романа. У њима не постоји потреба да се поробљавање и претварање житеља тих

³⁸¹ Будући да поседује божанске моћи само у својим интермедијарним стварностима, за Елдрича се не може рећи да је божанство фикционалног универзума романа *Три стигме Палмера Елдрича* у пуном смислу те речи. Његова моћ у примарној стварности романа јесте велика, али потиче од његовог финансијског богатства, пословне висprenости, бескрупулозности и савезништва са невидљивим доменом на челу са УН. Било да је људска или, могуће је, ванземаљска, његова моћ у примарној стварности у потпуности је овосветовна. Самим тим, омеђена је истим модалним ограничењима којима подлежу и сви остали актери примарне стварности романа. Како смо раније напоменули у делу дисертације посвећеној Сувиновим разматрањима, као препрека, Елдрич је уклонив (в. III 1. 4.). Самим тим, улога божанства коју себи додељује у световима илузија и халуцинација, тј. виртуалним стварностима које гради, не утиче на миље целокупног романа. Целокупни роман и даље можемо сврстати у епски и отворени тип приповести, његов фикционални универзум у категорију природних могућих светова, те га окарактерисати и као научнофантастичан.

стварности у једнообразна средства продужења и јачања моћи постојећег поретка на било какав начин сакрије нити оправда. У Елдричевим привидима стварности маске су непотребне. Манифестујући се у другим ликовима путем својих механичких стигми, Елдрич отворено показује да су ти актери већ кооптирани, прилагођени деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку реалности којима се крећу. Елдричево присуство потиरे њихову индивидуалност. Постојећи поредак у њима је пресликан и многоструко умножен. У Елдричевим световима халуцинација, прилагођеност се манифестује сједињавањем актера приповести са Елдричем. Такво потирање граница у Елдричевим интермедијарним реалностима није ограничено искључиво на привиде других особа са којима се ликови у жижи приповести срећу. На ту појаву нису имуни ни сáми актери. Као добар пример може се узети искуство Барнија Мејерсона који у себи препознаје Елдричеве стигме:

„Зачуо је тада смех. Био је то смех Палмера Елдрича, али смех је извирао из – њега самог. Гледајући доле у своје руке, разазнао је леву, ружичасту, бледу, сачињену од мяса, покривену кожом и танким, скоро невидљивим маљама, а онда десну – сјајну, светлуцаву, неупрљану, у свом механичком савршенству, руку много супериорнију од старе, *одавно изгубљене*. [...] Сад сам ја Палмер Елдрич” (Дик ²2016: 206-207, *курзив мој*).

Како њему, тако и читаоцу, Мејерсоново искуство постаје увид у апсолутну стварност која се крије иза примарне и заједничке стварности романа. Иако јесте халуцинација, Елдричев интермедијарни универзум илузија огољава дехуманизујући квалитет доминантног деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка свих равни постојања. Уколико се осврнемо уназад, на фикционални свет *Човека у високом дворцу*, сетићемо се да је једини делић сазнања апсолутне стварности до кога су актери те приповести могли допрети био самоспознаја, њихова унутрашња истина. На сличан начин, Елдричеви светови халуцинација пружају актерима увид у унутрашњу истину о примарној стварности *Три стигме Палмера Елдрича*. То је истина која у примарној равни остаје прикривена, док је у интермедијарном свету Булерове дроге представљена као привремено прибежиште од захтева примарне стварности. У таквим околностима, појава Елдричевих стигми на Мејерсоновом телу постаје метафора процеса у примарној стварности који путем наметања деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка воде губитку људскости код њених житеља. Последица тога јесте њихово претварање у једнообразна средства чија је једина сврха да унедоглед продужавају и увећавају моћ невидљивог домена. То механичко постојање у *Три стигме Палмера Елдрича* добија дословну манифестацију у Елдричевим механичким стигмама које прете да потисну и прогутају сваку људску особину актера приповести у чијим појавама се јављају.

Како би приказао потискивање емпатије и отуђио људскост у житељима Елдричевог универзума, Дик ту људскост умртвљује (в. Кајзер 2004: 257). Потпуно разлику између читаоцу познатих категорија живог и неживог, Дик поново користи гротеску. Нестанак људскости и способности за емпатију симболично је представљен губитком органских делова тела у корист механичких. Посматрано из зачудног угла, тежња ка хомогенизацији актера са Елдричем и наметнутим модалним поретком који он представља, читаоцу пружа искривљени одраз у огледалу корпоративно-капиталистичког система како Диковог, тако и нашег времена. Такав систем, утемељен на тржишним нормама и вредностима, не служи добру појединца. Напротив, у таквим околностима појединац постаје, са једне стране, тек послушни шраф у машинерији система, замењив и

потрошан, а са друге, гориво и храна за његово одржање. Другим речима, као потрошач он истовремено постаје и производ система у коме постоји.

Имајући на уму каква деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења одређују начин постојања у фикционалном универзуму који анализирамо, показује се да Пагетијево запажање о фикционалном Марсу *Марсовског временског исклизнућа* као свету којим доминирају „немилосрдна борба за моћ: насиље, обмана и, на послетку, духовна пустош у човеку” (Пагети 1975: 27) остаје примењиво и на нова фикционална окружења у *Три стигме Палмера Елдрича*. С обзиром на чињеницу да се Дик у овом роману враћа окружењу фикционалног Марса, једнако је вредно и Олдисово запажање да је Дик искористио Марс „на елегантан и мајсторски начин као метафору духовног сиромаштва” (Олдис 1975: 46). Духовна пустош и сиромаштво у човеку о којима говоре Пагети и Олдис последица су постојања деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка који фикционалном свету или световима намеће одређене норме, системе вредности и обрасце понашања. Прилагођавањем таквом поретку, актери приповести га напослетку усвајају. У том процесу долази до дехуманизације фикционалних ликова и потирања њихове посебности. Притисци који воде поистовећивању са наметнутим модалним поретком манифестују се тежњом фикционалних окружења приповести да своје житеље претворе у једнообразне реплике и послушне потрошаче свега што им невидљиви домен нуди. У различитим фикционалним стварностима *Три стигме Палмера Елдрича*, та тежња ка једнообразности представљена је на различите, али комплементарне начине.

У примарној реалности романа, поменута тежња испољава се бескрупулозним напуштањем људских обзира како би се остварио профит и напредовало на друштвеној лествици. Безобзирним понашањем према колонистима које присилно регрутују само да би их претворили у кориснике Моћног-Д и извор зараде, невидљиви домен УН-а, у сарадњи са моћником из видљивог домена, Леом Булером, поставља стандарде опхођења према другима у том фикционалном свету. Употреба дроге и бег у интермедијарну стварност само потцртавају „колективно уливање” колониста/корисника „у стање политичке обесправљености, у коме проживљавају своје ‘огољене животе’ потпуне искључености” (Раџ 2015: 37). Како би успели да се попну навише на друштвеној лествици, поједини актери следе пример тих моћника, са више или мање успеха. Њихова успешност у поистовећивању са стандардима које намеће невидљиви домен огледа се у напуштању људских вредности попут моралних обзира и бриге за другог, употреби других као оруђа за остварење сопственог напредовања или њиховом одбацивању уколико се покажу као непотребни терет. Такви актери могу се препознати и по одсуству гриже савести након учињеног дела. Другим речима, њихова успешност у том фикционалном свету као зачудном огледалу нашег сопственог огледа се у степену њиховог одрицања од људске емпатије. Ту појаву у приповести можемо истражити на примеру поступака и понашања различитих актера, почевши од Булера и Мејерсона, преко Ричарда Хната, све до Рони Фугејт.

Први пример јесте Лео Булеро. Читаоцу је представљен као први човек видљивог огранка институционално-корпоративног домена приповести. Будући да упркос томе остаје само локални моћник, немогуће је не приметити колико његов лик дугује Арнију Коту из *Марсовског временског исклизнућа*. Сличности су очигледне већ од прве сцене у којој се са Булером упознајемо. Личност Арнија Кота не може се замислити без одреднице врховног добротчлана синдиката водорадика на Марсу. На сличан начин, име и презиме Леа Булера недовољни су да га дефинишу. Он је „Лео Булеро, председавајући управног одбора П.П. Поставки” (Дик 2016: 20). Попут Кота, Булеро је пример особе која је своју

личност усагласила са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком света којим се креће. Таква прилагођеност манифестује се као идентификација његовог лика са позицијом коју заузима на лествици моћи. Чињеница да га затичемо у његовој канцеларији само појачава утисак да смо суочени са особом која се поистоветила са нормама и вредностима доминантним у свом окружењу. Пословни простор његова је природна средина. Нити Булера, нити Кота никада не затичемо у окружењу које би се могло назвати сасвим приватним. Парно купатило у коме Кот држи састанке у десет сати ујутро, симбол је његовог положаја и продужетак његове канцеларије. На сличан начин, Булеро прима позиве и странке „У СВОЈОЈ КАНЦЕЛАРИЈИ у десет тог јутра” (Дик ²2016: 20, *курзив мој*). Подвргавањем цивилизацијским притисцима свог света, како један, тако и други губе додир са приватним светом и својом људскошћу. У пословном окружењу, почињу да доживљавају себе као важније и моћније него што заиста јесу, одричу се емпатије према другима, посматрајући их као средства за постизање сопствених циљева или задовољење својих потреба. Услед таквог поступања, губе право да се у Диковим фикционалним универзумима назову правим људским бићима. Наместо тога, постају привиди људи, Дикови андроиди. Иако су од крви и меса, у њима не постоји стварна људска топлина. Као и у случају Арнија Кота, надмоћ Леа Булера убрзо се показује као још један привид. Његова моћ постоји само уз прећутну сагласност невидљивог домена на челу са УН-ом. Као ни Кот, ни Булеро нема увид у дешавања у невидљивом домену, „[а]ли није могао учинити ништа у вези с тим” (Дик ²2016: 20). Његова позиција на лествици утицаја ограничена је на видљиви домен и зависи од степена користи који има у очима невидљивих моћника. Прећутну и скупо плаћену сагласност УН-а да зажмуре на његову трговину Моћним-Д на Марсу, Булеро доживљава као равноправно савезништво. Међутим, то је само део његове илузије величине. Придајући себи превелику важност, посматра свет око себе као систем који се врти око једног центра, Леа Булера. Сви остали актери су било потенцијална оруђа која треба употребити, било потенцијалне препреке које треба савладати. Булеров однос према како колонистима, тако и својим упосленицима као употребивим средствима умногоне подсећа на сличан став Арнија Кота. Како би постигао своје циљеве и преовладао у сукобу са Елдричем, он не преза ни од чега, па ни од тога да натера Мејерсона да у себе унесе токсин који ће изазвати епилептичне нападе, не би ли кривицу за њих потом свалио на Елдричеву дрогу. Употребити Мејерсона не обазире се на последице по његово здравље како би очувао свој друштвени статус, поново ступио у доскорашње савезништво са невидљивим доменом УН-а и задржао позицију моћи коју заузима у видљивом домену. Не либи се да од Мејерсона захтева да нашкоди себи не би ли „одржао један економски монопол, раширено интерпланетарно царство од којег он сам ништа није имао” (Дик ²2016: 166). Својим поступцима, Булеро своди Мејерсона на статус употребљивог средства, суштински нимало другачијег од корисника Моћног-Д. Понуда да Мејерсона заузврат врати на Земљу није мотивисана Булеровим сажалењем нити било којим другим аспектом емпатије према Мејерсону и околностима у којима се нашао. Ти људски квалитети нису присутни у Булеровој личности. Осим телесног здравља, цена коју би Мејерсон морао да плати за повратак на Земљу јесте поновни и неповратни губитак тек пронађеног људског идентитета: „Док ти Леови хирурзи не дају *ново лице, отиске прстију и стопала, слику можданих таласа, комплетно нов идентитет*” (Дик ²2016: 160, *курзив мој*). Пристанак на такву понуду значио би одрицање од тек повраћене људскости кроз пружање сагласности да поново буде сведен на статус употребљивог средства и преобликован према потребама свог надређеног. Имајући у виду такав несавесни однос према другима, завршна сцена романа у

којој Булеро губи способност да себе разликује од Елдрича добија свој пуни смисао. Спајањем са Елдричем корисници постижу форму „апсолутне свести” (Дик ²2016: 218). Такав облик свести омогућава им увид у стварност иза мреже илузија коју су за себе изградили. Увидевши истину о стварности, спознају и истину о себи. Маске падају и из свих присутних извирују механичке стигме које потиру њихову посебност и чине их делом јединственог идентитета. Маска Леа Булера бива заборављена и замењена пуном стварношћу иза ње. Не само као актер приповести, већ и као појединачни идентитет, Булеро напушта сцену непосредно пред крај романа. Лик који посматрамо почиње да заборавља Булера и размишља о себи као о Палмеру Елдричу. Елдричеве стигме превазишле су ниво телесне манифестације: „Остани близу још мало. Биће акције. Можда гледам у тебе кроз пар Јенсенових луксвид вештачких очију, али унутра сам још увек ја. Важи?’ / ‘Важи’, рекао је Феликс Блау. ‘Како год ти кажеш, Лео.’ / ‘Лео?’ *Зашто ме стално зовеш ‘Лео’?*” (Дик ²2016: 236, *курзив мој*). Колико год се тој истини опирао, Леа Булера нема више. Могуће је да га никада заиста није ни било. Остаје само Палмер Елдрич. Булеро је своју личност одавно уобличио у складу са деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима које представља и сâм Елдрич. Једина разлика између њих јесте степен моћи којом као актери располажу.

Постоји још једна сличност са Арнијем Котом која указује на Булерову отуђеност од сваког саосећања и људског обзира. То је његов однос према женама. У складу са преовлађујућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима, Булеро их посматра као корисне предмете, према својој разменској вредности на истој разини са играчкама. То постаје очигледно уколико приметимо да своје љубавнице држи у „сателитској вили петсто миља на апогеју” (Дик ²2016: 24). Назив тог сателитског поседа недвосмислено га дефинише као место које је према својој суштини изједначено са изложбеном полицом за играчке: „[Ш]та мислиш, да имам харем тамо горе на *Вини Пу поседу?*” (Дик ²2016: 25, *курзив мој*). У којој мери Булеро посматра жене као предмете јасно је и из описа његове тренутне љубавнице. Слично првом опису Дорин Андертон у *Марсовском временском исклизнућу*, лишен је емоција и у потпуности усмерен на њен физички изглед. Више наликује опису неке скулптуре или лутке, него опису живог бића. Читаоцу је представљена као „плав[а] и крхк[а], али повелик[а] у пределу балкона” (Дик ²2016: 24). Жене не заузимају високо место на листи Булерових приоритета. Новац и утицај који он доноси далеко су му важнији: „Увек има других жена [...]. Залихе су неограничене; оне нису као ране америчке поштанске марке или коже гомољика које употребљавамо као новац” (Дик ²2016: 24-25). Улогу жена схвата слично Арнију Коту. Та улога троструке је природе. Првенствено су ту као средство задовољења сексуалних потреба. Будући да стицање новца и моћи има приоритет, разонода те врсте мора да „га чека да заврши са радом за викенд” (Дик ²2016: 24-25). Друга улога коју жене у Булеровом свету имају декоративне је природе. Додељен им је статус украса на његовој руци када жели да се појави у јавности. Коначно, жене посматра и као средство корисно за манипулације: „Пало му је на памет, тада, да би могао изгладити ствар тако што ће понудити Барнију једну од својих *одбачених* – али још увек *употребљивих* - љубавница” (Дик ²2016: 25, *курзив мој*). Није тешко извести закључак да у Булеровом свету жене имају статус једнак оном који минована лутка Перки Пат поседује у интермедијарној стварности Моћног-Д, средства поробљавања и манипулације другима.

Перки Пат је идеал коме теже и Булерове љубавнице, савршена жена потрошачког друштва. Беспрекорног је физичког изгледа, али лишена емоционалне и интелектуалне дубине. Као таква, може се употребити на три начина. Најпре као декорација у излогу

којом њен дечко, Волт, показује свој пословни успех и друштвени статус. Након тога, за задовољење сексуалних потреба. Коначно, за дељење са другима у сврху манипулације. Самог Булера можемо упоредити са минованом лутком Волта. Иако је свет Моћног-Д идеализована и поједностављена верзија примарне стварности романа, Волтови приоритети поређани су истим редоследом као и Булерови. У интермедијарној стварности Булерове дроге, Волт је идеал потпуног поистовећења са деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима примарне стварности романа доведених до логичког екстрема. У примарној стварности, услед прилагођености модалним ограничењима свог окружења, Булеро тежи да заузме место које у интермедијарном свету заузима Волт, док је његовим љубавницама намењена улога Перки Пат. Потрошачком идеалу лепоте не теже само Булерове љубавнице, већ и други актери приповести, попут Рони Фугејт. У Булеровом свету, оне су изједначене са Перки Пат. Иако наликују бићима од крви и меса, деперсонализоване су и испразне. Њима није потребан Моћни-Д како би потрле своју људскост и посебност у јединственом идентитету идеалне жене потрошачког друштва.

Минована лутка Перки Пат може се упоредити са лутком Барби наше искуствене стварности. Обе представљају норме и вредности које владају, са једне стране, уређењем наше искуствене, а са друге, уређењем како примарне, тако и интермедијарних стварности *Три стигме Палмера Елдрича*. У једном од зачудних тренутака приповести, лутка Перки Пат/Барби постаје једно од средстава наметања деонтичких, аксиолошких и епистемичких модалитета којима се управља потрошачко друштво. Утапањем своје посебности у јединствени идентитет Перки Пат, са или без преносне дроге, део женских ликова романа постају њене реплике, „превише [...] вештач[е], превише површн[е] и материјалистичн[е]” (Дик ²2016: 136). Сурогат стварне људске потребе за блискошћу са другим људским бићима постаје јурњава за „становима, колима, сунчањем на плажи, шминкерском одећом...” (Дик ²2016: 136). Са друге стране, слично минованој лутки Волта, мушкарци попут Булера окрећу се напредовању на друштвеној лествици. На тај начин, стичу моћ и утицај којим ће себи обезбедити ту исту потрошну робу и, наравно, друштво лепих жена. Такве тежње, како код мушких, тако и код женских ликова доводе до њиховог отуђења и аутоматизације. До тога долази услед неопходности да се према другима односе као према средствима за испуњавање истих оних потреба које им деонтички, аксиолошки и епистемички поредак њиховог друштва намеће као сурогат стварних људских хтења. У таквим околностима, не може доћи до прихватања других људских бића као себи равних нити до успостављања искрених и топлих веза. Уколико некога посматрате као средство, не можете га прихватити као себи равноправно биће. Таквим ставом најпре дехуманизујете особу према којој се на тај начин односите, а услед таквог поступка, исто чините и себи. Са друге стране, уколико нека особа прихвата улогу средства коју јој неко на вишој позицији друштвене лествице намеће, повинује се и сама одриче од своје људскости и самосвојности. Како они који користе друге, тако и они који пасивно бивају искоришћени, отуђују себе од могућности да се искрено повежу са ближњима. На тај начин, одричу се своје људскости и своде свој идентитет на статус механичких привида правих људи. У фикционалном универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*, то се манифестује свођењем на статус минованих лутки или, касније, утапањем у ванземаљски и механички идентитет Палмера Елдрича.

Све претходно наведено представља разлог зашто Лео Булеро, упркос својој позицији једног од најмоћнијих људи видљивог домена, своје постојање осећа као испразно. Како његово постојање у примарној стварности, тако и постојање у

интермедијарној стварности које се нуди корисницима Моћног-Д, само су привид живота какав би право људско биће требало да има:

„За колонисте на смрзнутом месецу шибаном олујним ветровима, који се у укопаним колибама крију од смрзнутих кристала метана и сличних ствари. То је било нешто друго; *Перки Пат и њена поставка биле су улаз назад у свет у којем су рођени. Али је он, Лео Булеро, био проклето уморан од света на којем је рођен и још живи. А чак ни Вيني Пу посед, са својим старинским и не баш старинским средствима за забаву, нису попуњавала празнину*” (Дик ²2016: 28, *курзив мој*).

Деонтички, аксиолошки и епистемички поредак наметнут тој фикционалној реалности, представља сурогат стварне људске потребе за искреном повезаношћу и блискошћу са другим људским бићем. Празнину која настаје услед немогућности да се таква блискост оствари не може испунити нити бег у идеализовану потрошачку интермедијарну стварност Перки Пат, нити било какво старинско или другојачије средство забаве које места попут Вيني Пу поседа могу понудити. Упознат са тим механизмом поробљавања³⁸², Булеро остаје имун на таква искушења. То и јесте разлог зашто себи поставља следеће питање: „[А]ли зар он нема у животу ништа више од тога?” (Дик ²2016: 29). Булеро је пригрлио ограничења на којима друштво којим се креће почива. Избравши да се према другима односи као према средствима за успон на друштвеној лествици, окренуо је леђа свом идентитету људског бића. Престао је да постоји као посебност независна од своје друштвене позиције. Слично Арнију Коту у *Марсовском временском исклизнућу*, илузија величине кроз коју посматра себе, јесте целина Булеровог идентитета. Као и у *Човеку у високом дворцу*, та илузија само је маска која скрива стварност. Уколико се уклони, Булеро ће бити присиљен да се суочи са истином о себи. Наизглед моћни и јединствени Лео Булеро наједном се показује као неважан, замењив и неразлучив од једнообразне масе у чијој је контроли играо важну улогу као продужена рука УН-а у видљивом домену. Страх од губитка идентитета, колико год он лажан био, основна је мотивација која води Булера у његовом отпору Палмеру Елдричу. Уједно, тај страх додатни је подстицај да своје окружење бескрупулозно користи како би се Елдричу одупро. Лео Булеро није опремљен за суочавање са чињеницом да је његова илузија величине само маска испод које се крије одсуство било каквог посебног идентитета који би у Диковим фикционалним универзумима завредио да се назове људским. То је још једна одлика коју дели са Арнијем Котом. Уколико завири иза сопствене маске, Булеро ће се

³⁸² Термин „поробљавање” у фикционалном универзуму међупланетарног институционално-корпоративног капитализма романа *Три стигме Палмера Елдрича* не треба схватити искључиво као лишавање појединаца њихове слободе избора. Осим тог очигледног значења, постоји и дубље. То је својење житеља тог света са статуса људских бића на статус робе. У том потрошачки устројеном друштву, деонтички, аксиолошки и епистемички модалитети које намеће невидљиви домен, колонисте као кориснике претварају у потрошну робу једнаку минованим поставкама и халуциногеним дрогама које купују. Поробљавање више не представља само претварање у роба, лице лишено слободе, већ у робу. Тај термин користи Сувин (в. Сувин 2009: 110-118) када говори о тежњи савременог потрошачког друштва да неутралише утопијске и ослободилачке видове истинског књижевног уметничког дела сводећи његову употребну вредност на разменску. Употребна вредност потиче из креативности уметника, ослобађа људски дух и стога представља опасност по потрошачки систем зато што чува самосвест људи. Постојање самосвести никада не искључује могућност побуне против наметнутих норми, вредности и друштвених образаца. Насупрот употребној вредности, која је квалитативне природе, природа разменске вредности квантитативна је. Она подстиче серијску производњу. Новине постају саме себи циљ и воде анестезирању људског духа. Свет утемељен на разменској вредности пример је Дикове лажне стварности, која испољава тежњу да потре чак и могућност побуне против постојећих односа.

суочити са својим највећим страхом, ликом Палмера Елдрича. Елдрич представља центар моћи и извориште деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења на којима су односи у свим стварностима романа утемељени. Попут већине осталих житеља тих стварности, Булеро је њихов једнообразни крајњи производ. Једном изгубљена самосвојност не може се повратити. Елдрич, као оваплоћење норми, вредности и образаца понашања фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*, „га никада неће пустити” (Дик ²2016: 113). Његов страх да ће, уколико не униште Елдрича, сви постати „[р]еплике, тј. продужеци тог човека” (Дик ²2016: 190), закаснео је. Тај страх заснован је не на будућој могућности, већ на бегу од суочавања са самим собом у садашњости. Ипак, колико год покушавао, не постоји начин да се утекне истини представљеној Елдричевим стигмама. Не може умаћи ни једном „од чланова тог ђавољег, тог негативног тројства алијенације, замућене стварности и очајања” (Дик ²2016: 236).

Други пример одрицања од емпатије према другима у примарној стварности романа можемо пронаћи у неким поступцима Барнија Мејерсона. Два таква поступка вредна су помена. Најпре, ту је краткотрајна себична помисао да изда Булера и пређе у супротни табор, Палмеру Елдричу. Мотивисана је тежњом да се очува стечени друштвени статус. Будући да се Булерова компанија нашла у великим проблемима услед појаве Елдричеве дроге као конкуренције, Мејерсон осећа да је неопходно да напусти брод који тоне ако жели да његов друштвени статус остане непромењен и очува шансе за даље напредовање. Избегава да се отворено суочи са својим намерама, јер у њему, услед непотпуне прилагођености захтевима окружења, постоји осећај одбојности према таквом поступку. Ипак, његова помоћница, Рони Фугејт, не дозвољава му да своје поступке оправда било каквим самообманама: „Али морамо се чувати да не изгубимо и ми уз господина Булера; не бисмо хтели да будемо одвучени на дно заједно са њим...” (Дик ²2016: 67). Рони Фугејт према таквом поступку не осећа одбојност и присиљава Мејерсона да се погледа у огледало и суочи са правом природом својих намера: „Позвао си ме овамо да бисмо могли да смислимо начин заједно да издамо Леа Булера” (Дик ²2016: 69). Суочен са истином о себи, Мејерсон од својих планова одустаје. Иако са Рони Фугејт сплеткари како би издао свог послодавца и покушао да се прикључи Палмеру Елдричу, Мејерсон има слабу тачку. То је његова непотпуна прилагођеност нормама, вредностима и друштвеним обрасцима на којима друштво његовог света лежи. Те захтеве усвојио је само делимично. Дубоко у њему, још увек постоји аутентична људска срж која му не дозвољава да буде задовољан тренутним постојањем, савест која га прогања услед ранијих поступака. Самим тим, још увек поседује и способност емпатије. Његов однос према Рони Фугејт двојак је. Не посматра је у потпуности као употребљиво средство. Један део његове личности заиста жели да спаси њену каријеру у тренутку када изгледа да ће П.П. Поставке услед појаве Елдричеве дроге пропасти. Будући да су у вези, он ипак осећа извесну емотивну повезаност и лојалност према њој. Услед своје непотпуне прилагођености нормама и вредностима света који настањује, Барни Мејерсон је у њему како деонтички, тако и аксиолошки и епистемички странац. Насупрот њему, Рони Фугејт такве скрупуле нема. Једина емотивна повезаност и лојалност коју осећа јесте она према самој себи. Незнано Мејерсону, искористила је своје знање о регрутацији коју он не може избећи и наметнула се у Булеровим очима као наследница Мејерсоновог положаја у компанији.

Тренутак када Мејерсон добија отказ у П.П. Поставкама представља преломну тачку у његовој потрази за новим и квалитетнијим вредностима у животу. Његово деонтичко одрицање од наметнутих му норми води аксиолошкој побуни против система вредности који из таквих норми проистиче. Из тих разлога, Мејерсон потом креће у

епистемичку потрагу за истином о себи и свету који настањује, за самоспознајом. Слично Џеку Болену у *Марсовском временском исклизнућу*, то је заправо повратак темељним људским вредностима и пут ка сазнању сопствене, тј. унутрашње истине. Мејерсон одлучује да одустане од живота какав је до тог тренутка водио и добровољно се пријави да пре времена емигрира на Марс. То је тренутак отворене побуне којом Мејерсон стиче статус како деонтичког, тако и аксиолошког и епистемичког бунтовника. То је и једини логичан исход, јер је као такав непожељан на фикционалној Земљи насељеној прилагођеним јединкама попут Рони Фугејт или Леа Булера. Нови почетак отвара и нове могућности. Мејерсон коначно постаје способан да се погледа у огледало и призна самом себи да заиста и јесте „проклети смрдљивко” каквим га је Булеро једном приликом назвао (Дик ²2016: 66). Све до тог тренутка покушавао је да живи у самообмани да су избори које је у животу начинио били исправни и водили га жељеном циљу, високом положају на друштвеној лествици и вези са према свим физичким стандардима прелепом Рони Фугејт. Тренутак када напушта П.П. Поставке јесте моменат суочавања са већ дуго наслућиваном истином која је сада сазрела и избила на површину: „Потребна је извесна количина храбрости, помислио је, да се суочиш са собом и искрено кажеш: ја сам труо” (Дик ²2016: 117). Постаје способан да без самооправдавања сагледа своје претходне погрешке и себично понашање којим је нанео штету другима у свом животу: „Урадио сам то: ставио сам себе прво испред Емили, а сад испред Леа. Какав сам ја то човек?” (Дик ²2016: 118).

Осим краткотрајне намере да изда Булера, најизразитији Мејерсонов поступак напуштања емпатије и приклањања наметнутом модалном поретку свог фикционалног окружења јесте поступак за који сазнајемо из његових присећања. У времену пре почетка приповести, Мејерсон се развео од своје тадашње супруге, Емили, јер је остала у другом стању. Одбацио ју је како би очувао свој друштвени статус. Важност друштвеног статуса који Мејерсон бира наспрам личне среће читаоцу је сликовито приказана кроз дилему да ли да се одрекне Емили и задржи свој стан у згради са ниским бројем или прихвати њену трудноћу и буде присиљен да се исели у другу зграду, са веома високим бројем. У тој фикционалној стварности, број зграде одређује удаљеност од центра фикционалног Њујорка. Како у нашој искуственој и емпиријској стварности, тако и у стварности тог фикционалног света, Њујорк представља центар финансијске моћи. Што је нижи број зграде, ближе сте центру свих збивања. Емилино присуство увек му је указивало на недостатке његове личности. Њена искреност није се слагала са сликом коју је Мејерсон желео да има о себи. Стога је он и направио погрешан избор одрекавши је се. Изабрао је самообману наспрам истине: „[П]розрела је самооправдавајуће варке које сам конструисао да бих сакрио стварност у њима. А то ме је, наравно, учинило само још нестрпљивијим да је се решим” (Дик ²2016: 118).

Емили је талентовани вајар. Чињеница да је посвећена стварању сопственим рукама, у Диковом фикционалном универзуму истиче њену креативну и људску природу. Емилиин став према животу и статус деонтичког, аксиолошког и епистемичког странца читаоцу постаје јасан већ у првој реченици њеног описа, док је посматра очима њеног новог мужа: „У дневној соби његова жена је седела, у својој плавој прегачи, пажљиво бојећи непечени комад керамике глазуром; *језик јој је извиривао а очи сијале...*” (Дик ²2016: 13, *курзив мој*). Првенствена улога њеног лика у приповести јесте да додатно осветли аспект Мејерсонове личности који он својом тежњом да се прилагоди деонтичким, аксиолошким и епистемичким захтевима своје стварности настоји да потре. У питању је креативна и људска страна његовог лика. Емили је у њиховом браку носилац свих аутентично људских особина. Упркос цивилизацијским притисцима, она остаје доследна

себи. Може се извести закључак да Емили представља Мејерсонову људскост, део његове личности који је он напустио и одбацио подредивши живот амбицији. Његова каснија настојања да је врати у свој живот представљају погрешан начин да поново ступи у контакт са својом заборављеном људскошћу. Своју стару, екстернализовану људскост у Емилином лику не може повратити. Време се не може вратити назад, јер ентропија је неумитна чак и на том, личном нивоу. За разлику од Емили, Мејерсон се не бави никаквим креативним радом. Посао му је да сагледава алтернативне будуће могућности и на основу тих сазнања саветује Булера како да води своју компанију. Иако се такав дар може искористити на далеко кориснији и етички узвишенији начин, у примарној стварности романа способности особа попут Мејерсона бивају подређене деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку који у том свету влада. Самим тим, она бива тривијализована и сведена на статус утрживе робе, попут било чега другог. Мејерсонов је посао, као и његове нове љубавнице, Рони Фугејт, да доносе суд о томе да ли ће одређене фигуре које се нуде П.П. Поставкама у будућности бити популарне код колониста широм сунчевог система. На основу њиховог мишљења, Булеро потом доноси одлуку да ли ће се те фигуре миновати или не. Уколико је одлука позитивна, поменуте фигуре постају делом поставке око Перки Пат и Волта. Самим тим, постају део интермедијарне стварности у коју колонисти урањају употребљавајући Моћни-Д. На тај начин, таленат сагледавања могућих токова у будућности бива кооптиран и злоупотребљен. Постаје део механизма поробљавања који људска бића претвара у производ, кориснике преносне дроге. Они постају потрошачи који опсесивно купују миноване поставке које одобравају људи попут Мејерсона. Као део тог процеса, прекогнити попут Мејерсона и сами постају марионете, употребљива средства и извор профита за моћнике који су њихове услуге купили. Потрошачко друштво представљено у *Три стигме Палмера Елдрича* логички је екстрем потрошачких односа које је Дик могао да сагледа у Америчком друштву свог доба. У друштву утемељеном на таквим вредностима, јединка губи своју посебност. У том једнообразном постојању, постаје део механизма који јој даје двоструки статус. Истовремено постаје како средство за производњу потрошне робе, тако и потрошач који ће ту исту робу купити. Креативност је или кооптирана или сасвим уклоњена. Самим тим, изостаје однос према другоме као људском бићу. Преостаје само однос према другима као средствима. На такве опасности устројства савременог потрошачког друштва Дик је покушао да укаже како романом *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и другим делима. Усмерење ка усвајању норми и вредности које око њега владају, уз истовремену екстернализацију личних моралних начела и образаца понашања који га чине људским бићем, истиче Мејерсонову тежњу да се прилагоди цивилизацијским притисцима свог окружења науштрб своје креативности и људскости.

Услед таквог животног усмерења, Мејерсон бира каријеру. Разводи се. На тај начин, пресеца последњу везу са аутентичном људском сржи. Она више није само екстернализована, већ и сасвим одбачена. Не могавши да се одрекне своје „стамбене зграде у Њујорку, *Знамените 33*” (Дик ²2016: 7), бира очување свог друштвеног положаја. Детаље сазнајемо из Хнатовог разговора са сапутником у аутобусу, типичним представником класе „пословних људи” те фикционалне стварности: „[З]нате како је тешко ући у неку од зграда са тако ниским бројем. [...] [З]а име божје, шта не бисмо ви и ја дали да имамо стан у 33 или 34?” (Дик ²2016: 16). Тим чином, Мејерсон попушта под цивилизацијским притисцима у покушају да свој идентитет уобличи у складу са захтевима окружења. Како би сачувао каријеру, „жртвовао [је] све друго у свом животу, свој брак и жену коју је – чак и сад! - волео” (Дик ²2016: 62).

На почетку приповести, Мејерсона затичемо на положају другог човека П.П. Поставки, одмах иза Булера. Ипак, успех у каријери није му донео срећу и духовно испуњење. Незадовољан својим постојањем, осећа се „заробљен у Њујорку на 82°C” (Дик ²2016: 11). Осећа се спутаним и заробљеним у животу који је последица избора условљених цивилизацијским притисцима оличеним како у општеприхваћеним нормама и вредностима те фикционалне стварности, тако и смртоносној ентропијској врелини непријатељског Сунца његовог физичког окружења. Прихватање и усвајање наметнутих модалних ограничења доводи до осећаја отуђености и губитка способности за емпатију. Другим речима, до дехуманизације појединца. Доминантни симбол тих цивилизацијских притисака и отуђености у Мејерсоновом животу представља његова тежња да се на лествици компаније успне што је више могуће без обзира на последице, било по себе, било по друге. У којој мери су његови поступци вођени покушајима да се прилагоди окружењу, читаоцу постаје јасно када схвати да је Мејерсон у ту сврху претпоставио амбицију свим другим обзирима. Његовом узору, Леу Булеру, једном од оличења поистовећења са владајућим нормама и системима вредности тог фикционалног света, та одлика Мејерсонове личности не промиче: „[Т]вој цео живот је био усмерен на то да заузмеш моје место, а сада, када је то пропало, мораш да кренеш испочетка, од нечег другог. Баш штета, али то си сам себи урадио, тиме што си превише хтео” (Дик ²2016: 129). Подредивши живот амбицији и жељом за моћи у покушају да се прилагоди цивилизацијским притисцима, Мејерсон се одрицао једне по једне ствари која га је духовно испуњавала и чинила човеком. Преобликујући себе према лику и делу свог послодавца, Мејерсон се одриче себе самог. Хрли ка идеалу једнообразности који као образац контроле видљивом домену тог фикционалног света намећу моћници невидљивог домена. Његов живот постаје још једна у низу умањених имитација живота какав води његов послодавац: „[С]ви су били заузети својим разним имитацијама њега [Булера]. Барни и његова госпођица Рондинела Фугејт – реплика у малом Леа Булера и госпођице Јиргенс. Где год је погледао, иста ствар” (Дик ²2016: 29).

Постоји још једна појава у приповести која указује на чињеницу да Мејерсоново прилагођавање доминантном модалном поретку води потирању његовог идентитета, нестанку његове посебности и немпатијском односу према другима. У неколико наврата његови саговорници греше у изговору његовог презимена. Већ у првом поглављу, аутоматизовани психијатар му се обраћа са „г-дине Бајерсон” (Дик ²2016: 7). Сличну грешку понавља и службеница УН-а: „Господине Бејерсон” (Дик ²2016: 125). Ана Хоторн му се обраћа са „господине Пејерсон” (Дик ²2016: 130). Коначно, колонисти на Марсу га ословљавају са „господине Гајерсон” (Дик ²2016: 136). Такве грешке нису плод случајности. Читаоцу указују на два аспекта Мејерсоновог лика. Оба га усмеравају ка неемпатијском односу према окружењу.

Као прво, такве грешке указују на степен Мејерсонове прилагођености цивилизацијским притисцима окружења. Притисци којима је изложен потиру његов идентитет чинећи га једнообразним средством, једнаким већини житеља те фикционалне реалности. Услед таквих околности, његово презиме као ознака посебности постаје небитно. Лако је измењиво као и његов идентитет. Различите измене гласова у изговору његовог презимена једна су од манифестација притисака који полако преобликују Мејерсонов идентитет у складу са захтевима деонтичких, аксиолошких и епистемичких модалитета његове стварности. Ипак, Мејерсонове тврдоглаве исправке и инсистирање на сопственом презимену знак су да то преобликовање још увек није неповратно. Као друго, грешке у употреби Мејерсоновог презимена јесу ауторова техника која како читаоцу, тако

и самом лику, указује на чињеницу да је његов наизглед високи положај на друштвеној лествици само привид. Осећај важности због кога се одрекао породичне среће и дела своје људскости илузија је величине. Та илузија убрзо бива распршена регрутним позивом УН-а. Он је само мали човек, без значајнијег утицаја на животне околности које су га снашле. Налик осталим Диковим малим ликовима, истовремено је нико и свако. Тежња ка имитирању животног стила Леа Булера служила је као храна тој илузији величине. Како његов положај, тако и веза са Рони Фугејт, били су само привид. Међуљудски односи утемељени на основама проистеклим из деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења Мејерсоновог окружења немају потенцијал да прерасту у топле људске везе. Амбиција потире емпатију и бригу за другог. Приступом другима као потрошним средствима за испуњење сопствених потреба, било телесних, било пословних, такви парови како свој међусобни однос, тако и себе саме, суштински изједначавају са минованим луткама Перки Пат и Волта. Подлежавши цивилизацијским притисцима, одричу се свог идентитета постајући упоредиви са тим луткама. То постижу без употребе Моћног-Д. Та халуциногена дрога потребна је да би се житељи те фикционалне стварности који испрва не прихватају доминантне норме, вредности и друштвене обрасце присилили на њихово усвајање. То и јесте један од разлога постојања система регрутације. Неприлагођени се најпре изолују од прилагођене већине, како би се уклонила претња њиховог утицаја на остале. Након тога, као колонисти, стављају се у наоко безизлазну ситуацију, којој је једина сврха да им сломи дух. Коначно, пружа им се решење које је наизглед излаз из суровог постојања на које су осуђени, Моћни-Д³⁸³: „Колонисти се не баве ‘радом’, барем не у директном производном смислу, који капиталистички систем може апсорбовати: какав год рад да обављају, он је директни део производње, односно конзумирања идеологије, прецизније речено, идеолошког конструисања стварности” (Голумбија 1996: 91-92). У питању је замка која им одузима и оно мало људског идентитета који им је преостао. Постају корисници, марионете и средства чија је једина сврха стварање профита и очување моћи невидљивог домена. Попут Барби и Кена наше искуствене стварности, Перки Пат и Волт тог фикционалног света постају метафора испразности и бесциљности имитације живота и међуљудских веза. У таквим ситуацијама, једина веза која заиста постоји јесте однос сваке од јединки са самом собом. Једина сврха коју друга половина пара има може се свести на улогу украса и корисног средства које ће бити одбачено и замењено чим буде испунило своју сврху или се стекну околности које ће такво средство учинити превазиђеним. У таквим међуљудским односима не постоји емпатија. Јединкама прилагођеним доминантним модалним ограничењима такве стварности није потребна Елдричева дрога како би се нашле саме у солипсистичком универзуму. У својој отуђености, прилагођене јединке већ постоје у стварности испуњеној само једним бићем. Све остало су било препреке, било предмети и средства различитог степена употребљивости. Мејерсонов послодавац пример је те особе, као и Мејерсонова љубавница, Рони Фугејт. Иако Мејерсон испрва тежи таквом идеалу, у једном тренутку му окреће леђа и одлази на Марс. Коначно, чином проналаска сопственог људског идентитета, грешке у изговору његовог презимена престају да се јављају. Иако путује низом Елдричевих интермедијарних светова, цивилизацијски притисци више нису кадри да тај новопронађени идентитет уруше.

Још један пример напуштања емпатије према другима и приклањања нормама, системима вредности и друштвеним обрасцима наметнутим том фикционалном окружењу

³⁸³ Ту улогу касније преузима Жвака-3, као савршеније средство контроле и поробљавања.

у покушају успона на друштвеној лествици проналазимо у лику Ричарда Хната. Он је други муж бивше Мејерсонове супруге, Емили. Када их по први пут упознајемо, њих двоје, за разлику од Мејерсона, живе далеко од центра Њујорка, „[у] стамбеној згради са бедно високим бројем” (Дик ²2016: 12). Такав контраст представља одраз разлике у друштвеном статусу између Мејерсона са једне стране, те његове бивше супруге и њеног новог супружника, са друге. У свету чије су норме и вредности искривљени одраз у зачудном огледалу наших сопствених, поседовати стан у стамбеној згради са ниским бројем постаје не само показатељ престижа и пословног успеха, већ и сурогат за праву срећу и топле међуљудске односе³⁸⁴. Може се закључити да је напредовање на друштвеној и лествици моћи тог фикционалног света сразмерно ниском броју стамбене јединице коју актер приповести насељава. Истодобно, ниски број стамбене јединице у обрнутој је сразмери са степеном животне среће и духовне испуњености ликова приповести. Иако пословно успешан, Барни Мејерсон нема једино што заиста жели, своју бившу супругу. Чин окончања њиховог брака сматра својом највећом грешком и није кадар то себи да опрости. Из тог разлога, на почетку приповести се и буди „[с]а НЕПРИРОДНИМ БОЛОМ У ГЛАВИ” (Дик ²2016: 7). Та сцена упоредива је са буђењем Силвије Болен у *Марсовском временском исклизнућу*. Бол у глави неприродна је, а буђење мучно зато што је постојање у које се Мејерсон буди неприродно и наметнуто. Налази се „у непознатој спаваћој соби неке непознате зграде”, док се поред њега налази „непозната девојка [...], са рашчупаном косом, белом као памук” (Дик ²2016: 7). Испуњен је кајањем над животним изборима који су га у ту ситуацију довели: „[Ј]ош увек се осећао одвратно и улагао је велики напор да једноставно не одустане од облачења и не исповраћа се” (Дик ²2016: 8). Готово парадоксално, човек који је сада има у свом животу, не цени Емили у довољној мери. Изградња топлих међуљудских односа као предуслова за срећу и духовну испуњеност стоји у несагласју са тежњама како нашег, тако и фикционалног окружења романа ка отуђењу и једнообразности човека. Док је Емили углавном задовољна својим животом и креативним радом³⁸⁵, њен нови муж не ради ништа осим што њене производе продаје. У том паразитском односу према супрузи, Хнат је тај који није задовољан њиховим друштвеним статусом. Емили посматра не само као супругу, већ и као средство свог напредовања. У делима Емилиних руку није кадар да сагледа било какву креативну нити уметничку вредност. Једина вредност коју види јесте њихова утрживост. Он не цени оно што може да има са Емили. Гладан је успеха и завашава се да може постати неко и нешто у том фикционалном свету, заборављајући своју безначајност на друштвеној лествици. Вођен је амбицијом и тежњом ка друштвеном успону. Према тој одлици, понајвише подсећа на Роберта Чилдана у *Човеку у високом дворцу*. Један од начина за остварење те амбиције јесте пословни успех. Норме, вредности и друштвени обрасци окружења

³⁸⁴ Сличну поставку имали смо прилике да сретнемо и у *Марсовском временском исклизнућу*, у тежњи Цека Болена да стекне стан у самодовољном небодеру Ко-Оп корпорације у времену пре његове емиграције на Марс. Такво стремљење показало се на концу као сурогат правих људских вредности којима је Болен све време тежио да се врати. Усељење у тај небодер није испунило Цека Болена, остала је само духовна празнина. На сличан начин, Барнија Мејерсона није испунио останак у згради са ниским бројем, напротив.

³⁸⁵ Бави се производњом керамичких фигура и посуда. То је креативни рад сопственим рукама који Дик у својим приповестима изједначава са људскошћу. Сетимо се само Френка Фринка у *Човеку у високом дворцу* или Цека Болена у *Марсовском временском исклизнућу*. Како један, тако и други, бавили су се стварањем сопственим рукама. Фринк је најпре производио оружје, да би касније почео да ствара оригинални, ручно рађени накит. Болен је био на свом фикционалном Марсу незамењиви сервисер који је био у стању да било какву машинерију поправи и врати својој намени.

саставни су део његове личности. Његов однос према супрузи пример је међуљудских односа које дехуманизоване јединке остварују једне према другима. Својим односом према Емили, Хнат њу и производе њене креативности своди на статус утрживих средстава чија је једина сврха да му помогну у покушају да се помакне са дна. Како Емили и њена креативност, тако и он сâм бивају поробљени, тј. добијају статус потрошне робе. Продајући права на Емилину креативност компанији чији је једини циљ да ту креативност неутралише не би ли спречила да је искористи конкуренција, Хнат сâм пристаје на улогу деперсонализованог средства. Његова се једина вредност огледа у степену користи моћнику чијој се компанији продао. Паразитски однос који корпоративни невидљиви домен има према другима читаоцу постаје јасан у сцени у којој господин Ичолц, представник Елдричеве компаније, прилази Хнату са понудом да откупи права на производе Емилине креативности. Опис господина Ичолца читаоца наводи на закључак да актера са којим је Хнат суочен не можемо окарактерисати као људско биће. Више наликује гротескној карикатури: „Човек се љуљушкао као играчка испред њега, копајући за то време по цепу као да чачка неки познати *микроорганизам паразитских склоности* [...]. Међутим, оно што је најзад извадио била је *пословна визит-карта*” (Дик ²2016: 36, *курзив мој*). У таквом опису можемо препознати Виландову типологију карикатуралног, коју Кајзер повезује са гротеском. Тачније, у питању је претерана карикатура као други тип карикатуре у Виландовој типологији. Таквим приказом се „из неке посебне намере [...] повећава изобличеност предмета, али [се] при томе поступа на начин аналоган природи, тако да оригинал још увек остаје препознатљив” (Кајзер 2004: 36). Ичолцовим карикатуралним описом Дик у читаочевом уму повлачи знак једнакости између следећих ствари.

Као прво, представник Елдричеве компаније само је наизглед човек, према стандардима Дикових фикционалних универзума. Описан је као играчка зато што он то суштински и јесте. Његов статус у приповести није другачији од статуса колониста који коришћењем Булерове преносне дроге губе своју посебност и утапају се у једнообразност света Перки Пат и Волта. Како колонисти, тако и Ичолц представљају средства чија се једина сврха огледа у користи коју могу имати за одржање постојећих друштвених односа утемељених на деонтичким, аксиолошким и епистемичким нормама примарне стварности *Три стигме Палмера Елдрича*. Истина је да, како колонисти, тако и Ичолц, представљају средства у рукама различитих центара моћи. Ипак, такође је чињеница да ти центри моћи невидљивог домена заступају исте норме и вредности које одређују начин постојања у примарној стварности романа. Сукоб између Елдрича и УН-овог штићеника, Булера³⁸⁶, своди се искључиво на то ко ће се наћи на врху лествице моћи и имати монопол над средствима³⁸⁷ за остварење профита. Одлуком да не прихвати Емилине керамичке посуде за миновање, Мејерсон отвара могућност да Емилином мужу приђе представник Елдричеве компаније. Потписивањем уговора, тј. продајом права на Емилине керамичке посуде, Хнат себе, Емили и њену креативност претвара у средства у рукама Палмера Елдрича.

³⁸⁶ Као моћника видљивог домена, Булера УН само краткотрајно одбацују као свог послушника. Увидевши да их је Елдрич преварио, УН ускоро ступају у отворени сукоб са Елдричем. Ипак, тако нешто захтева да Булера поново приме под своје окриље. Он поново постаје послушник УН-а, њихов изасланик чији је задатак да уништи Елдрича и одбрани монопол над искоришћавањем колониста који су УН и Булеро створили уз помоћ Моћног-Д.

³⁸⁷ Над поробљеним колонистима.

Као друго, повлачећи знак једнакости између паразитског микроорганизма и пословне визит-карте, Дик у уму читаоца изједначава економске односе и корпоративни капиталистички систем какав постоји у примарној стварности романа са односом који паразит има према домаћину. Будући да је корпоративно-капиталистички систем примарне стварности романа искривљени одраз у зачудном огледалу капиталистичких односа у Америци Диковог времена, такав знак једнакости вреди и примењен на околности наше искуствене стварности. При томе је јасно да статус паразитских организама имају центри моћи невидљивог домена тог фикционалног универзума. Појединац као домаћин паразиту постаје средство чија је једина сврха овековечење постојећих односа и одржање одређене групе моћника на врху друштвене лествице. Неизоставно, појединци претворени у средства репродукују паразитско понашање невидљивог домена на сопствене односе према другим јединкама. Такво понашање, приметно у Хнатовом лику, води даљој деперсонализацији, дехуманизацији и једнообразности видљивог домена. На тај начин, креативност актера као што је Емили бива неутралисана порицањем било какве друге вредности до утрживе.

Средства стечена Емилиним радом Хнат користи како би платио еволуциону терапију: „[Е]волуираће приметно, *достигнути ће буџоване*” (Дик ²2016: 39, *курзив мој*). Иако се она томе опире, Хнат присиљава и Емили да се том поступку подвргне: „Нисам сигурна да желим да еволуирам, ако ћемо баш о томе”. / Колебајући се, рекао је: ‘Наравно да хоћеш’” (Дик ²2016: 38). Еволуциона терапија носи одређене ризике по интелигенцију оних који јој се подвргавају, али Хната то не занима. Тим ризицима не излаже само себе, већ и Емили. То чини упркос одбојности коју она осећа према његовим намерама: „Ово је тако... неприродно” (Дик ²2016: 70). Хнатова жеља да еволуира изазвана је цивилизацијским притисцима који га нагоне да се зарад пословног успеха и успона на друштвеној лествици одрекне своје људскости и прихвати једнообразност коју намећу норме, вредности и друштвени обрасци његове стварности: „Што се више удаљимо од њих³⁸⁸, то боље” (Дик ²2016: 70). Услед компликација током терапије, Емили дееволуира. Оштећење није такво да би је спречило да функционише на свакодневном нивоу. Ипак, одузет јој је аспект личности који ју је чинио посебном, њена креативност. Парадоксално, Хнат је први који то примећује: „Идеје су биле добре – али их је Емили већ раније урадила. [...] Зар се она не сећа тога? Очигледно не” (Дик ²2016: 77-78). Заслугом свог супруга, Емили више никада неће бити у стању да ствара потпуно нове и оригиналне фигуре. Осуђена је да понавља већ урађено. Самим тим, лишена је будућности и одлике која ју је чинила јединственим људским бићем. Док други отпадници од владајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка бивају неутралисани и учињени безопаснима слањем у колоније и претварањем у кориснике Моћног-Д или Жваке-З, одузимањем креативности Емили бива сведена на статус средства способног само за репродукцију већ направљених фигура и посуда. Другим речима, серијску производњу. То су управо фигуре какве су и потребне непромењивој интермедијарној стварности Перки Пат и Волта. То окружење идеал је поретка који влада у свим стварностима романа. Услед ескапистичке примамљивости света без невоља Булерове дроге, као и безизлазности замке Елдричевог халуциногена, сви деонтички, аксиолошки и епистемички странци ускоро бивају сведени на статус корисника, при чему се њихов људски идентитет утапа било у миноване лутке Перки Пат и Волта, било у Палмера Елдрича. За разлику од њих, Емили постаје део

³⁸⁸ Људске врсте, самим тим и људскости какву познајемо.

поменутог механизма поробљавања самим тим што једина способност која јој је преостала јесте да снабдева свет Перки Пат и Волта једнообразним неопходним поставкама.

Потирање Емилине уметничке креативности у примарној стварности *Три стигме Палмера Елдрича* постаје метафора сличне појаве у нашој искуственој стварности. Деонтички, аксиолошки и епистемички поредак који намеће потрошачко корпоративно-капиталистичко друштво наше реалности води потирању сваке уметничке и креативне вредности. То чини претварањем уметности у бизнис. Ту појаву примећује и Сувин. Његова запажања не односе се директно на Дикову фикцију. Ипак, могу добро послужити да додатно расветле природу цивилизацијских притисака који воде поробљавању свеколике људске креативности. Сувин разликује два типа вредности сваког производа: „[Њ]ени истински чулни квалитети произилазе из употребне вриједности, док производња за тржиште произилази из квантитативне размјенске вриједности”³⁸⁹ (Сувин 2009: 111). Савремено потрошачко друштво предност даје потоњој, док претходну вредност потире. Употребна вредност је трајна. Самим тим, противречна је тежњи ка постизању неприкинутог низа готово истоветних новина каквим можемо окарактерисати феномен разменске вредности који проналазимо у серијски произведеној потрошној роби:

„Умјетност[и] као бизнис[у] [...] требају брзо обртиве, парадоксално пролазне новине које привлаче пажњу и захваћају у купчев цеп, али не доводе у питање оквир обртања, политичко-економске претпоставке тржишног оптицања. Таква промјена ради промјене саме постаје вјера тржишне идеологије” (Сувин 2009: 112-113)³⁹⁰.

Емилина дела плод су њене креативности и поседују употребну вредност. Својим поступцима и присиљавањем Емили на еволуциону терапију, Хнат као оруђе потрошачког друштва своди сва њена потоња дела на меру потрошачких односа проистеклих из деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења како примарне реалности романа, тако и наше искуствене стварности. Она више не поседују употребну, већ само разменску вредност, поставши „мономаничне репродукције саме себе у варијацијама које се свде на бескрајно понављање” (Сувин 2009: 113)³⁹¹. Произвођачи и потрошачи таквих роба учествују у процесу који Сувин назива „деперсонализација или обезличење” (Сувин 2009: 113)³⁹². Тај процес део је цивилизацијских притисака који теже да овековече постојеће односе потирањем људске креативности путем њене кооптације. Такав процес примећује и Фридман истичући како је „све темељнији продор разменске вредности у поље друштвеног сам по себи функција прогресивне глобализације капитала” (2000: 8). Резултат је потпуна једнообразност која наместо истинске креативност нуди њен привид, уместо употребне вредности истинског уметничког дела које ослобађа људски дух подмеће разменску вредност или утрживост лако кварљиве потрошне робе. Управо тај процес објашњава Хнатов поступак и Емилину судбину у роману *Три стигме Палмера Елдрича*.

Главно оруђе цивилизацијских притисака који су довели до таквог исхода био је Хнат. Одсуство емпатије у његовој личности огледа се у себичном односу према супрузи коју користи као средство за остварење својих хтења. Себична природа његових мотивација читаоцу је јасна из његових размишљања. У њима неретко нема ни осврта на Емили: „*стигао сам у високо друштво*” (Дик 2016: 70). Његове тежње усклађене су са

³⁸⁹ Разменску вредност неког производа или дела можемо изједначити са његовом утрживошћу.

³⁹⁰ Такође (в. Сувин 1988: 9).

³⁹¹ Такође (в. Сувин 1988: 10).

³⁹² Такође (в. Сувин 1988: 10).

деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком те фикционалне стварности. Хнат је своју личност прилагодио том поретку и његовим вредностима робује. На тај начин, одрекао се људскости и постао „спутана животиња” (Дик ²2016: 73), каквим га Дик и описује.

Пример особе која се отуђила од емпатијског односа према другима усвојивши модална ограничења према којима њена стварност функционише можемо пронаћи и у Рондинели Фугејт, Мејерсоновој новој помоћници и љубавници. Будући да је прекогнитивац, попут Мејерсона, лако јој је да сагледа да би могућност ступања у интимне односе са њим представљала велики подстицај за њену каријеру. Њихов међусобни однос сушта је супротност односу који је Мејерсон имао са бившом супругом. То је веза која се заснива на међусобној користи. У почетку њихове везе нема ничег романтичног. Све је потпуно рационално и пре личи на пословну трансакцију него на интимну везу двоје људи: „Па, обоје сте прекогнити. Предвидели сте да ћете се једном спетљати и постати везани еротски. Па сте одлучили – после пар чашица – чему одуговлачити” (Дик ²2016: 9). Њихова веза пример је површних и испразних веза какве фаворизују преовлађујуће норме и вредности потрошачког друштва како Дикових фикционалних стварности, тако и наше искуствене. Везом са Рони Фугејт, Мејерсон следи пример односа према међуљудским везама свог послодавца, Леа Булера. Рони Фугејт само је средство у покушају да заборави на Емили. Она је све што Емили није. Не ствара сопственим рукама. Као прекогнитивцу у П.П. Поставкама, задатак јој је да процењује могућу будућу утрживост минованих поставки за свет Перки Пат и Волта. Крајњи исход њеног посла, попут Мејерсоновог, јесте кооптирање креативности тог фикционалног света. Њеним одлукама, производима људских руку одузима се њихова почетна креативна и јединствена употребна вредност. Наместо тога, чином миновања, путем серијске производње низа међусобно замењивих једнообразних копија, ти производи добијају утрживу разменску вредност као роба неопходна корисницима Моћног-Д да ступе у интермедијарну стварност Перки Пат. На тај начин, креативност коју дефинише тежња ка ослобађању људског духа бива претворена у још једно од средстава његовог поробљавања³⁹³. Ипак, док Мејерсона прогони грижа савести и жал за људскошћу коју је оставио иза себе у лику бивше супруге, Рони Фугејт нема таквих моралних дилема. За разлику од Мејерсона или Емили, за њу никада не бисмо могли рећи да је деонтички, аксиолошки и епистемички странац. Пример је особе која је своју личност поистоветила са како деонтичким и аксиолошким, тако и епистемичким поретком своје стварности. На такве одлике њене личности аутор указује већ у првој сцени романа, како описом њеног физичког изгледа, тако и њеном опседнутошћу истим: „Мислиш ли да сам згодна? [...] Била бих тешка тону [...] када не бих сваког јутра радила ове вежбе оружаног крила УН-а” (Дик ²2016: 9). Читалац се најпре упознаје са њеном косом, „белом као памук” (Дик ²2016: 7). Боја њене косе очигледно је неприродна, тј. вештачка и лажна. То је уједно и први писани траг који указује на то да је Рони Фугејт пример особе која спада у Дикову категорију лажних људи. Кроз целу прву сцену провејава утисак да је читалац суочен са идеалом потрошачког друштва. Попут лутке,

³⁹³ Начин на који се то постиже, упоредив је са предлогом Пола Касуре Роберту Чилдану у *Човеку у високом дворцу*. Касура предлаже Чилдану да дозволи серијску производњу Фринковог оригиналног накита. Такав приступ Чилдану би донео велику зараду. Међутим, схвативши да би таквим поступком јединствену уметничку вредност Фринковог рада свео на статус тричавих истоветних амајлија рађених према истом калупу у серијској производњи, Чилдан то одбија. Тим чином, Чилдан оставља живом могућност да је амерички дух, упркос страном окупацији, и даље непоробљен. Самим тим, кадар је да произведе и неку другу вредност сем оне утрживе.

представља саму површину, без дубине и људске тоpline: „Имала је уско, усправно тело, заиста изванредно кретање, приметио је Барни, и мале, штрчеће груди са брадавицама не већим од пара ружичастих бобица. Или боље пара ружичастих бисера, исправио је себе” (Дик ²2016: 9). Опис њеног физичког изгледа из Мејерсоновог угла подсетиће читаоца на сличан пример у *Марсовском временском исклизнућу*. У питању је опис физичког изгледа Дорин Андертон из угла Цека Болена. Како један, тако и други у потпуности су усмерени на спољашњу појаву Рони и Дорин. Ни у једном тренутку, они не говоре о било каквом емоционалном квалитету или повезаности коју би посматрач могао осетити према предмету свог посматрања. Управо то и јесте начин на који у тим сценама Барни Мејерсон и Дејвид Болен посматрају Рони Фугејт и Дорин Андертон. Гледају на њих као на предмете, вешто извајане скулптуре чији је изглед вредан дивљења, али је испразан и лишен тоpline. Сваки опис Рони Фугејт усредсређен је на њену појаву и ефекат који њена физичка лепота има на мушкарце у њеном окружењу. Она је само „[д]обра фигура” (Дик ²2016: 30). Самим тим, пренебрегава се чак и могућност постојања било какве емоционалне дубине испод спољашњости која се непрестано истиче.

Поступци Рони Фугејт у складу су са утиском особе лишене емоција и људске емпатије који поменути описи стварају. Иако је у вези са Мејерсоном, она не часи ни часа да сазнање о његовом регрутовању употреби у своју корист, не би ли преузела његов положај у П.П. Поставакама. Такав избор логичан је, хладан и рационалан. Штавише, као особа која је прилагођена деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима која управљају начином постојања и делања у њеној стварности, Рони Фугејт не осећа потребу да своје намере скрива: „‘Замисли само’, рекла је замишљено, ‘ако будете регрутовани, господине Мејерсоне, и пошаљу вас у колоније... можда ћу чак ја завршити на вашем радном месту’” (Дик ²2016: 10). Такво отворено показивање одсуства људског саосећања и обзира указује на непостојање гриже савести. Одсуство емпатије и готовост на употребу других као средстава у остварењу сопствених циљева без обзира на последице стандард је целокупног фикционалног универзума, како романа *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и других Дикових дела. Као такви, ти стандарди аналогijом читаоца усмеравају да се на сличне тенденције осврне и у својој искуственој стварности. Отвореност Рони Фугејт у погледу њених намера и степен прилагођености захтевима окружења додатно су потцртани кратким описом њеног осмеха. Иако на први поглед тако не изгледа, осмех Рони Фугејт умногоме подсећа на неприродни осмех Леа Болена, препун савршено равних челичних зуба, у *Марсовском временском исклизнућу*. Гротескној слици Леовог осмеха Дик се поново враћа у *Три стигме Палмера Елдрича*, како у лику Палмера Елдрича, тако и у лику Рони Фугејт. Ипак, док је „тај неразрешиви, неугодни и недопустиви контраст” (Кајзер 2004: 77) споја природног са неприродним у лику Палмера Елдрича јасан и неприкривен, дотле је исти контраст у лику Рони Фугејт лако пренебрегнути: „Насмешила се показујући изванредне, равне зубе” (Дик ²2016: 10). Јукстапозицијом слике очигледно вештачких, савршено равних зуба са осмехом Рони Фугејт, аутор га у потпуности потире. Такав контраст осмеху одузима емоционалну дубину и тоpline коју читалац у свакодневном животу везује за њега. На тај начин, њен осмех у очима читаоца постаје лажан и извештачен, као и она сама. Тим приказом, Дик потире било какву суштинску разлику између реда савршених, белих зуба Рони Фугејт и реда савршених челичних зуба било Леа Болена, било Палмера Елдрича. Без обзира на пријатнију спољашњост, Рони Фугејт се према својој природи не разликује од Елдрича. Њен задивљујући физички изглед само је маска која скрива празнину и одсуство емпатије. Она у себи такође носи Елдричеве стигме, само што су у примарној стварности романа те стигме прерушене. На Рони Фугејт,

Елдричева вештачка рука скривена је иза њених „голих, глатких рамена” (Дик ²2016: 7). Елдричеви челични зуби крију се иза бљештавог реда њених „изванредн[их], равн[их] зуб[а]” (Дик ²2016: 10). На концу, Елдричеве беживотне вештачке очи срачунато вребају иза њених „блиставих очију” (Дик ²2016: 11).

Њен однос према другоме као према средству није ограничен искључиво на однос према Мејерсону. Поступци су јој слични и у односу са директним послодавцем, Леом Булером. Док покушава да се наметне Булеру као логична замена за Мејерсона, Рони Фугејт истовремено сплеткари са Мејерсоном иза Булерових леђа о напуштању компаније и преласку код Палмера Елдрича. Не осећа лојалност ни према коме до себе. Самим тим, није кадра да о својим поступцима размишља као о издаји. Оданост, као једна од одлика људскости, за њу је непознат појам. Она се напросто понаша у складу са модалним ограничењима свог окружења као саставног дела њене личности. Као актер приповести, Рондинела Фугејт представља још један пример крајњег производа деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења која невидљиви домен поставља као стандард у примарној стварности романа. Једини смисао њеног постојања јесте напредовање на друштвеној лествици. Услед одсуства емпатије, за остварење искрених и топлих међуљудских веза није способна. Њен однос са Мејерсоном површан је. Посматрано из њеног угла, сврха му је задовољење како њених физичких, тако и пословних потреба. Емоционалне потребе се ни не помињу. Иако је ни у једном тренутку не затичемо како користи Жваку-3, Рони Фугејт се већ налази у свом солипсистичком свету. Као и у Булеровом или Хнатовом случају, центар њеног света јесте она сама. Сви други предмет су њених хтења, средства за њихово остварење или препреке на том путу. Последњи пут је у приповести видимо у сцени Мејерсоновог напуштања П.П. Поставки. Она полази за њим, не би ли га разуверила од намере да оде. Читаочева евентуална очекивања да би у тој ситуацији могла показати макар трунку саосећања и емоција према човеку са којим дели постељу убрзо бивају изневерена. Она показује неспособност за било какве дубље емоције. Посматрано из њеног угла, њу не оставља животни сапутник и љубавник, већ пословни партнер: „Требало је да радимо заједно, зар се не сећаш? Да, како сам ја рекла, издамо Леа, зашто не бисмо могли да наставимо сарадњу сада?” (Дик ²2016: 117). Мејерсонов одлазак за њу не представља окончање емоционалне везе, већ пословног аранжмана. Подвргавање сопствене личности цивилизацијским притисцима и захтевима окружења у Рони Фугејт потиरे чак и могућност емоционалног повезивања. Губитак Мејерсона за њу не представља емоционални, већ економски губитак. То је једина врста губитка који је кадра да осети. Лик који у свега неколико речи успева да сажме суштину отуђености тог споредног актера приповести јесте Лео Булеро. Упркос чињеници да се поменути интеракција одиграва у једној од Елдричевих интермедијарних стварности, Булерове речи не губе на тежини. Његова констатација да „не разговара[м] ни са ким” (Дик ²2016: 99) није далеко од истине ни ако ту изјаву применимо на примарну стварност. Било да се налази пред Рони Фугејт примарне стварности или њеним привидом у илузији, Лео Булеро стоји суочен са „нестварном службеницом” (Дик ²2016: 100). Прилагођеност преовлађујућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима како њене примарне, тако и интермедијарних стварности, код Рони Фугејт доводи до потирања разлика између ње као актера приповести и њеног привида у илузији у којој је Булеро заробљен. Како у примарној реалности, тако и у њеном привиду, Рони Фугејт је само симулација људског бића, неспособног за афективни и емпатијски одговор. Дубина њеног лика упоредива је са позоришним или филмским кулисама које скривају празнину привида

стварности иза њих. Као таква, остаје неспособна да свет око себе посматра на било који други начин осим у односу употребљиво/неупотребљиво.

Осим у примарној стварности романа, тежња ка поистовећивању са деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима која намеће невидљиви домен постоји и у интермедијарним стварностима. Таква ограничења и у тим реалностима воде потирању разлика између житеља тих светова, њиховој дехуманизацији и преобликовању у складу са захтевима невидљивог домена.

У интермедијарном свету Булерове преносне дроге, тежња ка једнообразности манифестује се одрицањем житеља те стварности од сопственог идентитета и преузимањем невидљивом домену подобног идентитета Перки Пат и Волта. Лишени другог излаза из тог бесмисленог постојања, колонисти бивају изманипулисани да се одрекну свог бића, посебности и слободе: „Научиш да гураш дан по дан. [...] Никад не мислиш на дужи рок. Само до вечере и лежања у кревет; веома ограничени интервали и задаци и уживања. Бекства” (Дик ²2016: 138). Наоко добровољном употребом дроге, колонисти пристају на једнообразност и ропство захтевима невидљивог домена. Одбацивши своја органска тела у корист минованих лутки, наместо људских бића, постају корисници, средства у рукама моћника ван њиховог видокруга. То је бег од болне стварности коју Дик изједначава са одустајањем од живота. Такво одустајање од себе представља сурогат „убилачког завршетка који значи једноставно и брзо предавање” (Дик ²2016: 137). Приклањањем владајућим деонтичким ограничењима, усвајањем наметнуте им аксиологије и епистемологије, колонисти физичко самоубиство замењују духовним. Пристајање на статус корисника како у том интермедијарном свету, тако и у нашем сопственом клопка је потрошачког друштва која води ка једнообразности, „распад[у] [...] идентитета”, ка „немогућности да [се] верује или [...] истраје, [ка] одустајањ[у]” (в. Дик ²2016: 152). Било да су корисници Моћног-Д или Жваке-З, колонисти у својим склоништима као метафори света постају животиње у клопци, „[м]ишеви великих размера, [...] [к]оји су нањушили мамац” (Дик ²2016: 229). Постојање у идеалу потрошачког друштва у коме се статус корисника минованих поставки изједначава са потрошном робом коју купују не може се назвати постојањем достојним човека. То није свет створен за људе, већ за миноване поставке, „састављен од њих, сведен на њихову меру” (Дик ²2016: 144). Самим тим, приставши на статус једнообразног и потрошног средства, корисници Булерове дроге у Диковом фикционалном универзуму не завређују статус људских бића.

У интермедијарном универзуму Елдричеве преносне дроге, тежња ка једнообразности такође се манифестује одрицањем житеља те стварности од сопственог идентитета. Ипак, то се постиже на другачији и потпунији начин од оног присутног у свету Перки Пат. Први корак ка томе јесте потпуно отуђење корисника од било каквог контакта са другима. Употребом Булерове дроге, умови корисника бивали би истовремено пренесени у миноване лутке њихових поставки. Иако имагинарно, такво искуство било је заједничко. Омогућавало је успостављање и развијање међуљудских односа. За разлику од тога, универзум Елдричевих имагинарних светова савршеније је средство отуђења човека и губитка његове посебности. Разлог томе је „солипсистичка особина” тих светова (в. Дик ²2016: 98). Сваки од њих, конструкт је Елдричевог ума, посебан свет за сваког корисника. Они не представљају бег само од неподношљиве примарне стварности, већ и од других људи са којима су корисници били присиљени да деле интермедијарни свет Перки Пат док су још користили Моћни-Д. У сваком од тих светова неразлучивих од примарне стварности постоје само корисник и Палмер Елдрич: „И на крају ће нас све уловити. Управо овако. Изоловати. Заједничког света нема више” (Дик ²2016: 186). Без контакта са

другима, не постоји ни могућност развијања топлих међуљудских веза, емпатије и саосећања. Попут аутистичног постојања Манфреда Штајнера у *Марсовском временском исклизнућу*, све што корисницима заробљеним у тим привидима преостаје јесте усмереност на саме себе доведена до крајности. Све друге особе које корисник среће заправо су маске које је Елдрич преузео са циљем да прикрије своје свеопште присуство, док не одабере тренутак да се кориснику укаже. Иако се одиграва у интермедијарној стварности халуцинације, тренутак Елдричевог указивања представља увид у апсолутну истину како о халуциногеној, тако и о примарној стварности из које је корисник потекао: „Спајање са Елдричем за време преноса обележило га је жигом за сва времена: *била је то форма апсолутне свести*” (Дик ²2016: 218, *курзив мој*). Истина о потрошачкој природи примарне стварности, која је у њој прикривена и замагљена бројним скретањима пажње и сурогатима правих људских потреба и вредности, у Елдричевим световима бива огољена. Манифестује се појавом његових механичких стигми како у особама које корисник среће, тако и у самом кориснику. Апсолутна и истовремено унутрашња истина са којом корисник бива суочен јесте да је већина житеља чак и примарне стварности, колико год се чинили разичитима, заправо изгубила своју индивидуалност. Попут Елдрича, постали су продужени и отеловљења деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења која управљају њиховим постојањем.

Један од најизразитијих примера уклањања маски појављивањем стигми налазимо на крају романа, када Лео Булеро и његов сарадник Феликс Блау како један у другом, тако и у осталим путницима њиховог свемирског брода којим се враћају са Марса на Земљу, препознају Елдричеве стигме:

„Укочено је гледао кроз пролаз између седишта у људе који су седели иза њих. Лео је погледао и такође видео исту ствар. Исти деформитет вилице. Иста сјајна, нежива десна рука, једна која држи хомеоновине, друга књигу, трећа нервозно тапка прстима. Све даље и даље до краја пролаза и почетка пилотске кабине. И тамо је иста ствар, схватио је. *То је у свима нама*” (Дик ²2016: 233, *курзив мој*).

Попут склоништа колониста на Марсу у ранијим сценама, унутрашњост брода постаје свет у малом. Његови житељи прилагодили су се нормама, вредностима и друштвеним обрасцима окружења и преузели статус потрошног средства. Потрошачки начин живота постао је сурогат правих људских вредности. Нико није поштеђен. На тај губитак отворено указују Елдричеве механичке стигме. Да парафразирамо Дикове речи из *Човека у високом дворцу*, људска спољашњост корисника, топла крв и месо, само је маска која скрива стварност, хладну и механичку. На ужас актера, увид у апсолутну стварност није ограничен само на особе које срећу: „Није се ни потрудио да погледа руку и шаку; било је непотребно” (Дик ²2016: 228). Са Елдричевим механичким стигмама суочени су и у себи самима.

Лик Палмера Елдрича и ширење његових механичких стигми низом интермедијарних стварности Жваке-3 најизразитији је пример понашања и поступака према другима лишених људског саосећања у приповести. За разлику од раније изнесених примера таквог опхођења у равни примарне стварности, Елдрич је једини актер који је кадар да на агресиван начин наступа и искоришћава друге без обзира на то у којој се равни фикционалног универзума налазио, примарној стварности или интермедијарним световима Жваке-3. Његово неемпатијско и ентропијско деловање прелази границе како међу световима, тако и између видљивог и невидљивог домена. Елдрич је некада био изузетно успешан пословни човек видљивог домена примарне стварности. Бавио се изградњом

автоматизованих фабрика за производњу робе широке потрошње на планетама које је требало да населе колонисти:

„Палмер Елдрич је био исувише неукротив и бљештав соло професионалац; постигао је чуда у покретању аутофа³⁹⁴ производње на другим планетама, али – као и увек – ишао је предалеко, смишљао исувише. Потрошна добра су се нагомилавала на неочекиваним местима где није било колониста да их употребе. Планине отпада – ето шта су постале, док их је време нападало рђом део по део, неумољиво” (Дик ²2016: 17).

Из чињенице да је Елдрич у претходном наводу описан као „неукротив” и „соло”, можемо закључити да је, за разлику од Булера, био неко ко није подлегао контроли УН-а. Будући да га нису могли контролисати, моћници УН-а неретко су саботирали његове пословне напоре. Нису слали колонисте на места на којима је он успоставио производњу, те су произведена потрошна добра остајала неупотребљена и препуштена зубу времена. Његов повратак са путовања на Проксиму Кентаури, са новом преносном дрогом, у значајној мери ремети постојећи однос снага. Елдрич се враћа измењен. Промена није само физичке природе. Његов лик великим је делом већ био отуђен од поимања људскости и пре тог међузвезданог путовања. Поменуте околности истичу степен до кога је усвојио модална ограничења свог окружења, као и спремност да свакога бескрупулозно употреби зарад пословног успеха. Такав ефекат постигнут је најпре Елдричевим повезивањем са аутоматизацијом производње:

„Аутоматска фабрика је, за Дика, врхунац отуђености производње, која не само да удаљава раднике од средстава производње, већ и потражњу од самог производа. Дикова слика аутоматске фабрике која ужурбано производи брда бескорисних потрошачких добара моћна је слика прекомерне механизације” (Висковић 2013: 126).

Други степен његовог већ постојећег отуђења и дехуманизације у примарној стварности романа представљају три механичке стигме вештачких очију, вилице и руке. То су физичке одлике које га јасно издвајају из људског колектива и симболично означавају његово поистовећивање са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком, чији је производ: „Елдрич се везује за отуђење производње какву Дик запажа у помахниталој индустријализацији, као и са самим машинама путем механичких стигми” (Висковић 2013: 126). У својој традицији употребе гротеске у сврху повезивања нељудског са механичким, Дик понавља приступ којем смо већ могли посведочити у претходно анализираним романима. На готово исти начин, Елдричеве стигме дају његовој појави „механички изглед који га чини исто толико машином колико и човеком, везујући га за свет механичког” (Висковић 2013: 125). Говорећи о делима Е. Т. А. Хофмана, Кајзер је поделио гротескне ликове његових дела на три главна типа. Његову типологију препознајемо и у Диковом роману. Елдричева појава понајвише одговарају трећем типу: „Трећу групу, пак, чине ‘демонски’ ликови који се одликују гротескном спољашњошћу и гротескним понашањем” (Кајзер 2004: 143). Најбитнија разлика јесте у томе што придев „демонски” у Диковом фикционалном универзуму више не може служити за отуђење људскости актера повезујући их са натприродним. У природним и алетички хомогеним фикционалним световима које својим приповестима гради Дик, отуђење актера од људскости постиже се њиховим повезивањем са неприродним. Као што се у приповести да

³⁹⁴ Аутоматизована фабрика (енг. „Autofac”). У питању је мотив који је Дик преузео из једне од својих кратких прича, *Autofac* (1955).

приметити, Дик то чини и са другим актерима који су кооптирани притисцима окружења. Механичке стигме јављају се у готово свим ликовима. Ипак, ти делови тела, некада од крви и меса, замењени су механичким још пре Елдричевог одласка на Проксиму. Модална ограничења са којима се идентификовао прогутала су изворно људско биће. Челичне зубе заварене за вилицу „су му пре путовања уградили чешки зубни хирурзи” (Дик ²2016: 167). Вештачка десна шака уграђена му је „[п]ре двадесет година у несрећи, приликом лова на Калисту” (Дик ²2016: 167). Операцију уградње вештачких очију „непосредно пре његовог пута на Проксиму обавили [су] бразилски окулисти” (Дик ²2016: 167). Механичке измене у његовој телесној појави не чине га само наизглед нељудским и чудовишним:

„Давши Елдричу механичке стигме и упрљавши га додиром метала, Дик од Елдрича прави препознатљиву ‘Другост’, отуђену како од сопствене људскости, тако и од остатка човечанства. Као да та механичка мрља није довољна, Дик као извор тих стигми наводи земље стране Сједињеним Државама. Механичко чудовиште не подржава ни локалну економију” (Висковић 2013: 125-126).

Физичка дехуманизација његовог лика у очима других актера и читалаца приповести указује на унутрашњу отуђеност његовог бића од сваке особине која се у Диковим фикционалним универзумима везује за људскост. Такво отуђење није ограничено искључиво на његову физичку појаву. Приметно је и у имену које носи:

„Његово име, ‘Палмер’, име је које се даје ходочасницима који су се вратили из Свете земље, обично носећи палмин лист. У овом случају, Света земља је Проксима Кентаури, а лист је база из које се добија Жвака-3. Његово презиме је понајвише упозорење да га се треба чувати, у значењу сабласног, чудног и гнусног” (Батлер 1995: 142-143).

Пре свог повратка са Проксима, према својој прилагођености деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима примарне стварности романа, Елдрич је, у најмању руку, био једнак Булеру. Обојица не стварају својим рукама, већ убрзавају долазак коначног ентропијског хаоса деструктивним, паразитским и неемпатијским делањем. Нити један, нити други нису у свом пословном деловању покушавали да сазнају ни испуне нити делић правих потреба људи којима су наменили своје производе, напротив. Свели су их на статус крајњих потрошача који немају никаквог уплива како у производњу, тако ни у дистрибуцију потрошне робе која им је намењена. Будући да је роба коју обојица пласирају само сурогат стварних људских потреба, она није ни намењена њиховом задовољењу. Улога Елдричеве производње у систему који је успоставио УН јесте у томе да за колонисте/кориснике Моћног-Д из својих аутоматизованих фабрика обезбеди све друге врсте потрошне робе која би им у њиховом новом окружењу могла затребати. Услед непрестаног бега колониста у свет идеализоване Земље, опрема и залихе које произведу Елдричеве фабрике неретко остају одбачене и неискоришћене. Када изађу из свог склоништа на Марсу, свуда око колониста пружа се „поглед на полунапуштене вртове и *скроз напуштену опрему, велике хрпе залиха које труле*” (Дик ²2016: 147, *курзив мој*). Чак и потреба за тим свакодневним потроштинама неопходним за опстанак у негостољубивој средини вештачки је створена. Да колонисти нису присилно регрутовани и одаслати на Марс и друге планете, не би постојала ни потреба како за Моћним-Д, тако ни за потрошним добрима Елдричевих аутоматских фабрика. Из тих разлога, односи моћи какви постоје на почетку приповести могу се описати као двоструко паразитски. Моћници УН-а из свог невидљивог домена налазе се у паразитском односу како према несрећним околностима у које су свесно сместили регрутоване колонисте, тако и према напорима Булера и Елдрича да на проблемима колониста остваре добит. Из перспективе Булера и

Елдрича, слика је нешто другачија. Они имају улогу паразита који извлаче добит из колониста, док истовремено бивају и сами искоришћени као средство које невидљивом домену омогућава контролу над видљивим доменом и остварење добити. Такви односи не остављају простора за емпатију и успостављање искрених међуљудских веза као противтеже друштвеној ентропији преовлађујућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. У фикционалном тренутку Елдричевог повратка, Булера и даље затичемо у непромењеним околностима. Његов однос са УН-ом и даље почива на истим основама. Елдрич ће ту равнотежу умногоме пореметити.

Палмер Елдрич се са свог путовања враћа додатно измењен. Механичке стигме као симбол његове отуђености од негдашње људскости и знак поистовећења са преовлађујућим нормама, вредностима и друштвеним обрасцима те фикционалне стварности и даље су присутне. Међутим, његово отуђење сада је продубљено. Попут Батлера (в. Батлер 1995: 142-143), Висковић запажа отуђујуће одлике Елдричевог имена, али и повезаност истог са његовом дехуманизацијом:

„Елдрич повезује теологију, другост и осииони капитализам. Његово име, ‘Палмер’, упућује на хришћанске ходочаснике средњег века који су путовали у Палестину и враћали се са палминим листом као знаком њиховог путовања. Елдрич је реч која има значење ‘страног’ или ‘неземаљског’. Етимологију те речи можемо пратити до староенглеског ‘*el-rīce*’, у дословном значењу ‘страна земља’ или ‘из стране земље’, што ближе везује њено значење за речи ‘дошљак’ или ‘странац’. Стога је Палмер Елдрич ходочасник који се враћа са знаком, неземаљска особа, дошљак или странац” (2013: 123).

Упркос томе што нам је познат из видљивог домена приповести као „индустријалац и људско биће, Елдрич је отуђено створење које представља потпуну другост” (Висковић 2013: 123). Његово отуђење превазилази раван физичког, шири се у раван интермедијарног и употпуњује се. Елдрич истовремено постаје „туђин, машина и бог, те представља потпуну различитост” (Висковић 2013: 126).

Уколико се осврнемо на могућност да је Елдрич икада поседовао људску природу, приметимо да је актери приповести од почетка поричу. Док размишља о бродолому Елдричевог брода на Плутону при повратку са Проксима Кентаури, Булеро долази на идеју да Хепберн-Гилберт, један од челника УН-а, на том броду није пронашао људско биће: „Не, наједном је схватио. Није он нашао Палмера Елдрича; он је нашао *нешто друго*” (Дик ²2016: 29, *курзив мој*). Када говори о Елдричу, Булеро не користи мушки род. Таква употреба граматичког рода очекивана је уколико се говори о људском бићу. Будући да га Булеро не доживљава на тај начин, он о Елдричу говори у средњем роду. Из Булерове перспективе, он је комуницирао са „такозваним Палмером Елдричем” који је „можда Проксер са периком на глави или [...] *нека проклета ствар* која је ушла у његов брод приликом његовог одласка или повратка, у дубоком свемиру, *појела га и заузела његово место*” (Дик ²2016: 115, *курзив мој*). Булеро није једини актер који о Елдричу говори у средњем роду. То чини и Феликс Блау, први човек детективске агенције чије услуге користе П.П. Поставке: „Или да покушате да контактирате [...] са Палмером или оним, шта ли је већ, што заузима његово место, и договорите се директно са *тим*” (Дик ²2016: 87). Исто чини и Рони Фугејт: „Питам се [...] желимо ли ми да радимо за толико лукавог човека. *Уколико је човек*. Све више и више ми се чини да *оно што се вратило* није заиста Палмер, већ један од њих” (Дик ²2016: 88, *курзив мој*). Чак и Мејерсон запажа исту одлику у Елдричу, осећајући се примораним да о њему размишља у средњем роду: „Је ли *ово оно* што је стигло са Проксима, запитао се Барни. Ако је тако, онда је Хепберн-Гилберт

преварен; *ово* није људско биће. Ни у једном смислу те речи” (Дик ²2016: 168, *курзив мој*). Из претходних навода, може се закључити како различити актери сматрају да је Елдрич запоседнут неким неидентификованим ванземаљским присуством. Ванземаљско и нељудско присуство које је запосело његово тело и избрисало пређашњи људски идентитет метафора је деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења која потичу из невидљивог домена и чине основу функционисања друштва у видљивом домену те фикционалне стварности. Попут Булера, првобитни Елдрич јесте био прилагођен нормама и системима вредности које поменута модална ограничења производе. Ипак, иако је своју људскост потиснуо, још увек се макар деломице могао сматрати људским бићем. Његова прилагођеност, колико год била успешна, није била савршена. Као и у Булеровом случају, постојале су пукотине. Те мање приметне неприлагођености огледале су се првенствено у Елдричевој неукротивости и тежњи ка доношењу самосталних одлука (в. Дик ²2016: 17). То су одлике личности које указују на постојање слободне воље. У Диковим фикционалним универзумима, поседовање слободне воље одлика је макар делимичне деонтичке, аксиолошке и епистемичке неприлагођености. Другим речима, људскости. Докле год слободна воља постоји у јединци, постојаће и могућност да та врста непотпуне прилагођености једнога дана прерасте у отворено деонтичко, аксиолошко и епистемичко бунтовништво. Једини начин за апсолутно потирање слободне воље јесте брисање људског идентитета јединке и његова замена нечим другим. Ствар која је у дубоком свемиру појела и заменила пређашњи Елдричев идентитет оличење је доминантних деонтичких, аксиолошких и епистемичких модалитета свих равни тог фикционалног универзума. Циљ те ванземаљске и нељудске силе јесте потпуно уједначавање свих житеља видљивог домена у једнообразном идентитету утемељеном на модалним ограничењима која им невидљиви домен намеће. Сви раније поменути начини отуђења Елдричевог лика, били они механички, туђински или божански, представљају претњу једнообразности, „силе уједначавања, које потиру стање јединствености појединца и утапају га у колективно” (Висковић 2013: 131). Те силе раде у корист „свеприсутне ентропијске претње”, која „представља сличну претњу индивидуалности” (Висковић 2013: 131). Крајњи исход јесте стварање савреног потрошачког друштва кроз брисање људских идентитета житеља примарне стварности и замену истих једнообразним идентитетом корисника/потрошача: „Палмер Елдрич – или пре биће *налик* божанском које га је преузело и прогутало његову суштину – најпре жели да се очува, а потом и репродукује преузимајући колонисте на Марсу” (Батлер 1995: 143, *курзив мој*). Елдрич је постао средство помоћу кога ће силе невидљивог домена, ван поимања чак и невидљивих моћника УН-а, покушати да у видљивом домену избришу све узроке непотпуне прилагођености појединаца. То ће учинити на начин који је примењен и на Елдричу. Преласком у његов интермедијарни универзум халуцинација, људски идентитет корисника, макар он постојао у форми маске, биће уклоњен и замењен истим оним који насељава Елдричево тело.

Актери романа који доживљавају Елдрича као појаву страну људском колективу у оквирима Диковог фикционалног универзума највероватније јесу у праву. Међутим, такав став различитих ликова читаоцу не говори само о Елдричевом недостатку људскости и оваплоћењу деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења невидљивог домена у његовом лику. Појединци који на такав начин говоре такође су се у већој или мањој мери уобличио према модалним ограничењима која Елдрич заступа. Одсуство људскости у Елдричу искривљени је одраз у зачудном огледалу мањка исте у њима самима. Сразмеран је степену њихове идентификације са цивилизацијским притисцима потрошачког друштва чији су део. Њихов доживљај Елдрича као нечег нељудског и страног, колико год да је

утемељен у тексту приповести, истовремено је и део маске којом скривају сличне одлике својих личности. Пројектујући свој унутрашњи недостатак људскости, они је екстернализују. То чине зато што се не могу суочити са собом. Елдричев је циљ и сврха постојања његових интермедијарних стварности да те маске уништи и поистовети све актере приповести са собом: „То је нека орална ствар која је стигла из система Проксима, велика уста, која су зинула да нас све прогутају” (Дик ²2016: 192, *курзив мој*). Када заробљени у тим халуцинацијама уклоне своје људске маске, у огледалу их неће чекати њихови одрази. Наместо њих, угледаће Елдрича. Супротно Булеровим надањима, „Елдрич неће никада бити ухваћен и убијен јер ће преносити себе из живота у живот заувек!” (Дик ²2016: 213-214).

Односи моћи између Елдрича и актера заробљених у његовом универзуму илузија изразито су несразмерни у Елдричеву корист. Таква надмоћ потиче понајпре из његове алетичке обдарености у тим стварностима као хипернормалне у односу на готово стандардну алетичку обдареност осталих фикционалних ентитета. Поменута премоћ није ограничена на алетичку раван. Тесно се преплиће са утицајем који му пружа преовлађујући деонтички, аксиолошки и епистемички поредак. На послетку, он је тај који такав поредак и намеће интермедијарним стварностима чији је творац. Ипак, постоји једна чињеница услед које се Елдричева надмоћ не може сматрати апсолутном. Будући да је истовремено и житељ интермедијарног универзума који контролише, Елдрич подлеже истим како алетичким, тако и другим модалним ограничењима која управљају начином постојања у том универзуму. Такве околности чак и Елдричев универзум халуцинација чине алетички хомогеним. У тим интермедијарним стварностима, Елдрич као отеловљење деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења потрошачког друштва губи божанску маску. На исти начин, норме, системи вредности и обрасци понашања који из тих ограничења проистичу показују се лажнима. Подметнута су као сурогат правих људских потреба. Немоћан да надиђе ограничења која управљају његовим постојањем, Елдрич силази са божанског пиједестала. Спусти се у раван моћне, али природне и савладиве препреке: „Елдрич се бојао, уз све оно што је урадио и био способан да уради” (Дик ²2016: 202, *курзив мој*).

Отпор Елдричу можда има мале шансе на успех, али није безнадан. Мотивације које стоје иза Елдричевих поступака и покушаја да што више актера увуче у своје интермедијарне стварности схватљиве су човеку. Иза његових тежњи ка постизању апсолутне премоћи крије се исконски страх од смрти: „‘Волео бих да знам’, рекао је Барни, ‘шта си покушавао да урадиш када си нас упознао са Жваком-3.’ / ‘Да се овековечим’, тихо је рекло биће насрам њега” (Дик ²2016: 230, *курзив мој*). Сваки његов поступак проистичао је из настојања „једног организма *створеног из прашине* да учини себе бесмртним” (Дик ²2016: 226, *курзив мој*). Такав циљ покушао је да оствари на њему једини расположиви начин. Избрисавши пређашњи идентитет актера које је увукао у своје интермедијарне стварности, учинио би их својим репликама. Попут Елдрича, они би постали једнообразна отеловљења деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења невидљивог домена: „Елдрич не само да у себе укључује своје жртве, у веома дословном смислу он се пресликава на њих, преузимајући њихове одлике као што они преузимају неке његове. Чудовиште скида своју маску и открива... ваше познате црте лица испод” (Висковић 2013: 128). Такве реплике потом би наставиле да постоје и умножавају се све до престанка постојања универзума у коначном ентропијском хаосу. У својим намерама не успева, јер је бесмртност коју на тај начин себи пружа само привид истинске. Она не спречава неумитни крај.

Будући да је домен његове премоћи омеђен границама његовог интермедијарног универзума, Елдричево деловање ограничено је на ту раван. У примарној стварности романа, физички се појављује само једном. Барни Мејерсон једини је актер који у примарној стварности среће Елдрича лицем у лице. Елдрич прекорачује границу видљивог/невидљивог и лично доноси прву пошиљку Жваке-3 у Мејерсоново склониште на Марсу. Обраћа се директно Мејерсону: „Сада, господине Мејерсоне, можете почети да жваћете, и тако све до краја свог живота” (Дик ²2016: 171). Тим речима наговештава судбину која очекује кориснике његове дроге. Свако друго Елдричево појављивање у примарној стварности посредно је. Односи приступачности су такви да се Елдрич, макар посредно, може манифестовати у видљивом домену како примарне, тако и интермедијарних стварности и на њега утицати. Насупрот томе, оног тренутка када одлучи да се повуче натраг у домен који сада настањује, комуникација са житељима видљивог домена бива прекинута и он напушта њихово обзорје.

Елдрич се посредно јавља у видљивом домену примарне стварности на неколико начина. Непосредно пре него што ће се лично појавити пред Мејерсоном, колонистима се указује холограмском пројекцијом. Таква манифестација потцртава чињеницу да видљиви домен примарне стварности није Елдричево природно окружење:

„Твој глас, помислио је Барни, долази *са неког другог места* [...]. Цео лик је био *нестваран*; кроз њега се благо назирао пејзаж. Био је то некакав *привид, вештачки произведен*, што је заиста било иронично: *толики делови тог човека су били вештачки, а сада су били вештачки чак и крв и месо*” (Дик ²2016: 168, *курзив мој*).

Претходни опис у потпуности дехуманизује Елдрича. Отуђење превазилази механичке стигме и физичку раван. Свака додирна тачка коју је у очима како читалаца, тако и актера могао имати са људским родом избрисана је његовим измештањем у безличност невидљивог домена. На сличан начин, остварује и комуникацију са Леом Булером. Разлика је у томе што са Булером комуницира искључиво вербално, посредством електронске направе. Његов лик тим поступком бива лишен чак и телесног обличја: „Истог трена *електронска направа је рекла*: ‘Добро јутро, господине Булеро. *Ја сам Палмер Елдрич. Желели сте да ме видите*, колико сам схватио” (Дик ²2016: 79, *курзив мој*). Поистовећивање Елдрича са електронском направом у претходној сцени техника је коју Дик користи како би за још један корак удаљио Елдрича у очима читалаца од било каквог схватања људскости.

Асиметрични односи моћи и приступачности у опозицији видљиви/невидљиви домен нису ограничени на примарну стварност приповести. Једнако су присутни и у универзуму Елдричевих интермедијарних стварности. Елдрич се налази ван видокруга осталих ликова приповести све док не одлучи да им се укаже. Видљивом домену интермедијарних стварности приступа према свом нахођењу. Може изронити из привидне посебности било ког житеља тих стварности, манифестујући се својим механичким стигмама. На тај начин, можемо га срести скривеног иза маске различитих актера, Хната, Булера, девојчице која се игра јо-јо-ом, Ане Хоторн, пса који уринира по Булеровом споменику у једној од халуцинација, чак и самог Мејерсона:

„Ана, Палмер... све је то једно, све је то он, створитељ. То је оно шта и ко он јесте, схватио је. *Власник тих светова*. Ми остали само их испуњавамо, а кад он пожели, може их и сам испунити. Може да прерађује пејзаже, да се манифестује, да гурне ствари у ком год хоће правцу. *Чак и да буде било ко од нас кад пожели*. У ствари, *може да буде сви ми, ако зажели*” (Дик ²2016: 198, *курзив мој*).

Сврха тих асиметричних односа моћи и приступачности слична је сврси коју имају у примарној стварности романа. Удаљавањем Елдрича из видокруга ликова заробљених у његовим интермедијарним световима и успостављањем околности у којима он може по жељи манифестовати своју свеprisутност ствара се привид његове божанске природе. Иако се божанска природа на концу показује лажном, утисак о њеном постојању додатно дехуманизује Елдричев лик. Самим тим, дехуманизују се и актери у којима његова манифестација потискује пређашњи идентитет, негирајући могућност отпора постојећем деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку.

Ипак, упркос покушајима да се прилагоде захтевима окружења условљеним цивилизацијским притисцима оличеним у Елдричу, Дикови мали ликови попут Мејерсона према нормама и вредностима које су део тих захтева и даље осећају одбојност. Слично господину Тагомију и Френку Фринку у *Човеку у високом дворцу* или Џеку Болену у *Марсовском временском исклизнућу*, ни Мејерсон не успева да преовлађујуће модалитете своје стварности у потпуности учини делом своје личности, иако неретко покушава да поступа у складу са њима. Слично Џеку Болену, растрзан је између две супротстављене тежње. Са једне стране, амбиције која га нагони да се преовлађујућим модалним ограничењима прилагоди како би напредовао: „‘Гладан моћи’, [...] Кога брига како се то зове? Ово је представљало кулминацију његове каријере; ово је оно што се рачуна” (Дик ²2016: 63, *курзив мој*). Са друге стране, ту је осећај духовне неиспуњености који у њему остаје након што је у складу са захтевима свог окружења поступио: „Барни је прекинуо везу. Екран је постао безлично сив. Сив, помислио је, као свет у мени и око мене, као стварност” (Дик ²2016: 66). Незадовољство сопственим постојањем доводи до унутрашњих сукоба у ликовима романа. Такав смер разматрања враћа нас Сувиновим запажањима о унутрашњим сукобима и њиховим узроцима. Сувин истиче постојање аутентичне људске сржи у сваком човеку. Цивилизацијски притисци којима је изложен у окружењу отуђују га од те сржи и нагоне да се понаша на дехуманизовани начин. Стога се у особама које прате свој људски инстинкт односа према другима као према себи једнакима, а не средствима за остварење својих амбиција, јавља отпор према тим притисцима (в. Сувин 1975: 18).

Цивилизацијски притисци о којима Сувин говори, у фикционалном универзуму романа *Три стигме Палмера Елдрича* манифестују се у облику законских норми и културних конвенција, следственог система вредности, те друштвених образаца и уверења доминантних како у примарној стварности романа, тако и у интермедијарним стварностима различитих преносних дрога. Ти цивилизацијски притисци производ су деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења које видљивом домену тог фикционалног универзума намеће невидљиви. Извориште које актерима приповести намеће таква ограничења налази се ван њиховог видокруга. На почетку романа, невидљивим доменом наизглед суверено влада УН. Самим тим, власт коју невидљиви домен има над видљивим наизглед је неограничена. Ипак, како би се та власт ефикасније вршила и видљиви домен потпуније искористио, УН-у су потребни сарадници. Из тих разлога, УН ступа у савезништво са локалним моћником из видљивог домена, Леом Булером. Иако смо за ту сарадњу употребили термин савезништво, та реч не описује најтачније природу њиховог односа. Тачно је да Булеро има велике економске користи од те сарадње. Економска корист за последицу има увећање његове моћи. Међутим, колико год нарасла, Булерова моћ остаје ограничена на видљиви домен. Може се рећи да се Булеро у односу на УН налази у положају донекле привилегованог слуге. Постоје канали комуникације са невидљивим доменом које он користи, али било какав увид у одлуке које

се у њему доносе омогућен му је само уколико постоји сагласност УН-а. У противном, Булери је слеп за дешавања у невидљивом домену. Асиметрија моћи је очигледна. Околности у којима се Булери налази сличне су околностима у којима се налазио Арни Кот у *Марсовском временском исклизнућу*. Булери не може утицати на одлуке УН-а, док исте одлуке имају велики утицај на његов положај: „УН су чиниле јединицу без прозора споља; на њу није могао утицати” (Дик ²2016: 20). Као што се Булери односи према својим упосленицима као према средствима, однос УН-а према њему може се описати на исти начин. Оног тренутка када УН одлуче да им више није од користи, Булери бива одбачен и њихово асиметрично савезништво прекинуто. Разлог томе је тај што су УН пронашле новог савезника, Палмера Елдрича. Заплет настаје зато што се испоставља да невидљиви домен није јединствен. УН представљају само један од центара моћи невидљивог домена. Иако безлична организација, њени моћници ипак су смртници.

Палмер Елдрич изасланик је другог центра моћи. Тај центар налази се ван сунчевог система. Ванземаљски је и нељудски. Да ли ванземаљски утицај на Елдрича долази из система Проксима Кентаури, који је посетио, или из међузвезданог простора, мање је важно и у приповести никада до краја истражено. Попут митолошког света античких богова, невидљиви домен извориште је различитих и неретко супротстављених интереса и утицаја који растрзају видљиви домен ликова које приповест прати. Будући да је примарна стварност романа модално хомогени природни могући свет, а не двоструки митолошки, једина разлика јесте у томе што препреке на њиховом путу више нису божанске и натприродне. Било да су људске или ванземаљске, природне су и уклониве. Иако краткотрајно, ново савезништво између Елдрича и УН утемељено је на много равноправнијим основама од претходног са Булером. До сукоба долази када Елдрич преваром искористи УН за сопствене циљеве. Булери, а са њим и мали ликови попут Мејерсона, остају изложени на ничијој земљи, покушавајући да се снађу и преживе сукоб центара моћи невидљивог домена чије бојно поље постаје видљиви домен како примарне, тако и интермедијарних стварности. Булери је у потпуности усвојио преовлађујућа модална ограничења свог окружења и спреман је да искористи сва расположива средства (своје упосленике) како би надвладао Елдрича. Услед тога, поново преузима улогу подређеног савезника УН-а. Постаје оруђе које ће УН из невидљивог домена уперити ка Елдричу. Булеров приступ отпору агресиван је. Самим тим, унапред је осуђен на пропаст, јер се суштински не разликује од начина на који Елдрич наступа. Његово делање не подрива постојећи деонтички, аксиолошки и епистемички поредак. Самим тим, постаје неважно ко на концу из тог сукоба излази као победник. То је и разлог зашто на крају приповести долази до изједначавања Булеровог идентитета са Елдричевим. Моћници се мењају, али поредак остаје исти.

За разлику од Булера, Мејерсонов отпор је тих и лишен агресивности. То је управо она врста отпора цивилизацијским притисцима о којем говори Сувин. Мејерсон настоји да живи у складу са захтевима света који га окружује. Истовремено, осећа одбојност према његовим вредностима и конвенцијама, јер још увек поседује потпуно људску срж. Она га спречава да се према другима односи попут свог послодавца. У свакодневном животу, тај инстинкт би могли поистоветити са савешћу. Већи део приповести бави се како безобзирном борбом Булера против Елдрича за статус и моћ, тако и Мејерсоновом унутрашњом борбом са сопственом савешћу. То је борба између две супротстављене силе, друштвене ентропије која води хомогенизацији појединачних идентитета актера приповести у једнообразни колективни оличен у Елдричу, као и аутентичне људске емпатије која омогућава успостављање искрених међуљудских веза. Обрађујући роман

Човек у високом дворцу, истакли смо да је Ворицова те супротстављене силе назвала Лин и Јанг. Пут проналажења равнотеже између деструктивног Лина и креативног Јанга јесте Тао. Истакла је као задатак сваког човека проналажење равнотеже између тих супротстављених сила у свом унутрашњем бићу (в. Ворик 1980а: 178). Слично господину Тагомију у претходно поменутом роману или Џеку Болену у *Марсовском временском исклизнућу*, Мејерсон се у *Три стигме Палмера Елдрича* налази растрзан између тих сила. Настоји да се одупре цивилизацијским притисцима оличеним како у његовом послодавцу, тако и у Елдричу, „печац[у] људских душа” (Дик ²2016: 200). Цивилизацијски притисци чије су оличење, мада у различитој мери, како Елдрич, тако и Булеро, прете да претворе не само Мејерсона, већ и све житеље његовог света у „хран[у] за конзумирање” за „велика уста, која су зинула да нас све прогутају” (Дик ²2016: 192).

Мејерсонова растрзаност манифестује се најпре његовим кајањем над ранијим животним изборима. Избор амбиције науштрб људске потребе да се посвети другом људском бићу не доноси му испуњење и духовну равнотежу. Преовлађујућа деонтичка ограничења, аксиологија и епистемологија како примарне, тако и интермедијарних стварности романа потурају себичну амбицију и жељу за моћи наместо људске потребе за успостављањем и развијањем топлих међуљудских веза. Жудња за првим постаје сурогат другог, али не доводи до жељеног циља: „Није велика лаж [...], али замењује велику истину” (Дик ²2016: 156). Иако пословно успешан, Мејерсон осећа празнину у свом постојању коју живот у складу са преовлађујућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком не може испунити. Из тих разлога, он постепено одбацује наметнуте му обрасце понашања за које осећа да га спутавају. Ослобађа се њихових стега и постепено враћа унутрашњим моралним начелима.

Као и у ранијим романима, искрени међуљудски односи показују се као једино средство способно да успори дејство свеопште, како физичке, тако и друштвене ентропије. Не постоји начин да се избегне коначни ентропијски хаос. Крај је неминовност. Покушаји Барнија Мејерсона да макар у Елдричевим интермедијарним световима измени своју прошлост и учини је себи прихватљивијом директно указују на то. Проток времена који води ентропијском крају не може се преокренути, чак ни у халуцинацији: „*Зар се не може изменити прошлост*, запитао се. *Очигледно не*. Узроци и последице функционишу само у једном смеру, и промене су стварне.” (Дик ²2016: 179-180). Ипак, ентропија није у толикој мери неизбежна у сфери људских емоција и топлих међуљудских односа. Како у фикционалном свету *Марсовског временског исклизнућа*, тако и у фикционалном универзуму примарне стварности и интермедијарних светова *Три стигме Палмера Елдрича*, емпатија представља једини начин супротстављања ентропијском кошмару безличне корпоративно-капиталистичке стварности, било да је оличена у УН-у или Палмеру Елдричу, „лудом капиталисти (да скујемо термин паралелан лудом научнику)” (Сувин 1975: 14)³⁹⁵.

То и јесте циљ коме тежи Мејерсон. Покушава да га постигне на различите начине. Неки од њих показују се као исправни, док су други погрешни. Одривање од положаја у П.П. Поставкама и одлазак на Марс почетак је његовог пута ка самоспознаји и спознаји истине о стварности коју насељава. Самим тим, то је почетак пута ка личном ослобођењу. На том путу чини и грешке попут покушаја да одустане и уз помоћ Жваке-3 побегне у измењену прошлост у којој би заувек био са Емили: „[М]ожете живети вечно у вечитој непроменљивој прошлости са својом бившом женом” (Дик ²2016: 123). Без обзира на те

³⁹⁵ Такође (в. Сувин 1988: 122).

следе улице, на концу га ништа неће омести на путу сазнања нити натерати да од тог пута трајно одустане. Одустајање од непромењиве прошлости и окретање још увек измењивој будућности донеће му и шансу да се искупи за грешку коју је починио оставивши Емили како би сачувао свој друштвени статус. Могућност искупљења долази у лику Ане Хоторн, девојке коју упознаје на лету за Марс.

У Мејерсоновим очима, Ана Хоторн представља могућност поновног остварења искрене и топле емоционалне везе какву је некада могао имати са Емили, али је својим погрешним изборима пропустио прилику да је заиста и оствари: „*Могао бих да се заљубим у ту девојку [...]. Није налик Рони Фугејт, па ни Емили, већ је нешто ново*” (Дик ²2016: 149). Жалећи за пропуштеним шансама, Мејерсон постаје заробљеник сопствене прошлости. Као таквом, мимоилазе га прилике да искуси нешто ново и поново изгради свој живот на другачијим основама. Постаје пасивни прималац свега што му постојање у складу са деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима његове стварности намеће. Између осталог, то је површни и срачунати однос са Рони Фугејт као сурогат праве и искрене везе двоје људи. У Диковим фикционалним универзумима, пасивно прихватање није одлика која се везује за људскост. Како би се ослободио, Мејерсон мора напустити своје дотадашње постојање. Услед унутрашњег сукоба између личних моралних начела и притисака окружења, он најпре постаје деонтички, аксиолошки и епистемички странац. Чином добровољне пријаве за одлазак на Марс, од странца прераста у бунтовника:

„Ја сам – помислио је – ја као индивидуа која сам био, као Барни Мејерсон са Земље, који је радио за П.П. Поставке и живео у чувеној згради са невероватно малим бројем 33 – ја сам мртав. Са том особом је готово, избрисана је као сунђером. *Свидело ми се то или не, сада сам поново рођен*” (Дик ²2016: 133).

Без обзира колико му се живот у склоништу на Марсу чинио бесмисленим, такво постојање нуди му избор који на месту другог човека П.П. Поставки није имао. Најлакши избор јесте предавање очају и бег у интермедијарну стварност Перки Пат или солипсистичке светове Елдричевих илузија. Чин узимања Моћног-Д или Жваке-3 симбол је одустајања од самосвојности и слободе, те потпуне деперсонализације и дехуманизације путем прихватања статуса оруђа за стварање профита. Једини начин избегавања такве судбине јесте окретање будућности и потпуно новим искуствима. Колико год да је живот на Марсу наизглед бесмислен и разочаравајући, он пружа Мејерсону прилику да на прави начин исправи грешке које је већ два пута учинио, како са Емили, тако и са Рони Фугејт. Та трећа прилика да коначно оствари топлу и искрену везу са другим људским бићем, везу која ће га духовно испунити и помоћи му да створи своје место у свету који га окружује, без обзира на неповољне услове, долази у лику Ане Хоторн: „У седишту до њега седела је згодна, уплашена, али очајнички мирна тамнокоса девојка, са цртама лица извајаним оштро као код манекенки у часописима” (Дик ²2016: 129). Да је лик Ане Хоторн потпуно различит од било Емили, било Рони Фугејт, може се закључити већ из претходног описа. Док је у Емилиним описима наглашена њена креативност, уз пренебрегавање спољашњег изгледа, а у описима Рони Фугејт истакнута физичка појава, уз одсуство било какве емоционалне дубине, опис Ане Хоторн много је уједначенији. У њему Дик постиже равнотежу између једног и другог, указујући на духовну равнотежу која очекује Мејерсона уколико одабере да крене путем који му се нуди. Ана Хоторн јесте девојка пријатне и лепе спољашњости, али поседује и духовну дубину. Она је неко са ким се Мејерсон може повезати како на физичком, тако и на емоционалном и интелектуалном нивоу. Унутрашња морална начела Ане Хоторн показују се као сувише јака да би могла прихватити свођење

свог идентитета на статус минованих лутки. Постојање на нивоу употребивог средства види као „[о]двратно” и „бесмислено” (Дик ²2016: 153). Потребно јој је нешто више од халуцинација интермедијарних стварности да би пронашла смисао свог постојања. Трење између притисака окружења и њених личних начела очигледно је и из њене изјаве након искуства у свету Перки Пат: „Пренос ми неће помоћи... Жвака-3 неће бити ништа боља, јер се нешто у мени буни, не прихвата” (Дик ²2016: 153). Као и Мејерсону, једино место у коме може доћи до спознаје смисла свог постојања и пронаћи место које јој припада јесте њено непосредно окружење. Како би то постигла, мора се окренути људима који га насељавају. Такво усмерење представља суочавање са како стварношћу, тако и самим собом. Пренос у интермедијарне стварности бекство је како од једног, тако и од другог. Након што Мејерсон узме Жваку-3 и отпочне своје дугачко путовање универзумом Елдричевих интермедијарних стварности покушавајући да се врати у примарну, Ану Хоторн као самосталног и самосвојног актера више не срећемо. Ипак, то не значи да су њена накнадна појављивања без значаја за фабулу приповести. Будући да представља Мејерсонову будућност и могућност остварења искрене међуљудске везе, Мејерсон ће на њен привид пројектовати све своје тежње ка ослобођењу од Елдричевог утицаја. Иако се иза њене спољашњости скрива сам Елдрич, лик Ане Хоторн ће за Мејерсона представљати светло на крају тунела. За њега, она је персонификација наде у коначно преузимање контроле над сопственим постојањем. Сећање на Ану Хоторн коју је упознао у примарној стварности и њена одлучна вера да је и најмрачнија стварност боља од било какве илузије омогућава Мејерсону да црте њене стварне личности пројектује и на привид који пред њега поставља Елдрич. На тај начин, он успева да спозна апсолутну стварност иза привида, те да Елдричево оруђе искористи за своју добробит и врати се на пут који га води ослобођењу. Уз помоћ Ане Хоторн, Мејерсон проналази једини могући пут ван Елдричевог утицаја. Прихвата живот колонисте и одлучује да гледа у будућност наместо у прошлост. Емили, Рони Фугејт и Земља његова су прошлост, Ана Хоторн и Марс јесу будућност. Самим тим, више не постоји потреба за лажним излазом који нуди Елдрич. Прихвативши је као себи равну и одабравши будућност са њом, Мејерсон Ану Хоторн чини једнако стварном као да се заиста налазе у примарној стварности. Из његове перспективе, Ана, Марс и његов живот на њему постали су стварни самим тим што је одлучио да их као такве прихвати и настави даље како најбоље зна и уме. Схвата да Елдрич није свемогуће божанство, већ само појава којој су људи придодали „особине наше представе о бескрајној моћи” (Дик ²2016: 224). Бескрајна моћ људском је уму незамислива. Самим тим, Елдрича не можемо назвати божанством само зато што је наизглед свемоћан. Била привид или не, Ана Хоторн је та која је помогла Мејерсону да то схвати: „Немој нам говорити, Барни, како оно што је ушло у Палмера Елдрича *јесте* Бог, јер не знаш толико о Њему; нико не може знати. [...] Зато не говори онтолошки, Барни; немој говорити *је*” (Дик ²2016: 224).

Док се налазио у примарној стварности, једина Мејерсонова мисао била је како утећи из ње у идеализовану прошлост са Емили. У свој живот у примарној стварности није се уклапао. Постојао је, није доиста и живео. Како Ана Хоторн примарне стварности, тако и њен привид у Елдричевој илузији, омогућавају Мејерсону да спозна и научи да прихвати самог себе. На тај начин, он постаје неподложен утицају деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења свог како примарног, тако и интермедијарног окружења. Избором да настави даље без обзира на околности, да прихвати део себе који се са наведеним цивилизацијским притисцима поистоветио и окрене се изградњи топлих и искрених веза са људима у непосредном окружењу, Мејерсон чини интермедијарну

стварност у којој се налази себи стварнијом него што је то примарна стварност романа икада била. Стога Ана Хоторн Мејерсонове тренутне реалности постаје много стварније и значајније присуство у његовом животу, него што су то идеализована Емили или површна и неискрена Рони Фугејт икада могле бити. Опстанак наде у могућност остварења искрене и топле међуљудске везе Мејерсону представља једини начин одупирања ентропији и очувања свог људског идентитета.

Насупрот Мејерсоновој спознаји, постојање искључиво у равни заједничке, тј. примарне стварности или интермедијарне стварности Моћног-Д као лажног излаза, али заправо продужетка примарне, представља бекство и предају. То су квалитети који у Диковој фикцији не дају слику самосвесног људског бића које тежи сазнању, већ механичког средства које послушно чека да буде искоришћено, а потом одбачено, испунивши на тај начин своју целокупну сврху постојања. Речи Норма Шајна, једног од колониста на Диковом Марсу, подсећају нас на речи Силвије Болен у сцени њеног буђења у *Марсовском временском исклизнућу*. Преданост колониста бегу од терета сопственог постојања једнака је Силвијиној преданости не-јаству: „[Н]и на који начин ми не желимо да будемо. У ствари, ми желимо управо супротно” (Дик ²2016: 54). То је одбијање да се суочимо како са својом личном безначајношћу, тако и са апсолутном истином коначности свеколиког постојања. Одуставши од сваког отпора како би утекли захтевима материјалног окружења, колонисти иду на руку ентропији. Више не постоје препреке на путу престанка постојања и доласка смрти. Прихвативши улоге минованих лутки, колонисти одустају од свог људског идентитета, прихватајући улогу марионета лишених брига које послушно конзумирају Моћни-Д, на велико задовољство и финансијску корист оних који су их у ту ситуацију довели. Слично *Марсовском временском исклизнућу*, текст романа *Три стигме Палмера Елдрича* представља нам различите путеве суочавања са теретом постојања. Само је један исправан.

Први је представљен као избор начина постојања усклађеног са пролазним деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком који влада како материјалним, тако и виртуелним окружењем актера. Ту постоје два пута. Искористити или бити искоришћен. Притом, једно не искључује друго. Локални моћници видљивог домена попут Булера јесу они који уз помоћ и одобрење моћника невидљивог домена манипулишу несвесним масама на своју и корист својих савезника. Иако својим поступцима претварају масе у средства одржања и пораста своје моћи, исто чине и себи. Прихватајући подређену улогу у односу према моћницима невидљивог домена, истовремено и сами преузимају улогу употребљивог средства, корисног док доноси профит или се не пронађе друго, корисније. Лични осећај важности и моћи који има Булеро јесте самообмана упоредива са сличним осећајем Арнија Кота у *Марсовском временском исклизнућу*. Како један, тако и други, суочавањем са апсолутном истином о стварности бивају истовремено суочени и са чињеницом сопствене безначајности. Кот напушта сцену окончавши своје физичко постојање. Булеро чини то исто окончањем постојања свог независног идентитета, својим утапањем у Елдричу.

Други начин јесте побуна и отпадништво од наметнутог модалног поретка. Такав избор и следствени му начин постојања помоћи ће Диковим малим ликовима попут Мејерсона да се суоче са ентропијом прихватајући је. Прихватајући себе, своју несавршеност, грешке, па чак и чињеницу да су делимично усвојили норме и вредности које им окружење намеће, актери приповести проналазе снагу да се не предају и истрају, да надвладају страх од коначности. Искрене људске емоције, солидарност и саосећање праве су људске вредности насупрот онима које окружење како наше искуствене, тако и

свих фикционалних стварности *Три стигме Палмера Елдрича* намеће као њихов сурогат. Дакако, иста тврдња вреди и за фикционалане универзуме осталих Дикових дела које јесмо или ћемо их обрађивати: „Одлике људских бића су хуманост, емпатија и брига [за ближњег]. Одлике андроида су опхођење према другима као према предметима, те недостатак емпатије и бриге” (Батлер 1995: 253).

Као што смо више пута истакли анализирајући *Човека у високом дворцу* и *Марсовско временско исклизнуће*, одбацавање безвредних и наметнутих вредности, те делање у смеру стицања нових и бољих основни је образац аксиолошких прича. Повратак пејзажу фикционалног Марса који је у *Марсовском временском исклизнућу* већ истражио, аутору даје фикционални простор у коме свемирско путовање актера приповести постаје истраживање њиховог унутрашњег универзума (в. Висковић 2013: 79). То путовање у Мејерсоновом случају почиње на фикционалној Земљи, да би се завршило на Марсу. Управо тај квалитет јесте једна од одлика која чува сазнајну функцију научнофантастичне фикције. Истовремено, такво измештање олакшава фикционално рецентриање читаоца. На тај начин, бивамо сведоцима путовања како кроз унутрашњи универзум актера романа, тако и самих читалаца. Налик ликовима *Човека у високом дворцу* и *Марсовског временског исклизнућа*, актери *Три стигме Палмера Елдрича* налазе се пред избором. Одбацити или пригрлити наметнута модална ограничења. Њихово путовање јесте пут ка самосазнању и повратак правим људским вредностима. На том путу, читалац бива сведоком раста и развоја ликова које прати. Образац таквих прича најчешће преузима облик приповести о потрази (в. Долежел ²2008: 134). Окретањем леђа општеприхваћеним нормама и вредностима фикционалног окружења, ликови чију потрагу читалац прати постају много више него деонтички странци. Изграђујући и бирајући своју субјективну аксиологију наспрам аксиолошког поретка свог фикционалног света³⁹⁶ такви ликови, сем деонтичких, постају и аксиолошки странци (в. Долежел ²2008: 135). Самим тим, сукоб између њихове субјективне аксиологије и кодексне аксиологије њиховог фикционалног окружења постаје неминован. Из тих разлога, они стичу и статус аксиолошких бунтовника.

Епистемичка потрага Дикових малих ликова једнако је битна. На примеру како Мејерсоновог напуштања супруге, тако и његовог сплеткарења са Рони Фугејт иза леђа Булеру, постаје јасно да знања и уверења која касније у приповести тежи да у себи пронађе нису супротстављена искључиво доминантном епистемичком поретку. Оба поменута чина усклађена су са друштвеним обрасцима према којима се житељи његове стварности воде. Мотивисана су себичном жељом за очувањем каријере и друштвеног статуса. Самим тим, Мејерсонова епистемичка потрага за новим знањима и уверењима према којима ће у будућности обликовати своје поступке налази се супротстављена и деловима његових већ постојећих субјективних епистемичких скупова. Слично Цеку Болену у *Марсовском временском исклизнућу*, Мејерсон неретко делује растрзано. Очигледан пример јесте сцена у којој се са Рони Фугејт договара о напуштању П.П. Поставки. Мотивација је спасавање статуса и каријере, тј. материјална корист. Ипак, Мејерсон одбија тај поступак да назове правим именом и суочи се са собом. Кадар је да искуси сасвим људску особину, грижу савести. Стога и има потребу да своје поступке који нису у складу са његовим унутрашњим моралним начелима преруши и скрије од себе. Иако се мали ликови попут Мејерсона буне против наметнутих им норми, вредности и уверења, један део истих су и сами усвојили. Самим тим, њихови поступци су њима донекле и условљени. Управо је та унутрашња растрзаност и борба која се води у Мејерсону и извориште његове потребе да

³⁹⁶ У случају *Три стигме Палмера Елдрича*, фикционалног универзума.

крене у потрагу за дефиницијом сопственог идентитета која стоји у већој равнотежи са његовим личним моралним начелима. Мејерсон постаје кадар да прихвати како своје врлине, тако и мане, без илузија и самозаваравања. Успева да успостави равнотежу између свог деонтичког, аксиолошког и епистемичког отпадништва и бунтовништва, са једне стране, те чињенице да је и сâм делимично производ цивилизацијских притисака окружења, са друге стране. Спознавши апсолутну истину како о свету, тако и о себи, Мејерсон коначно окреће леђа прошлости и пасивном прихватању последица како својих, тако и туђих избора. Одбија да буде средство, корисник, лутка, потрошна роба. Самим тим, он активно почиње да учествује у изградњи своје будућности, колико год безначајно то постојање са стране изгледало. На тај начин, почиње да цени и друге настојећи да и у њима пробуди људски идентитет који је у себи већ пронашао: „[В]и сте нам најближи суседи које имамо. Ма какви били” (Дик ²2016: 221).

На сву дубину унутрашње промене у Мејерсоновој личности указује и претпоследња сцена у којој га срећемо. То је сцена сусрета са изгладнелим марсовским грабежљивцем. Иако је испрва имало намеру да га поједе, створење је у последњи час ужаснуто устукнуло: „*Нечист*, [...]. Ти си нечиста ствар” (Дик ²2016: 228). Мејерсонова реакција јасна је порука нивоа унутрашње равнотеже и самосвести коју је постигао: „Није се ни потрудио да погледа руку и шаку: било је непотребно. Хладно је, са свим достојанством које је успео да скупи, *кренуо даље*, преко лагано утабаног песка према свом склоништу” (Дик ²2016: 228, *курзив мој*). У околностима у којима се Мејерсон налази, достојанствено продужити својим путем упркос свему једини је исправан смер који преостаје како њему у фикционалном универзуму романа *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и читаоцу у нашој искуственој стварности. Мејерсоново склониште представља метафору света, свет у малом, у коме је он један од ретких који је успео да прозре вео илузија који невидљиви домен ствара у видљивом намећући целом свету његовим моћницима одговарајућа деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења. Мејерсонови сустанари још увек не заслужују да се назову људима. Они су још увек средства, потрошна роба, „[м]ишеви великих размера [...] [к]оји су нањушили мамац” (Дик ²2016: 229). Мејерсон је свестан да већина њих никада неће успети да докучи истину која стоји иза лажне стварности која им се намеће као права: „Постојала је таква ствар као што је избављење. Али... *Није оно за свакога*” (Дик ²2016: 232). Лакше је одустати и пасивно прихватити илузију наметнуте лажне стварности, него се суочити са апсолутном истином о свом постојању. Његови сустанари остаће и надаље изгубљени у Елдричевим илузијама, несвесни решетки свог затвора. Барни Мејерсон спада у Дикове мале ликове који у себи проналазе аутентичну људску срж која се одупире цивилизацијским притисцима окружења да поступи на начин који је супротан њиховим унутрашњим моралним принципима (в. Сувин 1975: 18). Како у *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и у другим Диковим делима, пут таквих актера је сличан:

„Када његови ликови открију превару на којој је њихов свет утемељен, они то не прихватају; теже да пронађу дубљу, поуздану стварност, коју у многим романима проналазе. Чак и у романима у којима се таква стварност не може досегнути, ликови немају избора до да одбаце опсену и трагају за истином” (Висковић 2013: 135).

Иако до краја приповести не проналази пут назад у примарну стварност, Мејерсон успева да пронађе пут ка сопственом избављењу. Елдрич јесте створио реалност у којој се Мејерсон тренутно налази, али није у стању да контролише Мејерсонове поступке уколико он свесно одлучи да му ту контролу не препусти. Одлучује да послуша савет Ане Хоторн:

„Никад немој пузати” (Дик ²2016: 224). Будући да интермедијарна стварност у којој се налази за Мејерсона представља „једину стварност коју може досегнути” (Батлер 1995: 123), он прихвата такве околности свог постојања. Свесно избравши да гради своју будућност као колониста, макар и у интермедијарној реалности, Мејерсон надилази разлике између те две равни постојања.

IV 3. 4. Сањају ли андроиди електричне овце?

Пишући о том Диковом роману, Цил Галван га је назвала „Билдунгсроман[ом] за кибернетичко доба” (1997: 414). Зашто? Радња романа прати ловца на одстрелнине, Рика Декарда, на задатку да „повуче” шест андроида класе Нексус-6. Целокупна приповест одвија се у једном дану. Почиње сценом Декардовога буђења, а завршава се његовим повратком са посла и одласком у постељу. Читалац прати његов развојни пут од неосетљиве особе која не доводи у питање норме, вредности и доминантну идеологију свог света, до особе која проналази заборављену људскост, прави изборе утемељене на сопственим моралним начелима, истовремено прихватајући и своје мане које се граниче са андроидним:

„На почетку романа, пак, Рик тек треба да преиспита доминантну идеологију правног система који га запошљава. Без питања, он прихвата онтолошке категорије своје културе, према којима првенствена разлика која одваја људе од њихових андроидских парњака лежи у њиховој [људској] способности да осете емпатију” (Галван 1997: 414).

Андроиди које Декард гони, према изгледу и органском саставу, неразлучиви су од људи. Једина категорија за коју се у том фикционалном свету верује да човека одваја од андроида јесте способност емпатије. Према општем уверењу, људи су кадри да осете емпатију, док андроиди нису. Стога Декард корист Војт-Кампфов тест. Док поставља низ питања о ситуацијама које су везане за различите начине злоупотребе животиња, ловац на главе мери емпатијски одговор испитаника, пратећи брзину ширења капилара ока. То је рефлексна реакција. Уколико је одговор исувише спор, закључак је да је симулиран. Самим тим, испитаник се сматра симулацијом људског бића, андроидом. Следећи корак јесте повлачење, тј. елиминација испитаника. Посматрана из угла наше стварности, питања која се користе на том тесту звуче чудно. Могло би се устврдити да писац на тај начин смишљено проблематизује употребу емпатије у ту сврху (в. Шешлак 2021: 324). Разлог томе јесте што постоји разлика у схватању емпатије као категорије између наше искуствене и фикционалне реалности. Како бисмо ту разлику појаснили, поћи ћемо од наше искуствене стварности. Онлајн речник енглеског језика Меријам-Вебстер (Merriam-Webster) нуди две дефиниције емпатије. Како једна, тако и друга релевантне су за наша разматрања. Према првој, емпатија се дефинише на следећи начин: „[Р]азумевање, свесност, осетљивост, посредни доживљај осећања, мисли и искустава другог било да су прошла или садашња, без обавезе да та осећања, мисли и искуства буду сасвим саопштена на објективно директан начин – такође: поседовање способности за то” (Емпатија 2020). Друга дефиниција емпатије коју тај речник нуди нешто је краћа. Ипак, као што ћемо имати прилике да видимо, примењива је на начин на који актери доживљавају своју стварност: „[З]амишљена пројекција субјективног стања на објекат, тако да објекат изгледа прожет њиме” (Емпатија 2020). Постављање питања са Војт-Кампфовог теста у нашој стварности би „готово сигурно изазвало исти одговор код читаоца, као што то чини код андроида” (Висковић 2013: 217). Зашто су сва питања на Војт-Кампфовом тесту везана за случајеве

злоупотребе животиња? Схватање емпатије у тој фикционалној стварности искривљени је одраз у огледалу емпатије какву читалац познаје. Након нуклеарне катастрофе у том фикционалном свету, животиње су постале највећа драгоценост. Како би и мање имућни житељи те стварности могли макар привидно да испрате културне конвенције и идеолошке захтеве окружења, за њих је створен систем производње, продаје, снабдевања и оправки вештачких животиња. Попут андроида који су готово неразлучиви од људи, симулакруми животиња готово су неразлучиви од својих парњака. Ипак, иако околина не зна да су те животиње вештачке, власници знају. Вребају прву прилику када ће моћи да приуште праву животињу.

То је главна мотивација која Декарда води на његовом задатку. Из тог разлога га из сцене у сцену гледамо како из цепа капута вади изгужвани примерак каталога животиња фирме *Сидни*. Некада је поседовао праву овцу, не електричну. Да ствар буде гора, за њену смрт лично је одговоран. У очима његовог окружења, тај случај не говори само о Декардовом немару, већ и о нељудском недостатку емпатије: „Знаш какви су људи, кад се чује да неко није добро пазио на животињу; сматрају да то није морално и да је антиемпатично. Мислим, законски то више није кривично дело као што је било непосредно после рата, али осећање још постоји” (Дик ²2007: 15, *курзив мој*). Фетишизацијом готово изумрлих животиња, емпатија као одлика људскости кооптира се и постаје, попут самих актера, део тржишног система: „Утапање појединца у тржишне односе на тако темељан начин дефинише ликове тог романа да постаје немогуће размишљати о њима као одвојенима од економских институција чији су део” (Хејлз 1999: 162). Усклађујући своје постојање са захтевима Мерцеризма, житељи те стварности утапају се у једнообразну гомилу чија је једина сврха продужење економске моћи корпоративно-институционалног невидљивог домена. Поседовање животиње, што ређе, то боље (скупље), наместо да говори о људскости власника, постаје показатељ његове усклађености са притисцима окружења и следствене позиције на друштвеној лествици: „[Ж]иве животиње не указују толико на оданост Мерцеру њихових власника, колико показују њихово богатство и културни престиж” (Галван 1997: 424). Такав начин исказивања емпатије постаје још чуднији уколико се сетимо да се она на такав начин не исказује према људима. Резервисана је за животиње.

Појам људског бића у фикционалном свету романа није јединствена категорија. Људска врста подељена је на две класе: регуларне и нерегуларне. Разлика између њих законски је прописана. Рик Декард један је од регуларних: „[И]мао је право да зачиње децу, што је значило да деца коју он зачне неће одступати од нормале више него што то закон дозвољава” (Дик ²2007: 11-12). Одредити шта је нормално, а шта не, када једно људско биће престаје бити регуларно и губи своја права, изгледа великим делом као не само наметнута, већ и произвољна процена. Такав поступак границу између те две класе чини нестабилном. Декард је данас регуларан. Сутра? Ко зна? Већ на следећем обавезном прегледу то можда неће бити тако: „Међутим, било ког месеца, можда следећег, лекари који контролишу њега и његове колеге, полицајце града Сан Франциска, могли би да пронађу да више није потпуно здрав” (Дик ²2007: 12). Сваког тренутка, регуларни грађанин може постати нерегуларан:

„Задржавати се на Земљи, оклевати, значило је наћи се, можда, већ сутра у групи *биолошки неприхватљивих*, оних који представљају претњу чистоти људске расе. Кад га једном *обележе*, грађанин, чак и ако пристане да се стерилизује, испада из даљег тока људске историје. *Ефективно престаје да буде део људског рода*” (Дик ²2007: 18, *курзив мој*).

Уколико би се претходни навод уклонио из контекста романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, не би изискивало много труда да се уклопи у контекст другог Диковог романа, *Човек у високом дворцу*. Из перспективе нацистичке идеологије, грађани који представљају претњу чистоти људске расе јесу Јевреји, припадници црне популације, те сви остали који не испуњавају аријевске идеале. То су нерегуларни тог фикционалног света. Сличне паралеле можемо наћи и у *Марсовском временском исклизнућу*. У тој приповести, Манфред Штајнер један је од нерегуларних, као и сви остали изоловани од остатка друштва у институцијама попут БГ кампа. Сетићемо се и иницијативе да се такви кампови затворе, а њихови штићеници, као претња чистоти људске расе, усмрте. Уколико се вратимо роману *Сањају ли андроиди електричне овце?*, приметимо да, осим што се нерегуларнима одузима право на потомство или на иселјавање ван Земље, постоје и друге последице које не проистичу из примене законских прописа. Последица су културних конвенција. Нерегуларни попут Исидора бивају друштвено изоловани и одлазе у предграђа. Његов стан налази се у „гигантској, празној, оронулој згради где је некад становало више хиљада људи” (Дик ²2007: 17). Према нерегуларнима, регуларна већина опходи се са приметном снисходљивошћу. Исидор је присиљен да трпи да га ословљавају погрдним именом, пилећемозговац: „Није положио тест минималних менталних способности, што га је бацило у категорију популарно названу ‘пилећи мозгови’³⁹⁷” (Дик ²2007: 20). Услед таквих подела, долази до стварања особене структуре тог фикционалног друштва.

Структуру тог друштва можемо представити схемом у облику кружнице. Унутрашњост круга подељена је на три дела који се концентрично шире у смеру од центра ка периферији. У средишту те схеме налази се урбани центар фикционалног Сан Франциска. Прстен који га окружује простор је периферије града. Ван тог простора постоји још један прстен. Он укључује како пустош ван градова, тако и колоније ван фикционалне Земље. Поделу физичког простора приповести на такав начин прати и расподела друштвеног простора између регуларних, нерегуларних и андроида. Та подела заснива се на схватању појма емпатије и људскости као културолошког конструкта. Тај конструкт последица је деловања деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења која тој стварности намећу моћници невидљивог домена.

Центар кружнице како физичког, тако и друштвеног простора, резервисан је за регуларне појединце, особе које се уклапају у општеприхваћену представу о томе шта значи бити човек. Самим тим, уклапају се и у прихваћени конструкт који житељи тог друштва прихватају као заједничку стварност. Како би потврдили статус аутентичних људских бића, који им је додељен како правним, тако и културним конвенцијама, диче се емпатијом према животињама и преданошћу Мерцеризму. На тај начин, испуњење правих људских потреба „бива замењено псеудо-задовољењем [наметнуте] жеље” (Бакетмен 1993: 37). Понашајући се у складу са очекивањима, житељи те фикционалне стварности потврђују наметнуте им норме, системе вредности и друштвене обрасце.

Периферију центра те кружнице окружује прстен чији простор заузимају нерегуларни појединци. Као што физички насељавају периферије градова, тако се и друштвено налазе на периферији збивања. Проблем нерегуларних решен је тако што је како забраном њиховог иселјавања, тако и остављања потомства, спречена опасност да подрију прихваћени друштвени конструкт. Дозвољен им је само ограничени приступ како у физички, тако и у друштвени простор центра људског друштва. Из тих разлога, Исидор

³⁹⁷ У оригиналу на енглеском језику, „chickenheads”.

још увек одлази у центар града, где ради као возач у фирми Ханибала Слоута. У складу са темама романа, у питању је још један привид у низу других које срећемо у приповести. „Ван Несова болница за кућне љубимце” само је параван иза кога се крије служба за одржавање животињских симулакрума. Обезбеђујући ту врсту услуге, Слоутова служба игра важну улогу у пружању подршке тржишним односима потрошачког друштва успостављеним под плаштом емпатије и Мерцеризма. Ипак, Исидору је дозвољен приступ искључиво у јавни живот физичког и друштвеног средишта регуларне људскости. Свако вече, одлазећи физички из центра града, Исидор симболично бива враћен на периферију људског друштва и појма људскости.

Једини простор у коме нерегуларни бивају привидно изједначени са регуларнима јесте виртуелна стварност емпат-кутије. Као образац контроле, невидљиви домен ту стварност употребљава како би управљао свим сегментима контролисаног видљивог домена. То чини како укључујући, тако и искључујући. Нерегуларни су укључени у то искуство. Самим тим, пружен име је привид осећаја припадности људском колективу. Тај привид неопходан је како би фикционално друштво тог света могло функционисати. На Исидоровом примеру, можемо закључити како нерегуларни у том свету обављају најмање цењене, али ипак неопходне послове. Из тих разлога, иако су друштвено скрајнути, не сме се дозволити да буду сасвим изопштени. Изопштени статус резервисан је за симулакруме људских бића.

Као симулакруми људи, андроиди се налазе у простору последњег прстена посматрано од центра наше схеме. Не налазе се чак ни на периферији градова. Будући да је немогуће да буду прихваћени као део људског друштва, измештени су на другу планету. Физичка удаљеност простора који им је дозвољен сразмерна је њиховој удаљености од схватања људскости које доминира том фикционалном стварношћу. За разлику од нерегулараца, није им омогућено ни стапање у Мерцеру. Из људског колектива искључени су и на тај начин. Тврдња да је схватање појма људскости у тој фикционалној стварности само конструкт наметнут деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима, бива подупрта чињеницом да се ропски статус андроида оправдава управо њиховим искључењем из људског колектива. Колонизација је мукотрпан процес који захтева робовску радну снагу андроида као „товарн[е] животињ[е] за најтеже послове у оквиру програма” (Дик ²2007: 18). Бегом на Земљу, андроиди прелазе границе које дефинишу њихово место у људском поимању света. На тај начин, њихово присуство у просторима који им нису допуштени подрива темеље тог конструкта стварности. Како би се тај конструкт очувао, њихово присуство на Земљи крије се од јавности. Посао ловаца на одстрелнине јесте да га очувају тајним, уклањајући андроиде пре него што буду примећени: „Остали људи нису знали да се андроиди појављују међу њима; те остале требало је по сваку цену заштитити – чак и по цену да се ловина изгуби” (Дик ²2007: 109). Задатак ловаца на главе није да заштите људе, већ наметнуту им слику света. Присуство андроида као добро чувану тајну потврђује и чињеница да Исидор испрва не зна ништа било о андроидима, било о ловцима на одстрелнине. Није у стању да схвати зашто би такви ловци уопште постојали. То је у супротности са мерцерићанском сликом света: „[Н]ико никог више не убија хотимично. То је супротно мерцеризму” (Дик ²2007: 130).

Узевши у обзир претходно образложено, пред читаоца се постављају два питања. Прво се тиче природе намера центара моћи који такву структуру друштва намећу. Одговору на то питање вратићемо се касније. Друго питање које лебди над фикционалним светом тог романа јесте где је нестала емпатија којом се житељи те стварности диче? Уколико постоји за животиње, зашто је само спорадично срећемо у односу према

нерегуларнима? Можда је одговор у томе што се, за разлику од фетишизације животиња, исказивање емпатије према нерегуларнима не може учинити делом постојећих тржишних односа? Другим речима, зато што није економски исплативо за центре моћи који такве односе намећу фикционалној стварности доминантним деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком. Текстом приповести, Дик таква питања поставља и указује на пут на коме се налазе одговори. Ипак, до њих читалац мора сâм доћи.

Као пример стављања емпатије према људима у други план, можемо узети однос Рика Декарда и његове супруге, Ирен. Као и много пута пре у Диковој фикцији, у питању је сцена буђења. Иако су емоције које доживљавају на различитим крајевима емоционалног спектра, заједничко им је да се тај спектар налази на индикатору једног апарата. У питању је „Творац расположења *Пропланак*”³⁹⁸, који Декарда буди шаљући кроз његово тело „један ведри таласић електрицитета” (Дик ^{2007: 7})³⁹⁹. Ведрина са којом се

³⁹⁸ У оригиналу на енглеском језику, термин гласи „Penfield Mood Organs”. У преводу који користимо, Александар Б. Недељковић превео га је као „Творац расположења *Пропланак*”. Занимљиво би било напоменути да је тај термин у преводу Марка Фанчовића из 1999. године, за издање из 2000. године куће Загребачка наклада, преведен као „Пенфилдове оргуље расположења”. Како у преводу, тако и у оригиналу, долази до игре речи која указује на доминантне теме приповести: дехуманизацију и андроидизацију људских бића у савременом потрошачком друштву, губитак слободе и самосвести. Уколико се окренемо Фанчовићевом преводу, могло би се рећи да оргуље, као инструмент, извлаче на површину емоције потиснуте у људима. Ипак, употреба таквог термина указује на то да емоције нису нестале. Оне још увек постоје, само су скривене вишеструким слојевима обмана наметнутих људској врсти доминантним деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком. Оргуље служе како би се исте контролисале. Насупрот Фанчовићевом термину оргуље, за Недељковићеву употребу термина Творац, могли бисмо рећи како указује на то да такав апарат не допире до потиснутих, већ вештачки ствара емоције које потом спречавају да оне природне дођу до изражаја. На тај начин, вештачки програмиране емоције постају део образаца контроле који невидљиви домен употребљава како би владао видљивим. То је део конструкта стварности који актери морају одбацити како би се пробрили до истине о свету и до својих дубоко покопаних природних емоција. Из тог разлога, наше је мишљење да је термин који Недељковић користи усклађенији са темама и логиком Дикове приповести него што је то случај са Фанчовићевим. Уколико се вратимо оригиналу на енглеском језику, треба имати на уму да реч „Penfield” у себи садржи две речи: „pen” и „field”. У преводу на српски језик, прва реч носи значење тора (за овце), док друга значи управо пропланак. Имајући на уму наслов романа, Декардову електричну овцу и теме којима се роман бави, сматрамо да употреба тог термина на начин који је представљен читаоцу није нимало случајна. Паралела између оваца у тору и људи како Диковог фикционалног, тако и света наше искуствене стварности, чија је перцепција света условљена нормама, вредностима и друштвеним обрасцима савременог потрошачког друштва очигледна је. У смишљању назива „Penfield Mood Organs”, Дик је имао и стварну инспирацију. О томе говори у свом есеју „Андроид и човек” („The Android and the Human”) из 1972. године. У једном тренутку, Дик се осврће на технику мапирања мозга коју је развио амерички неурохирург Вајлдер Пенфилд (Wilder Penfield), који је успео „да лоцира центре у мозгу из којих долазе сваки осећај, емоција и реакција”: „Надражајем једног малог подруча електродом, код лабораторијског пацова произведено је стање вечитог блаженства. ‘То ће ускоро радити и свима нама’, рекао ми је у вези са тим један песимистични пријатељ. ‘Једном када нам усаде електроде, моћи ће да нас наведу да осећамо, мислимо или радимо шта год пожелете’” (Дик 1972: 195). Наравно, Дик није био неурохирург, те је његово схватање неких од могућности Пенфилдовога метода, у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* доживело своју фикционализацију. Ипак, из претходног навода читаоцу не сме промаћи још једна паралела коју Дик повлачи, између пацова у лабораторији подвргнутог различитим експериментима са једне, те човека у савременом потрошачком друштву изложеном различитим цивилизацијским притисцима, са друге стране.

³⁹⁹ Такав приказ у читаоцу буди успомене на филмске верзије буђења Франкенштајновог створења, утолико што Дик бира електрицитет као медијум којим Творац расположења то постиже. Ефекат ужаса буђења Франкенштајновог створења, у сцени Декардовога буђења генијално је, на Дику особан начин, готово елиминисан на два начина. Најпре, употребом придева „ведри” да опише струјни удар који буди дехуманизовано створење на кревету/лабораторијском столу. Други начин је следећи. Створење које се нагло подигло из кревета обучено је у ни мање ни више него „шарену пицаму” (Дик ^{2007: 7}). Очекивани

буди не потиче из Декардовог бића. Његово расположење је програмирано. Попут склоништара у *Три стигме Палмера Елдрича*, условљени нормама и вредностима окружења, житељи тог света посежу за вештачким искуствима како би утекли од истинских емоција које настају у суочењу са неподношљивошћу њиховог стварног постојања. Како Нима Берози (Nima Behroozi Moghadam) и Фариде Поругив (Farideh Porugiv) примећују у чланку „Тиха одбијања: Андроиди као други у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Филипа К. Дика” („Quiet Refusals: Androids as Others in Philip K. Dick’s *Do Androids Dream of Electric Sheep?*”)⁴⁰⁰ из 2018. године, „[у] свету у коме органска људска жеља више не постоји, капитализам не само да ствара субјектову жељу, већ је и конзумира у његово име” (2018: 15).

За разлику од Рика, Ирен доживљава супротне емоције: „У другом кревету његова жена Ирен отворила је своје сиве, невеселе очи, жмирнула, онда застењала и опет их затворила” (Дик 2007: 7). Приметно је и то да Декардови, иако брачни пар, не спавају у истом кревету. Физичко отуђење постаје продужетак дубљег, емоционалног: „[Ц]елокупна тема људских осећања, сексуалних и других, бива очуђена, а питање технологије емоција постављено” (Фридман 2000: 31). Творац расположења који користе метафора је једног од канала утицаја невидљивих центара моћи који им наметањем себи одговарајућих деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења пружају замену за праве људске вредности и потребе. Природне људске емоције, усклађене са егзистенцијалним проблемима у којима се актери налазе, бивају замењене њиховом симулацијом, вештачки индукованим емоцијама као обрасцем контроле. Зашто би актери доводили у питање основе на којима почива њихов свет уколико могу од суочавања са њим побећи програмирајући емоције по жељи? У чланку „Потрага за идентитетом у пост-апокалиптичном добу у роману Филипа К. Дика *Сањају ли андроиди електричне овце?*” (2013), Мирослав Ђурчић примећује те одлике Дикових ликова. Услед њихове немогућности да доживе друге емоције до оних које су производ „другог апарата – расположењских оргуља [...] егзистенција човека, не само [да постаје] испреплетана са технолошким супститутима, већ постаје супститут сам” (Ђурчић 2013: 538). Декард осећа празнину коју у њему оставља постојање усклађено са владајућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком, али са тим не жели да се суочи. Подвргнут је двоструком отуђењу. Најпре је утицајем цивилизацијских притисака отуђен од своје супруге и своје заборављене људскости. Међутим, чињеница да га такво стање не испуњава, да је кадар да „види кроз спектакл” (Бакетмен 1993: 48) који му се намеће, постаје разлог отуђења чак и од таквог, прилагођеног колектива. Попут корисника преносних дрога у *Три стигме Палмера Елдрича*, са својом супругом бира лакши излаз, бекство у симулирани емоционални одговор: „На пријатељски начин (зато што је био добро расположен према читавом свету – његов индикатор био је подешен на Д) потапшао

ужас таквог призора губи се у гротескној комичности Декардове пицуме. Међутим, управо комична употреба гротеске читаоца поново суочава са ефектом ужаса који би требало да осети. Декардова шарена пицума маска је која скрива стварност. Њене ведре боје скривају празнину и нељудскост особе која је носи. Она скреће пажњу са чињенице која вреди како у фикционалној стварности романа, тако и нашој искуственој. Технологија и њена неодговорна, неретко злонамерна, употреба готово неприметно се увукла у све поре људског друштва и људске психе. Начинила је човека било као појединца, било као врсту зависним од себе. Помоћу ње, човеку је одузета слобода кроз потрошачку симулацију живота. На тај начин, употреба технологије удаљила је човека од остваривања искрених људских веза у свом окружењу, заменивши то аутентично људско искуство својом симулацијом.

⁴⁰⁰ Чланак није преведен на српски језик.

је њено бледо голо раме” (Дик ²2007: 7). Иако је од крви и меса, Декард у том тренутку не постоји као самосвесно биће, већ симулација једнака андроида: „Андроидизација [човека] захтева послушност. И, више од свега, *предвидивост*. Оног тренутка када се реакција неке особе на дату ситуацију може предвидети са научном поузданошћу, отварају се врата за масовну производњу андроидског облика живота” (Дик 1972: 191).

Како Робинсон исправно примећује, „Дикови роботи – ређе роботи као такви већ пре андроиди или симулакруми, истакнуте људске спољашњости – преносе поруку ‘ми смо попут робота’” (1984: 29). Непрестано бирајући сличне програме, Декард остварује андроидску предвидивост о којој говори Дик. Применом симулираних емоција стварају се услови за масовну андроидизацију људских бића: „Постати оно што зовем, у недостатку бољег термина, андроидом значи [...] дозволити себи да постанете средство, да будете згажени, изманипулисани, претворени у оруђе без свог знања или пристанка, исход је исти” (Дик 1972: 191). Творац расположења може се посматрати и као фикционална екстраполација сврхе телевизије или интернет садржаја доведене до свог логичког екстрема. Како Творац, тако и интернет и телевизија средства су вештачког узроковања емоционалног одговора. У недостатку људске блискости као извора аутентичних емоција, јединке како фикционалне, тако и наше стварности, окрећу се њеној симулацији. Описане околности у браку Рика и Ирен Декард указују на њихову механизованост и међусобно отуђење: „Рикова употреба Творца расположења како би порекао стварност и Иренино коришћење [истог] у покушају да симулира стварне и прикладне афективне одговоре показује како су обоје једнако отуђени од стварних емоција” (Висковић 2013: 208). За разлику од мужа, који након буђења дословно бежи из простора који би требало да представља њихов заједнички, приватни свет, Ирен нити једном не напушта стан. Ипак, чињеница да га не напушта физички не значи да је у њиховом приватном простору иоле присутнија. Док Декард одлази на посао, отуђујући се тим чином од простора који га везује за супругу, Ирен то чини преласком у виртуелну стварност емпат-кутије. Творцу расположења и емпат-кутији прибегава јер је свесна одсуства живота у свом окружењу. Ипак, услед прилагођености нормама, вредностима и друштвеним обрасцима свог света, не осећа ништа. Из тих разлога, као што андроиди симулирају емпатијски одговор на Војт-Кампфовом тесту, Ирен вештачки производи емоционални одговор какав сматра да би требало да има: „Зато то програмирам за себе двапут месечно; *сматрам да је то отприлике онолико времена колико је разумно посветити осећању незнања због свега, незнања што остајемо овде на Земљи иако је свако паметан већ емигрирао, шта кажеш?*” (Дик ²2007: 9, *курзив мој*). Одлука да одабере очајање заснована је на рационалној процени да је то оно што би људско биће у тим околностима требало да осећа. Њен поступак нељудски је и андроидан. Када су подвргнути тесту емпатије, андроиди такође покушавају да дају одговоре какве сматрају да би људско биће требало да пружи, да их симулирају. Међутим, природне људске емоције нису контролисани резултат свесних процена.

Са сличним недостатком воље за животом који примећујемо код Ирен, већ смо се сусретали у ликовима других Дикових романа. Сцену буђења Силвије Болен у *Марсовском временском исклизнућу*, као и прву сцену са склоништарима на Марсу у *Три стигме Палмера Елдрича*, одликује иста празнина и одсуство жеље за животом. Као што Силвија Болен прибегава барбитуратима, а склоништари Моћном-Д, како би прикрили празнину у себи, Ирен прибегава програмирању невеселих емоција.

Сврха приватног домена Декардових, представљеног зидовима њиховог стана, јесте да им пружи место у коме ће без мешања споља моћи да се окрену једно другоме и негују свој однос као искрену и топлу људску везу. У односу какав је представљен на почетку

приповести, тај простор лишен је сврхе. Подвргнути цивилизацијским притисцима, обоје га замењују јавним простором. Декард себе поистовећује са својим послом. На тај начин, свој идентитет утапа у очекивања дефинисана деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима на чијим темељима његово друштво функционише. Јавни простор у који се утапа Ирен јесте искуство стапања у Мерцеру. Своју личност поистовећује са наметнутом сликом преданог мерцерићанина. Попут слике ефикасног ловца на одстрелнине, слика преданог мерцерићанина део је друштвених очекивања условљених доминантним нормама, вредностима и обрасцима понашања. У таквој ситуацији, њихов приватни свет остаје празан. Постаје метафора емоционалне празнине отуђеног човека у савременом потрошачком друштву како фикционалне реалности романа, тако и искуствене стварности коју насељава читалац. Приповест романа постаје прича о потрази за путем који ће како Декарда, тако и Ирен, вратити кући, из јавног назад у приватни простор. То је простор у коме супружници могу досећи једину слободу која је могућа у њиховом свету. То је слобода да се једно другом отворе и искажу своје емоције, неоптерећени модалним ограничењима која владају у свету са оне стране њиховог прага. Ван приватног домена, супружници престају бити они сами. Бивају им додељене друштвене улоге. Оне долазе у склопу са извесним очекивањима. Трудећи се да испуне захтеве окружења, супружници постају отуђени једно од другог. Одричући се постојања у свом заједничком приватном домену, одричу се простора у коме имају слободу да заиста буду оно што јесу.

На степен Декардове идентификације са наметнутом друштвеном улогом указује чињеница да му је посао све у животу. Чак ни ризик од генетске мутације и губитка статуса регуларног грађанина не може га натерати да напусти Земљу. Док Декард размишља о најновијој државној пароли која пропагира емиграцију, „ИЗБОР ЈЕ ВАШ: СВЕМИРСКА ЕМИГРАЦИЈА ИЛИ ЗЕМАЉСКА ДЕГЕНЕРАЦИЈА” (Дик ²2007: 12), његова прилагођеност деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретку долази до пуног изражаја: „Жива истина [...]. Али ја не могу због свог радног места (Дик ²2007: 12). Разлог је новац, једноставна и свеprisутна мотивација читаоцу позната из сопственог окружења. Новац је средство које ће, у складу са потрошачком филозофијом корпоративног капиталистичког друштва, утрошити на статусни симбол (в. Шешлак 2021: 325). У његовом случају, праву козу. То ће учинити у покушају да надомести духовну празнину коју живот у складу са друштвеним обрасцима његовог света оставља за собом: „Морам да је набавим. Да на тај начин компензујем” (Дик ²2007: 145). У Декарду постоји порив да се прилагоди и потврди своје место у друштвеном систему. У томе неће успети, јер су статусни симболи ништа друго до симулација и сурогат праве среће и духовне испуњености:

„Посезање за оним за шта се претвара да ће га испунити допушта Рик да очува илузију изолованог сопства; и обрнуто, одређује предмете његове жеље као другости, ствари у свету ван њега. Делујући у смеру остварења своје жеље, Рик потврђује општеприхваћене идеје о свом друштвеном значају као ловца на главе и – уопште – као људског бића. На тај начин, жеља подупире како замишљене границе Рика као особе, тако и људске заједнице, што по дефиницији одстрањује андроида као отуђеног и страног” (Галван 1997: 425).

Иренина реакција на Декардову куповину осцилира између два супротстављена пола. Са једне стране, уверава себе да је испуњава задовољство услед чињенице што ће поседовати праву животињу. Као мерцерићани, коначно ће бити у стању да испуне друштвена очекивања. Са друге стране, Ирен испољава и оправдани страх. То је уједно и први пут да Ирен Декард у приповести испољава природну емоцију, неусловљену

цивилизацијским притисцима. Са том емоцијом може се поистоветити и читалац. То је страх од економске пропасти, услед презадужености на коју је Рик морао да пристане како би козу купио: „*Камата – господе боже, погледај само камату. [...] Добро, није важно. Још увек сам задовољна што си добио козу; волим ту козу. Али то је такво економско оптерећење*” (Дик ²2007: 143, *курзив мој*). Потврдивши своју улогу у друштву економским задуживањем, Декардови постају поробљени потрошачи. Како би тај статус задржали, одрекли су се још једног дела слободе избора. Безизлазност ситуације у којој су се нашли видљива је и на Иренином лицу. У својим сусретима са андроидами, Декард је више пута био сведок непостојања воље за животом у њима. Сада тај исти ентропијски процес посматра у својој супрузи: „Чинило се да је сва посивела” (Дик ²2007: 143). Потреба да се прилагоди друштвеним очекивањима као да дословно исисава живот из Ирен. На тај начин, она постаје једнака андроидами које њен муж прогони. Стварна Ирен, која се на тренутак могла назрети у испољавању страха као праве људске емоције, бива поново замењена њеном симулацијом, условљеном да осећа задовољство услед чина који потврђује мерцерићанску доктрину. Међутим, једини начин који Декард има на располагању да до новца потребног за потврду наметнутог им идентитета дође јесте одстрел одбеглих андроида.

Упркос занимању којим се бави, Декард кога упознајемо на почетку приповести о себи не размишља као о убици. На тај начин, он правда поступке које изискује његов посао. На провокацију супруге да је „убица кога су пандури унајмили” (Дик ²2007: 7), увређено одговара: „У животу нисам убио ни једно људско биће” (Дик ²2007: 7). У сличне тврдње могао је бити уверен и робовласник на југу САД-а пре грађанског рата (в. Шешлак 2021: 325). Једна од вредности на којима су САД утемељене гласи да су сви људи створени једнаки. Таква вредност слична је вредности људског бића у мерцерићанској идеологији. Ипак, како у фикционалној реалности, тако и у САД наше историографске стварности, проблем настаје када се приступи дефинисању ширине појма људско биће. Када би поменути робовласник претераним радом у смрт отерао црног роба, нити он, нити друштво у коме је живео нису тај чин сматрали убиством. То је било могуће услед тога што су преовлађујуће норме и вредности тог историјског периода САД-а стварале слику света у коме црни роб није сматран људским бићем. Доживљаван је као „својин[а], ниж[а] врст[а], домаћ[а] животињ[а] кадр[а] да говори”, али не и човек (Шешлак 2021: 325). Са још једним примером таквог менталног склопа могли смо се срести како у нашој стварности, тако и у фикционалном свету *Човека у високом дворцу*. У питању је нацистичка идеологија која је њеним присташама пружала морално оправдање за било какав поступак усмерен против тзв. нижих раса. Прилагођен њеном учењу, нацистички официр могао је проводити дане истребљујући припаднике раса које не испуњавају аријевске идеале, да би се на крају дана мирне савести „вратио породици уверен да није учинио ништа лоше” (Шешлак 2021: 325). Градећи фикционално окружење романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* на сличним темељима, израженим нормама, системима вредности и друштвеним обрасцима тог света, Дик читаоцу указује да ће „начин на који се границе успостављају бити од централне важности при доношењу одлуке о томе шта се сматра живим у касном двадесетом веку” (Хејлз 1999: 161)⁴⁰¹. Уколико се вратимо

⁴⁰¹ Разлог услед ког Хејлзова помиње касни двадесети век лежи у томе што је радња првих издања романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, пре његове екранизације 1982. године, била смештена у 1992. годину. Након екранизације, у потоњим издањима, фикционално време померено је на 2019. годину, у неким и касније.

Декарду, он убијање андроида оправдава тако што их посматра не само као неживе ствари (в. Шешлак 2021: 328), већ и као усамљене грабљивице: „Емпатијом ће живо биће склоно скупљању у стада, човек на пример, стећи увећану способност опстанка; али сову, или кобру, емпатија ће уништити. Из чега јасно проистиче да је хуманоидни робот усамљена грабљивица” (Дик ²2007: 30-31). Емпатија грабљивици представља еволуциону кочницу: „Она би пауку указала да и његов плен жели да живи. Онда би све грабљивице, па чак и високо развијени сисари као што су мачке, поумирале од глади” (Дик ²2007: 30). Размишљајући на такав начин, Декард пропушта да примети два важна детаља.

Као прво, мислећи на људе, Декард говори о емпатији као корисној врстама које су склоне скупљању у стада. Оно што не примећује јесте да су људи, вођени схватањем емпатије какво им се намеће у том фикционалном свету, заиста постали попут стада оваца, послушни и предвидиви. Мерцеризам им пружа осећај припадности. Ипак, обезбеђивањем виртуелног и контролисаног простора за каналисање те потребе, моћници невидљивог домена претварају такав простор у образац контроле. Наместо стварне припадности, житељима те стварности подмеће се њена илузија: „Привлачност Мерцеризма јесте управо у тој фантазији припадности заједници сапатника – тој илузији јединства и саучествовања – која на концу има сврху идеолошког апарата који спречава житеље да удруже своје снаге” (Берози, Поругив 2018: 13-14). Заробљени у виртуелном простору који наизглед даје одушка њиховим фрустрацијама, житељи те реалности постају потрошачи. Као такви, „усамљеност и испразност свакодневне стварности” замењују „потрошњом призора среће” у виртуелној стварности емпат-кутије, „која игра важну улогу како у очувању равнотеже капиталистичког тржишта, тако и у надзору над грађанима” (Берози, Поругив 2018: 14).

Као друго, говорећи о карактеристикама грабљивице, Декард не схвата да описује себе. Што му је лакше да ефикасно убија андроиде, „то више и сâм наликује ефикасној нељудској машини” (Палмер 2003: 62). Пројектује сопствене људске недостатке на симулакруме људи које треба да „повуче”. Како би могао да убија без гриже савести, Декарду је неопходно да екстернализује своју нељудскост, да у андронидима као зачудном огледалу човека не препозна себе: „Рику је било пријатно да о њима размишља на такав начин; онда је *лакше подносио* оно за шта је био плаћен да чини” (Дик ²2007: 31, *курзив мој*). Међутим, употреба глагола „подносио” у претходном наводу указује на то да није све у Декардовом уму како на први поглед изгледа. Декардови ставови део су наметнуте му слике света. Чињеница да мора себи да их оправдава, говори да у његовој личности према њима постоји одбојност. У таквим околностима, док хода ка својим ховер-колима, након механичког и „брзопотезног доручка” лишеног задовољства, паралела између њега и електричне овце коју поседује постаје јасна. Док читамо опис електричне овце која симулира како пасе, као да читамо Декардов опис док доручкује. У очима читаоца, он постаје симулација човека. Опис електричне овце деломице постаје опис њега самог: „На дотичном пашњаку тај створ је, заправо та *усавршена машина*, жвакала траву *симулирајући задовољство*” (Дик ²2007: 11, *курзив мој*).

Постоји још један начин отуђења човека од правих емоција под маском емпатије као највеће вредности фикционалног света романа. У питању је Мерцеризам. Мерцеризам заступа систем вредности у коме емпатија усмерена ка животињама стоји на врху: „Легендарни лик који је дао име тој филозофији/религији, особа коју су власти прогониле због оживљавања мртвих животиња, подстиче поседовање животиња као знак моралне солидарности својих следбеника” (Галван 1997: 415). Последица усмерења те идеологије ка готово изумрлим животињама, њено је неизбежно прожимање са тржишном економијом. Услед постојања уверења да сваки Мерцерићанин треба да негује неку

животињу, ствара се потражња за њима на тржишту. Велика потражња у спрези са малом понудом доводи до високих цена. Без обзира на високе цене, потрошња не опада зато што је одржава уверење да „жива животиња означава купца као ватреног присталицу Мерцеризма” (Галван 1997: 415). На тај начин, фетишизација животиња постаје део обрасца контроле којим се одржавају постојећи тржишни и односи моћи. Мерцеризам постаје постројење које производи како нове потрошаче, тако и окружење у коме су постојећи потрошачи цивилизацијским притисцима присиљени да задрже своје улоге у друштвеном/потрошачком систему. У Декардовом случају, „куповина животиње потврђује његово место у друштву”, тако што га „висока каматна стопа приморава да остане ловац на главе” (Галван 1997: 424). То је начин на који се аутентична људска бића андронизују претварајући се у средства опстанка постојећих односа. Међутим, то није једини образац контроле и претварања самосвесног људског бића у отуђеног и андронизованог потрошача. Додатни образац контроле представљен је емпат-кутијом. Ухвативши се за дршке емпат-кутије, корисници бивају привидно уклоњени из непосредног окружења и пренесени у заједничку виртуелну стварност. У тој „комодификованој илузији” (Галван 1997: 417), стопљени у лику Мерцера, корисници заједнички трпе његове муке. Будући да су се на изванредан начин нашли у његовој кожи, постају кадри да саосећају са Мерцером, да осете емпатију. Осим културолошких притисака окружења да у стапању учествују, постоји још један разлог зашто се корисници враћају емпат-кутији. За разлику од њихове свакодневице, то виртуелно окружење једино је место у коме им се дозвољава да искусе природну људску емоцију. Мешавина емпатије и боли постаје опијат у који корисници беже како би бар на тренутак напустили испразност свог живота. У којој мери и данас, више од пола века након објављивања, роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* може послужити као зачудно огледало у коме можемо сагледати недостатке наше искуствене стварности огледа се у следећем. Емпат-кутије нису ограничене само на фикционални свет. Имају своју инкарнацију и у нашој искуственој стварности. Можемо их препознати у феномену друштвених мрежа. Као и у приповести, остваривање и одржавање међуљудских веза пребачено је из приватног и стварног у виртуелни и надзирани простор. Производи таквих технолошких образаца контроле јесу отуђене јединке које проживљавају симулацију блискости са другима. Иако то није тако на биолошком нивоу, у сваком другом смислу те јединке само су симулација људских бића, Дикови андроиди. Стапање у Мерцеру са непознатим људима, наместо да их људскости приближи, отуђује их од особа у њиховом стварном окружењу.

Као пример тог отуђења поново можемо узети однос Декардових. Услед става који је морао имати да би био кадар да се бави својим послом, Рик не мари за сједињавање у Мерцеру: „Ти се никад ниси стварно снашао у сједињавању, је л’ тако Рик?” (Дик ²2007: 142). Насупрот њему, Ирен је представљена као зависник од тог искуства. Након што је удовољио свом потрошачком нагону и купио праву козу, Декард одлази кући како би радост због тог чина поделио са супругом. Међутим, његова очекивања бивају изневерена и он горко разочаран. Иренина прва реакција није да се приближи мужу. Она жели да се сједини у Мерцеру како би радост поделила са странцима: „Желим да сви знају” (Дик ²2007: 142). То није оно што Рик хоће. Он жели све што му се догодило да подели само са Ирен: „‘Ирен’, рече он са хитношћу; одвукао ју је од емпатијске кутије. ‘Слушај; хоћу да ти причам шта ми се догодило данас.’ Одвео ју је до кауча и тамо ју је посадио да седи лицем у лице с њим” (Дик ²2007: 142). На његово разочарење, Ирен нема стрпљења да га слуша: „Зар то не може да сачека?” (Дик ²2007: 142). Унутрашња криза кроз коју пролази њен муж за њу не представља приоритет. Ирен жели да искуси осећање емпатије које јој

сједињење пружа. Парадоксално, није у стању да са мужем саосећа лицем у лице: „Прилазећи емпат-кутији брзо је села и још једном чврсто стиснула две дршке. У доживљај сједињења утонула је скоро истог тренутка. Док је стајао држећи слушалицу, Рик је био свестан њеног менталног одласка. Свестан своје самоће” (Дик ²2007: 144, *курзив мој*). Осећање које Декарда обузима док беспомоћно посматра супругу како одлази права је сврха постојања емпат-кутије као обрасца контроле над житељима фикционалне стварности романа:

„Заиста, та самоћа у потпуности испуњава сврху емпат-кутије, будући да тим механизмом манипулишу владајући кругови: дајући идентитет политичком субјекту и смештајући је *пасивну* испред екрана, Мерцерава слика не служи друштвеној солидарности, већ *дезинтеграцији* – што је исход који *умногоме смањује могућност појаве јавних немира*” (Галван 1997: 418, *курзив мој*).

Рик и Ирен Декард више не постоје у истим стварностима. Обрасци контроле који обликују слику света Ирен Декард, престали су да буду једнако делотворни у изградњи слике света Рика Декарда. Његова самоћа поред особе која би требало да му буде најближа истиче његову неспособност да прихвати деонтички, аксиолошки и епистемички поредак који им се под изговором емпатије и Мерцеризма намеће. Попут ранијих Дикових ликова, Френка и Јулијане Фринк, Џека Болена или Барнија Мејерсона, Декард креће у потрагу за унутрашњом истином која ће га уравнотежити и довести до новог начина сагледавања стварности. Заузврат, биће у прилици да изгради сопствене вредносне системе, усклађеније са његовим приватним моралним начелима.

Према општем уверењу, услед свог хладног и рационалног става, андроиди нису у стању да осећају емпатију према било ком виду живота: „Било какав емоционални одговор код андроида програмирани је рефлекс, те стога није резултат праве емпатије према другима” (Батлер 1995: 159). Такав недостатак у том фикционалном свету води и практичним последицама. Будући да је стапање у Мерцеру засновано на емпатијском дељењу, андроиди за то искуство бивају ускраћени. То је жиг је који их одваја од утапања у људски колектив. Мерцерићанске културне конвенције подижу стапање са Мерцером на ниво моралне обавезе. Неиспуњавање те обавезе упоредиво је са јереси. Сетимо се Исидорове запањене реакције на сазнање да Прис Стратон не поседује емпат-кутију: „Али емпат кутија је најличнији део личне имовине! [...] Она је продужетак вашег тела; она вам је начин да дотакнете друга људска бића, да не будете више сами” (Дик ²2007: 59). Имајући у виду да је нерегуларан, стапање у Мерцеру једини је начин преостао Исидору да буде у контакту са човечанством које га је одбацило. Андроидима ни то није омогућено. Будући да им је намена да буду радна снага које ће колонистима олакшати насељавање негостољубивог Марса, андроиди се законски не сматрају живим бићима. Уколико пратимо Дикову тврдњу да опхођење према другима као према употребљивим средствима чини оне који се на тај начин понашају суштински андроидним, смер таквог размишљања отвара питање људскости човека у фикционалној стварности тог романа: „[К]ласификовати [потенцијално] људско биће као андроида, само је по себи андроидски чин” (Батлер 1995: 162). Уколико схватање емпатије какво је приказано у приповести упоредиво са њеним схватањем у нашој искуственој стварности, приметимо да „[п]оседовање емпатије није апсолутно стање каквим га Дик обично осликава, већ пре низ избора које чине појединци у складу са околностима у којима се налазе” (1995: 162). Последица тога јесте да „[в]ећина људи не успе да искаже емпатију у неком тренутку свог живота” (1995: 162). У складу са својим модалним поретком, једино што друштво приказано романом *Сањају ли андроиди електричне овце?* види у андроидима јесу

органске машине којима може располагати према свом нахођењу. Схватање емпатије какво постоји у том друштву конструкт је који је његовим житељима неопходан како би мирне савести могли да наставе са тим односом. Представљањем емпатије као наметнутог конструкта, Дик доводи у питање слику света житеља те фикционалне реалности. Стога се можемо сагласити са Батлеровом тврдњом да „роман подрива разлику између човека и андроида, као што друга [Дикова] дела подривају поделу стварност/илузија” (Батлер 1995: 157). Могли бисмо чак продубити Батлеров аргумент и устврдити да роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* подрива разлику између илузије и стварности управо поткопавањем разлике човек/андроид као категорије која се заснива на идеолошким, пре него стварним разлозима. У том смеру размишља и Висковић када скреће пажњу на то да „[п]итање да ли људи, или животиње, поседују неки онтолошки квалитет који им даје предност у односу на симулакруме веома лако води – као што то често чини и у другим Диковим делима – у метафизичка питања о томе шта раздваја ‘стварно’ и ‘стварност’ од ‘симулације’” (2013: 200).

Како би се одржало опште уверење да се ради о машинама које не поседују особине људскости, нпр. слободну вољу, андроидама је забрањено напуштање ропског статуса. Упркос томе, неретко беже од својих власника и илегално долазе на Земљу. Такве околности стварају потребу за формирањем јединица посебних полицијских службеника чији је задатак да их пронађу и уклоне. То су ловци на одстрелнине, неретко приказани на начин који их по недостатку људскости изједначава са безосећајним машинама. Ловац на одстрелнине постаје „мрачн[а] слик[а] нечега немилосрдног [...], нечега што се као машина креће рутинским, бирократским начином и убија” (Дик ²2007: 130). Ловац на главе лишен је људскости гротескним спајањем човека са хладноћом машина. То није човек, већ „[с]твар, нешто без емоција и чак без лица; ствар која, ако буде убијена, *може одмах бити замењена другом слично*” (Дик ²2007: 130, *курзив мој*). Гротескни опис замагљује границу између човека и андроида, границу коју Мерцеризам тежи да очува. Постојање андроида на Земљи подрива опште уверење да се ради о машинама које не поседују одлике живота. Такве околности могу нарушити већ формирану слику света житеља те фикционалне стварности. Узмемо ли у обзир све што смо рекли о отуђености човека, програмирању емоција и бегу од суочавања са стварношћу путем емпат-кутија, показује се да та слика није плод реалног сагледавања света. Производ је деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка који су житељима тог света наметнули центри моћи ван њиховог видокруга. У таквим околностима, „оно што се међу људима сматра ‘емпатијом’” у много већој мери постаје део „културолошког конструкта”, него што је особина суштински везана за природне људске емоције (Галван 1997: 415). У свету прожетом ентропијом у материјалној равни, она се спушта и шири кроз раван друштвеног. Манифестује се губитком природних емоција у људском колективу. Такву појаву Батлер назива „ентропијом унутар етичког система” (1995: 162). Начин на који Дикови актери доживљавају свет увек је условљен наметнутим деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком, као и свеprisутном како материјалном, тако и друштвеном ентропијом. Њихова фикционална стварност може се посматрати као конструкт који актерима скрива увид у пуну истину. Уколико је „непатворена и тренутна емпатија према животињама” у роману „културни конструкт и производ епистеме Диковог футуризма” (Ћурчић 2013: 537), следствено томе, уверења која подупиру схватање разлика између андроида и човека у том фикционалном друштву производ су наметнутог конструкта:

„[О]дређивање природе човека и андроида потиче искључиво из центара моћи, из језика и идеолошког дискурса који неретко служи репресији слободе под идејом

Слободе, нарушавањем хуманитета под маском Хуманитета, посредством лажних психијатријских тестова који служе да потврде њихову истину” (Ђурчић 2013: 538).

Уколико се вратимо тврдњи Галванове да је емпатија у *Сањају ли андроиди електричне овце?* културни конструкт, морамо истаћи да има и оних чија се размишљања са таквим становиштем не слажу. Иако је о Диковом роману писао много пре Галванове, замерке које је Сувин изнео свој корен имају у начину на који је у приповести представљена емпатија као дефинишућа одлика која разликује људе од андроида. Будући да се људски ликови неретко понашају као да ту одлику не поседују, док је андроиди, макар наизглед, исказују, читалац има тешкоћа да се одлучи да ли да андроидима припише позитивне или негативне карактеристике. Међутим, таква очекивања јасног разликовања позитивних од негативних актера готово увек бивају изневерена. Из тог разлога, Сувин описује поменути роман као „потпуни промашај”, те представљање андроида на тај начин види као „конфузију између андроида као потлачене ниже класе и као нељудске опасности” (1975: 20)⁴⁰². Стиче се утисак да Сувин посматра андроиде као метафору радничке или неке друге класе, која се у капиталистичком друштву наше искуствене стварности налази у потлаченом положају у односу на владајуће кругове. Говорећи то, Сувин заборавља сопствене речи изнете раније у истом чланку, како у Диковим приповестима не можемо пронаћи црно-белу поделу на позитивне и негативне актере, јер се сви, без разлике, налазе у егзистенцијалној ситуацији која у мањој или већој мери одређује њихове поступке (в. Сувин 1975: 9). Конфузије у Диковој приповести у представљању андроида нема. Приповест напросто изневерава Сувинова очекивања утемељена у идеалним категоријама позитивног наспрам негативног. То су категорије за које је на тренутак заборавио да не постоје као идеалне у Диковим фикционалним световима. Андроиди су са умишљајем представљени као актери који истовремено поседују како негативне, тако и позитивне особине. Они јесу, једним делом, потлачена класа. Ипак, то не значи да истовремено не могу бити и опасност по људски род. Разлог томе јесте сврха коју у приповести имају као зачудно огледало човека. У себи садрже како позитивне, тако и негативне потенцијале зато што их и човек има. Огледајући се у том зачудном огледалу, како актери, тако и читалац лакше уочавају ограниченост и себичност сопствене врсте. То је део процеса когнитивног очуђења читаочеве представе о свету, о коме управо Сувин говори у својим теоријским разматрањима.

Попут Сувина, Висковић одбацује смер разматрања Галванове о емпатији у роману као културном конструкту и обрасцу контроле. Тврдње Галванове Висковић сматра недовољно утемељеним. Како истиче, Галванова своје закључке изводи на основу два примера у тексту приповести. Први пример јесу Исидорова размишљања о томе како Мерцеризам наилази на одобравање свих институција на Земљи (в. Дик ²2007: 65). Други пример јесте сцена у којој Бастер Другарчина јавно разоткрива Мерцеризам као превару (в. Дик ²2007: 169-170). Главни приговор који Висковић износи јесте да Бастер, будући да се испоставља како је и сâм андроид, има личних разлога за напад на Мерцеризам. Док Висковићева запажања не можемо сасвим одбацити, оно што тврди за запажања Галванове, истовремено је недостатак и његове аргументације. Висковићева аргументација непотпуна је, те је не можемо сасвим прихватити. Тачно је да Бастер има своје субјективне разлоге да заступа тврдње које је у приповести изнео. Ипак, такве тврдње нису утемељене у тексту како то Висковић говори. Два су доказа који оповргавају Висковићеве ставове.

⁴⁰² Такође (в. Сувин 1988: 131).

Први је тај што Висковићеву логику о поступцима Бастера Другарчине можемо окренути против Висковића. Он доводи у питање Бастерове тврдње преиспитујући његову мотивацију. Висковић жели да укаже на следеће. Будући да је Бастер андроид, он се не може узети као поуздани извор информација. Таквом смеру размишљања може се приговорити да није непобитно утврђена фикционална чињеница да је Бастер андроид. Извор тог сазнања јесу речи андроида који са Исидором прате Бастерову објаву. Уколико се Бастерова тврдња не може сматрати поузданом, исто важи и за тврдњу Роја и Ирмагд Бејти. Међутим, наш циљ није да подријемо веродостојност тих фикционалних тврдњи. Сматрамо да су како једна, тако и друга добро уклопљене у фабулу дела. Не крше, већ доприносе логичкој кохерентности приповести. Из тих разлога, можемо их посматрати делом релативно аутентизованог домена фикционалних чињеница романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* На послетку, у Диковим делима, потпуно аутентизване фикционалне чињенице ни не постоје.

Фикционална чињеница која пружа много чвршће утемељење у тексту тврдњама Галванове, чињеница коју Висковић не помиње, јесте међусобна отуђеност брачног пара Декард. Ту отуђеност понајбоље осликава сцена коју смо већ анализирали. У питању је Декардов повратак кући након што је купио праву козу новцем од повлачења андроида. Он жели да своје емоције подели са супругом, али у томе не успева. Између њих стоји Иренина потреба да се прилагоди деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку стапањем у Мерцеру. Услед сумњи које у Декарду расту, он постаје све мање кадар да норме, вредности и друштвене обрасце оличене у идеологији Мерцеризма задржи као део своје личности. Емпат-кутија манифестација је руке која из невидљивог домена контролише чак и (наводно) приватни простор житеља те стварности. Разлог услед кога се Декард осећа усамљено док његова супруга подлеже притисцима окружења јесте што је он пример особе која не жели свој приватни свет да препусти контроли невидљивих му моћника. Стапајући се, Ирен добровољно препушта свој приватни свет увиду и контроли невидљивог домена. Њен приватни простор постаје јавни. То и јесте зид који раздваја Рика од Ирен. Он покушава да испољи праве људске емоције у приватном окружењу. Будући да Ирен не жели да буде део његовог приватног света, већ јавног домена емпат-кутије, успостављање топле и искрене међуљудске везе засноване на правим људским емоцијама у том тренутку између њих двоје остаје неоствариво. Он је сâм у свом личном свету, она је сама и виртуелној илузији заједништва са људима који јој не представљају важан чинилац живота.

Како би додатно подржао своје становиште насупрот тврдњама Галванове, Висковић истиче и искуство преласка у интермедијарну стварност Булерове дроге у роману *Три стигме Палмера Елдрича* као позитивно. Пореди га са искуством стапања у Мерцеру. Према њему, оба искуства могу се описати као „демократско групно искуство” у коме се „сваки глас из њега још увек може чути” (Висковић 2013: 203). Своје схватање те интермедијарне стварности као упоредиве са стапањем у Мерцеру и стога позитивне, Висковић износи постављајући ту интермедијарну стварност насупрот сличним стварностима Елдричеве преносне дроге. У поређењу са Елдричевим интермедијарним универзумом, у готово свакој илузији могли бисмо пронаћи неке позитивне одлике. Наше приговоре тврдњи да у преласку у интермедијарну стварност минованих лутки, Перки Пат и Волга, има било чега позитивног детаљно смо изнели у анализи романа *Три стигме Палмера Елдрича* (в. IV 3. 3.). Из тих разлога, не видимо потребу да се тим аргументима поново враћамо. Једино бисмо могли напоменути да чињеница да се у тој интермедијарној стварности идентитет корисника не потиरे сасвим, за разлику од Елдричевих светова, ту

стварност не чини позитивном. То једино доказује да та интермедијарна стварност није у стању да своју намену у потпуности оствари на начин на који Елдричев интермедијарни универзум јесте. Без обзира на то, утапање у виртуелну стварност Перки Пат остаје негативно искуство и образац контроле, иако мање ефикасно у поређењу са стапањем у Елдричу. Самим тим, виртуелна стварност емпат-кутије негативно је искуство и образац контроле у рангу те интермедијарне стварности. Из претходно наведених разлога, не можемо прихватити Висковићев став да је становиште Галванове о Мерцеризму погрешно, те да је Мерцеризам у приповести представљен позитивно (в. Висковић 2013: 203). Сматрамо да је корен Висковићевог неслагања са Галвановом то што не прави довољну разлику између појма емпатије какву познајемо у нашој искуственој стварности, са једне стране, те идеологијом Мерцеризма наметнутог друштвеног обрасца/културног конструкта коме се у фикционалном свету романа даје назив емпатија. Како потрага актера романа показује, културни конструкт мора се одбацити како би се иза њега пронашла природна емоција. Како приповест показује, разлике између андроида и људских бића доиста постоје, али се не могу посматрати кроз призму идеологијом Мерцеризма наметнутог културног/друштвеног конструкта. Како би ту разлику истражили, потребно је одбацити наметнути конструкт и вратити се природним људским емоцијама. То је управо оно што ликови које пратимо и чине.

Кодексна деонтичка ограничења фикционалног света романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* манифестују се делом као законске норме, делом као општеприхваћене културне конвенције које усмеравају животе малих људи. Први пример кодексних норми у приповести не односи се на андроиде. Говори о обавезним месечним прегледима које житељи те стварности морају проћи како би се разврстали у генетски подобне регуларне и генетски неподобне нерегуларне (в. Дик ²2007: 11-12). Услед постојања таквих норми, долази до стварања следствених културних конвенција. Статус нерегуларног грађанина такву јединку спушта са нивоа људског бића у раван ниже врсте. Једине одлике које још увек одвајају нерегуларне од андроида јесу следеће.

Као прво, нерегуларни грађани имају право да раде. На тај начин, не постају терет за друштво и задржавају статус потрошача у постојећим тржишним односима. Као друго, допуштено им је стапање у Мерцеру. Тај образац контроле показује се као значајан из следећег разлога. Стапање им пружа илузију да још увек постоји област у којој се сматрају равноправним делом људског колектива. Из тих разлога, не губе мотивацију да раде и очувају статус потрошача.

Друга кодексна норма коју можемо приметити у структури тог фикционалног света јесте забрана доласка андроида из колонија на Земљу. Та се норма читаоцу не износи отворено. За забрану боравка андроида на Земљи читалац постепено сазнаје, прикупљајући делиће информација о послу којим се Декард бави. Постојање таквих кодексних норми подупире и постојање општеприхваћених културних конвенција које смештају андроиде, иако су органска бића, у простор неживог. Такве конвенције, тесно испреплетене са системом вредности и друштвеним обрасцима утемељеним у општеприхваћеној дефиницији емпатије као суштинске разлике између човека и андроида, доводе до парадоксалне ситуације. Омогућавају припадницима тог фикционалног друштва да прогоне и уклањају андроиде као симулакруме људи, док истовремено користе симулакруме животиња не би ли прикрили у њиховом свету морално неприхватљиву чињеницу да не могу приуштити куповину праве животиње.

Постојање наметнутих кодексних деонтичких ограничења, те следствених норми и културних конвенција, у тесној је спрези са кодексном аксиологијом тог фикционалног

света. Кодексна аксиологија јавља се као општеприхваћени и неретко наметнути систем вредности фикционалне стварности. Житељи тог фикционалног света настоје да се таквом вредносном систему прилагоде и у складу са њим живе. Доминантни систем вредности који лежи у темељима друштва које је представљено на страницама романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, заснован је на особеном виђењу емпатије какво постоји у том фикционалном свету. У односу на схватање емпатије у нашој искуственој стварности, емпатија каква је приказана у приповести разликује се према томе што не проистиче из природних и спонтаних људских емоција. Приказана је као одозго наметнути конструкт који има своју улогу у продужењу и јачању тржишних односа и односа моћи тог фикционалног потрошачког друштва путем пружања моралног оправдања трговини животињама као скупим статусним симболима. На тај начин, институционално одобрени сурогат праве људске емпатије бива злоупотребљен. Он скрива њену елиминацију из људских живота повлачећи знак једнакости између материјално имућног, са једне стране, те емпатски и морално узвишеног појединца, са друге. Последице система вредности заснованог на сурогату емпатије супротне су ефектима које би природна људска емпатија требало да има. Наместо да зближава људе окрећући их једне ка другима, тај систем вредности пажњу човека окреће мотиву стицања довољне количине материјалних ресурса који ће бити употребљени за куповину праве животиње. У јурњави за новцем, представљеној у роману Декардовом јурњавом за хиљаду долара по глави андроида, свесно или несвесно долази до занемаривања људских потреба, до потирања праве емпатије према ближњима. У таквој ситуацији, појединци према другима почињу да се опходе као према средствима за постизање циља. Такав смер размишљања враћа нас Олдисовој и Пагетијевој тези о фикционалној стварности Дикових актера као метафори духовног осиромашења људске врсте (в. Олдис 1975: 46; Пагети 1975: 27). Иако се њихова запажања првенствено односе на фикционални свет *Марсовског временског исклизнућа*, услед међусобне повезаности готово свих текстуалних универзума Дикових романа, таква запажања могу се применити и на роман *Сањају ли андроиди електричне овце?*

Најизразитији пример духовног осиромашења и усађене тежње да у другима види средства за испуњење својих хтења јесте Фил Реш, ловац на андроиде кога Декард среће током своје потраге. Бавећи се својим послом, Декард се налази у опасности да недостатак емпатије према андроидима пренесе и на односе према људима:

„Како би био предан својој професији, Декард се мора односити према свим одбеглим роботима као према предметима. Опасност таквог приступа огледа се у Филу Решу, који је, као што сам већ напоменуо, људско биће које у потпуности наликује андроиду, иако пролази Војт-Кампфов тест као човек” (Батлер 1995: 164).

Реш поседује веверицу. Самим тим, сматра се подобним чланом мерцерићанског друштва. Упркос томе, његов недостатак бриге за било кога осим те животиње, готово је патолошки. Беспотребна суровост са којом Реш убија андроида Лубу Луфт води Декарда застрашујућем закључку: „Уочавам једну правилност. [...] Ти не убијаш као ја; не трудиш се да... [...] Волиш да убијаш. Само ти треба какав-такав повод. Да си имао повод убио би и мене” (Дик ²2007: 114). Услед Решовог окрутног поступка, Декард бива присиљен да Луби прекине муке. Избором да реагује и не дозволи да се она беспотребно мучи, Декард почиње да одбацује окове наметнуте му перцепције стварности. На позадини Решове нељудскости, Декардова новопронађена људскост не може проћи незапажено. Декард схвата да у свету у коме влада наметнути друштвени конструкт емпатије и Мерцеризма, „[н]ема ничег неприродног ни нељудског у реакцијама Фила Реша; *онај чудан сам ја*” (Дик ²2007: 118). Посао који је био део начина на који је доживљавао себе, постаје препрека

рађању његовог новог идентитета: „Како Рик сам спознаје, лов на одстрелнине више не учвршћује наслеђени појам њега самог као субјекта; заправо, [лов] пре доводи у питање све што он о себи схвата. [...] Ипак, тај пораз – старог разумевања себе наспрам света – такође означава, парадоксално, Риков тријумф” (Галван 1997: 426).

Дубина Декардовога сазнања да је стварност у коју је веровао само наметнути конструкт подупрт доминантним деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима изражена је сегментом посвећеном његовим размишљањима:

„Ето ти колико вреди дистинкција између аутентичних живих људи [и] хуманоидних конструкција. У том лифту, у музеју, рече он себи, возио сам се на доле у друштву два створења, једно је било човек, друго је било андроид... и моја осећања су била супротна оним пожељним осећањима. Оним осећањима на која сам навикао – и која се од мене *захтевају*” (Дик ²2007: 118).

Једини одговор на своје дилеме који може добити од андроидизоване јединке какав је Фил Реш (в. Шешлак 2021: 329) јесте: „Не допусти да те то депримира; оздравићеш” (Дик ²2007: 119). Попут Цека Болена и Манфреда Штајнера у *Марсовском временском исклизнућу* или Барнија Мејерсона у *Три стигме Палмера Елдрича*, којима је због њихове неприлагођености нуђена психијатријска помоћ, Рик Декард је особа која одступа од нормале коју деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења његовог света захтевају: „Ти си добар ловац на одстрелнине, схвати Рик. Твој став то доказује. Али, јесам ли ја добар? Изненада, по први пут у свом животу, у то је посумњао” (Дик ²2007: 119). На почетку приповести, повлачењу андроида Декард је приступао уз „оптимизам и сјај”, те „гладно, злобно ишчекивање” (Дик ²2007: 82). Сада исти задатак доживљава као нешто „њему страно”, нешто што од њега изискује „да погази сопствени идентитет” (Дик ²2007: 145). Тај нови идентитет стран је модалним ограничењима света којим се креће. Кодексна деонтичка ограничења у спречи са доминантном аксиологијом тог фикционалног света стављају житеље те стварности у егзистенцијалну ситуацију која би се могла упоредити са ситуацијом у којој се налази Решова веверица: „У кавезу има точак; јес’ икад вид’о веверицу како трчи у точку? Трчи и трчи, *точак се окреће, али веца остаје на истом месту*. Међутим моја Бафи то, чини се, воли” (Дик ²2007: 107, *курзив мој*). Попут житеља те стварности чији условљени поступци погоне точак потрошачког друштва у чијем су врзином колу заробљени, тако и веверица не напушта точак у свом кавезу. Веверичин кавез са својим точком постаје метафора друштва које своје житеље своди на статус потрошача, обликујући им перцепцију стварности наметањем себи одговарајућих норми и вредности.

Наметање таквих деонтичких ограничења и општеприхваћене аксиологије додатно је подржано успостављањем кодексних епистемичких модалитета те фикционалне реалности. Таква епистемичка ограничења изражена су институционализацијом система вредности заснованог на сурогату емпатије. Облик који то епистемичко ограничење узима јесте идеологија/религија Мерцеризма, која путем свеprisутне емпат-кутије напушта раван јавног и продире у приватни свет житеља те реалности. Стапањем у Мерцеру, њихови приватни светови нестају. Житељи те стварности препуштају невидљивом домену потпуни увид у своје животе. Такав увид даје могућност готово потпуне контроле. То и јесте разлог зашто Декард избегава стапање. Не жели да изгуби своју индивидуалност и постане део једнообразне потрошачке гомиле чије је поступке лако предвидети, самим тим и контролисати: „Они ће добити нашу радост”, рече Рик, ‘али ми ћемо изгубити. Разменићемо оно што ми осећамо за оно што они осећају. Наша радост биће изгубљена” (Дик ²2007: 142).

Иако на послетку попушта и урања у виртуелно искуство стапања, разочаран одбијањем своје супруге да изабере стварни однос са њим, Декард успева да окрене сврху тог обрасца контроле наглавце. Визија коју ће притом доживети пресудна је у његовом проналажењу снаге да превазиђе супротстављене захтеве који га изнутра раздиру. Раширивши „своје празне руке”, Мерцер му казује како „[н]е постоји спасење” (Дик ²2007: 146). Декард се мора самостално изборити са супротстављеним тежњама у својој личности, не би ли надишао проблеме који се пред њим налазе:

„‘Овде сам да ти покажем’, рече Вилбур Мерцер, ‘да ниси сам. Ја сам овде са тобом и увек ћу бити. Крени и обави свој задатак, иако знаш да је неправедан. [...] Где год да одеш, од тебе ће се тражити да чиниш неправду. То, тај захтев да се гази сопствени идентитет, базични је аспект живота самог. Свако биће које живи мора, у неком тренутку, то да учини’” (Дик ²2007: 146).

Декард не сме одустати. Одустајање није одлика човека у Диковим фикционалним световима. Преузео је обавезу. Ипак, чињеница да мора учинити нешто са чиме се не слаже, не сме довести до тога да допусти да га такав поступак дефинише: „Мерцеров савет када се лично укаже јесте да се настави даље упркос етичкој и верској кризи, да се проблем надиђе и да се истраје, чак и када смо суочени са изгледима да ћемо морати урадити нешто што нам се чини немогућим или злим” (Висковић 2013: 201). Преостале андроиде мора повући иако се са тим више не слаже. Након тога, моћи ће сâм да одреди којим смером ће даље поћи: „[П]осле овога, помисли он неће више бити ниједног задатка. Радићу нешто друго, зарађиваћу за живот на неки други начин. Ово троје су последњи. Мерцер је у праву; ово морам да оконча” (Дик ²2007: 147).

Декардова визија преокреће намену емпат-кутије. Из тог разлога, не можемо се сложити са мишљењем Хејлзове да, по питању Мерцеризма, „текст одбија или/или избор и посредно указује [на то] да је Мерцеризам истовремено политичка превара и истински смислено људско искуство” (1999: 175). На први поглед, такво запажање јесте тачно. Међутим, Хејлзова пропушта да направи разлику између два значења која појам Мерцеризам у приповести има. Са једне стране, Мерцеризам је образац контроле који политички центри моћи употребљавају како би обликовали свест житеља тог света. Са друге стране, Мерцеризам јесте и значајно људско искуство. Ипак, способне су да га искусе само јединке у додиру са својим природним емоцијама. Забуна настаје услед тога што је Декард и даље производ света у коме живи. Његова перцепција стварности и даље је деломнице условљена наученим нормама, вредностима и друштвеним обрасцима. Из тих разлога, Декард не зна како да природном људском искуству, какво раније није доживео, да име. Стога користи појам који је целог живота поистовећивао са вредностима утемељеним у људској емпатији, Мерцеризам. На тај начин, Декард узурпира назив нечега суштински лажног, како би га доделио новом, али аутентичном људском искуству. Декардова „лична искуства постепено су изменила како његово схватање емпатије, тако и, заједно са тим, фигуре која представља емпатију. [...] Вилбур Мерцер остаје оличење самилости – али самилости која је из темеља измењена” (Галван 1997: 427). Из Мерцеризма као сурогата емпатије израста природна емоција као израз Декардове потребе за њом. У виртуелној стварности емпат-кутије, „грађани [се] *осећају* оснаженим”, иако су „заправо немоћни” (Хејлз 1999: 177-178). Способношћу да искаже природне емоције ван оквира виртуелне стварности, Декард и доиста бива оснажен. То искуство присиљава га да се суочи са истином „која ће драматично изменити начин на који посматра различите технологије свог света: да су медији путем којих људи опште, иако нису зло само по себи,

наместо тога експлоатисани од стране институција које над њима поседују монопол” (Галван 1997: 423).

Насупрот Декарду, заведена нормама и вредностима окружења, попут Решове веверице, Ирен драге воље ступа у свој кавез и, сликовито речено, испуњава своју друштвену улогу окрећући свој точак. Таквим избором, Ирен се одриче своје посебности. Прихвативши наметнуту јој улогу потрошача као средства за продужење власти невидљивог домена, утапа се у хомогену и предвидиву гомилу. Крајњи резултат јесте губитак људског идентитета и прихватање наметнутог. Пружајући корисницима илузију емпатијског стапања са другима, виртуелна стварност емпат-кутије постаје „сигурносни вентил за побуну” (Галван 1997: 417). То је безбедни виртуелни простор, одвојен од свакодневне реалности корисника, у коме им је допуштено да се идентификују са особом која је, како се верује, била хапшена, прогањана и мучена од стране владајућих структура због враћања у живот мртвих животиња. Откриће Бастера Другарчине да је у питању лажни култ чије је стварање спонзорисала држава, потврђује да је мерцерићанско искуство осмишљено као образац контроле и каналисања незадовољства житеља тог света у смеру безопасном по моћнике на власти:

„[П]озивањем да се сједини са Мерцером, политички субјект се подстиче да саосећа са племенитим криминалцем, како би дао одушка прикривеном нагону за побуну, али само у контролисаном простору сопствене дневне собе. Емпат-кутија стога функционише као најпогоднији хомеопатски лек који држава поседује: *исправља преступе грађана смештајући их у оквир у коме не доводе ни до каквих последица*” (Галван 1997: 417, *курзив мој*).

Као доминантна идеологија тог друштва, Мерцеризам обликује умове његових житеља, њихова знања, уверења и обрасце понашања које ће следити у свакодневном постојању. Друштвени оквир који Мерцеризам пружа намеће се целокупној фикционалној стварности као кавез сличан оном у коме се налази Решова веверица. Попут те веверице, Мерцерићанин је срећно заробљен, лишен жеље да свој кавез напусти: „[В]лада, главни произвођач Мерцеровог лика на екрану, придржава се капиталистичке рекламне стратегије да најпре опије, а потом ухвати у замку грађанина/потрошача” (Галван 1997: 417). То и јесте простор манипулације на који својим гледаоцима покушава да укаже Бастер Другарчина: „Запитајте се шта то мерцеризам чини. Дакле, [...] то искуство стара⁴⁰³ [стапа]... [...] људе и жене широм Сунчевог система у један ентитет. Али у ентитет којим се може упрљати⁴⁰⁴ [управљати] само помоћу тобож телепатског гласа ‘Мерцера’. Пазите на то” (Дик 2007: 170).

Иако Бастер има своје разлоге из којих жели да подрије контролу коју Мерцеризам даје невидљивом институционалном домену те фикционалне стварности, његове речи услед тога нису мање тачне. Са тим се слаже и Хејлзова када истиче како „Бастер Другарчина, без обзира на своје скривене мотиве, указује на утемељеност својих ставова када сугерише својим слушаоцима да се запитају ‘шта то мерцеризам чини’” (1999: 178). У том фикционалном свету, Мерцеризам постаје круна заједничког деловања деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења која одређују понашање житеља те стварности. Мерцеризам не само да обликује њихову стварност, он великим делом постаје једина стварност коју познају. Будући да је лажна, таква стварност житеље тог света одваја од могућности спознаје праве стварности. Живећи ту стварност, већина појединаца се са

⁴⁰³ У питању је штампарска грешка. Исправка је дата у парентезама.

⁴⁰⁴ У питању је штампарска грешка. Исправка је дата у парентезама.

њеним нормама, системима вредности и друштвеним обрасцима утемељеним у Мерцеризму поистоветила. Изгубили су сопствену вољу и идентитет, поставши аутомати који се емпат-кутији рефлексно враћају: „[П]ризор чини посматрача зависним изнова порађајући вишак жеље; МерцEROVA слика ствара жудњу за Мерцеровом сликом” (Галван 1997: 417).

Уз Мерцеризам, постоји још једно оруђе у арсеналу образаца контроле које над житељима те фикционалне стварности невидљиви домен користи како би усмерио и обликовао њихов доживљај света. У питању је телевизија. Њено присуство у животима житеља те реалности једнако је присуству емпат-кутије. Под утицајем та два медија, истина стварности житеља тог света може се поистоветити са оним што је Жан Бодријар (Jean Baudrillard) у својој књизи *Симулакруми и симулације (Simulacres et simulation)*⁴⁰⁵ назвао ТВ-истина. Телевизијска пропаганда и емпат-кутија постају истина житеља те стварности, пре него њен одраз:

„То је *истина која више није она одражавајућа*, истина огледала, ни она перспективна, паноптичког система и погледа, него *манипулаторска истина* теста који сондира и испитује, ласера који пипа и исеца, матрица које чувају ваше перфориране секвенце, генетског кода који *управља* вашим комбинацијама, хелија који *информишу* ваш чулни свет” (1991: 32, *курзив мој*).

У сцени у којој се упознајемо са Исидором, сазнајемо и за постојање државног канала који власти користе како би пропагирале политику колонизације. На тај начин, телевизија постаје не прозор у свет, већ сочиво које преобликује представу коју о свету има гледалац. На тај начин, онај ко телевизију користи као образац контроле тежи монопољу над перцепцијом реалности гледалаца. Државни канал који Исидор прати уједно је и једини који је његов ТВ пријемник кадар да прикаже: „[З]ато је Исидор морао стално да слуша оно што је стизало од само једног спонзора, владе у Вашингтону, која је и даље рекламирала свој програм колонизације” (Дик ²2007: 19). Државни медији тог фикционалног света идеализују колонизацију представљајући насеобине на Марсу као прилику за живот „у свету пребогатом могућностима” (Дик ²2007: 19). Уз употребу емпат-кутије, Исидор опсесивно прати и телевизију. У стану у коме живи, прати државни канал, док у ховер-колима фирме прати радио пренос Бастерове телевизијске емисије. Будући да је одбачен од остатка људске врсте, уз емпат-кутију, „[т]елевизија, за коју се Исидор жељно хвата као сурогат интеракције са људима, нуди појединцу сличан ‘фикс’ [као и емпат-кутија], по томе што симулације на њеном екрану ублажавају – додуше само привремено – тескобу друштвене дислокације” (Галван 1997: 417). Иронија је у томе што Исидор телевизију користи не би ли ублажио осећај усамљености. Гледајући државни канал који пропагира колонизацију која му је, као нерегуларном, ускраћена, ефекат је супротан. Његова друштвена дислокација се продубљује. Чувени избор те стварности, емиграција или дегенерација, за њега не постоји: „У себи је Џон Исидор мислио огорчено: А и за мене је та брига нестала, иако нисам морао да емигрирам” (Дик ²2007: 20). Емпат-кутија и телевизија представљају најдоминантније масовне медије те стварности. Како је веровао Дик, сви медији представљају „потенцијално опасне силе, које се могу бескрупулозно употребити у обликовању људи и њихових ставова” (Барлоу 2005: 128). Потенцијал за злоупотребу оваплоћен је у фикционалној реалности романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* у облику како сједињења у Мерцеру у виртуелној реалности

⁴⁰⁵ Књига је по први пут објављена 1985. године, на француском језику. Превод који користимо објављен је 1991. године.

емпат-кутије, тако и телевизијске пропаганде. Без обзира на сличности са емпат-кутијом, телевизија се као медиј од ње разликује према битној одлици. Емпат-кутија је простор у коме институционални невидљиви домен држи монопол над обликовањем свести и стварности њених корисника. Иако покушава на сличан начин да експлоатише и медиј телевизије, у томе не успева сасвим.

Моћници корпоративно-институционалног домена делују из простора невидљивог обичним смртницима. Међутим, колико год да су моћни, потребни су им канали којима ће своју надмоћ примењивати у видљивом домену. Употребљавају три међусобно испреплетена и међузависна канала утицаја. Први је деонтички, аксиолошки и епистемички поредак који намећу том фикционалном свету. Услед његовог утицаја, долази до успостављања норми, система вредности и друштвених образаца који су усклађени са потребама корпоративно-институционалног домена. Други канал учвршћује претходни. У питању је Мерцеризам и употреба емпат-кутије као додатни вид контроле и обликовања свести њених корисника. Као што смо напоменули, то је простор у коме институционални невидљиви домен има монопол. Трећи канал утицаја јесте телевизија. То је простор у коме један други центар моћи успева да успостави своју сферу утицаја и делује на житеље те стварности на начин који институционалном домену није по вољи. Видљиво лице тог другог центра моћи јесте Бастер Другарчина, водитељ најгледаније емисије на планети. Бастер нема високо мишљење о Мерцеризму и емпат-кутији: „Ипак, нешто је код Бастера Другарчине иритирало Цона Исидора, нешто сасвим одређено. На фине, скоро неприметне начине Бастер се подсмевао емпат-кутијама” (Дик ²2007: 65). Медијским утицајем и непрестаним шалама на рачун Мерцеризма, Бастер подрива темеље на којима почива стварност/тржиште које је према својим потребама изградио институционални домен. Иако нерегуларан, Исидор је кадар да примети како се Бастер упушта у борбу са доменом чије је заштитно лице Вилбур Мерцер: „Бастер и Мерцер се онда појављују као ривали. Али, шта је то што обојица желе? Желе наше умове, закључио је Исидор. Боре се за власт над нашим душама” (Дик ²2007: 65). Борба за људске душе изједначава се за борбом за тржиште. Разлози његовог непријатељства према институционалном домену постају јаснији када открије резултате свог истраживања о лажним коренима Мерцеризма. Тада постаје јаснија и природа тог другог центра моћи невидљивог домена. То је тајна организација андроида који покушавају да униште основе на којима почивају обрасци контроле којима институционални невидљиви домен контролише људско друштво. Андроиди на такав начин не делују самостално. Они су производи и средства корпоративних центара моћи невидљивог домена. Ти центри теже да и на Земљи надјачају институционалне политичке центре, као што су то већ учинили у колонијама. Будући да је употреба емпат-кутије ван опсега способности андроида, Мерцеризам постаје очигледна мета. Ипак, постојање макар и могућности супротстављања надмоћним институцијама у медијском простору показује да медији каквим их је Дик замислио у приповести нису зло само по себи: „[М]едиј *није* порука; он само обезбеђује канал – сâм по себи неутралан – за потврђивање политичке моћи” (Галван 1997: 422). Како приповест показује, обрасци контроле могу не само прелазити из руке у руку, већ се и окренути против оних који их употребљавају тако што ће надићи своју првобитну намену.

Уколико се вратимо државно пропагираном програму колонизације као делу наметнуте перцепције стварности, читаоцу убрзо постаје јасно да је нешто што се у толикој мери хвали сувише добро да би било истинито. Тај утисак појачава и чињеница да се за освајање других светова користи робовска радна снага, андроиди. Поставља се логично питање. Зашто би колонистима били потребни робови уколико је живот у

колонијама удобан и безбрижан? На послетку, зашто би андроиди ризиковали животе бежећи из наводно идеалног новог света на опустошену и умирућу Земљу? Могући одговор могао би бити да то чине како би збацили окове. Међутим, такав одговор отвара још једно питање. Зар то нису могли урадити оставши на Марсу? Речима андроида Гарланда: „Ризикујемо у сваком случају, већ и тиме што се откидамо из ропства и долазимо овде на Земљу, где нас не цене чак ни колико животиње. Где се за сваку ваш или црва сматра да су пожељнији него сви ми скупа” (Дик ²2007: 103). Уколико је Марс погодан за живот и препун могућности, зар андроиди нису имали простор читаве планете да се скрију од потенцијалних прогонилаца? У својим ранијим романима, *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*, Дик је окружење фикционалног Марса представио као сурово и непријатељско. Иако сада Марс није у првом плану приповести, поставља се питање зашто би Дик у тој мери променио приступ представљању тог фикционалног окружења? Када се у Исидоровом животу појаве андроиди, почињемо да добијамо одговоре. Слика идеалне животне средине препуне могућности још једна је у низу обмана. То је нестварна слика коју производи корпоративна пропаганда у сарадњи са институцијама система фикционалне Земље. Сврха обмане јесте да намами лаковерне будуће колонисте у емиграцију. Слично статусу колониста у романима *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*, када житељи Земље оду у емиграцију, повратка нема. Постају колонисти у власти корпоративних центара невидљивог домена. Пропаганда која их је преварила да оду у емиграцију показује се као ништа друго до маска која скрива сурову стварност: „То место није за живот, или бар у последњих милијарду година није било за живот. Тако је старо. То осећате у стенама, ту страшну старост” (Дик ²2007: 124). Наједном, читаоцима упознатим са фикционалним Марсом какав је представљен у раније анализираним Диковим романима, почињу да се враћају слике безводних терена, свеопште прашине и надирућег песка који гуши бедне људске насеобине. То је окружење које има много тога заједничког са фикционалном Земљом угушеном радиоактивном прашином романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Сва та окружења прожета су деловањем ентропије која их полако али сигурно води у стање потпуне напнетаности, коначни ентропијски хаос. Суоченом са сведочењем актера који су са Марса дошли, Исидору постаје јасно да и не трпи толики губитак услед тога што не може отићи у емиграцију: „Не би вам било пријатно на Марсу. Ништа не губите” (Дик ²2007: 134). У таквим околностима, идеализована слика Марса која се представља житељима Земље показује се делом стратегије да се они намаме у замку емиграције. Поседовање личног андроида-слуге јесте мамац који ту стратегију подупире, али је и више од тога. Као што је улога колонисте у *Три стигме Палмера Елдрича* била да буде потрошач који ће конзумирати производ, у случају тог романа преносну дрогу, улога колонисте у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* слична је. Колониста остаје потрошач који конзумира производ, андроида кога је произвела Асоцијација Розен. Корпорације те фикционалне стварности нису само скупине актерима невидљивих моћника. Дик их представља као безлични ентитет који „поседује неку врсту колективног ума” (Дик ²2007: 49). Као такав, тај ентитет делује потпуно рационално, на начин сличан деловању андроида. Није омеђен нити оптерећен емпатијом. На послетку, емпатија како је схваћена у тој фикционалној реалности, део је обрасца контроле који невидљиви домен користи како би лакше контролисао видљиви, без обзира који центри моћи су у питању. Колониста добија андроида-слугу бесплатно, то јесте тачно. Ипак, андроид није доиста бесплатан. Неко га мора платити. То чине институције државе. Одакле држави финансијска средства за то? Убире их од својих грађана. На тај начин, невидљиви домен корпорација, у спреси

са државним институцијама, у видљивом домену колонија ствара тржиште за своје производе. Разним врстама манипулација, од наметнутих норми, система вредности и друштвених образаца, до масовне пропаганде, невидљиви домен обликује стварност житеља тог света маскирајући потрошача у колонисту, а стицање профита производњом нових колониста у узвишени идеал спасавања људске врсте насељавањем других светова.

Постојање таквих односа води постављању још једног логичног питања. Која је онда права сврха прогона андроида на Земљи? Зашто се сматрају толико опасним? Да ли је званични разлог, да су претња људском роду услед неспособности за емпатију, још једна обмана? Будући да је и мерцерићанска емпатија обмана, логично би било закључити да јесте. Два су могућа разлога за то. Једна од могућности јесте да присуство андроида на Земљи доводи у опасност другу обману, ону на којој се заснива процес колонизације. Будући да знају истину о правим условима на Марсу, андроиди су кадри да подрију привид стварности житеља тог света. Њихово присуство може их приморати да се погледају у огледалу, да изнова сагледају и преиспитају норме, вредности и уверења према којима живе. Такво преиспитивање излаже погледу пукотине у слици света коју невидљиви политички центри намећу њеним житељима. Други могући разлог у великој је мери испреплетен са првим. Корпоративни центри невидљивог домена, будући да су већ овладали колонијама, желе да преузму контролу и над видљивим доменом фикционалне Земље. На путу им стоје политички центри моћи на Земљи и обрасци контроле над видљивим доменом које ти центри користе. Андроиди су средства корпоративних центара моћи чија је сврха подривање контроле институционалног домена над видљивом стварношћу житеља тог света. Уједно, то и јесте стварни разлог њихове непожељности и легализације лова на њих.

Првенствена улога коју андроиди имају у приповести јесте да пруже зачудно огледало у коме ће актери романа бити суочени са својим искривљеним одразом. Суочење са имитацијом људскости присилиће их да преиспитају сопствену. У роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* андроиди изазивају нелагоду у особама у чијој се близини налазе (в. Шешлак 2021: 322). Њихов фикционални предак, Франкенштајново створење, ту нелагоду, чак и ужас, изазивало је својом појавом. Иако је било налик човеку, спољашњост му је била изразито непријатна. За разлику од њега, Дикови андроиди ту нелагоду проузрокују на дубљем нивоу. Уколико се за тренутак окренемо *Марсовском временском исклизнућу*, приметимо да је сличну нелагоду изазивало присуство аутистичног дечака, Манфреда Штајнера. Својом отуђеношћу од људског колектива и искуства заједничке стварности, указивао је окружењу на исти степен њихове подређености и условљености наметнутим им деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима. Суочавање са андронидима има сличне последице. У њиховом неприродном понашању као искривљеном одразу људског, житељи те стварности могу да сагледају сопствене негативне одлике и емоционалну празнину: „Осим недостатка емпатије, андроиди су безмало истоветни својим створитељима. Стварајући их тако сличнима, Дик врши притисак на границе између људског и нељудског” (Висковић 2013: 216). Иако су физички неразлучиви од људских бића, андроиди не наилазе на прихватање у људском колективу. Јаковљевић узроке тог неприхватања покушава да објасни користећи Фројдов концепт *unheimlich*:

„Сусрет с андроидом је сусрет с чудесним и језовитим, с оним што је Фројд дефинисао као *unheimlich*. [...] Одбегли андроид је *heimlich* који постаје *unheimlich*, слика људског бића које се претвара у нељудско, попут готске трансформације човека у звер или чудовиште. Андроид, као верна реплика човека, његов је двојник [...]. Човек поистовећен и изједначен с машином, која је постала *unheimlich* и сам

постаје *unheimlich*, јер се као биће без емпатије претвара у нешто страшно. Андроид, неаутентично које симулира аутентично, које се инфилтрира на место човека као његов савршени двојник, изазива страх од смрти” (2015: 103-104).

Када технологија толико унапредује да постане могуће произвести андроида неразлучивог од човека, долази до необичне ситуације. Како истиче Бодријар, „кад је неки предмет потпуно сличан другоме *он то није потпуно, он је то мало више*” (1991: 110). Уколико понашање тог предмета и његова интеракција са људима нису на нивоу савршене симулације, покушаји интеракције делују неприродно. Последица тога јесте стварање осећаја изразите нелагоде у сусрету са таквим бићима (в. Шешлак 2021: 323). Услед изневеравања очекивања у интеракцији, емпатија коју бисмо у сличној ситуацији осетили према људима који би та очекивања испунили, претвара се у своју супротност. У покушају комуникације са људима, андроиди не успевају да постигну стандарде људског понашања. Последица тога јесте хладноћа коју главни актери осећају у комуникацији са њима. Та хладноћа манифестује се као одсуство нечега за шта људско биће осећа да би требало да буде присутно: „Сви ови, помисли Исидор; сви су чудни. Осећао је то, мада није могао да прецизира шта је у питању. Као да је нека злокобна *апстрактност* прожимала њихове мисаоне процесе” (Дик ²2007: 129). Како би читаоцу дочарао тај неприродни и неодрживи спој, Дик прибегава гротескном. У случају андроида, гротескно се не задржава на споју људског са механичким или животињским у физичком опису. Њихова дехуманизација се са физичке шири на дубљу раван неприродног споја људског изгледа са емоционалном празнином. У свакодневном животу, такву одлику андроида могли би назвати, у недостатку прецизнијег термина, одсуством душе. Људски изглед андроида остаје у израженом нескладу са њиховим неретко одбојним и безосећајним понашањем. Ефекат застрашујућег подупире и чињеница да је неприродна празнина у њиховом менталном склопу макар делом последица намере произвођача. Постојање таквог поступка који условљава понашање андроида отвара питање да ли је исто, другим средствима, могуће учинити и људима. Могу ли се и људи цивилизацијским притисцима андроидизовати и учинити послушним и предвидивим потрошачима конструкта стварности који им намеће невидљиви домен? Имајући то на уму, ужас суочавања људских актера са гротеском каква је андроид постаје суочавање са могућношћу трансформације у једног. Такви гротескни прикази рецентрирају како актере, тако и читаоца, присиљавајући их да себе и своје окружење сагледају из другачије перспективе.

Један од истакнутијих прикривених гротескних приказа у приповести јесте измицање тла под ногама које доживљава Исидор при сусрету са Прис Стратон: „Тад је видео да она, иако ситна, има згодну фигуру, а очи јако истакнуте присуством дугих црних трепавица. Затечена у неспремности, на себи је имала само доњи део пицаме, ништа више” (Дик ²2007: 56). Призор девојке која стоји у довратку гола од појаса на горе пред потпуним странцем није приказ који је уобичајен било у фикционалној стварности романа, било нашој искуственој. Такав приказ оставља Исидора збуњеним, јер стоји у супротности са њеним неочекиваним одбијањем његовог предлога за вечеру:

„Девојка је његов захтев одбила без икаквог напора, а он је то приметио, али не и схватио. Сад кад је њен почетни страх попустио, нешто друго је почело да зрачи из ње. Нешто чудније. Нешто, помисли он, достојно осуде. Хладноћа. Као, помисли он, дах из оног вакума ненастањених светова, заправо дах из ничега, из ништавила: није ствар била у томе шта она чини или говори, него у ономе шта *пропушта* да учини или каже” (Дик ²2007: 59-60).

Рецентрирајућој снази тог вишеслојног гротескног призора доприноси и чињеница да је за обоје интеракција чији су део страна искуство. Прис Стратон је андроид са Марса. Разлози услед којих не поседује друштвене вештине да се у датој ситуацији понаша на очекивани начин објашњиви су том чињеницом. Она не разуме Исидорово понашање: „Натмурио се; његова понуда, изведена у аутентичном стилу предратних друштвених ритуала, није прихваћена. Заправо, *чинило се да девојка није ни свесна те понуде*” (Дик ²2007: 56, *курзив мој*). На који начин је поменута ситуација страна искуство за Исидора? Исидор је нерегуларни грађанин смањених интелектуалних способности. Живи на периферији града, у огромној напуштеној згради. Друштвени живот сведен му је на три домена: одлазак на посао, гледање једног канала телевизије и стапање са Мерцером преко емпат-кутије. У таквим околностима, можемо безбедно утврдити да се до тог тренутка није нашао у сличној ситуацији. Самим тим, чак и Исидорова људска перцепција онога што је у сличним ситуацијама очекивано постаје део гротеске. Од изворне стварности приповести једнако је удаљена као и непостојање такве перцепције у уму Прис Стратон. Чак и да посредно научене (не)аутентичне вештине удварања исправно примени, његови поступци остају погрешно усмерени. Циљ таквог поступања јесте успостављање комуникације са женском особом људске врсте. Прис Стратон то није. Она не поседује способност да те поступке схвати и на њих одговори. Будући да андроид можемо посматрати као утеловљење празнине, потпуног одсуства (в. Берман 2006: 81), Исидорове романтичне намере остају усмерене ни према чему, ка емоционалном ништавилу.

Упркос томе, Исидор не одустаје од покушаја да јој се приближи. Појављује се на вратима њеног стана доносећи „извесне ђаконије”. Исидорова глад за блискошћу огледа се и у чињеници да је на намирнице које доноси „потрошио [...] своју двонедељну плату – позајмљену унапред од господина Слоута” (Дик ²2007: 120). Присина реакција остаје збуњујућа. Одушевљење које у први мах показује није ни налик ономе што Исидор очекује. Као да не припада том свету: „[К]ад је видела шта носи, узвикнула је; *њено лице се упалило радошћу бујном, али некако злобном, вилинском*” (Дик ²2007: 121, *курзив мој*). Посматрајући тај приказ, сведоци смо још једног у низу примера гротеске. Прис га истовремено неодољиво привлачи и доводи у стање потпуне сметености. Нагле промене расположења које Прис испољава не помажу Исидору у покушајима да је разуме: „Већ следећег тренутка, без икаквог упозорења, смртна горчина наскочила је на црте њеног лица и ту се учврстила, забетонирала. Раздраганост је нестала” (Дик ²2007: 121). Као људско биће кадро за емпатију, Исидор осећа потребу не само да јој се физички приближи, већ и да саучествује у њеним проблемима. До ње не може допрети на такав начин. То би захтевало да и она буде кадра да на саосећање узврати: „Равнодушним гласом Прис рече, ‘То купити мени, значи узалуд купити’” (Дик ²2007: 121). Трагајући за животом у Прис Стратон, Исидор бива затечен немогућношћу да га пронађе. Сваки њен гест води пражњењу животне енергије из простора који њено тело заузима: „Покренула се некако неодређено, расплинута, али ипак мање-више у правцу излазних врата; вукла је ноге, чинило се да је испражњена, да је њена залиха енергије на путу потпуног гашења” (Дик ²2007: 121). Са истим приказом више је пута био суочен и Декард обављајући своју дужност. Суочен са немогућношћу да Прис разуме и од ње добије емпатијски одговор, Исидор прибегава различитим објашњењима њеног понашања: „Можда је психички поремећена. Пати од маније гоњења. Можда је то последица можданог оштећења изазваног прашином: можда је ово нерегуларка” (Дик ²2007: 123). Објашњења која колају Исидоровим умом имају једну сврху: да хуманизују Прис, да надоместе емоционалну празнину и недостатак људскости са којим се суочава сваки пут када је погледа:

„[У]след сличности између људи и [...] андроида, прилично је природно реаговати на андроиде ширећи ка споља нашу дефиницију људскости [...]. Као што јединка природно доноси закључке о постојању других на основу личних опажања, на исти начин доносимо и закључке о унутрашњем животу андроида на основу сопственог унутрашњег постојања” (Висковић 2013: 219).

Присин лик неретко је гротескно приказан како би се читаоцу указало на то да се пред њим налази само привид људскости: „Бледо се насмешила, показала је своје мале, *подједнаке зубе*” (Дик ²2007: 123, *курзив мој*). Иако гротескност претходног описа није на први поглед приметна, не значи да није присутна. Уколико се вратимо Рони Фугејт у роману *Три стигме Палмера Елдрича*, сличности између њихових описа постају очигледне. Ред подједнаких, равних белих зуба у опису Рони Фугејт, иако прикривен пријатном спољашњошћу, не разликује се суштински од реда подједнаких, челичних зуба Палмера Елдрича, најдехуманизованог актера приповести. Као и у случају Рони Фугејт, подједнаки зуби у осмеху Прис Стратон јасно указују на њихово вештачко порекло. Та слика читаоцу сугерише да извештаченост сеже много дубље. Осмех, као једна од одлика људскости, бива разорен и његов носилац дехуманизован неприродним спајањем осмеха са редом подједнаких вештачких зуба. Тај утисак подупире и употреба прилога „бледо” испред глагола „се насмешила”. Такав прилог подрива топлину упућеног осмеха. Представљена њеним неприродним реакцијама и потцртана неприродним осмехом, привидна људскост Прис Стратон показује се као маска испод чије површине вреба празнина ентропијског ништавила. Настојећи да се прилагоди присуству тог ништавила у свом приватном простору, како би избегао суочавање са самоћом, Исидор ће пристати да буде искоришћен. Сагласиће се са тим да буде сведен на статус средства и свој идентитет почети да поистовећује са присуством андроида у свом животу. На тај начин, и сâм ће почети да бледи и губи неке од одлика које су га чиниле самосвојним људским бићем. Ништавило које вреба како у Прис Стратон, тако и у Бејтијевима, продреће у Исидорово биће у покушају да га примора да се одрекне себе и своје постојање усклади са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком света у коме живи. Вршећи такав притисак на Исидора, андроиди постају манифестације утицаја друштвене ентропије која делује у смеру уједначавања свих житеља те реалности у једнообразну и несвесну потрошачку гомилу.

У лику Ирмгард Бејти, Исидор је суочен са сличном неприродношћу као и при сусрету са Прис Стратон. Њен приказ још један је пример Дикове употребе гротеске у сврху подривања хуманизације описаног актера: „[О]смехивала се Исидору и јела брескве, живахним, малим *животињским угризима*. Њен осмех, за разлику од Присиног, давао је само топлину; *није наговештавао никаква прикривена друга значења*” (Дик ²2007: 127, *курзив мој*). Уколико би из описа Ирмгард Бејти изоставили животињске угризе, преостао би нам сасвим прихватљив опис уобичајене активности људског бића, конзумирања хране. Усмеравање читаоачеве пажње на њене угризе чини тај приказ гротескним. Он рецентрира то искуство из сфере свакодневне људске активности дајући му призвук скривене и нељудске опасности. Последица дехуманизације јесте и то да ће читалац њен осмех, иако је наглашено да не наговештава никаква друга и скривена значења, посматрати са подозрењем. Могуће је да ће поменуто подозрење бити чак и увећано услед истицања одсуства скривених намера. Начин на који Исидор доживљава Ирмгард Бејти непрестано се креће између две супротне тачке исте равни. Са једне стране, стоји разумевање услед којег како Исидор, тако и читалац на тренутке заборавља да не посматра поступке аутентичког људског бића. Те одлике понајвише долазе до изражаја у прекору који упућује

Прис када она Исидора назове пилећемозговцем: „Немој га тако звати, Прис’, рече Ирмагард; погледала је Исидора саосећајно. ‘Помисли како би он могао звати тебе’” (Дик ²2007: 131). Са друге стране, стоји чињеница да је Исидорова перцепција израз његове жеље да андроидима припише људске квалитете које они не поседују. Њено разумевање Исидорових потреба није право саосећање. Оно не сеже дубље од интелектуалног схватања. Ирмагард Бејти рационално примећује постојање Исидорове глади за блискошћу, препознаје то као његову слабост, срачунато подилази његовој потреби да припада и буде користан, како би га претворила у средство свог опстанка. Да је њено разумевање Исидоровог положаја само привид емпатије иза чије се маске крије рационална процена његове корисности наспрам могућих ризика, показује и њено хладно приступање гласању о Исидоровој судбини: „[Ј]а нећу рећи више ништа. Али мислим да, ако ово одбијемо, нећемо више наћи ниједно људско биће које би нас примило и помогло нам” (Дик ²2007: 135). Она се залаже да Исидора оставе у животу. Међутим, јасно је да њено залагање није емоционално мотивисано. Темелји се на рационалној процени да им је Исидор кориснији жив. Неизбежни закључак јесте да андроиди Исидора посматрају искључиво у равни употребљивости. Другим речима, нису кадри за емпатију. Такво понашање читаоцу скреће пажњу на сличан поглед на свет многих житеља како фикционалне, тако и наше искуствене стварности. Иако су рођени као људска бића, наспрам анроида који су вештачки произведени, њихово понашање није у складу са њиховом претпостављеном људском природом. Исидорову самообману да Прис и Ирмагард према њему показују искрено разумевање постаје још лакше прихватити на позадини злокобног присуства Роја Бејтија, јединог анроида који према Исидору не показује чак ни привид емоција.

Прво што Исидор види када угледа Роја Бејтија јесте још један гротескни приказ „човек[а] крупнијег раста, *интелигентних очију али лица пљоснатог, равног, монголског*, које га је осмотрило једним леденим погледом” (Дик ²2007: 126, *курзив мој*). Од таквог гротескног споја људског и страног Исидор није могао ни очекивати било шта друго до емоционалну хладноћу: „Осмехнуо се Исидору али његове мале, блиставе очи остадоше неискрене” (Дик ²2007: 126). Његово обеспокојавајуће присуство подрива илузију у коју Исидор жели да верује: да није сâм, већ окружен блиским особама које га разумеју и прихватају. Посматрајући Роја Бејтија, Исидор бива присиљен да завири у одсуство живота које се налази испод привида људскости. Најистакнутији пример таквог увида јесте краткотрајна Исидорова визија Роја Бејтија како „као мрља на видном пољу”, пре него човек, излази на врата: „Исидор је, тада, и[м]ао⁴⁰⁶ краткотрајну халуцинацију; видео је, само на трен рам од метала, платформу са чекрцима, колима, батеријама, кулама и зупчаницима... а онда се на том месту опет појавио аљкаво одевени Рој Бејти, као да се слика претапа преко слике” (Дик ²2007: 131).

Исидорова визија подсећа на слично искуство Цека Болена у *Марсовском временском исклизнућу*. Кадар да завири иза прочеља заједничке стварности, Болен успева да испод привида људскости свог надређеног сагледа механизам једнако лишен истинског живота као што је то Рој Бејти у Исидоровој визији. Поступци Роја Бејтија не допуштају Исидору да га учини саставним делом илузије заједничке стварности коју гради како би умакао истини потпуне стварности сопствене самоће. При гласању о Исидоровој судбини, Бејти не крије свој став: „Ја гласам да убијемо господина Исидора и сакријемо се негде другде” (Дик ²2007: 136). Ипак, приметно је да његова супротстављеност Исидору није

⁴⁰⁶ У преводу књиге коју користимо исправљена реч гласи „ирмао”. Највероватније је у питању штампарска грешка.

последица личне нетрпељивости. Уколико би његове мотиве посматрали из тог угла, починили би исту грешку коју прави и Исидор. Приписали би људске мотивације бићу које је дефинисано њиховим одсуством. Тврдњу о рационалним мотивацијама иза ставова Роја Бејтија подупиру две чињенице. Као прво, након гласања о Исидоровом животу, Бејти без противљења прихвата да је надгласан. Као што није било ничег личног у његовом ставу, тако он није у стању да одбијање његове оправданости доживи као напад на себе. Људско биће се идентификује са својим ставовима. У настојање да буду прихваћени не уноси само разум, већ и емоције. Аутентично људско биће не би било у стању да такав исход прихвати не осврнувши се. Као друго, ваља приметити да је тон којим Рој Бејти говори лишен емоционалне обојености. Када бисмо његово залагање посматрали кроз призму људских поступака, закључили бисмо како је сасвим незаинтересован да ли ће његов предлог бити прихваћен. Штавише, Рој Бејти о Исидору говори као о господину, чак и док заговара његово убиство. Попут осталих андроида, Бејти не функционише према принципима примењивим на људе: „Сва дела андроида мотивисана су тим одсуством у њиховим личностима” (Берман 2006: 82). Услед одсуства емоционалне укључености у мисаоне процесе, Рој Бејти је рефлексна машина која према усађеном програму реагује на спољашње надражаје. Оног тренутка када његов рационални став буде прегласан подједнако рационалним ставовима осталих андроида, потенцијална стварност која је могла проистећи из спровођења тих намера за њих престаје да постоји. Њихов аналитички ум окренут је садашњости и алтернативама будућности. Као што не показују бес и страх на начин на који људи то чине, тако нису кадри ни да жале над пропуштеним приликама и оним што је могло бити да су околности биле другачије. То су одлике људске емотивности и ирационалности. Њихово одсуство потврђује да је људскост андроида само привид и пројекција. У потпуну стварност скривену танком патином привидне људскости андроида Исидор постаје кадар да завири тек када њихово безосећајно понашање према недужном пауку разори илузију коју је градио. Тада бива присиљен да их сагледа из угла који читаоцу Дик од почетка наговештава. Услед ослањања на рационалну интелигенцију, сазнавање стварности код таквих бића лишено је њене емоционалне компоненте. Другим речима, „Дик представља андроиде као вештачке социопате” (Берман 2006: 84). Уколико би ентропија, манифестована процесом андронизације људских бића у друштвеној равни, однела победу, тај свет постао би реалност насељена андронидима. Питање да ли је порекло појединих андроида као припадника доминантне врсте природно или вештачко изгубило би важност:

„Јасно је [...] да би свет састављен поглавито или у потпуности од андроида био свет издаје и неповерења, лишен несебичности, саосећања и одговорности према другима; заправо, наликовао би полицијским државама [Дикових романа] *Теците сузе моје рече полицајац, Радио слободни Албемут*, [...] најгорих од свих могућих светова” (Батлер 1995: 164)⁴⁰⁷.

Однос какав андроиди успостављају са Исидором утемељен је на истим основама као и однос који према њему имају регуларни људи. Како једни, тако и други покушавају да га употребе. Андроиди то чине како би се заштитили од ловаца на главе: „А Исидора они неће убити; није на њиховој листи. Зато нам је он користан као фасада” (Дик ²2007: 133). Исидорова људскост послужиће као маска која треба да прикрије њен недостатак код андроида. Речи Прис Стратон, „[б]ићете ми потребни” (Дик ²2007: 59), довољне су да се

⁴⁰⁷ Наведеном списку Дикових дела можемо додати и роман *Човек у високом дворцу*, са његовим доминантно нацистичким друштвеним уређењем.

Исидор осети емоционално испуњенијим него икада раније: „Моћни, продорни мирис среће још је цветао у њему, осећање да је – по први пут у свом тупом животу – користан. Други сад зависе од мене, рече он себи одушевљено” (Дик ²2007: 165). Иако је свестан да га андроиди сматрају средством, то му не смета превише: „Мислим, мислио је да ме као малчице експлоатишу. Али није за то марио. Ипак су они пријатељи које је добро имати, рече он себи” (Дик ²2007: 166). Спреман је да то занемари, јер му боравак са андроидима пружа осећај сврхе и припадности: „[О]н нас познаје, ми му се свиђамо, а *такво једно емоционално прихватање – то је њему најважније*. Нама је тешко да то схватимо, али тако је” (Дик ²2007: 135, *курзив мој*). На тај начин, Исидор пројектује своје емоционалне потребе и очекивања на симулакруме људи којима је једини циљ да га употребе и потом одбаце. Грејући се „уз огњиште њихове присутности” (Дик ²2007: 166), Исидор андроидима приписује способност за емоције и људскост. На његово разочарење, убрзо се испоставља да је та перцепција живота постојала само у Исидору. Наравно, таквој пројекцији умногоме потпомаже и чињеница да га Прис физички привлачи (в. Шешлак 2021: 328): „‘Овај пилећемозговац’, рече Прис, ‘ме симпатише’” (Дик ²2007: 131). Исидоров однос са Прис одраз је у огледалу односа какав у приповести развија Декард са Присином андроидском близнакињом, Рахелом Розен. Како један, тако и други заснивају се на покушајима Прис и Рахеле да манипулишу поступцима мушкараца који за њих исказују интересовање:

„Док је Рахелина манипулација Декардом релативно суптилна, Присина манипулација Џ. Р.-ом отворена је и хладна. Иако Џ. Р. машта да би њих двоје можда и могли имати однос, Прис никада не показује да било шта осећа према њему, те је јасно да до сексуалног односа између њих неће доћи” (Хејлз 1999: 173-174).

Будући да је изопштен из колектива регуларних, изворну људскост Исидор замењује привидом саучествовања у андроидској заједници. Такво саучествовање сопствена је илузија. Једини који у том односу несебично дели јесте Исидор. У андроидима Исидор види оно што жели да види. Батлер истиче како се питање да ли су машине кадре да мисле своди на семантички проблем: „[К]акав год да је коначни исход процеса кроз који машина пролази, она мисли само уколико људи то тако виде” (Батлер 1995: 158). Његово запажање може се применити и на питање могу ли машине да осећају. Уколико аутентични људи понашање андроида тумаче кроз призму своје људскости, постају кадри да им припишу способност исказивања емоција иако она постоји искључиво у оку посматрача. Пратећи тај образац, Исидор придодаје људску патину поступцима бића на која се људске мотивације не могу применити. Андроиди који продиру у Исидоров приватни простор представљају утицај деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења друштва на чијој периферији Исидор живи. То није посредни утицај телевизије или виртуелне стварности емпат-кутије, са којима је Исидор успевао да изађе на крај углавном неокрњеног људског идентитета. Физичким присуством андроида, бића која представљају емоционалну супротност Исидору, тај утицај постаје непосредан и јак. Усвајајући их у своју слику света, Исидор им се прилагођава. Пројектујући своју људскост на њихово нељудско присуство, Исидор као да је губи, „почиње да бледи” (Дик ²2007: 166). Више није у стању да поднесе самоћу: „Мислим, пре него што су они дошли могао сам то да поднесем, ту самоћу у овој згради. Али сад се променило. Не можеш се враћати, помисли он. Не можеш да пређеш са људских бића на људска небића. Панично је помислио, ја сам завистан од њих” (Дик ²2007: 166). Самоћа би га натерала да погледа у себе и сагледа процес који се у њему одвија. Изложен цивилизацијским притисцима

представљеним присуством андроида, Исидор подлеже утицају доминантног модалног поретка. На тај начин, прихвата наметнути конструкт стварности. Празнина, тишина, старост и свеprisутне пенетине, одлике Исидорове дотадашње перцепције света, бивају потиснуте и готово заборављене. Док се гега „низ степениште покривено дебелим слојем прашине”, обавијен „продорни[м] мирис[ом] среће” (Дик ²2007: 165) Исидор прашину као да ни не примећује. Попуштајући цивилизацијским притисцима присуства андроида у свом приватном свету, Исидор тежи да се утопи у њихову истоветност и постане налик једнообразној маси осталих житеља те фикционалне стварности. Мотивација која лежи иза таквог поступка јесте страх од поновног суочавања са ентропијском тишином. Илузију среће лакше је прихватити него празнину самоће. Прилагодивши се андроидизованом погледу на свет, Исидор проналази кутак у коме границе такве перцепције заједничке стварности заклањају потпуну стварност ентропијског ништавила. Конструкт стварности који је Исидор изградио као сурогат истинске блискости ускоро ће се дословно распасти пред његовим очима. Узрок тог распада биће поступци андроида које Исидор неће моћи да усагласи са својом сликом света.

На степеништу испред стана Исидор проналази паука. Мерцерићанско усхићење услед тога што је из прашине спасао један живот јасно се види у Исидоровим реакцијама: „Истог трена је испустио кофере; муњевито је извукао пластичну бочицу за лекове [...]. *Дрхтавим прстима* упустио је паука у бочицу, набацио поклопац – иглом избушен – и чврсто га заврнуо” (Дик ²2007: 166, *курзив мој*). Исидорово усхићење супротстављено је како реакцији андроида, тако и Декардовим ранијим ставовима. Чињеница да је пронашао баш паука од свих могућих животиња није случајност. Та чињеница потврђује његов статус као јединог лика приповести који заиста и живи према учењу Мерцеризма. Дословно примењујући његове постулате, Исидор надилази Мерцеризам као образац контроле. Као нерегуларна особа, Исидор није циљна група тог обрасца, не поседује нити је у стању да стекне материјална средства како би кренуо у потрошачку јурњаву за статусним симболима. Будући да друштво од њега нема таквих очекивања, слободан је да се окрене привидној поруци Мерцеризма и прихвати је целим бићем. Уколико се вратимо Декардовим размишљањима, сетићемо се како је андроиде поредио са усамљеним грабљивицама којима је осећај емпатије препрека ка преживљавању (в. Дик ²2007: 30-31). Једна од тих усамљених грабљивица јесте и паук. Убијање андроида Декард оправдава наводном Мерцеровом изјавом, „[у]бијаћеш само убице” (Дик ²2007: 31). Та изјава пренесена је житељима те стварности исте године „када су се емпатијске кутије први пут појавиле на Земљи” (Дик ²2007: 31). Невидљиви домен који контролише житеље видљивог домена намећући им Мерцеризам као образац контроле, чини појам „убице” веома растељивим, како би га прилагодио својим потребама: „У мерцеризму, који је постепено еволуирао у праву религију, *концепт* ‘убица’ неосетно је растао [...]. Другим речима, мерцерићанин има право да ‘убицама’ назове кога год хоће” (Дик ²2007: 31, *курзив мој*). Такво размишљање допушта Декарду да посматра андроиде као усамљене грабљивице, тј. убице. Будући да је паук усамљена грабљивица, људи попут Декарда ће и у тој животињи видети убицу. Једини разлог што га неће убити јесте његова новчана вредност. За разлику од регуларних, Исидор у пауку не види нити убицу, нити новчану вредност. Једина вредност која постоји у његовом уму јесте светост живота. Из истог разлога из ког паука не посматра као убицу, није кадар да на такав начин види ни андроиде. Таква очекивања од окружења у коме се налази ускоро ће бити изневерена.

Очекујући објаву Бастера Другарчине, андроиди одлучују да прекрате време испитујући да ли је пауку потребно свих осам ногу како би ходао. Приступ андроида

целокупном процесу рационалан је. Лишен је емоција и саосећања над патњом другог бића. Његов врхунац јесте тренутак када Рој Бејти осакаћеном и непомичном пауку приноси упаљену шибицу, не би ли га присилио да се покрене. Суочен са ватром, паук то инстинктивно и чини, на интелектуално задовољство андроида чија очекивања бивају емпиријски потврђена: „‘Била сам у праву’, рече Ирмагд. ‘Зар нисам рекла да може да иде са само четири ноге?’” (Дик ²2007: 171). Такав аналитички приступ нечему што поседује унутрашњу вредност, независну од вредности коју му придају преовлађујуће норме, вредности и друштвени обрасци, умногоме подсећа на почетак кључне сцене *Човека у високом дворцу*. Амајлија коју Тагоми држи у рукама док седи на клупи у парку има своју унутрашњу вредност. Јединствени је плод креативности Френка Фринка. Међутим, аналитички, научни приступ процени њене вредности на основу облика, тежине и других физичких карактеристика не може ту унутрашњу вредност открити. Она се не може измерити и рационално проценити. Разлика између Тагомија и андроида долази до изражаја у тренутку када он одбацује начин сагледавања света који му је усађен деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима. Тај ослобађајући чин омогућава му да јединствену вредност Фринковог дела искуси емоцијама. Прелазак у другачију реалност који притом доживљава симболично представља почетак промене у начину на који Тагоми сагледава свет. Као право људско биће, способан је да надиђе своју условљеност модалним поретком коме припада, да симболично промени своју стварност. Насупрот њему, андроиди то нису у стању. Остају само рефлексне машине које не поседују осећање сврхе осим оне која им је уграђена „како би постигли одређене исходе и реаговали на одређене надражаје” (Дик 1972: 186). Својим поступком андроиди губе привид људскости који им је до тог тренутка било могуће приписати: „Недостатак емпатије у андроидима узрокује да њихова танка патина људскости напрсне и почне да се љушти. Лишени емпатије андроиди су претећа створења са људском појавом али мало чим другим што уз ту појаву долази” (Висковић 2013: 219). Једна од последица „рефлексног понашања” (Дик 1972: 187) андроида јесте њихова немогућност да појме како патње паука кога сецирају, тако ни патњу Џона Исидора, присиљеног да томе сведочи. Једино тумачење које су кадри да припишу Исидоровој узнемирености усклађено је са тржишним системом потрошачког друштва чијим се ободима крећу. У таквом систему, једина призната вредност јесте новчана. Свака друга само је маска за њу, са њом се упоређује и њом замењује: „У чему је ствар? [...] Нисте ништа изгубили; платићемо вам цену која је наведена у оном – како се зваше? – Сиднијевом каталогу” (Дик ²2007: 171). Речи Ирмагд Бејти не указују искључиво на недостатак у менталном склопу андроида. Сличне речи изговара и Декард при свом сусрету са Исидором.

Једини актер код кога празнина не постоји јесте Исидор. Емпатијски одговор му је толико снажан да, упркос Мерцеровом захтеву да не убија, осакаћеног паука дави у судопери: „Прис је маказицама одсекла пауку још једну ногу. Одједном ју је Џон Исидор одгурнуо и подигао осакаћено биће. Однео га је до судопера и ту удавио. У Исидору самом удавиле су се његове наде, и његов ум. Истом брзином којом се удавио паук” (Дик ²2007: 171). Са рационалног становишта, убијање паука је беспотребно. Присиним речима, „[у]мреће у сваком случају” (Дик ²2007: 167). Ипак, Исидоров поступак, колико год да је наизглед у супротности са постулатима Мерцеризма, ематијски је чин без премца. Исидор бира да погази све у шта верује како би учинио једино што у том тренутку може за живот који пати. Попут Декарда који прекраћује патње Лубе Луфт, убијајући паука, Исидор његове патње преузима на себе. Као што се са Мерцером спајао у виртуелној реалности

како би преузео његове муке, сада то чини и у примарној стварности. Убијајући из милосрђа, Исидор се сједињује са жртвом.

Последица поступака андроида и чина на који је био присиљен јесте распад слике света коју је до тада сматрао стварном. Исидор схвата да је животност коју је приписивао андронидима потицала из њега самог (в. Висковић 2013: 221). Пројектовао ју је на неживе ствари покушавајући да ублажи своју усамљеност. Како истиче Дик, „такозвани примитивни ум склон је оживљавању свог окружења” (Дик 1972: 183). У контексту схватања тог фикционалног друштва, Исидоров ум се доиста и сматра примитивним. Постојање живота у себи Исидор пројектује на празнину своје околине. Ту пројекцију поистовећује са Мерцеровим уздизањем из гробног света у виртуелној стварности емпаткутије, док се свуда око њега мртве животиње враћају у живот. Став регуларне особе његовог света посве је другачији. Пројекција се не креће у смеру од особе ка околини, већ обрнуто. То је кретање које се може поистовестити са Мерцеровим падом у гробни свет, место у коме живот не постоји:

„[О]н види да је свет мртав и да живот постоји искључиво унутар њега. Када достигне ту софистицирану тачку, за [ту особу] се каже да је зрела или разумна. Или научног погледа на свет. Ипак, можемо се запитати: Није ли он такође, током тог процеса, реификовао [упредметио] – тј. начинио стварима – друге људе? Камење, стење и дрвеће можда сада јесу њему беживотни, али шта је са његовим пријатељима? Да ли је и њих претворио у камење?” (Дик 1972: 183).

Такво понашање резултат је потискивања емоционалног у корист рационалног под притиском деонтичких, аксиолошких и епистемичких образаца стварности. Опасност која лежи у отуђењу од спонтаних емоција јесте што особи која пролази кроз тај процес омогућава да друге не посматра као јединке једнаке себи, већ као средства која се могу употребити за остварење различитих циљева. У Диковим фикционалним универзумима, такво понашање одлика је андроида. Хладно и срачунато понашање утемељено је искључиво у разуму. Ипак, способност промишљања није једино што одликује човека: „[П]онашање такође садржи и емоционалну компоненту. [...] [Е]моција је у срцу Дикове поделе на људска бића и андроиде” (Батлер 1995: 158).

Особе које поседују унутрашњу животност не би требало да буду кадре да без потребе и гриже савести наносе бол и патњу другом животу. Мерцеризам је Исидору пружао оквир који му је омогућавао да у то верује. Андроиди се не могу пронаћи у том захтеву. Из тог разлога, Дикови андроиди постају искривљени одраз у зачудном огледалу не само регуларних људи приповести, већ и стварних људи читаочевог света. За разлику од Исидора, како једни, тако и други, у највећој мери су напустили примитивни ментални склоп који посматра своје окружење као пуно живота. Цивилизацијским притисцима, тај живот потиснут је у унутрашњост њиховог бића. Затрпан је наученим нормама, системима вредности и друштвеним обрасцима кроз чију призму посматрају и граде своју заједничку стварност. Суочен са истином да је веровао у лажну слику света, Исидор пада у гробни свет. То је ентропијска јама у којој не постоји живот. Јединка у њему постаје само „атом у хладном, немилосрдном, неживом пејзажу обликованом мртвим силама узрока и последице” (Хејлз 1999: 169). Џејмисон примећује занимљив парадокс повезан са растакањем илузије света Дикових ликова. Ентропијски кошмар који обавија актере не представља пад у понор илузије и удаљавање од стварности, напротив. То је бујица стварности која незадрживо навире у простор који је илузија раније заузимала: „[У] карактеристичном Диковом кошмару, за кога је читалац увек претпостављао да говори о деградацији стварности (као, физички, у случају пенетина), испоставља се да је свет снова

или стање халуцинације оно које је деградирано, те у све већој мери инфицирано стварношћу” (Џејмисон 2005: 369). Морамо приметити постојање великих сличности између Исидорове визије гробног света и Манфрдове ентропијске визије потпуне стварности у *Марсовском временском исклизнућу*. У роману *Сањају ли андроиди електричне овце?*, Манфредов Гублер доживљава реинкарнацију у облику неизбежних пенетина: „Суочен са скрнављењем Мерцеровог декрета да је сав живот светиња, Ц. Р. сагледава како сила ‘пенетина’ (неологизам који Дик користи за ентропијско распадање које је постепено глодало ту стамбену зграду) наједном постаје лавина уништења” (Хејлз 1999: 174). Пенетине против којих се Исидор целог живота борио коначно освајају његов животни простор:

„Исидор виде како се рушевност и прашност проширују из овог апартмана на све стране – а затим зачу надирање пенетина, коначно разарање свих форми, ону одсутност која ће победити. То је око њега расло док је стајао држећи празну керамичку шољицу; ормарићи у кухињи почеше да шкрипе и да прскају. Осетио је како се под испод његових стопала угиба” (Дик ²2007: 172).

Процес претварања Исидоровог света у ентропијску праšину његово је суочавање са стварношћу. Бранио се од ње посматрајући одсуство живота око себе кроз призму живота у себи. У том хотимичном слепилу, помагало му је и сједињавање у Мерцеру. Поистовећујући се са причом о Мерцеру, Исидор у гробни свет стамбене зграде у којој живи, настоји да удахне дашак живота. Међутим, његова перцепција ситуације у којој се налази само је конструкт настао из потребе одбаченог и скрајнутог појединца за људском близином. Остао је слеп за чињеницу да андроиди нису кадри да људскошћу на људскост узврате: „Суочен са мучењем паука које узрокује Прис и стога имплицитно са њеном емоционалном хладноћом, Ц. Р. опажа како топлотна енергија хита ван себе, као да је директни узрок физичког пропадања просторије њен [Присин] недостатак емпатије” (Хејлз 1999: 174). Отворивши Исидору очи својим поступцима, андроиди су осакатили не само паука, већ и самог Мерцера. Услед тога, он се грчевито бори да пронађе ново унутрашње упориште у ентропијској бујици која га обавија:

„Испружајући руку дотакао је зид. Његова шака пробила [је] површину зида; сиве честице су потекле, похитале надоле, мрвице малтера сличне оној радиоактивној праšини напољу. Сео је за сто, али ноге од столице се као какве труле шупље цеви, почеше да савијају; устао је брзо, спустио шољу и покушао да исправи столицу, да је притиском доведе опет у исправан облик. Столица се у његовим рукама распаде; завртњи који су дотад повезивали неколико делова столице истргли су се и сад су лабаво висили” (Дик ²2007: 172).

Истина о стварности од које је бежао пробила је границе илузије којом се од истине бранио: „Као што спој унутрашњост/спољашњост сугерише, његова перцепција граница између себе и спољашњег света постала је веома изобличена” (Хејлз 1999: 174). Слика света која му је одузета упоредива је са шољом коју је у претходном наводу спустио на сто. Представља маску, глазуру на којој се „појављују напрслине; мреже финих линија” које се шире „као сенке неке пузавице”, све док се са шоље не одломи комадић, „откривајући грубу неглазирану унутрашњост” (Дик ²2007: 172). Стање у коме се Исидор налази „налик је најнижем Мерцеровом тренутку када бива бачен у гробни свет и окружен мртвим и распадајућим стварима” (Висковић 2013: 221). Како би се подигао из ентропијске јаме гробног света, Исидор мора прихватити истину онога што је како о себи, тако и о свету спознао. Након тога, сликовито речено, мора покупити комаде своје пређашње стварности и на њеним рушевинама саградити нову. Из Исидорове потребе да

пронађе ново сидриште свог поимања света, унутрашњег поклича који му говори да, упркос свему, „[м]ерцеризам није окончан” (Дик ²2007: 172), рађа се визија новог Мерцера, слична Декардовој: „Када Исидор сазна за обману, стварност наизглед бива подривена уклањањем контролног етичког система. Ипак, само трен пре потпуног распада – док Исидор ступа у гробни свет – обраћа се Мерцеру” (Батлер 1995: 174). Посматрано са рационалног становишта, андроиди су у праву. Мерцеризам јесте обмана. Захваљујући визији у којој му се Мерцер јавља, Исидор се са тим суочава и истину прихвата. Ипак, особе у додиру са својом људскошћу не посматрају свет искључиво аналитички и рационално: „Искључиво способност размишљања чини ме машином која мисли; андроидом, не људским бићем” (Роси 2011: 144). Како би било духовно испуњено, људско биће не сме се одрећи разума, али га мора прожети и употпунити емоционалном топлином. Из тих разлога, покушај анроида да Мерцеризам униште задржаће се искључиво на уништењу фигуре Мерцера као образа контроле: „Они су искрени; њихов[о] истраживање је истинско. Са њихове тачке гледишта ја сам остарели пензионисани глумац по имену Ал Жари, носилац само споредних улога” (Дик ²2007: 174). Међутим, андроиди не схватају да рационална средства нису кадра да униште потребу људског бића за емоционалним припадањем и саучествовањем како у срећи, тако и у патњи: „Обавили су свој посао добро и са њихове тачке гледишта експозе Бастера Другарчине био је убедљив. *Биће им тешко да схвате зашто се ништа не мења*” (Дик ²2007: 174, *курзив мој*). Из пепела Мерцеризма као наметнуте идеологије рађа се Мерцеризам као израз људске потребе за саучествовањем. Мерцеризам неће нестати. Наставиће да постоји као спољашња манифестација неуништиве људске сржи сваког саосећајног бића.

Пронашавши ново сидриште свог поимања стварности, Исидор се попут Мерцера уздиже из гробног света. Награда за чињеницу да је успео да одбрани своју животност од ентропијског напада андроидске рационалности долази у облику паука који му се опет, жив, налази на длану. Његова околина се регенерисала. Поново у њој постоји живот, макар и потицао искључиво из Исидоровог присуства. Рационално посматрано, паук на његовом длану не би могао бити иста животиња коју је удавио у судопери. Не само што је жив, већ има свих осам ногу. Међутим, уколико читалац посматра ту сцену искључиво са рационалног становишта, учиниће исту грешку коју праве андроиди у покушају да униште Мерцеризам. Дикова дела никада не треба тумачити дословно. Исидорова визија није искуство физичког окружења природног могућег света романа. Представља краткотрајни прелазак у интермедијарну стварност налик сновима или халуцинацијама. Из тих разлога, у таквој стварности могу се одиграти неки догађаји које из угла природног могућег света остатка приповести не можемо објаснити. Није потребно ни да покушамо. Да ли је паук на Исидоровом длану исти или не, небитно је. Није чак важно ни да ли је аутентична животиња или електрични симулакрум. Будући да је у питању визија потекла из Исидоровог ума, једино што је важно јесте како је он доживљава: „На његовом длану мировао је онај паук; све одсечене ноге опет је имао” (Дик ²2007: 174). Из Исидорове перспективе, то значи да су пауку ноге опет израсле, попут очију, органа и мишића око костију мртвих животиња које окружују Мерцера у гробном свету. Паук који се вратио у живот постаје метафора Исидорове духовне реинкарнације. Истинитост коју то искуство има не може подрити ни чињеница што се налази за дршкама емпат-кутије. Како смо раније напоменули, емпат-кутија је само канал који невидљиви домен користи како би контролисао видљиви домен. Као средство, емпат-кутија заузима неутралну позицију. Лоше и скривене намере не потичу из тог искуства, већ из домена који насељавају невидљиви моћници. Услед таквих околности, намена емпат-кутије као канала контроле

може се преокренути. То је управо оно што чине како Декард, тако и Исидор. Чином деонтичке, аксиолошке и епистемичке побуне, они окрећу леђа намењеним им друштвеним улогама. Услед тога, питање да ли се Исидор држао за ручице емпат кутије током трајања своје визије, од другоразредног је значаја.

Насупрот томе, од прворазредног је значаја то што Исидор кога су андроиди послали у двориште да извиди ситуацију није исти Исидор који је пар тренутака раније удавио паука. Тим Исидором лако се могло манипулисати подилазећи његовој жељи да буде користан и прихваћен. Више је разлога који му омогућавају да не доживљава андроиде као неживе ствари, да буде „несвестан [њихове] маске и прихвати све што види онако како изгледа” (Барлоу 2005: 49). Чињеница да је припадник друштвено скрајнуте категорије људи, један је од фактора који у том процесу помажу: „Ал зар је то мени важно? Мислим, ја сам нерегуларан; ни према мени не поступају баш добро, на пример, немам право да емигрирам. [...] Ви не можете да дођете овамо, а ја не могу да...” (Дик ²2007: 134). Као други фактор можемо узети његову искреност, простодушност и потребу за емоционалном блискошћу. То је потреба коју не може задовољити у контакту са регуларним људима. Зарад макар и привида блискости, Исидор је био спреман да прихвати и учини готово све. То се понајбоље види у сцени гласања о његовом животу. Док андроиди хладно и аналитички процењују да ли им је кориснији жив или мртав, њихова емоционална удаљеност као да обузима и њега: „Гласање је обављено на свечан и церемонијалан начин. ‘Остајемо овде’, рече Ирмгард чврсто. ‘У овом стану, у овој згради.’ / Рој Бејти рече; ‘Ја гласам да убијемо господина Исидора и сакријемо се негде другде.’ / Тихим гласом Прис рече: Ја гласам да нам упориште буде овде.” (Дик ²2007: 136). Андроидност њиховог понашања избија на површину и очуђује читање услед тога што је расправа о лишавању живота једног људског бића лишена емоционалне укључености у процес доношења одлуке. То је гротескна празнина, одсуство живота, која читаоцу измиче тло под ногама. Претходни опис не односи се на физички, већ ментални склоп андроида. Упркос томе, услед спајања непомирљивих различитости природног људског изгледа и механичке хладноће аутомата у истим телима, такав приказ постаје слика гротескног без премца. Поменутом утиску доприноси са атмосфером сцене усаглашена Исидорова реакција: „Надам се”, рече Исидор срећно, ‘да ћу моћи да допринесем да ваш боравак овде на Земљи буде пријатан” (Дик ²2007: 136). Наместо да осећа страх, унезвереност, бес, пркос или панику, очекиване реакције људског бића које гледа смрти у очи, Исидорова реакција изневерава та очекивања. Уколико је призор гласања андроида играо своју улогу у очуђењу читања и одстрањивању читаоца из слике света на коју је свикао, Исидорова реакција тај процес продубљује. Присиљава читаоца да из позиције фикционалне стварности упуту поглед пун подозрења назад у своју искуствену стварност и обрати пажњу на механичку хладноћу и отуђеност као одлику склопа личности многих стварних особа. Разлог таквог Исидоровог понашања лежи у томе што је спреман да окрене леђа стварности и прихвати илузију блискости, да потре и сопствени живот, само да више не осећа усамљеност: „У одсуству Прис и Бејтијевих, увидео је да почиње да бледи, да добија чудну сличност са неживим телевизором којег је управо искључио. Мораш да будеш са другим људима, помислио је. Да би уопште био жив” (Дик ²2007: 166). Чинећи то, дозволио је да спољашњи чиниоци утичу на начин на који сагледава себе и свет којим се креће. Допустио је да га други, како његово друштво, тако и андроиди, категоришу, дефинишу и користе у складу са својим нахођењем. На тај начин, дао је првенство нормама, вредностима и друштвеним обрасцима окружења наспрам личних моралних принципа. Визија његовог пада у гробни свет, ослобађајуће је искуство. Иако су га

андроиди послали у извидницу, то није разлог услед кога је изашао напоље. Пошао је да свог паука спаси од анроида: „Кад бих га вратио тамо горе, она би га опет исекла на комаде. И то део по део, да би гледала како он реагује” (Дик ²2007: 176). Исидор више неће дозволити да било ко управља његовим поступцима. Једини арбитар кога признаје јесте његов унутрашњи морални компас. Окренувши леђа поретку који му је доделио место на како физичкој периферији града, тако и периферији тог фикционалног друштва, Исидор анроиде оставља за собом и напушта свој стан. У њега се више неће враћати.

Исидоров сусрет са Декардом, који кулминира уклањањем анроида, игра значајну улогу у приморавану како једног, тако и другог, да надиђу обрасце понашања и контроле који су до тог дана обликовали њихово схватање света. Оставивши анроиде иза себе, обојица симболично окрећу леђа цивилизацијским притисцима владајућег модалног поретка, који су их и саме чинили налик симулацијама људи: „Исидор је већ схватио оно што Декард тек сада учи: мање је важно шта нешто *јесте*. Оно што то чини, у шта верује, чак и [сама] чињеница да *јесте* – то су централне чиниоци који управљају нашим односима” (Барлоу 2005: 51). Последњим речима које изговори у приповести, Исидор изражава намеру да напусти простор на периферији који му је модални поредак те стварности доделио. Запутиће се дубље у град, како у физички, тако и друштвени простор који је кроз целокупну приповест поистовећиван са појмом људскости: „Одлазим из ов-вв-ве зграде [...]. Становаћу д-д-дубље у граду, тамо где има ви-ви-више људи ” (Дик ²2007: 182). На тај начин, Исидор подрива модални поредак који је стварао вештачку поделу на регуларне и нерегуларне грађане. Тим чином, како просторно, тако и друштвено, он заузима место које му суштински припада. Одлучује да се настани у простору који је, према друштвеним конвенцијама, резервисан за регуларне људе. Својим избором, Исидор надилази наметнути друштвени конструкт и потврђује статус истинског људског бића.

Уколико се окренемо искуствима Рика Декарда, можемо пронаћи неколико примера његовог суочавања са искривљеним одразом сопственог неприродног и отуђеног понашања у интеракцији са анроидима. У таквим ситуацијама, андроиди постају искривљени, зачудни, неретко и гротескни одраз Декардовог мањка људскости услед његове прилагођености деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку те фикционалне стварности. Суочавање са анроидом као сопственим искривљеним одразом постаје катализатор процеса когнитивног очуђења како актера, тако и читалаца. Представљен је Декардовом потрагом за новим идентитетом, вредним новопронађених изворно људских моралних принципа. У низу супротстављања Декардовог лика ликовима анроида које испитује, стиче се утисак као да је претпостављена нељудскост и машинска хладноћа обузела и самог Декарда. Последица тога, јесте ширење те машинске хладноће на начин на који Декард посматра свет који га окружује. То и јесте начин на који Дик користи мотив анроида:

„У његовој прози анرويدност, која онемогућава разликовање човека од конструкта, из перспективе човека, али и самог анроида, није сведена на разлику између органског и неорганског [...]. Уколико је понашање, изглед, реакције и сећања могуће конструисати и произвести тако да се не разликују од стварних, онда је и саму стварност могуће креирати, што значи да соматски доживљај објективне стварности може да буде илузија” (Јаковљевић 2015: 89-90).

Што више говори о анроидима као о усамљеним грабљивицама лишеним емпатије, Декард све више упире прстом у недостатке сопствене личности. Огледајући се у њиховом огледалу док се под цивилизацијским притисцима утапају у норму, вредности и друштвене обрасце окружења, житељи те стварности престају да насупрот себе виде

андроида као другог. Лице преко пута постаје њихово. Људска различитост бива замењена андроидизованом истоветношћу. Будући да су део истоветне масе, њихово понашање постаје предвидиво и лако усмеравано, симулација изворног људског понашања налик програмираном понашању андроида: „Андроид, дакле, није само машина која симулира људскост, већ и човек који својим механичким понашањем и стављањем под потпуну контролу другог човека или ентитета губи основне квалитете људскости” (Јаковљевић 2015: 103). Уколико се прилагођавањем неке особе општеприхваћеном модалном поретку потру одлике које је чине јединственом и незамењивом јединком, без обзира што њено тело и даље физички постоји и креће се, особа која је то тело настањивала престала је да постоји. Присуство андроида у људском окружењу приповести знак је крајњег исхода процеса андроидизације: „Не само што је одбегли андроид опасан по живот, већ свођење човека на андроида, на слику у огледалу и неаутентичног двојника, укида његову људскост, што је равно смрти” (Јаковљевић 2015: 104). У разарању Декардовог андроидног, друштвено прилагођеног идентитета, важне улоге играју сучељавања најпре са Рахелом Розен и Лубом Луфт, а потом и са Прис Стратон и осталим андроидима. На самом крају, своју улогу у том процесу одиграће још један симулакрум, електрична крастача коју Декард проналази у пустињи пре коначног повратка кући.

Рахела Розен је андроид у власништву Асоцијације Розен. Симулација људскости наизглед је толико савршена да Рахела безмало успева да прође Војт-Кампфов тест. Ипак, одаје је једна, наизглед безначајна ситница. У разговору о женки сове коју је Декард угледао у седишту корпорације, Рахела Розен се одаје. Док говори о сови, иако је у питању женка, непрестано користи средњи род: „То, помислио је. *Упорно за сову говори ‘то’*. Не ‘она’” (Дик ²2007: 52). Без обзира на такав резултат, Декард је неће повући. Она није „одбегла андроидка”, већ „рекламно средство” које Асоцијација Розен користи „за приступ потенцијалним емигрантима” (Дик ²2007: 53). Како ће се ускоро показати, то средство може се употребити и у другачије сврхе. Постепено, Рахела се увлачи у његов живот, недуго потом и у кревет. То чини у покушају да Декардовим поступцима манипулише, не би ли га навела да одустане од повлачења преосталих андроида (в. Шешлак 2021: 327). Њене мотивације су двојаке.

Најпре, ту су лични разлози. Рахела познаје андроиде које Декард прогони: „Познавала сам све њих док су сви постојали. Сад познајем само троје. [...] Већ скоро две године Луба Луфт и ја биле смо блиске, врло блиске пријатељице” (Дик ²2007: 161). Рахелина изјава да је са Лубом Луфт блиска замагљује разлике између људи и андроида, указујући на то да су и андроиди способни за емоције попут пријатељства и оданости. Таква изјава у складу је са начином на који Декард доживљава Рахелу, као „препун[у] веселја и сасвим сигурно исто толико *људског изгледа* као и било која од девојака које је Рик досад упознао” (Дик ²2007: 159, *курзив мој*). Кршећи прихваћене норме и обрасце понашања, Декард одлази у кревет са њом: „Развој Декардове емпатије путем сексуалне везе са женом андроидом јасно указује на укидање дистанце коју је морао, из угла *политичке коректности*, да држи према Другом” (Берози, Поругив 2018: 17). Са Рахелом је први пут разговарао тог јутра. У том тренутку, Декарду ни на крај памети није било да оде у постељу са андроидом. Међутим, до касног поподнева, „генерација је стасала и сванула откад је он последњи пут разговарао са Рахелом” (Дик ²2007: 148). Ипак, када сазна њене праве мотивације, све почиње да се мења:

„Линија која раздваја вештачко од аутентичног губи се (нестаје), на одређено време, из Декардовог психолошког профила; схвата да је кадар како физички, тако и емоционално да се испреплету са андроидима – иако је такво садејство код њих

само бихевиорално, јер су сва њихова дела лишена самилости и емпатије. Миловање андроида, додир, загрљај или пољубац није ништа друго до рефлексни лук вештачки уписан предумишљајем других, никада се не осети изнутра, напосто је реакција на надражај” (Берман 2006: 89).

Утисак о Рахелиној људскости почиње да бледи. Разлог томе јесте њено признање да му се приближила како би га изманипулисала. Међутим, треба истаћи још један детаљ. Након што је поменула да је Луба Луфт била њена блиска пријатељица, Рахела изговара речи које како Декарду, тако и читаоцу, измичу тло под ногама: „Какав је твој утисак о њој? Да ли ти се допала?” (Дик ²2007: 161). Наместо да изрази људско жаљење над њеном смрћу, таква жал изостаје. Између Рахелиних речи о пријатељству и блискости, те онога што потом изјављује, зјапи емоционални понор. Таквим поступком, Рахела подрива утисак о својој људскости. Истовремено, пријатељство са Лубом Луфт, постаје у уму читалаца само још једна симулација.

Други и важнији део мотивација Рахеле Розен лежи у чињеници да је она производ и средство у рукама Асоцијације Розен. Самим тим, разлози који мотивишу њене поступке корпоративне су природе (в. Шешлак 2021: 327). За Рахелу, Декард представља само још један задатак: „Ниједан хонорарни одстреливач није наставио да се бави тим позивом”, рече она. ‘После везе са мном. Ниједан – са једним изузетком. То је био један веома циничан човек Фил Реш’” (Дик ²2007: 161). Она манипулише његовим осећањима како би га увукла у клопку. Асоцијација Розен ју је створила са једном сврхом, да ступа у сексуалне везе са ловцима на одстрелнине. На тај начин, корпорација која производи андроиде уклања једну по једну претњу ширењу свог производа: „‘Наша Асоцијација’, рече Рахела, ‘желела је да продре до ловаца на одстрелнине, и овде и у Русији’” (Дик ²2007: 161). Као последица таквих околности, њена „карактеризација необуздано осцилира између пожељног, емпатичног [саосећајног] партнера и хладног, срачунатог манипулатора” (Хејлз 1999: 172). Услед своје неприлагођености, Декард постаје кадар да завири иза опсене и угледа одсуство стварне воље за животом у њој док јој држи пиштољ уперен у потиљак:

„[М]рачна ватра је јењавала; животна сила је истицала, цурила из ње; толико пута је то гледао код других андроида. Класична резигнација. Механичко, интелектуално прихватање онога што истински организам – који иза себе има две милијарде година притиска да живи и да одмиче путевима еволуције – никада не би могао помирено прихватити” (Дик ²2007: 162).

Испод Рахелине људске патине, не постоји животна снага која покреће аутентична људска бића. Рахелина неприродност огледа се у интелектуалном и рационалном прихватању неизбежног наспрам емотивне и животне људске реакције: „Не подносим начин како ви андроиди одустајете” (Дик ²2007: 162). Берман је вероватно у праву када примећује како је привлачност коју Декард осећа према „Рахелиној [привидној] стидљивости” заправо „погрешно тумачење њене суштинске емоционалне отуђености и удаљености”, узроковано емпатијом коју Декард према њој осећа (2006: 84). Декард своје емоције пројектује на особу/андроид у којој оне не постоје. Хејлзова је у праву када истиче како се у поменутој сцени „[е]уфемизам који Декард користи да опише убијање андроида – њихово ‘повлачење’ – иронично враћа преокретом у коме жена андроид ‘повлачи’ ловце на главе” (1999: 173). Декард не дозвољава да буде изманипулисан, да буде оруђе у било чијим рукама. Не жели поново да „постане инструмент, средство”, биће у коме „иако биолошки живот и даље тече, метаболизам се наставља, душа – у недостатку бољег термина – више није присутна или барем више није активна” (Дик 1972: 187). Циљ

који пред собом има јесте да се отргне из механичког мртвила које доминира његовим постојањем. Уколико би убио Рахелу Розен, Декард би потро све разлике између њега и инструмента Асоцијације Розен који седи поред њега. Постао би попут ње, средство „остварења циља који лежи ван његове личне – колико год кукавне – судбине” (Дик 1972: 187).

Рахелине побуде не постоје у самосталном облику. Истоветне су интересима корпорације којој припада. То постаје јасно ако приметимо како она углавном користи прво лице множине да би те побуде описала: „*Покушали смо јутрос да те стопирамо пре него што си кренуо са списком Дејва Холдена. [...] То нисмо знали, наше комуникације су прекинуте приближно тада. Знали смо само да је убијена; претпостављали смо, нормално, да си је ти убио*” (Дик ²2007: 161, *курзив мој*). Указујући на везу између настојања безличних корпорација да манипулишу видљивим доменом и андроидизације човека, Јаковљевић примењује следеће:

„Конструкт, као симулација стварног, у директној је вези са корпоративним и државним апаратима, који своје циљеве остварују контролом, манипулацијом и креирањем привида. Дик сматра да између андроида и контроле постоји узајамна веза, јер су андроид и андроидизација ефикасно средство контроле” (2015: 104).

Имајући то на уму, андроиде можемо посматрати као средство које је део још једног обрасца контроле који невидљиви домен примењује над видљивим. Као и у случају Мерцеризма, циљ тог обрасца јесте да житељима те стварности одузме слободу, самосвест и људскост, те их претвори у једнообразну и предвидиву гомилу потрошача: „Фигура андроида стога дозвољава Дику да комбинује јетку критику политике инкорпорације са психолошким сложеностима покушаја да се одлучи ко испуњава услове да се назове ‘аутентичним’ човеком” (Хејлз 1999: 162). Такав смер размишљања „додатно уплиће капитализам и андроидност” (1999: 163). Једина разлика између употребе андроида као оруђа корпоративног обрасца контроле, те мерцерићанског обрасца контроле путем емпат-кутије, лежи у њиховом пореклу.

Док је Мерцеризам повезан са делом невидљивог домена из којег делују политички центри моћи, андроиди су везани за корпорације као центре економске моћи. У складу са тим, Јаковљевић објашњава присуство андроида на фикционалној Земљи као израз воље невидљивог корпоративног домена:

„Из перспективе човека, одбегли андроиди су опасне неконтролисане машине, али *из перспективе корпорације која их је произвела они и даље могу да буду контролисано средство за остварење примарних корпоративних циљева, а то су покорност, контрола, доминација и профит*” (2015: 105, *курзив мој*).

Са таквим ставом можемо се сложити из неколико разлога. У целокупној приповести, андроиди су приказани као појединачни примерци једнообразне целине. То и јесте разлог услед кога Дик представља Рахелу и Прис као физички истоветне, два примерка истог типа. Својим присуством на Земљи, андроиди представљају модел истоветности и послушности који невидљиви корпоративни домен са великим успехом покушава да произведе код људских житеља те фикционалне стварности цивилизацијским притисцима оличеним у преовлађујућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима. Физичка сличност андроида са људским бићима подрива разлике између људског и андроидног понашања. То се догађа услед тога што људи под теретом цивилизацијских притисака осећају неопходност да емоционални аспект оставе по страни и међусобним односима приступе на основу рационалних процена. Прилагођавајући се деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку, прихватају привид стварности који им

се приказује као истина. У том процесу, одричу се слободе и постају још један зупчаник у корпоративној машинерији, неразлучив од андроида:

„Сходно томе, слобода андроида може да буде још једна симулација, која указује на илузију стварне људске слободе, а која се, андроидизацијом и њоме оствареном контролом, више никада не би разликовала од истинске слободе и живота без манипулације и контроле. Тако они, попут Дизниленда, помажу очувању илузије да људи живе у правој стварности” (Јаковљевић 2015: 105).

Тежњом да потре разлике између људи и андроида, корпоративни центри невидљивог домена покушавају да аутентичне људе замене контролисаним симулацијама. То се показује тачним како дословно, физичком производњом симулакрума људи, тако и у пренесеном значењу, трансформацијом слободног човека у сопствену симулацију. Доказ који понајвише указује да је Јаковљевић у праву када на тај начин схвата сврху Дикових андроида јесте да то тумачење пружа приповести највиши могући степен логичке кохерентности и веродостојности. Фикционална је чињеница да је Рахела Розен средство у рукама Асоцијације Розен. Када саботира ловце на одстрелнине у извршењу њихових задатака, Рахела поступа по налозима произвођача. Из изложеног се да закључити како у невидљивом домену тог света делују две силе. Са једне стране стоје политички центри моћи, док са друге стране стоји моћ корпоративног капитала. Иако је тачно да између њих постоји сарадња око програма колонизације, постаје очигледно да у погледу њиховог заједничког наступања на фикционалној Земљи долази до разилажења. Разлог из кога политички центри моћи не дозвољавају присуство андроида на Земљи могу се објаснити једино као одбрана њихове интересне сфере. Државна идеологија Мерцеризма као образац контроле над видљивим доменом заснива се на емпатијској супериорности човека над андроидом. Крајњи резултат дозвољавања присуства андроида био би потпадање политичких центара моћи на Земљи под одлучујући утицај корпорација.

Као прво, услед велике сличности између андроидизованих житеља Земље и хладних и рационалних андроида, била би подривена оправданост постојања Мерцеризма у облику у коме се може употребљавати као образац контроле. Као друго, андроиди су средства у рукама корпоративног домена, њихова продужена рука. Политички центри моћи фикционалне Земље не могу на њих утицати. Из њихове перспективе, то је недопустиво. То и јесте сврха оснивања службе ловаца на одстрелнине: уклањање прекомерног утицаја корпорација из друштвених односа земаљског видљивог домена. Још једна непорецива фикционална чињеница јесте да је Рахела Розен одржавала везе и сарађивала са одбеглим андроидима. Уколико је то радила, логично би било закључити да је побуну андроида, њихов долазак на Земљу и даље деловање организовала и потпомагала управо Асоцијација Розен, у циљу слабљења утицаја државе у том фикционалном друштву. У питању је најчешћа од свих мотивација, борба за моћ. Таква смер размишљања доводи и до сагледавања Исидоровог запажања како се Бастер Другарчина и Мерцеризам боре за душе житеља те стварности (в. Дик ²2007: 65) у другачијем светлу. Како се концем приповести сазнаје, Бастер Другарчина такође је андроид. Иако се таква изјава може делом довести у питање услед тога што је изречена у првом лицу, постоји више детаља који је логички поткрепљују. Најпре, Бастер Другарчина се у својој емисији увек подсмевао Мерцеризму: „... никакве огреботине од камења на мени [...]. А ако и пођем уз неку планину понећу пар боца пива Будвајзер са собом!” (Дик ²2007: 65). Кроз све аспекте свог забавног програма није пропуштао да провуче танану нит критике Мерцеризма. Његово делање увек је ишло на руку корпорацијама, док је поткопавањем Мерцеризма подривао утицај државних структура. Како претходни навод показује, подсмевајући се Мерцеризму,

Бастер не пропушта да промовише пиво брэнда Будвајзер⁴⁰⁸, корпоративни производ познат како у фикционалној реалности романа, тако и у нашој искуственој стварности. Још једна чињеница поткрепљује тврдњу да је Бастер андроид. Његову објаву да је Мерцеризам превара са нестрпљењем ишчекују не само андроиди окупљени у Исидоровом стану (в. Дик ²2007: 167-170), већ и осведочено средство у рукама корпоративног капитала, Рахела Розен, у тренутку када се налази у Декардовим ховер-колима (в. Дик ²2007: 164). Како корпорације, тако и политички центри моћи, контролишу људски род управљајући њиховом перцепцијом стварности. Деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима која намеће свету, невидљиви домен човеку подмеће његову заједничку стварност. Таква стварност искривљена је перцепција, производ симулација и манипулација које било корпоративном, било политичком домену омогућавају да управља видљивим како би то тржиште задржали под својом контролом. Андроиди као средства која корпоративни домен користи, детаљ су приповести који на први поглед није лако приметити. Ипак, једном уочен, тај детаљ додатно очуђује читање и скреће пажњу читаоца на сличности између начина на који се у роману понаша Асоцијација Розен и начина на који се владају корпорације наше искуствене реалности. Смер наших разматрања додатно потврђује статус приповести као искривљеног и зачудног одраза корпоративно-капиталистичких односа нашег света. Капитал, нарочито савременог корпоративног типа, нема на уму добробит било друштва, било појединаца који у њему живе. У најбољем случају, добробит друштва је само привид (в. Шешлак 2021: 327). Једино што капитал може имати на уму јесте сопствена корист, јер он „никад није био везан [друштвеним] уговором за то друштво у коме влада” (Бодријар 1991: 19).

Пресудни догађај који Декарду отвара очи јесте сусрет са Лубом Луфт. Док је посматра на сцени на проби Моцартове *Чаробне фруле*, Декард осећа незадовољство задатком који треба да обави. Размишља о неумитности ентропијског процеса: „Ова проба ће се завршити, представа ће се завршити, певачи ће помрети, једног дана ће и последња записана нота нестати, на овај или онај начин; најзад ће ишчезнути и име ‘Моцарт’, биће то победа прашине” (Дик ²2007: 83-84). Декардов „професионални инстинкт” у стању је да препозна одсуство емоционалне дубине, рационалну хладноћу која прожима њено биће: „У њеном тону испољавала се хладна резервисаност – али и она друга хладноћа, коју је приметио код толиких андроида досад. Увек исто изванредан интелект, способност да се много постигне, али и ово. Осећао је жаљење због тога” (Дик ²2007: 85). Упркос ономе што му инстинкт говори, у Декарду је већ отпочео процес довођења у питање норми, система вредности и друштвених образаца у складу са којима поступа. Цивилизацијски притисци окружења условљавају га да свој задатак приведе крају. На тај начин, Декард постаје агент ентропије. Својим поступцима, он поспешује њено деловање: „То можемо да избегавамо неко време. Баш као што андији могу мене да избегавају и да егзистирају још неко одређено време. [...] На неки начин, ја сам део формоуништавајућег ентропијског процеса” (Дик ²2007: 84, *курзив мој*). Доживевши Лубу Луфт као особу коју делом дефинише њено креативно занимање, насупрот његовом уништитељском, Декард њеном тестирању прилази пољуљаног уверења у оправданост својих поступака. Та пољуљаност манифестује се Декардовом жељом да га његов инстинкт превари: „Можда је Дејв погрешно претпоставио за њу, нагађао је Рик. Камо среће да је тако” (Дик ²2007: 84). Иако ће његова првобитна претпоставка бити потврђена, то искуство указаће му на чињеницу да рационална хладноћа коју примећује како у њој, тако и у другим андроидима, није

⁴⁰⁸ Енг. „Budweiser”.

ограничена само на симулакруме људи. У одразу Лубине хладноће и отуђености, Декард сагледава сопствену: „‘Андроид’, рече он, ‘не мари шта ће се десити другом андроиду. То је једна од индикација за којима трагамо.’ / ‘У том случају’, рече госпођица Луфт, ‘ви сте сигурно андроид!’ / То га је зауставило; зурио је у њу” (Дик ²2007: 86). Вештим избегавањем да на Декардова питања директно одговори, Луба Луфт их излаже подсмеху читалаца. Њено одбијање да учествује у процесу који потврђује слику света усађену у Декардов ум деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима његове стварности, такву слику дестабилизује и убрзава тренутак када ће Декард наметнуто одбацили: „Лубина андроидска побуна зависи од њене способности да дестабилизује језик, на начин који доводи у питање (за Рика, њеног саговорника) претходно непреиспитане структуре моћи” (Галван 1997: 421). Декард је постао жртва истог формоуништавајућег ентропијског процеса који својим поступцима поспешује. Изложено цивилизацијским притисцима, јединствено људско биће које је некада у њему постојало, замењено је једнообразном и друштвено прихватљивом копијом: „Можда је својевремено постојао човек који је изгледао као ви, па је негде током своје каријере погинуо; ви сте [га] убили и заузели његово место” (Дик ²2007: 87)⁴⁰⁹. Утисак да под притисцима окружења постаје попут андроида, хладан, безосећајан и срачунат, бива појачан и Декардовим сусретом са Филом Решом. У том двоструком огледалу својих мана, Декард увиђа шта је прилагођавањем деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку изгубио.

Како Декард примећује, постоји једна одлика која доиста раздваја андроидски привид живота од стварног, људског. Реакције андроида у ситуацијама када су под великим притиском или им је постојање угрожено не одликују се емоционалним набојем, какав бисмо очекивали од аутентичног људског бића, већ безвољношћу, неистрајношћу и прихватањем датих околности. Другим речима, одустајањем: „[О]чи су јој се угасиле, а боја нестала с лица, остављајући изглед леша који је већ почео да се распада. Као да се живот у трену повукао у неку тачку далеко у [њ]ој, препуштајући тело аутоматском распадању” (Дик ²2007: 110). Висковић примећује заступљеност одлика неспојивих са присуством живота као технику коју Дик користи не би ли читаоцу указао на чињеницу да је актер суочен са нечим што, колико год да је интелектуално присутно, није живо на начин схватљив човеку:

„Њена реакција противна је реакцији било ког другог живог бића, које ће се борити за сваки дах, и Дик је представља као дубоко и темељно неприродну. Луфтова, суочена са Риком, изгледа као да је већ мртва. Изгледа помирена са судбином, а та помиреност од ње је отргла привид људскости. [...] Дик користи сликовити приказ механизма и распадања, очигледно мешовиту метафору коју често употребљава *како би истакао заједничке одлике које уочава између смрти и машина*” (Висковић 2013: 220, *курзив мој*).

У гротескном приказу непомирљиве истовремености две супротности, смрти и живота, Декард препознаје ентропијски процес уништења чијим делом и себе доживљава. Животна сила, или њен привид, присутна је тек на трен. Већ у следећем тренутку, отекла је у непознатом смеру: „Претња смрћу огулила је патину људскости са Луфтове и разоткрила је као нешто хладно, инертно и, напokon, неживо” (Висковић 2013: 220). Наместо ње, остала је хладна празнина и одсуство воље за животом:

⁴⁰⁹ Наведене речи читаоца неизоставно враћају сличним запажањима Цека Болена у роману *Марсовско временско исклизнуће*, како о Боленовом послодавцу на фикционалној Земљи, тако и о психијатру Милтону Глаубу.

„Луба Луфт није вољно полазила, али, опет, није се ни активно опирала; чинило се да се помирила са судбином. Рик је то већ виђао код андроида, у кључним ситуацијама. Вештачка животна сила која их је покретала као да се, под прејаким притиском, расплињавала...” (Дик ²2007: 110, *курзив мој*).

Ентропијски процес разара конструкт заједничке стварности актера присиљавајући их да завире у потпуно. Наметнути конструкт стварности говори им како андроиди нису присутни на тој фикционалној Земљи. Ентропијски процес чије је Декард оруђе разоткрива на тај начин перцепирану стварност као лажну. Одсуство воље за животом које примећује у Луби Луфт, Декард може пронаћи и у себи блиској, људској особи, својој супрузи. Рационалну хладноћу, отуђеност од људског колектива и готово патолошку безосећајност, Декард проналази у свом колеги, Филу Решу. Такве особе постају попут намученог створења које шакама покрива уши док му се са усана разлеже нечујни крик на изложби Едварда Мунка: „То биће стајало је на неком мосту, а око њега нигде никог; вриштало је у изолацији. Одсечено од света упркос томе што вришти, или баш зато што вришти” (Дик ²2007: 109). Фил Реш претпоставља да се једино андроид може тако осећати, изолован у својој неспособности за емпатију. Није у стању да види како тај приказ осликава стање у коме се налазе људска бића, заробљена наметнутим конструктом стварности. Андроид као двојник човека суочава читаоца са непријатном истином да ентропијска хладноћа и празнина нису присутне само у репликама човека. Усађене су цивилизацијским притисцима у људе од крви и меса:

„У универзуму постоје окрутне хладне ствари које сам назвао ‘машине’. Њихово понашање ме плаши, нарочито када имитирају људско понашање тако добро да имам нелагодан осећај да те ствари покушавају да се представе као људи, а то нису. Зовем их ‘андроиди’, што је мој начин коришћења те речи” (Дик 1976: 211).

Луба Луфт оперска је певачица која ствара својим гласом нешто истински лепо. Ипак, њен статус рефлексне машине која не поседује самостални дух истакнут је и чињеницом да се та лепота задржава на нивоу репродукције. Певањем, она репродукује нешто што је други створио. Својом физичком лепотом, Луба Луфт је репродукција заиста лепог исто колико је њено певање репродукција аутентичне вредности уметничког дела које изводи. Будући да је репродукција, оригиналне слике које на Мунковој изложби посматра недостижне су за Лубу Луфт. У поређењу са њом, Декард и Реш су уништитељи. Не само да ништа не стварају, они чак ни не репродукују. Једино што доносе јесте празнина смрти. Како би показао своју људску вредност, Декард осећа потребу да се ентропијском процесу одупре. Друштвена улога коју има пориче човека у њему. Тиме се више не жели бавити: „Нека употребе андроиде. Биће много боље да андији ово раде. Ја више не могу; доста ми је. Ово је била изванредна певачица. Овој планети је могла бити корисна. Ово је лудило” (Дик ²2007: 113). Сагледавши сопствену нељудскост у искривљеном огледалу какво му пружа Луба Луфт, Декард схвата да свој идентитет не сме подредити друштвеној улози уколико и даље жели да се назове људским бићем. Исти процес пролази и читалац посматрајући фикционалну стварност коју реконструише као зачудно огледало сопствене.

Последњи тест његовог новог става према свету јесте суочавање са Прис Стратон. Наиме, Прис је идентична копија Рахеле Розен. Како би завршио свој задатак и стекао слободу да управља својим животом, Декард мора убити Прис/Рахелу, девојку/андроиду према којој је осетио емоције: „Тренутак када Декард убија Прис Стратон, Рахелину копију, бодријаровску симулацију симулације, носи своју симболику. Убијајући њу, Рик окреће леђа свему што га је спречавало да пронађе себе” (Шешлак 2021: 328). Помоћу још

једне визије, Мерцер у њему даје му снагу да истраје: „Оно што ти чиниш мора бити учињено” (Дик ²2007: 178). То не мора бити учињено само услед цивилизацијских притисака који још увек несмањеном снагом делују на Декарда. Без обзира што је пронашао себе, са притисцима норми, вредности и друштвених образаца окружења Декард ће морати да се носи док је жив. Свестан да су деломике постали део њега и присиљен да им се повинује, он то ипак мора учинити у најмањој могућој мери: „Стајао је сâм у празном ходнику; Мерцер га је напустио зато што је Рик урадио оно због чега је и дошао; Рахела – тачније Прис Стратон – сад је била раскомадана; *на тај начин није преостало ништа, ништа сем Рика самог*” (Дик ²2007: 179, *курзив мој*). Уклонивши Прис дословно и Рахелу симболично, Декард из себе уклања и последње одлике које су га чиниле андроидизованом особом. Након тога, повлачење Роја и Ирмгард Бејти ствар је „стандард[е] процедур[е]” (Дик ²2007: 179). Ипак, постоји приметна разлика између начина на који је Декард приступао свом послу на почетку приповести и начина на који му приступа сада. Он и даље додељени задатак савесно обавља, али је јасно да се више не поистовећује са својом друштвеном улогом. Ценећи сопствену људскост, Декард животе андроида престаје да сматра безвреднима. „Крику јада” који Рој Бејти испушта сведочећи смрти своје супруге (в. Дик ²2007: 181, *курзив мој*), стари Декард никада не би доделио такву емоционалну обојеност. Док убија Роја Бејтија, Декард то чини са пуном свешћу да уништава живот другог, можда не сасвим људског, али ипак бића које поседује сопствени живот: „У реду, волео си је’, рече Рик. ‘А ја сам волео Рахелу. А нерегуларца је волео другу Рахелу’” (Дик ²2007: 181).

У три кратке реченице претходног навода, Декард сажима дубину промене која му се догодила. Свега десетак сати раније, андроиде је сматрао неживим аутоматима, а нерегуларце нижим обликом живота. Престао је да свет око себе посматра кроз призму конструкта стварности наметнутог му деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком. Признајући му способност да воли, Декард у том тренутку не „повлачи” андроиде. Он убија другу особу. Док га посматрамо у самртном ропцу, Рој Бејти престаје бити „то” и постаје „човек”: „Тад је убио Роја Бејтија; леш тог крупног *човека* бацакао се, шибао ствари око себе” (Дик ²2007: 181, *курзив мој*). На сличан начин, признање способности једног нерегуларца да воли, Исидора сврстава међу припаднике људског рода. Извршивши задатак, Декард бива ослобођен да окрене леђа ловцу на одстрелнине и пронађе свој пут: „А сад је готово и сад могу да се вратим кући, Ирени и кози” (Дик ²2007: 181). Некада је Декардов приступ послу био „креативан и свеж” (Дик ²2007: 11). Сада тај посао сматра једним од оваплоћења ентропије која уништава живот, налик свеприсутној радиоактивној прабини или Исидоровим пенетинама:

„Који посао ја имам, помисли Рик. Ја сам бич божји, нешто као куга или глад. Где ја ступим, древна клетва дође. Као што рече Мерцер, од мене се захтева да чиним неправду. Све што сам урадио, било је од почетка неправедно. Но, у сваком случају, време је да пођем кући. Можда ћу, пошто неко време проведем са Ирен, заборавити” (Дик ²2007: 182).

Вративши се кући, Декард затиче унезверену Ирен. Њихова коза је мртва. Убивши козу, Рахела Розен Декардове симболично ослобађа терета моралних захтева Мерцеризма, остављајући их слободнима да се окрену једно другом у искреном људском односу: „Иронично, смрт козе искупитељски је догађај у Декардовом животу. Коза (или било која друга животиња) није ништа друго до искривљени и фетишизовани предмет жеље” (Берози, Поругив 2018: 17). По први пут у приповести, Ирен се ослања на свог мужа, тражи и уважава његово мишљење: „Куда ћеш? Зар нећеш поћи доле да – *будеш са мном?*”

Телевизија је пренела крајње шокантне вести; Бастер Другарчина тврди да је Мерцер лажан. *Шта мислиш ти о томе, Рик? Мислиш ли да би то могло бити истина?*” (Дик ²2007: 183, *курзив мој*). Ирен више није отуђена од мужа. Њен нови став и њему омогућава да јој се приближи и отвори. Уместо да буде ужаснут и бесан, Декард сталожено прихвата вести. Ослањајући се на своју новопронађену људскост, понаша се супротно ономе што се од сваког мерцерићанина у таквом тренутку очекује: „Декардова аутентична пасивност, прилагођавање и прихватање другог у друштвени контекст приповести, уклања у њему оно што га веже за [његовог] господара” (Берози, Поругив 2018: 17). Истинска блискост са људима у непосредном окружењу, првенствено са супругом, умногоме је важнија.

Попут Манфреда Штајнера у *Марсовском временском исклизнућу*, на последњем кораку унутрашњег путовања ка самоспознаји, Декард одлази у пустињу. Тачније, у радиоактивну пустош северно од града. Слетевши тамо, излази из својих ховер-кола. Изашавши из њих, симболично напушта окриље друштва које му је наметањем свог деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка уобличавало доживљај стварности. До тог тренутка у приповести, Декард није напуштао насељена подручја. Кретао се искључиво доменом за који се надмећу моћници ван његовог видокруга. Одлазак у пустош представља „[д]растични географски помак [који] допушта Рику и онај емоционални” (Галван 1997: 427). Пустош ван насељених области простор је у коме је моћ невидљивог домена ништавна. Сићушна је попут Декардових ховер-кола изгубљених у мору ентропијске прашине. Пред Декардом је брдо: „[Њ]егово путовање у пустињу постаје дословно понављање Мерцеровог успона, док се успиње из гробног света своје депресије *уз право брдо*” (Висковић 2013: 209, *курзив мој*). Попут Мерцера, Декард се мора успети уз њега како би сагледао своју нову стварност. Стварност коју је до тада живео постала му је страна: „Али оно што сам ја починио, помисли; то је мени постало страно. У ствари, све око мене постало је неприродно; ово сам неприродан ја” (Дик ²2007: 186). Пењући се, Декард иза себе оставља неприродну особу која је некад заузимала његово место. На путу ка врху, проналази право, природног Рика Декарда. Копирајући Мерцерово успињање, Декард на себе преузима Мерцерову улогу. Ипак, постоје битне разлике. За разлику од емпат-кутије која нуди лажно сједињење док приказује лажну реалност једног лажног пророка који се успиње уз лажно брдо док га засипају лажне каменице, у искуству Рика Декарда нема ничег лажног: „Ничег ту новог нема. Али има, схватио је. Јер овог пута, помисли он, то сам урадио сам” (Дик ²2007: 188). Декарду више није потребна емпат-кутија, нити сједињење са Мерцером које она обезбеђује како би био у додиру са својим емоцијама: „Кад користите емпат-кутију осећате да сте *са* Мерцером. Разлика је била у томе што нисам био ни са ким; био сам с[а]м” (Дик ²2007: 190). Мерцер са којим се путем емпат-кутије сједињују житељи Декардове реалности лажни је идол. Он је оличење конструкта доживљаја стварности, образац контроле који је одозго наметнут владајућим модалним поретком. Насупрот томе, поставши свестан наметнутих модалних ограничења, Декард полази у потрагу за другачијим вредностима. Док се креће оронулим просторима пост-апокалиптичног Сан Франциска, Декардова потрага за андронидима у физичком простору, постаје путовање духовним простором. Урбани простори који се растачу под притиском ентропије у материјалној равни, постају унутрашњи пејзажи Декардове нељудскости и андроидизиције. Ипак, испод слојева обмана усађених у Декардову личност цивилизацијским притисцима, још увек се налази аутентична људска срж. На свом путовању, Декард постепено уклања те слојеве и проналази Мерцера у себи. То није културни конструкт који свету намеће извитоперено схватање емпатије. Декардов Мерцер друго је име за природне људске емоције и слободу духа коју му више ништа не може

одузети: „[Н]е могу да престанем да будем Мерцер. Кад човек то једном почне, прекасно је за одустајање” (Дик ²2007: 190). Декардова промена толико је видна да је примећује и његова секретарица: „Изгледате као Вилбур Мерцер”, рече госпођица Марстен. / “То и јесам”, рече он. “Ја сам Вилбур Мерцер; трајно сам се сјединио с њим. Сад не могу да се разјединим”. / [...] “Ја више нисам службеник полиције” (Дик ²2007: 189). Нови Мерцер кога је Декард пронашао испод наслага прашине наметнутих му норми и вредности, више не може бити кооптиран и злоупотребљен. Такав „*Мерцер је бесмртан*” (Дик ²2007: 190). Декарду више није потребна симулација емпатије и дељења. Више му није потребно помагало како би заиста осећао: „Постао је један од ретких који је елиминисао потребу за механичким посредником да би ступио у контакт са својим емоцијама” (Шешлак 2021: 326). Мерцеров успон у симулираној реалности ка симулацији емпатије постао је Декардов стварни успон ка стварној људскости. За разлику од Мерцера, Декард је отишао „у *праву* пустињу”, пео се „уз *право* брдо”, у лице и по телу „ударале су га *праве* каменице” (2021: 326). Његово искуство више није сведено на симулацију емпатије са Мерцеровим мукама, доживљавао је сопствене.

Повратком супрузи, Декард затвара круг потраге за вредностима које надилазе оне према којима је претходно живео: „Повратак породичном гнезду симболично представља и повратак сопственој људскости” (Шешлак 2021: 326). Призор Рика Декарда на вратима свог стана слика је измењене особе која је за собом оставила „псеудо-научне и друштвене стандарде” (Берман 2006: 78) ематичке какву његово окружење познаје. Прашина је тешко полегла по његовој појави. То је како радиоактивна прашина пустоши из које се вратио, тако и прашина цивилизацијских притисака тог фикционалног света. Ипак, постоји један део његовог тела који прашина није успела да покрије. То су његове очи. Те очи некада су биле испуњене жудњом за срећом коју је неуспешно покушавао да утажи материјалним добрима. Међутим, Декардове очи сада зраче сјајем човека који је своју духовну празнину испунио: „Заокругљене од дивљења његове су очи сијале, као очи малог дечка; изгледа, помисли она, као да се играо и да је сад дошло време да напусти игру и дође кући. Да се одмори, опере и прича о чудесима претходног дана” (Дик ²2007: 193).

Кроз целокупну приповест, „Декард је суморан и напет”. Насупрот томе, очи му сада по први пут сијају (в. Шешлак 2021: 326). Са собом доноси само крастачу коју је пронашао у пустоши, електрични симулакрум попут овце коју већ имају. Упркос томе што не доноси праву животињу, Ирен мужа дочекује топлином и раздраганостју: „Неко је закуцао на врата апартамана. Остављајући *Пропланак-приручник* скочила је, размишљајући, сад није потребно да наручујем расположење; већ га имам – ово је Рик. Потрчала је до врата и широм их отворила” (Дик ²2007: 193). Да ли је животиња права или не, више није важно: „Али то није важно. И електричне ствари имају своје животе. Макар и кукавне” (Дик ²2007: 195). Ослобођен цивилизацијских окова који су га раније условљавали, Декард је „надишао капиталистичку идеологију емпатије” (Берози, Поругив 2018: 17). Прихватајући себе и свој свет, Декард надилази деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења моћника невидљивог домена. Прешао је дуг пут, како у физичком, тако и у духовном простору. На крају тог пута, пронашао је оно за шта се на моменте чинило да је заувек изгубио, себе и свој дом. Заокруживши свој пут, Рик Декард одлази у кревет и напушта сцену. Из навике, супруга му предлаже да му на Творцу расположења наручи програм 670: „Одавно заслужени мир” (Дик ²2007: 196). За разлику од сцене буђења, утицај Творца му више није потребан. Свој мир је самостално пронашао (в. Шешлак 2021: 327). Околности отуђеног односа двају супружника, који више не постоје у заједничком приватном простору, окрећу се у своју супротност. Надишавши норме, системе вредности

и друштвене обрасце окружења, брачни пар Декард успева да своје јавне улоге подреди приватним. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења према којима је до тада функционисало њихово друштво више неће имати предност над њиховим личним моралним начелима. Рик и Ирен Декард поново имају једно друго у искреном људском односу. Тај однос постаће сидриште њиховог новопронађеног људског идентитета. Као деонтички, аксиолошки и епистемички странци и бунтовници, неће осећати потребу да свој идентитет траже и потврђују приклањајући се владајућим нормама, културним конвенцијама, системима вредности или идеологијама чији је пример у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* Мерцеризам. Попут мужа, Ирен је превазишла како емпаткутију, тако и Творца расположења. Слободна је да прибегне начину опуштања који је читаоцу умногоме ближи, разумљивији и људскији. Може коначно да седне и мирне душе попије „једну шољу вруће црне кафе” (Дик ²2007: 197). То ће учинити „опуштено и достојно човека, не брзопотезно и механички као Рик свој доручак на почетку” (Шешлак 2021: 327).

Међутим, како у нашој искуственој и емпиријској, тако и у фикционалној стварности романа, симулацијама и лажним стварностима није лако утећи. Како истиче Бодријар, разлог томе је тај што је „[д]анас [...] стварно постало алиби модела у свету којим влада принцип симулације”, док је „стварно на парадоксалан начин постала наша права утопија – али утопија која више не спада у ред могућег, она о којој се још може само сањати као о изгубљеној ствари” (1991: 123-124). О томе сведочи и Иренин поступак на крају приповести. Не могавши у потпуности да се ослободи научених норми, вредности и друштвених образаца, Ирен делимично поново урања у симулацију постојања које јој намеће потрошачко друштво. За вештачку жабу крастачу, коју је њен муж у тренутку пустињског просветљења пронашао, Ирен наручује „пола килограма вештачких мува које стварно лете околу и зује, молим” (Дик ²2007: 197). Као што роман почиње насловом, уједно и питањем, *Сањају ли андроиди електричне овце?*, тако се исти, правећи пун круг од андроидизације човека, преко просветљења и ослобођења, назад у потенцијално поновну андроидизацију, завршава Ирениним питањем „шта та крастача ‘једе’ [...]” (Дик ²2007: 196-197). Попут андроида, симулације човека која симулира „сневање симулације оваца, [...] симулација крастаче симулира да једе симулацију мува” (Шешлак 2021: 330) које симулирају понашање аутентичних инсеката. Сликком друштва које је представио приповешћу романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, Дик је екстраполирао могуће крајње последице односа у потрошачком друштву историјског тренутка у коме је писао. Уједно, то је слика друштва у чијој унапређеној варијанти и данас живимо. У друштву којим влада такав деонтички, аксиолошки и епистемички модални поредак, разлике између аутентичног и неаутентичног, симулације и стварног, постају готово неразлучиве. Симулација гради сопствени привид стварности чинећи разлике између стварног и симулираног неважним (в. Шешлак 2021: 330). Декардове речи, да и електричне ствари имају своје животе, какви год да су (в. Дик ²2007: 195), потврђују замаглење тих граница. То чине и Иренини поступци након што њен муж оде на починак. Једино што је у умовима Декардових представљало јасно разграничење између категорија живог и неживог био је појам емпатије као део идеологије Мерцеризма. Међутим, будући да се Мерцеризам као наметнута идеологија показао ништа мање лажним од емоција на Творцу расположења, супружници су присиљени како да рedefинишу границе живота, тако и да дају нови смисао Мерцеризму, не би ли га уклопили у нови поглед на свет. О Мерцеризму као симболу који је испразан, сопствена симулација док год не почне да представља аутентичне људске емоције, говори и Роси: „Нешто што представља симбол нечег другог

није симболизовани ентитет – то је само знак, показатељ. Оно што је означено, што је показано јесте оно што је важно” (2011: 262-263). Једино што појединац у тим околностима може учинити јесте да не изгуби своју људскост. Многобројне слојеве симулација које га окружују мора посматрати са подозрењем не би ли успео да докучи аутентичну истину која му измиче. То је једини начин да избегне сопствено претварање у андроидизовану симулацију људског бића (в. Шешлак 2021: 330). Тежња ка таквој спознаји указује на присуство сазнајне функције у приповести романа, што и јесте једна од одлика која то дело и чини научнофантастичним.

IV 3. 5. *Убик*

Кодексна деонтичка ограничења фикционалне Земље *Убика* прате слична ограничења раније анализираних Дикових романа, почевши од *Човека у високом дворцу*, све до *Сањају ли андроиди електричне овце?* Последица постојања тих кодексних деонтичких ограничења јесте наметање одређене кодексне аксиологије фикционалној реалности романа. Поменута аксиологија манифестује се као општеприхваћени систем вредности који игра велику улогу у обликовању њихове перцепције стварности. Из наметнутог аксиолошког система произилазе кодексна епистемичких ограничења тог света. Таква ограничења манифестују се друштвеним обрасцима и захтевима који управљају начином понашања житеља те реалности. Крајњи резултат међуделовања различитих ограничења на тај начин устројеног модалног поретка јесте друштвено окружење у коме су „[т]елепатски феномени, након што се њима овладало у контексту капиталистичког друштва, претрпели комерцијализацију попут било које друге технолошке иновације” (Лем 1975: 57). Истинитост Лемовог запажања није ограничена само на тај аспект тог фикционалног друштва. Оно је утемељено на тржишним односима и следственој новчаној вредности. Услед описаних околности тог фикционалног универзума, Сувин посматра „сатиричну драматизацију света свеprisутних симулакрума у *Убику*” као Дикову „идентификацију нових искустава ‘малог човека’ у потрошачком капитализму” (1988: 48). То је још један начин аналошког темељења тог текстуалног универзума на заједничким искуствима аутора и читаоца у просторима наше стварности. Слично раније анализираним Диковим приповестима, може се устврдити како у *Убику* постоји сукоб унутрашњих моралних начела актера приповести, првенствено Џоа Чипа, са владајућим деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком било примарног, било интермедијарног фикционалног окружења. Настојање да очува индивидуалност и самосвојност, суочен са опасношћу утапања у истоветност Џоријевог идентитета, мотивација је која га покреће на делање и потрагу за истином иза привида. Посматрана очима било Чипа, било Ранситера, структура те приповести преузима облик „низа откривања, при чему свако од њих разоткрива претходно [откривење] као фасаду, пре него аутентичну реалност” (Хејлз 1999: 184).

Као и у *Три стигме Палмера Елдрича*, употреба термина фикционална окружења у множини није случајна. Осим примарне стварности коју пратимо све до тренутка експлозије на Месецу, текст *Убика* потенцијално гради читав низ фикционалних реалности. У питању су могуће интермедијарне стварности полуживота, које Сувин изједначава са „губит[ком] власти над сопственим микрокосмосом” (1975: 19). Иако само Џоријев псеудосвет бива актуализован у приповести као пример те фикционалне равни, можемо претпоставити да су и остале потенцијалне интермедијарне реалности романа за његове ликове готово неразлучиве од примарне стварности у којој путовање кроз тај

фикционални универзум почиње. Како Џоријев псеудосвет, тако и остале могуће псеудостварности полуживота технолошке су симулације са истоветним начином настанка. Додатни разлог услед кога је Диковим ликовима веома тешко да разлуче своју примарну стварност од интермедијарне лежи у томе што Џоријева симулација као Лемов сурогат реалитета са примарном равни дели истоветан деонтички, аксиолошки и епистемички поредак. То је појава коју смо у Диковој фикцији могли приметити на примеру четири претходно анализирана дела, понајвише *Три стигме Палмера Елдрича*. Попут околности у тој приповести, слободни смо утврдити како норме и системи вредности природне примарне стварности романа, у интермедијарном свету Џоријеве симулације досежу свој логички екстрем.

У поређењу са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком какав нам је познат у нашој реалности, можемо приметити следеће. Сличан поредак примарне равни *Убика* аналошки јесте утемељен на сличним ограничењима света писца и читаоца, али је истовремено његов утицај на околности фикционалне стварности умногоме израженији и очигледнији. Пример који подржава наш став можемо пронаћи у сцени у којој Чип покушава да изађе из потрошачког стана. Будући да је остао без финансијских средстава, он није у стању да користи нити једну од услуга које боравак у том стану нуди. Његово понашање и начин приступа животу у нескладу су са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком метафорички приказаним у облику Чипу недоступних апарата и услуга. Његов статус странца у том окружењу можда нигде више у роману не долази до изражаја као у тој сцени. Цивилизацијски притисци којима је изложен толико су свеприсутни да му није дозвољен ни бег у другачије окружење. Самозадовољним тоном врата потрошачког стана саопштавају Чипу да неће изаћи уколико не плати: „Пет центи, молим” (Дик ²2018: 36). Гротескним приказом неживог предмета, врата, која добијају свест и интенционалност, Дик читаоцу покушава да приближи степен у коме су потрошачки принцип и економске вредности прожеле стварност у коме се деонтички, аксиолошки и епистемички странац попут Чипа креће. Описане околности потиру сваки привид слободе и самосвојности присиљавајући житеље да се владајућем поретку прилагоде. Такав опис очуђује читаће усмеравајући читаоца да се осврне на сличан поредак сопствене стварности. Врата Чиповог стана постају метафора бесмисла и безизлазности потрошачког начина живота како у фикционалној, тако и у нашој реалности. Како примећује Пагети, тим приступом изградњи фикционалних универзума својих научнофантастичних приповести, Дик „критички испитује значења СФ-а кроз приповедна средства која му СФ ставља на располагање” (1975: 31). На тај начин, он их „изврће и модификује у потрази која га све више приближава мета-СФ-у који се не исцрпљује у интелектуалној игри, већ је истовремено и кохерентно тумачење кризе која забрињава технолошког човека и америчко друштво двадесетог века” (Пагети 1975: 31).

Свеприсутност тих модалних ограничења као темеља начина постојања у свим фикционалним равнима романа *Убик*, примарној и интермедијарној, потцртана је још једном чињеницом. Упркос томе што целокупна стварност Џоријеве симулације регресира и сви њени ентитети се преобраћају у своје пређашње форме, укључујући и апарате потрошачког стана, исто се не може рећи и за Чипова врата. Упркос свему, она остају непромењена наглашавајући чињеницу да деонтички, аксиолошки и епистемички поредак интермедијарне равни проистиче из истоветног поретка примарне: „‘Пет центи, молим’, рекоше његова спољна врата, када је покушао да их отвори. Једна ствар, ипак, није се променила. Врата с механизмом за плаћање имала су урођену упорност; вероватно ће издржати дуже од свега осталог” (Дик ²2018: 149). Ипак, док је у примарној стварности

цивилизацијским притисцима угрожена само Чипова слобода и самосвојност одбијањем потрошачког стана да га ослободи, у интермедијарној равни та претња прераста у директну опасност брисања Чипове свести и престанка његовог (полу)постојања. Чип се дословно налази у опасности да буде „поједен” (в. Дик ²2018: 211). Прешавши границу између примарне и интермедијарне равни, опасност од губитка идентитета поробљавањем и економским искоришћавањем у преовлађујућем модалном поретку, постаје опасност од губитка идентитета путем коначне смрти утапањем у Џоријеву истоветност. У равни примарне стварности, усмерење ка претварању житеља тог света у средства опстанка система потиче из домена несагледивог актерима приповести. То је невидљиви домен корпоративно-капиталистичког система чије је оличење у приповести Холисова псионичка организација. Иако нити једног припадника те организације читалац не среће, све што Ранситер и његови уполсници чине у видљивом домену реакција је на интервенције које долазе из простора који се налази ван њиховог обзора. Ипак, надмоћ невидљивог домена приповести ограничена је самом чињеницом да су актери у видљивом домену кадри да се боре против тих интервенција. Поменуто околности истичу природност могућег света фикционалне Земље *Убика* и омогућавају функционисање невидљивог домена приповести као искривљеног одраза корпоративне Америке Диковог времена. Аналошки темељећи различите фикционалне равни својих романа на познатим му друштвено-економским околностима његове стварности, Дик указује читаоцу да „смисао постојања различитих стварности унутар једне суперструктурне целине” његовог романа треба потражити „у њиховом разрешењу, тачније у културној поруци садржаној у њему” (Жикић et al. 2018: 112).

Насупрот околностима примарне стварности, својом способношћу да гради псеудосвет у интермедијарној равни полуживота као потенцијално неразазнатљив од свог примарног парњака, Џори Милер преузима улогу коју је држао Палмер Елдрич у раније анализираном роману. Попут Елдрича, у оквирима своје псеудостварности, Џори постаје отеловљење доминантног деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка који влада и у примарној равни. Попут Елдричевих интермедијарних светова кроз његове стигме, илузија коју ствара Џори Милер својим деловањем стиче интенционалност окрећући се против актера коју су у њој заробљени. Поменута интенционалност огледа се у чињеници да је то привидно место наменски скројено не само да зароби ликове које приповест прати, већ и да омогући Џорију да њихову преосталу животну енергију конзумира, потревши тим чином њихово постојање. На тај начин, њихова људскост и самосвојност бивају кооптиране и утопљене у једнообразност интермедијарног отеловљења владајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. Слично Елдричевим интермедијарним стварностима, привид који Џори ствара плод је његовог ума. Из тих разлога, између фикционалног псеудосвета који гради у интермедијарној равни полуживота и самог Џорија можемо повући знак једнакости. Попут Елдрича, он је привидно божанство те виртуелне стварности. На тај начин, у интермедијарним просторима романа, Џори преузима улогу невидљивог домена из кога су у примарној равни делали корпоративни центри моћи. Ипак, пратећи Елдричев образац, иако тежи да буде божанство света који својим умом ствара, он није кадар да у томе доиста и успе. Осим његове немоћи да заустави ретроградно ентропијско кретање своје интермедијарне реалности, постоји још један чинилац који упућује на такав закључак. Џори Милер нити је свезнајући, нити је свеприсутан, колико год то на први поглед тако изгледало. Једна од ситуација која указује на истинитост те тврдње јесте и његово незнање о правом пореклу и сврси аеросола Убик (в. Дик ²2018: 209-210). Ту је и његова неспособност да „поједе” Чипа након што га је овај на себи применио.

Постојање средства, макар оно било и метафора, које онемогућује Џоријево делање, спушта га у раван савладиве и уклониве препреке отвореног и епског типа приповести чији би пример научна фантастика и требало да представља. Без обзира на то, асиметрија у односима моћи и приступачности између видљивог домена актера и невидљивог из кога делује Џори јесте изражена. На тај начин, интермедијарни псеудосвет *Убика* донекле прати сличан образац двоструких митолошких светова и постаје пример прераде класичног у модерни мит. Дикови ликови не поседују увид у дешавања у невидљивом домену. То је тачно како у примарној, тако и у интермедијарној равни. Видокруг им је ограничен границама непосредно им сагледивог простора. Уједно, не поседују моћ да на невидљиви домен утичу. То им у интермедијарној равни не омогућава чак ни аеросол Убик. Његово дејство одбрамбене је природе и ограничено на видљиви домен. Једино што чини јесте да спречава невидљиви домен у Џоријевом лику да у видљивом чини шта му је воља. Нема снагу да утиче на Џорија у невидљивом домену. Насупрот актерима приповести, Џори Милер видљивом домену може приступити по жељи, мењати га према својим потребама и нахођењу, чак се и маскирати у лик актера кога је конзумирао. Пример тога је Чипово откриће да је члан Ранситерове групе, Дон Дени, заправо већ дуго само Џоријева маска (в. Дик ²2018: 208). Способношћу да потре индивидуалност актера и поистовети их са собом у једнообразном идентитету, Џори читаоца враћа сличној способности Палмера Елдрича као метафори доминантног модалног поретка који уништава људскост и самосвојност јединке пресликавајући се на њу. То је ентропијско кретање као општој једнообразности преточено у друштвену раван. Постојећи поредак у конзумираним јединкама постаје пресликан и многоструко умножен. У Џоријевом псеудосвету, поистовећење са владајућим поретком манифестује се као сједињавање актера са њим чином дословног прождирања. Судбина која такве ликове чека није нимало различита од судбине осталих Џоријевих творевина које по потреби манифестује у том интермедијарном окружењу. Дobar пример је лик доктора којег привидни Дон Дени доводи у Чипову хотелску собу: „‘Доктор Тејлор је производ мог духа’, рече Џори. ‘Као и свака друга трајност у овом псеудосвету’” (Дик ²2018: 210). Иако бисмо могли замислити да је можда некада такав лик и постојао у просторима полуживота и Џоријеве симулације, он је одавно конзумиран и сведен на улогу средства које Џори по потреби користи. Све што Чип око себе види јесте привид чија је сврха да скрије апсолутну стварност дехуманизујућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка који из привида стоји. Упркос хтењима Дикових малих људи, утицај тог поретка манифестује се као потреба актера „да се сопствени односи с другим људима и установама ускладе с друштвеним и културним нормама које управљају животом суперструктурне целине у којој се одвија наративни ток радње” (Жикић et al. 2018: 118). Као и у фикционалним световима раније анализираних Дикових дела, почевши од *Човека у високом дворцу*, једини вид сазнања апсолутне стварности до кога су актери кадри да допру крећући се реалношћу која је интермедијарна јесте самоспознаја, тј. унутрашња истина. Убик у спреју метафора је процеса стицања до спознаје, средство које разоткрива привид истовремено чувајући актере од директног суочавања са апсолутном стварношћу ентропије. Из тих разлога, слику дословног храњења Џорија Милера енергијом других можемо посматрати као метафору процеса примарне и интермедијарне стварности који наметањем деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка њеним житељима воде губитку њиховог независног људског идентитета. Резултат тих процеса јесте производња једнообразних средстава чија се сврха испуњава продужавањем постојећих односа моћи. Уколико такве околности посматрамо из зачудног угла научнофантастичне приповести, тежња ка хомогенизацији

актера са Џоријем и модалним поретком који представља, пружа нам искривљени одраз корпоративне реалности нашег света. Дословно, појединачни актери у полуживоту храна су за одржање пседудопостојања појединаца попут Џорија. У пренесеном значењу, ликови у полуживоту постају гориво за одржање постојећег поретка. Односи моћи између Џорија Милера и ликова које заробљава представљени су као изразито асиметрични у Џоријеву корист. Поменута асиметрија потиче првенствено из његове хипернормалне алетичке обдарености. За разлику од околности у примарној стварности, у којој функционишу телепатске и прекогнитивне способности као алетички хипернормалне, алетичка обдареност свих осталих актера у просторима те интермедијарне реалности може се посматрати као стандардна. Такву тврдњу оправдава случај Пат Конли. Упркос томе што је у примарној стварности романа њена алетичка обдареност хипернормална, у окружењу интермедијарне стварности полуживота она нестаје. Будући да је њена способност везана за протицање времена и измену различитих временских токова, оног тренутка када се нађе у окружењу које је виртуелно, те стога измештено ван временског тока, њена способност престаје да функционише: „Наравно да њен времепловни таленат више не функционише. Ово, у ствари, није 1939. *И ми смо потпуно ван времена*” (Дик ²2018: 173, *курзив мој*). У сваком практичном смислу, њена обдареност постаје стандардна и аналогна способностима људи наше искуствене стварности. Самим тим, стижемо до логичког закључка да и све друге хипернормалне способности осталих житеља примарне стварности *Убика*, попут прекогниције, престају да функционишу једном када се пређе граница између примарног и интермедијарног света. Иако се то у приповести изричито не помиње, ипак не успевамо пронаћи нити један случај у коме било ко од чланова Ранситерове групе користи своје хипернормалне способности након тренутка експлозије. Без обзира на претходно изнесено, Џоријева надмоћ над осталим ликовима није ограничена искључиво на раван алетичког. Његове алетичке способности тесно су повезане са утицајем који му пружа деонтички, аксиолошки и епистемички поредак који намеће својој интермедијарној стварности. Међутим, постоји једна чињеница која суштински ограничава Џоријеву моћ у тој мери да је ни под којим условима не можемо посматрати као апсолутну. Попут Елдрича, Џори Милер није само творац илузије којом се крећу актери. Он је истовремено и њен житељ. Услед таквих околности, Џори подлеже свим алетичким, деонтичким, аксиолошким и епистемичким модалним ограничењима која управљају начином постојања у тој интермедијарној реалности. Попут примарне стварности *Убика*, интермедијарна раван Џоријевог псеудосвета алетички је хомогена. Као отеловљење деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка потрошачког друштва, привидна божанска природа Џорија Милера показује се као још једна у низу маски. Како он сâм, тако и норме, системи вредности и обрасци понашања које представља показују се сурогатом правих људских потреба. То су одлике које дели са још једним великим опсенаром Диковог опуса. Као и Елдрич, немоћан да надиђе ограничења која управљају његовим (полу)постојањем, природа Џорија Милера показује се само привидом божанске. Он и даље представља моћну препреку на путу Дикових малих ликова, али не и несавладиву.

У различитим фикционалним равнима *Убика*, тежњу ка једнообразности и трансформацији аутентичног људског бића у потрошача, тј. сопствени сурогат и реплику, проналазимо представљену на наизглед различите начине.

Као и другде у одабраном Диковом опусу, примарна реалност *Убика*, представља тежњу ка једнообразности бескрупулозним напуштањем људских обзира код појединих актера у циљу како остварења профита, тако и исказивања сопствене надмоћи, била она

стварна или илузорна. Иако је лик Џорија Милера најистакнутији пример таквог односа према другима у окружењу, није и највидљивији. Будући да је део невидљивог домена интермедијарне равни фикционалног света *Убика*, о природи његовог односа према средини коју ствара и у којој постоји читалац сазнаје тек поткрај приповести, када се његово делање открива као скривени узрок свих недаћа које су снашле припаднике Ранситерове групе. До тог тренутка у приповести, Џори Милер је само безлична надмоћна сила која разара актере и њихове животе стварајући окружење које их убрзано хомогенизује у коначном ентропијском хаосу, „[н]еко инфантилно биће заостало у развоју, које ужива у ономе што се догађа“:

„Здробило ме је као каквог кривоног инсекта, рекао је себи. Као обичну бубу која уме само да се прибије уз земљу. Која не може да узлети, ни да побегне. И може само да силази, корак по корак, у нешто што је хаотично и труло. У *гробни свет* који је једно настрано биће окружило сопственом погани” (Дик ²2018: 191, *курзив мој*).

Други примери су читаоцу умногоме ближи и очигледнији. Можемо их пронаћи како у примарној стварности романа, тако и у просторима Џоријевог псеудосвета. Будући да у примарној стварности романа невидљиви домен и доиста остаје невидљив и безличан како за актере, тако и за читаоца, једина лица која читалац може таквој врсти прилагођеног понашања приписати јесу Ранситер и Фогелзанг. Како се касније испоставља, мада своје право лице поглавито показује у оквирима интермедијарног света Џоријеве симулације, пример такве особе јесте и Пат Конли. Такви ликови постају оличења безобзирног и неемпатијског понашања којим кориснике својих услуга своде било на извор зараде, било на средства постизања других личних циљева.

Попут Арнија Кота или Леа Булера у ранијим Диковим делима, Ранситер и Фогелзанг посматрају друге око себе кроз призму њихове корисности. Ранситер је испрва представљен као веома моћна фигура свог домена. Као такав, са Котом и Булером дели и заједнички став према непосредном окружењу. Посматра га кроз однос употребљиво/неупотребљиво. Са Котом и Булером дели и маску срдчности и отворености са којом наступа. Међутим, та спољашњост скрива унутрашњу себичност и хладноћу. Такав солипсистички став према стварности коју насељава храни његову илузију моћи. Незаинтересованост за било чије проблеме и потребе осим сопствених, одлика је личности која га отуђује од људског колектива. Директну сразмеру у којој успон на друштвеној лествици стоји са удаљавањем од сопствене људскости примећује и Фогелзанг: „Претпостављам да човек, кад једном уђе у категорију људи с толиким приходима, мора да усвоји одређен начин понашања, [...] мора да створи утисак да је нешто више од људског бића с обичним манама” (Дик ²2018: 22, *курзив мој*). Утисак удаљавања од људског колектива који није на располагању појединцима ниже позиционираним на друштвеној лествици додатно потцртава и преплитање живог и неживог у Ранситеровом телу: „Ранситерово тело вероватно је садржавало десетак артифорга, вештачких органа трансплантираних у његов физиолошки апарат када су прави, првобитни, отказали” (Дик ²2018: 22). Умртвљивањем Ранситерове људскости њеним спајањем са неживим, Дик поново посеже за гротеском. Такав приказ читаоцу указује на аутоматизацију и андроидизацију Ранситеровог лика умртвљивањем могућности постојања било каквог емпатијског одговора. Попут Кота или Булера, пословно окружење Ранситерова је природна средина. Једнако њима, налази се у својој канцеларији „у 9.30 по локалном времену [...] за писаћим столом у гломазној, старомодној, аутентичној столици на окретање, од ораховог дрвета и са пресвлаком од праве коже” (Дик ²2018: 47). Све што га

окружује у пословном простору постаје статусни симбол. „[П]редимензиониран[а] личн[а] канцелариј[а]” (Дик ²2018: 47) у којој се налази стоји као одраз његове идентификације са друштвеним положајем који заузима и илузијом моћи који тај положај рађа. Експлозија на Месецу и смер у коме се приповест надаље развија постепено разарају ту слику. Поткрај приповести, како актерима, тако и читаоцу, постаје јасно да је Ранситер једнако беспомоћан да сазна истину иза привида у коме се налази као и његови упосленици. Утисак суштинске беспомоћности појачавају његова непрестана инсистирања на потврди идентитета заснованог на позицији моћи: „Ја сам Глен Ранситер; ја сам Ваш шеф и ја сам тај који се бори да свима вама спасе животе – ја једини овде, у правом свету, ринтам за вас” (Дик ²2018: 199). Грчевито се држи за остатке своје илузије и одбија да се суочи са истином иако је наслућује. Из тог разлога и посматра Чипа „[с]а збуњеним, увређеним чуђењем, као да не може да проникне шта се догађа” (Дик ²2018: 199-200). На суочавање са истином сопствене безначајности приморава га Џо Чип. Тај процес најпре отпочиње отвореним супротстављањем ставовима и заблудама свог послодавца: „‘Ви не знате одговоре’, рече Џо. ‘То је проблем. Ви смишљате одговоре; морате их пронаћи да бисте објаснили своје присуство овде’. [...]‘Ви не знате више од мене о томе шта нам се догађа и ко нас напада, Глене, не можете да кажете ко је наш противник јер не знате’” (Дик ²2018: 200).

Процес суочавања са истином окончава се, барем на страницама приповести, последњим поглављем. Ранситер у својим џеповима проналази новац са Чиовим ликом (в. Дик ²2018: 228-229). Подсетимо се, проналазак новца са Ранситеровим ликом био је један од првих показатеља његовим упосленицима да се више не крећу просторима примарне стварности, већ једном од илузија полуживота. Једини логичан закључак који преостаје јесте да се Ранситер такође налази у хладном паковању. Заробљеник је виртуелне стварности полуживота исто као и његови упосленици. Чињеница да у илузију којом се они крећу продире споља у приповести није поближе објашњена. Ипак, може се објаснити тиме што, као њихов послодавац и утицајнија особа, није спојен на исти симулатор који његови упосленици, супруга и Џори Милер деле. Његова позиција у свету полуживота постаје одраз исте коју је заузимао у примарној стварности, наизглед изнад њих. Међутим, то је не чини ништа мање привидом. Самим тим, такве околности и Ранситеровој позицији у примарној стварности дају исти статус. Сва његова моћ остаје без значаја у ситуацији када је суочен са интервенцијама које долазе из домена који није кадар да сагледа. Ранситер то никада не сазнаје, али сила која скоро неометано интервенише у домену видљивом његовим упосленицима читаоцу је представљена ликом Џорија Милера.

Отуђени однос према другима манифестује се понајвише у Ранситеровом односу према упосленицима. Он ће без много премишљања и бриге како за своју, тако и за њихову безбедност покушати да потенцијалном клијенту утрапи „тридесет осам доконих инерцијалаца” за мисију на Месецу само да би дошао до зараде (в. Дик ²2018: 51). Инерцијалци су у Ранситеровом уму средства. Неупотребљена средства представљају расход. Да би се остварила зарада, морају се употребити. Поменути Ранситеров став уједно је и слабост коју ће њему невидљиви моћници искористити како би га намамили у клопку и уклонили из простора примарне стварности. Прилагођени, али у одређеној мери индивидуалистички, самосвојни и непослушни Ранситер са илузијом величине упоредивом са оном Арнија Кота или Леа Булера, својим деловањем усмереним против псионичких организација постаје сметња неограниченим интервенцијама невидљивог домена. Увлачењем у клопку, он бива уклоњен пребацивањем у оквире контролисаног окружења технолошке симулације постојања. На тај начин, полуживот се показује као још један у

низу образаца контроле присутних у Диковим делима, са сврхом сличном халуциногеним дрогама у *Три стигме Палмера Елдрича* или емпат-кутији у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Његове активности у полуживоту више не могу имати утицаја на нити представљати сметњу контроли корпоративног невидљивог домена оличеног у Холисовој организацији над видљивим доменом примарне стварности. На тај начин, Ранситер бива подвргнут пуној контроли и утопљен у једнообразност и предвидивост владајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. Контрола бива потврђена изостанком Ранситеровог сазнања да више не насељава просторе своје првобитне стварности. Стварност његове немоћи бива њему неприметно замењена симуацијом делања која потхрањује његову илузију величине. Допирање до својих упосленика из интермедијарних простора ван Џоријевог псеудосвета допушта Ранситеру да верује како његова позиција моћи није преокренута, док његово делање остаје по невидљиви домен примарне стварности безбедно ограничено на интермедијарну раван. Такве околности омогућавају му да и даље верује како се целокупно постојање врти око његове личности, како је он и даље центар свог личног универзума:

„До, боже мој, ја сам Вам спасао живот; пробио сам се до Вас управо на време да Вас поново активирам и вратим у пуни полуживот – сада ћете вероватно терати даље без ограничења. Да ја нисам чекао у овој хотелској соби када сте пузећи прошли кроз та врата, па, сто му громава, до сада бисте лежали на том пропалом кревету, мртви као липсала рага да није било мене” (Дик ²2018: 199, *курзив мој*).

Непостојање свести да је постао још само један потрошни артикал у владајућем поретку онемогућава га да му се на било какав начин одупре. Постизање таквог ослобађајућег сазнања у Ранситеровом уму представља сврху Чипове интервенције у последњој сцени (в. Дик ²2018: 228-229). Својом манифестацијом на новцу који Ранситер са собом носи, Чип покушава да му отвори очи и суочи га са чињеницом да је поробљен у илузији постојања чија је једина сврха контрола у виду профита центара моћи невидљивог домена примарне стварности, као и одржање сличног модалног поретка храњењем невидљивог домена интермедијарне стварности оличеног у Џорију.

Што се Фогелзанга тиче, полуживи становници хладног паковања у његовом мораторијуму не могу се посматрати као људска бића. То би се косило са главним мотивима који стоје иза Фогелзанговог бављења тим послом. Поменути мотиви нису алтруистички, тј. везани за потребу да се помогне људима. Главна мотивација је новац. То је средство које покреће делање како у фикционалној стварности *Убика*, тако и у нашој сопственој. Како би на њима могао зарадити, Фогелзанг у свом уму друге мора предметити. Другим речима, престати да их посматра као себи слична бића са сопственим правима, проблемима и надањима. У том процесу, Фогелзанг мора потиснути урођену му емпатију и усвојити норму и вредности наметнутог му модалног поретка како би солипсистички могао посматрати себе као једини живот у свом личној универзуму. Постигавши тај степен отуђења, Фогелзанг као пример сличних јединки те фикционалне стварности, постаје кадар да полуживе доживљава као користан алат помоћу кога од живих може извући значајне суме новца за своје услуге. Особа у хладном паковању која се налази на прагу коначне смрти услед истрошености преостале животне енергије није од користи Фогелзангу. Емпатијски избор био би прекинути могућност комуникације између такве особе и света живих како би се продужио њен век у полуживоту и избегло непотребно трошење животне енергије. То би јој омогућило да своје преостало време проведе у технолошкој симулацији стварности окружена другим полуживим особама. Иако је у питању само симулација живота, алтернатива је ништавило. Међутим, уколико

не могу да комуницирају са својим драгим преминулим особама, који би разлог живи имали да финансирају Фогелзангове услуге? Са њиховог гледишта, не би постојала разлика између полуживота и коначне смрти њихових најмилијих. Из тих разлога, избор који Фогелзанг прави супротан је предложеном, прагматичан и лишен емпатије. Зарад новца, он ће допустити комуникацију живих чак и са корисницима у хладном паковању који су на измаку својих снага (в. Дик ²2018: 17-18). Напоследку, њихова коначна смрт ослободиће места у мораторијуму за оне на којима још дуго може зарађивати. То је потпуно рационалан став, лишен уплива емоција. Изостанак емоционалне обојености Фогелзанговог размишљања и његових одлука указује нам на његов лик као пример крајњег резултата андронидизације човека под цивилизацијским притисцима савременог потрошачког друштва. Тако описани, његови поступци и став према окружењу постају упоредиви са поступцима дословних андроида у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Фогелзангов лик поново срећемо и у просторима Џоријевог псеудосвета. Иако је он сада само Џоријева симулација попут свега осталог у том интермедијарном простору, те се не може поистоветити са Фогелзангом примарне стварности, нити актери, нити читалац нису кадри да било какве разлике примете. Симулирани парњак фикционално стварног Фогелзанга са својим оригиналом наизглед дели истоветна знања, уверења, системе вредности, мотивације и обрасце понашања. Такве околности истичу суштинску истоветност деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка примарне и интермедијарне стварности. Уједно, та истоветност један је од разлога услед којих актери имају великих потешкоћа да разлуче истину од привида. Посматрано из зачудног угла научнофантастичне приповести, такав однос примарне и интермедијарне стварности указује на могућност да је и стварност коју читалац живи на сличан начин прожета низом привида и симулација које у свакодневном животу не доводи у питање.

Уколико се окренемо Патриши Конли, најпре ћемо приметити колико њен лик дугује Рахели Розен и Прис Стратон, андронидкама близнакињама из романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Попут Рахеле Розен, Пат Конли у приповести *Убика* осцилира између две крајности. На почетку романа, Чип се упознаје са лепом, привлачном и наизглед сасвим људском деветнаестогодишњом девојком. Како радња одмиче, првобитни утисак се у све већој мери показује као лажан, а људскост Конлијеве као маска која скрива отуђену, хладну и безосећајну особу. Поменуто разоткривање достиже свој врхунац у тренуцима када Чип губи своју животну енергију. Док покушава да се попне уз степенице ка својој хотелској соби, Пат га посматра не покушавајући нити једног тренутка да му притекне у помоћ. Одсуство људског саосећања замењено је рационалном заинтересованошћу за питање да ли ће Чип уопште успети да до себе стигне (в. Дик ²2018: 185-191). Иако је на почетку романа упознајемо под њеном људском маском, постоје тренуци у којима се на основу њеног описа из перспективе како Чипа, тако и Ранситера, да наслутити присуство нечег чудног, опасног и неприродног што вреба испод површинског привида. Када је по први пут угледа, Чип је опчињен лепотом витке девојке „бакарне боје коже, крупних и тамних очију”: „Боже, помисли он, како је лепа. [...] Замршена, блистава коса била јој је на потиљку скупљена и везана црвеном марамом” (Дик ²2018: 36-37). Такав опис, усмерен искључиво на њен спољашњи изглед, подсећа на сличне описе како Дорин Андертон у *Марсовском временском исклизнућу*, тако и Рони Фугејт у *Три стигме Палмера Елдрича*. Одсуство људскости посматраног актера Дик поново истиче изостанком емоционалне дубине у том опису. Попут Џека Болена и Барнија Мејерсона пре њега, Чип таквим доживљајем њене појаве Пат Конли своди на статус објекта без дубине. Како нам приповест касније потврђује, тај утисак није далеко од истине. Својим каснијим

поступцима Пат Конли се показује примером андроидизоване јединке одрођене од било каквог људског осећаја. Уједно, њена појава не долази без упозорења: „Приметио је да је нешто истетовирано на њеној обнаженој, тамној подлактици. CAVEAT EMPTOR, гласиле су речи. Он се упита шта то значи” (Дик ²2018: 37). Онлајн речник енглеског језика *Merriam-Webster* нуди следећу дефиницију тог латинског термина: „[Б]ез гаранције купац преузима ризик” (Caveat emptor 2021a)⁴¹⁰. Нешто детаљнију дефиницију нуди нам онлајн речник *Glosbe – Сви језици света на једном месту (Glosbe Dictionary - All Languages of the World in One Place)*. Поменути речник нуди чак три појашњења тог појма, али је први најцелисходнији за наше потребе: „Користи се као упозорење било коме ко нешто купује да оно што је купљено може имати непредвиђених проблема или недостатака” (Caveat emptor 2021b)⁴¹¹. Превод који тај речник нуди било на српском, било хрватском језику гласи „ризик сноси купац” (Caveat emptor 2021b). Имајући у виду значење термина истетовираног на руци Конлијеве, читалац бива упозорен да њену пријатну спољашњост треба узети са дозом резерве и посматрати је са опрезом. Такво упозорење подсећа нас на слично које *Књига промена* упућује господину Тагомију у роману *Човек у високом дворцу*: „Ствари су ретко као оно што *изгледа* да јесу. Обрано млеко маскира се као павлака” (Дик ²2002: 21, *курзив мој*). У претходном наводу, привидну људскост и лепоту Конлијеве могли бисмо разумети као њено маскирање у павлаку. Насупрот томе, истина иза привида гласи да је њена људскост непостојећа, сликовито речено, попут кајмака у обраном млеку. На тај начин, Дикове речи из *Човека у високом дворцу* постају метафора процеса узрокованих доминантним деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком који лишавају људскости актере како тог романа, тако и свих осталих приповести опуса који разматрамо. Лишени своје људскости и самосвојности, такви ликови постају ништа друго до производи наметнутог им окружења, потрошна роба попут било које друге. Тај смер размишљања води нас још једном запажању. Чињеница да Пат Конли на руци носи натпис за који бисмо очекивали да се налази на неком потрошачком артиклу постаје још једна назнака да је њен лик у приповести поробљен, тј. сведен на статус потрошне робе услед њеног поистовећења са системима вредности и друштвеним обрасцима које јој тај фикционални свет намеће. Да поменута тетоважа није нити искључиво њена лична девиза, нити је тај начин размишљања ограничен на примарну стварност романа, потврђује се као истинито нешто касније у интермедијарном простору Џоријеве симулације. Током посете Џоа Чипа и Ала Хамонда „Супермаркет[у] Срећног народа у предграђу Балтимора”, наши актери примећују једну старију даму у расправи са „аутономним контролором” те продавнице (в. Дик ²2018: 126). Њени покушаји да врати украсну биљку коју је раније пазарила зато што се, попут свега другог у тој интермедијарној равни, осушила убрзо након куповине остају неуспешни. Не постоји гаранција на купљене производе: „‘Нека се купац чува’ – гласи наша девиза” (Дик ²2018: 126). Уколико читалац није обратио пажњу, може лако пропустити да примети како та девиза на латинском гласи „CAVEAT EMPTOR”, што је упозорење истоветно ономе на руци Пат Конли. Те речи постају још једна назнака читаоцу да реконструише фикционални универзум у коме влада деонтички, аксиолошки и епистемички поредак утемељен у тржишним принципима, оријентисан ка профиту по сваку цену и непријатељски настројен према било какавом облику индивидуалности и самосвојности житеља који светове тог универзума насељавају.

⁴¹⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/caveat%20emptor> 12.06.2021.

⁴¹¹ <https://hr.glosbe.com/en/hr/caveat%20emptor> 12.06.2021.

Упозорење на руци Конлијеве ускоро почиње да добија потврду. Конлијева се свлачи пред Чипом не би ли на тај начин на њега утицала да је препоручи Глену Ранситеру. У тим тренуцима, Чип постаје парњак Џона Исидора у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* док зури у извајане груди Прис Стратон, у њеној новој манифестацији у лику Пат Конли: „Откопчавши блузу, она је пребаци преко наслона столице. Испод плаве, грубе блузе није носила ништа и он спази њене дојке: чврсте и уздигнуте, с добрим упориштем у одговарајућим мишићима рамена” (Дик ²2018: 43). Попут Исидоровог односа са Прис Стратон, привлачност Пат Конли у Чиповим очима задржава се на површини. Како из једне, тако и из друге избија одсуство, празнина са којом се било Исидор, било Чип не могу емоционално повезати. Насупрот том опису и реакцији Џоа Чипа на истовремено привлачно и одбојно присуство Конлијеве, стоји његова емоционална реакција на присуство Венди Рајт, једног од Ранситерових инерцијалаца. За разлику од физичке привлачности коју осећа према Конлијевој и објективне процене о њеној лепоти, према Венди Рајт Чип гаји истинска осећања:

„У њеној близини он се осећао као бацасти, масни, ознојени, необразовани ветропир коме крче црева и шишти му из груди. Поред ње постајао је свестан телесних механизма који су га одржавали у животу; машински парк у њему, цеви и вентили, компресори и вентилаторски ремени морали су да хукћу на безнадежном задатку, послу који је унапред био осуђен на пропаст. Гледајући њено лице, откривао је да се његово сопствено састоји од дречаве маске; њено тело терало га је да се осећа као најпростија играчка на навијање” (Дик ²2018: 71).

Опис Пат Конли усмерен је на њену физички лепу појаву, али је карактеристичан по одсуству Чипове емоционалне реакције на виђено. Опис физичке појаве Венди Рајт готово је непостојећи, али је дубина Чипове емоционалне реакције на њено присуство више него очигледна.

Утисак о Конлијевој као површинском привиду из кога недовољно скривена вреба опасност хладне ентропијске празнине читалац не стиче искључиво из Чипове перспективе. Глен Ранситер је доживљава на сличан начин:

„Али поред њега [Џоа Чипа] ленчарила је једна дугонога девојка, сјајне, живе, црне косе и очију: њена упадљива, *дестилисана лепота* сјала је у том делу собе *као да ужмиже неку моћну, кобну ватру*. Као да се девојка опире сопственој привлачности, као да не воли глаткоћу своје коже и чулну, загаситу пуноћу својих усана, помисли он” (Дик ²2018: 55, *курзив мој*).

Опис је поново усмерен на прелепу појаву Конлијеве. Стога њена лепота и јесте описана као дестилисана, попут лепоте предмета, лишена емоционалне компоненте доживљаја лепог у људском бићу. Уједно, наглашена је њена улога маске. Њен је задатак да прикрије опасност, кобну ватру која вреба испод површине.

Како радња романа одмиче, сваким новим сусретом читаоца са Пат Конли њена унутрашња празнина све више избија на површину, попут Елдричевих стигми из поробљених појединаца. Њена подређеност доминантном модалном поретку како примарног, тако и интермедијарног окружења, те следствена усмереност ка материјалном наспрам емоционалног, манифестује се најпре „склоношћу да се брине о новцу” (Дик ²2018: 66), као и одлуком да сачува „сребрну бурму са жадом, коју су у другој временској стази изабрали она и Џо” (Дик ²2018: 68). Готово је непотребно напоменути да бурму не задржава из сентименталних, већ искључиво материјалних побуда. Када један по један члан Ранситерове групе у просторима Џоријеве симулације почне да се гаси и нестаје, такве околности не допиру до Конлијеве. Она не показује било какав степен емоционалне

узнемирености: „Њен мир изгледао је непомућен, потпуно је владала собом” (Дик ²2018: 182). Емпатијски одговор изостаје и она испољава равнодушно, готово механички хладно понашање. Све што Чип може да учини јесте да зури у Пат, „очаран њеним изгледом, драматичношћу њене црне косе, жестином боје њених очију и коже – и свом снагом контраста која је зрачила из ње” (Дик ²2018: 165, *курзив мој*). Будући да такве истовремености лепог и животног наспрам хладног и ентропијског не могу дуго заједно опстати, процес уклањања привида људскости који је читалац могао посматрати како је приповест одмицала досеже свој врхунац концем романа. Из уста Џорија Милера у лику Дона Денија, Чип дознаје да је исти ентропијски процес који је однео све остале инерцијалце на послетку стигао и Конлијеу: „Када сам изашао из лифта, овде, на другом спрату, нашао сам је. Управо ју је захватило. Изгледала је страшно изненађена; очигледно није могла да поверује у то” (Дик ²2018: 207). Ентропијска празнина која је све време вребала иза њеног људског лица на концу излази на површину и одбацује и последње остатке привида људскости. Са привидом нестаје и све што је Пат Конли чинило било каквом посебношћу. Попут Венди Рајт и осталих инерцијалаца раније, њен идентитет сведен је на безобличну хрпу сасушених и одбачених остатака. Све што иза ње остаје јесте истоветност лика Џорија Милера као отеловљења деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења како те интермедијарне, тако и примарне стварности романа. На тај начин, Џори Милер постаје метафора крајњег исхода утицаја цивилизацијских притисака на јединке како Дикових фикционалних, тако и наше искуствене стварности. То је процес који се креће од животне разноликости ка ентропијској сједињености и истоветности у многоструко умноженом потрошачком идентитету.

Како нам показују примери себичног понашања претходно поменутих Дикових ликова, успешност у фикционалном свету *Убика* као зачудном огледалу наше искуствене стварности процењује се према степену њиховог одбацивања емпатије и одрицања од сопствене људскости. На тај начин, њихово понашање не одступа значајно од већ устаљеног образаца који смо имали прилике да приметимо у понашању и деловању сличних ликова раније анализираних дела. Како би отуђење и недостатак људскости таквих актера додатно истакао, Дик се поново окреће употреби гротеске. У ту сврху, Ранситер је приказан као особа у шареном оделу, гломазне главе „као у неког мачора”, који посматра Фогелзанга „чкиљећи притом својим помало буљавим, округлим, срдачним и веома чудним очима” (Дик ²2018: 19). У таквом и сличним описима појединих ликова у целокупном одабраном Диковом опусу можемо препознати Кајзерове речи о гротескном као о „колико необично[м], неприродно[м], пустоловно[м], чудесно[м], толико и лакрдијашко[м], смешно[м], искошено[м] и сл.” (Кајзер 2004: 33). Карикатурално искошена гротескна представа наоко добронамерног старијег човека бива наједном уклоњена и читалац дезоријентисан указивањем на чињеницу да такав утисак о Ранситеру не сеже дубље од површине. Лакрдијашко и смешно нестаје, те читалац остаје суочен са злокобнијим видом гротескног. Лице које Ранситер представља како Фогелзангу, тако и целокупном окружењу није ништа друго до маска, „послован израз, намењен поздрављању”:

„Он се увек осмехивао и увек се смејуцкао, увек је говорио громким гласом, али у суштини није примећивао никога нити је за ма кога марио, његово тело било је то које се осмехивало, климало главом и руковало се. Ништа се није дотицало његовог духа, који је остајао по страни” (Дик ²2018: 19).

Слично Ранситеру, и Фогелзангов лик представљен ја на начин који можемо препознати у Виландовој типологији карикатуралног као други тип карикатуре (в. Кајзер

2004: 36). У питању је претерана карикатура којој је циљ да увећа и истакне изобличеност описаног предмета или особе, али притом не одступа од начина аналогног познатим нам законитостима природе. Као последицу, имамо карикатурални опис у којем предмет или особа над којима је тај поступак извршен остају препознатљиве иако је њихов приказ донекле искошен и измештен. Такву карикатуру која на помало комичан начин отуђује како Фогелзангов лик од читаочевог поимања људскости, тако и интермедијарну раван у којој се актери у том тренутку налазе од нашег поимања стварности можемо посматрати из перспективе Џоа Чипа:

„Поред њега стајао је један тип *налик на бубу*, у континенталној одећи: тога од твида, мокасине, гримизна ешарпа и скерлетно-црвена *капа с авионском елисом*. Власник мораторијума упутио се ситним, *извештаченим корацима и испружених руку у рукавицама* ка Џоу Чипу чим је овај ступио с бродске рампе на равно тло Земље” (Дик ²2018: 93, *курзив мој*).

Осим тога, постоје још два разлога који доприносе гротескном утиску који Фогелзангова појава може изазвати код читаоца. У питању је најпре његово занимање власника мораторијума. Условљен знањима која потичу из простора наше искуствене стварности, читаоцу ће бити тешко да такво занимање не поистовети са власником неког могућег високотехнолошког погребног предузећа. Имајући то у виду, раније описани начин Фогелзанговог одевања остаје у нескладу са врстом посла којим се бави. Као друго, сличан несклад са озбиљношћу Фогелзангове позиције пружа и презиме које је аутор одабрао за његов лик. Како сазнајемо реконструишући тај фикционални свет, његово презиме у преводу са немачког језика⁴¹² значи „лепота птичијег појења” (Дик ²2018: 89). Повезивање озбиљности смрти са комичношћу Фогелзанговог лика и нескладом лепоте његовог презимена у датим околностима обезбеђује управо ту парадоксалну истовременост различитих елемената неодрживих у истом простору, који и чине суштину гротеске (в. Кајзер 2004: 68, 77).

У случају Пат Конли, најистакнутији пример гротескног приказа њеног лика у сврху њене дехуманизације и андроидизације у очима читаоца јесте већ поменути сцена у којој на основу Ранситеровог унутрашњег монолога сазнајемо какав је његов први утисак о њој (в. Дик ²2018: 55). Међутим, у већој мери него раније, у тој сцени до изражаја долази и уверење да је њена спољашња лепота и животност само маска којом са растућом неугодношћу скрива опасност по остале актере која тежи да избије из ње. Иако то није на први поглед очигледно, истовремено присуство засењујуће физичке лепоте и унутрашње кобне ватре која је подрива у простору који заузима иста особа можемо посматрати као још један пример Дикове употребе гротеске у сврху дехуманизације појединих ликова. У претходном опису, Конлијева је представљена као простор у коме су под притиском смештена два супротстављена аспекта, људска животност и кобна ентропијска ватра као њено одсуство. Такве супротности не могу дуго опстати заједно. Једна мора превладати. У присуству неспојивих елемената у истом времену и простору још једном препознајемо Кајзерова разматрања о употреби гротеске у књижевности (в. Кајзер 2004: 68, 77).

Људскост појединца као страна таквом модалном систему потцртана је у целокупној приповести још једном фикционалном чињеницом која вреди у обе равни фикционалне стварности, била она примарна или интермедијарна. У раније анализираној

⁴¹² У приповести се нити једног тренутка не помиње немачки језик. Међутим, будући да се Мораторијум вољене браће налази у фикционалној Швајцарској, у Цириху, можемо са сигурношћу претпоставити да је Фогелзанг изворни говорник тог језика.

сцени (в. Дик ²2018: 126), госпођа која покушава да врати или замени осушену биљку не обраћа се раднику супермаркета, већ аутономном контролору, вештачкој интелигенцији која је заменила људску радну снагу. То није први пут у приповести да се Дикови ликови налазе суочени са машинском неосетљивошћу и рационалношћу лишеном разумевања за људске потребе, слабости и хирове. Најизразитији пример јесте Чипова расправа са вештачком интелигенцијом која контролише његов стан и не жели да га пусти да отвори врата и изађе напоље док за ту услугу не плати (в. Дик ²2018: 36). Околности које покушавају да га поробе нису ограничене на употребу врата. Ни фрижидер није у стању да користи док год за то не плати: „‘Десет центи, молим’, рече фрижидер. ‘Пет центи за отварање врата, пет центи за скоруп’. [...] Наставио је да цима врата фрижидера – узалудно. ‘Само још овај пут’, рече им он. ‘Кунем се богом да ћу ти то платити. Вечерас’” (Дик ²2018: 44). У таквим фикционалним околностима препознајемо аналогију на околности наше искуствене стварности: „Новац, како се каже, отвара врата, а ова рана сцена истиче тешкоће које могу снаћи особу лишену тог најпожељнијег друштвеног мазива. [...] Изненада, свет предмета постаје непријатељски настројен, а технологија, створена да живот олакша, постаје сметња” (Висковић 2013: 141). Из тога следи закључак примењив како на фикционалну, тако и на нашу реалност, да новац може представљати „како сметњу, тако и слободу, чинећи свет предмета проходним, али исказујући и потенцијал да постане препрека” (Висковић 2013: 142). Није згорег напоменути да је Чип као пример неприлагођене и још увек људске особе једини у свом окружењу који има тих проблема. У таквом поретку, он је странац: „Та позиција бива представљена као аутсајдерска, најчешће, управо тиме што појединац зна или осећа да на било који начин не припада општој стварности у којој живи” (Жикић et al. 2018: 118). Штавише, приче малих актера попут Чипа неретко су усмерене ка неизбежном сазнању „да са светом, тј. социокултурном стварношћу ‘нешто није у реду’” (2018: 118). Последица тога јесте да такви актери „бивају прве особе, унутар дате структурне целине, у стању да доживе стварност онаквом каква јесте” (2018: 118). Насупрот Чипу, прилагођене особе попут Пат Конли увек имају спремну залиху новчића. Самим тим, врата су им у том свету увек отворена, како дословно, тако и у пренесеном значењу. Уједно, ни прелазак у интермедијарну раван Џоријеве симулације није у стању да избави Чипа из проблема те врсте. Као пример можемо узети сцену у симулацији кафеа циришког аеродрома, по привидном повратку Ранситерове групе са Месеца. Чипова неприлагођеност владајућем модалном поретку поново долази до изражаја када „монадн[а] купол[а] која је управљала радњом” одбија да га послужи кафом док не плати „[j]едан поскред, молим [...] Или ћу за десет секунди обавестити полицију” (Дик ²2018: 94). Чипов бесни и побуњенички говор не наилази ни на какву реакцију:

„Још само мало људи попут мене дићи ће се и свргнути вас, а онда ће доћи крај тиранији хомеостатских машина [...]. Опет ће сванути дан људских вредности, самилости и једноставне тоpline, а јада се то догоди, онај ко се грдно злопатио као ја и коме је врућа кафа преко потребна да га дигне на ноге и одржава му радну енергију кад мора да ради, добиће ту врућу кафу, било да при руци има спреман поскред или не” (Дик ²2018: 94-95).

Штавише, његов статус деонтичког, аксиолошког и епистемичког странца у окружењу утемељеном на модалним основама које стоје у супротности са личним начелима која је у претходном наводу исказао бива истакнут коментаром који му невидљива вештачка интелигенција преко звучника поручује: „Можемо и без Ваше сорте” (Дик ²2018: 94). На тај начин, како у претходном, тако и у раније поменутих примерима,

хомеостатске машине постају метафора отуђења доминантног модалног поретка од било каквог привида људскости. Окружење које тај поредак ствара допирући из простора невидљивог за актере место је за прилагођене јединке, подједнако механизоване као и машине са којима свакодневно комуницирају. Механички предвидиво и потпуно рационално, такве јединке увек имају спреман поскред у цепоу. Ништа се не препушта случајности и импулсивности. Све је испланирано. Аутентично људско биће попут Чипа странао је тело у том свету, кадро да сасвим непланирано потроши последњи новац који има на робу коју дугорочно не може приуштити: „[П]ола фунте праве кенијске кафе, велико уживање и нешто за чим би посегнуо само онако урокан. Нарочито с обзиром на своју садашњу незавидну ситуацију” (Дик ²2018: 35). Нечему таквом прибегла би само импулсивна и неотуђена особа која држи до других, аутентичних вредности, осим искључиво новчане. У тим околностима, „индивидуална позиција зазора или нелагоде [таквих актера] због неуклапања у наративно задату стварност суперструктурне целине бива разрешена отклањањем узрока тога, односно увидом да проблем не лежи у појединцу, већ у систему” (Жикић et al. 2018: 123). Не рачунајући економски добростојеће актере попут Ранситера или Фогелзанга, Чип је једини лик романа који упркос ограниченим финансијским средствима купује аутентичну и, самим тим, луксузну робу. Његов немар према новцу одлика је која га издваја из предвидиве, прилагођене и једнообразне гомиле. Док се Чип налази у хроничној беспарици, остали актери са којима ступа у интеракцију никада нису празних цепова. Новчић је увек спреман, било да су у питању Ци Ци Ешвуд, Пат Конли, Ал Хамонд, Дон Дени или неко други.

Још једна одлика која Чипа издваја из гомиле јесте име. За разлику од његовог послодавца, Чипово „једноставно, ненакићено име издваја га као обичног човека [...] очигледно припадника радничке класе” који „живи од плате до плате” (Висковић 2013: 140). Такав начин представљања његовог лика омогућава читаоцу да се у његовим проблемима пронађе и са њим идентификује. Из тих разлога, на почетку приповести Чипа посматрамо као „једног од Дикових пасивних протагониста, неког ко само покушава да преживи док свет око њега тоне у лудило” (Висковић 2013: 140). Стога Чипов развојни пут можемо представити и као потрагу за ослобођењем од наметнутих му окова доминантног деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка, од почетне пасивности ка каснијем буђењу и преузимању контроле над својим постојањем.

Искрене људске емоције и емпатијска тежња да се помогне другима као темељ међуљудских односа једино су средство кадро да макар под делимичну контролу стави дејство ентропије која прожима како материјалну, тако и друштвену раван фикционалних реалности романа. На истинитост таквог размишљања указују две чињенице приповести. Најпре, ту је постојање аеросола Убик као плод међусобне сарадње различитих житеља Џоријеве псеудостварности. Чињеница да Ела Ранситер обезбеђује Чипу неограничени приступ том средству ни из ког другог разлога до да би могао да настави отпор Џорију и свему што он представља након њеног коначног одласка пример је тих мотива. Наравно, њени мотиви нису сасвим несребични: „Желим да Глен има некога коме може да се обрати за савет и помоћ, на кога може да се ослони” (Дик ²2018: 219). Ипак, чак ни таква мотивација није усмерена према сопственом бољитку науштрб других, већ ка добру другог људског бића. Однос какав Ела Ранситер има према свом мужу, однос какав жели да Чип одржи по њеном одласку, пример је топлих међуљудских веза као јединог простора у коме Дикови мали људи могу пронаћи прибежиште од ентропијског кретања свуда око њих. Избор Џоа Чипа за ту улогу није случајан. Он је једини актер иза чијег деловања током целокупне приповести не стоје себични мотиви: „[Р]адићете у полуживоту оно што сте

радили у пуном животу” (Дик ²2018: 219). Другим речима, пружаће помоћ онима којима је потребна. Будући да суочавање са истином о привиду свог наизглед стварног постојања не може бити лако, Глену Ранситеру се таква помоћ можда неће свидети. Ипак, то не значи да му није потребна. Тај смер размишљања враћа нас запажању Ане Хоторн у *Три стигме Палмера Елдрича*, да је и најочајнија стварност боља и од најинтересантнијег привида (в. Дик ²2016: 149). Таква спознаја, унутрашња истина, једино је што актерима у полуживоту преостаје будући да своје аутентично постојање више не могу имати. Како примећује Бакетмен, „Убик сугерише [...] да иако привид не можемо поистоветити са стварношћу, он остаје наш једини епистемолошки простор” (1993: 95). Из тих разлога, Чип преузима активну улогу и постаје кадар да привид који је створио Џори, попут Мејерсона у *Три стигме Палмера Елдрича*, макар у свом непосредном окружењу отме његовој контроли и учини га доиста својом новом стварношћу. Будући да је своје постојање преузео у своје руке и од пасивног примаоца постао активни делалац, Чип добија могућност да аеросол Убик добије кад год му је потребан. Иако се према својим својствима Убик спреј може довести у везу са натприродним и нарушити логичку кохерентност и веродостојност романа као научнофантастичне приповести, то је само наизглед тако. Убик као средство одржања привида стварности није производ божанске силе, већ „производ технологије покретне траке потрошачког друштва, чија је крилатица олакшати све чега се људи лате, од прања одеће до добијања трајне фризуре” (Лем 1975: 66). Током приповести, Убик је свеprisутан. У облику реклама за различите производе широке потрошње јавља се у епиграфима сваког поглавља. Поменути епиграфи карактеристични су по томе што је назив дотичног производа наше стварности замењен једном свеprisутном речју, Убик. Стога можемо закључити да је Фридман бар делом у праву када о том фикционалном средству говорио као о „универзалној потрошној роби и симболу свеprisутности робне структуре” (1984: 21). Свеprisутност тржишних принципа у темељима целокупног фикционалног универзума романа долази до пуног изражаја у последњем епиграфу, пред почетак последњег поглавља:

„Ја сам Убик. Кад још не бејаше васељене, бејаш ја. Ја саздах сунце. Ја саздах светове. Ја створих живе душе и место где обитавају; ја их крећем амо, ја их мећем тамо. Оне ходе камо ја велим, раде што ја заповедим. Ја сам реч и моје име нигде се не помиње, име што га нико не зна. Назваше ме Убик, али то није моје име. Ја јесам. Ја ћу вазда бити” (Дик ²2018: 228).

Убик се више не представља у облику потрошне робе. Наједном, преузима божанску улогу Творца. Наравно, божанске улоге у природном могућем свету научнофантастичне приповести не може бити сем у виду привидног божанстава интермедијарне стварности. Како онда објаснити тај последњи епиграф? Сврха поменутог епиграфа јесте да додатно истакне степен у коме тржишни принципи прожимају сваки аспект тог фикционалног универзума, било у примарној, било виртуелној равни. Као аналогон нашег искуственог, фикционално друштво *Убика* поробљено је и подређено економским принципима до те мере да је божански принцип замењен тржишним. Профит и тежња ка надмоћи над другима постали су, условно речено, једина божанстава која прилагођени житељи те фикционалне стварности имају.

Свет којим се Чип креће потврђује своју привидност на још један начин. Већ сама чињеница да он може напросто зажелети Убик и добити га ставља ту одлику Џоријеве псеудостварности у први план. Та привидност бива додатно истакнута и тиме што испоручилац Убика кога Чип ни из чега материјализује поред себе преузима облик потрошачког идеала девојачке лепоте, „[з]годн[е] и витк[е], са шеширом, рукавицама, у

костиму и ципелама с високим потпетицама” (Дик ²2018: 224). Она није ништа стварнија од доктора који је раније у хотелској соби покушао да прегледа Чипа. Колико је доктор Тејлор био плод Џоријевог ума, толико је та девојка плод Чиповог: „Довели сте ме из будућности оним што сте учинили тамо, у дрогерији, пре неколико тренутака. [...] Ако сте ме овамо довели једном, сигурна сам да ме можете довести поново” (Дик ²2018: 225). Чип је пронашао начин да успостави равнотежу са Џоријевим деловањем. Напослетку, Џори Милер је заробљеник полуживота у истој мери колико и Чип. Из ког разлога би имао већег права или могућности да тим псеудосветом управља? Како примећује Батлер, „Џори је кадар да ствара људе унутар полуживота, а сада Џо Чип, оснажен Убиком, преузима контролу и чини то исто” (1995: 149). Све што је Чипу било потребно да ту равнотежу пронађе биле су искрене међуљудске везе које су му помогле да допре до унутрашњег сазнања да је његово постојање само привид живота. Уколико је оно привид, онда ни Џори не поседује никакву стварну моћ да одређује начин његовог постојања. Убик као средство отпора Џорију и модалном поретку који представља само је метафора те унутрашње свести. То бива потврђено и одговором на питање шта је Убик, које Чип поставља девојци која се удаљава:

„Лименка спреја Убик је преносиви негативни јонизатор с уграђеном високонапонском јединицом ниске ампераже, која се напаја из једне максимално појачане холијумске батерије од 25 kV [...]. Један коренито пренапрегнути акцелератор даје негативним јонима спин у смеру супротном од кретања казаљке часовника, што ствара центрипеталну тенденцију, тако да је кохезија јача од расељавања. Негативно јонско поље смањује брзину антипротофазона нормално присутних у атмосфери; чим њихова брзина опадне, они престају да буду антипротофазони и, према начелу парности, не могу се више сједињавати с протофазонима који зраче из особа залеђених у хладном паковању; то јест, оних у полуживоту” (Дик ²2018: 225-226).

Иако то није крај разјашњења, сматрамо да не постоји потреба да наставимо даље. Очигледно је да наведене речи ништа не објашњавају, што примећује и Чип: „Израз ‘негативни јони’ је сувишно понављање [...]. Сви јони су негативни” (Дик ²2018: 226). Посматрано из Чиповог угла, он заправо не разговара ни са ким до са самим собом. Девојка која се „удаљавала од њега, стапала се са сенкама” (Дик ²2018: 225), плод је његове маште и свести да је све што посматра привид. Упркос томе што је реч која ствара, то није натприродна реч божија: „Убик је људски изум, представа људске борбе против ентропије, пре него представа божанске интервенције или вођства у тој борби” (Фитинг 1975: 49). Значај Убика као знака присуства неке натприродне силе у приповести бива подривен чињеницом да „штити Чипа одржавајући илузорну реалност, док прикрива ‘стварну’ реалност мораторијума” (Фитинг 1975: 49). Убик не ствара и не одржава ништа друго до привид. Самим тим, он дели природу стварности у којој се јавља. Убик у спреју јесте унутрашња свест актера, реч која у привидно постојање материјализује скоро све што Чип пожели. Стога је сваки покушај научног објашњења Убика непотребан и осуђен на бесмисао, што је Дик девојчиним речима у ранијем наводу и показао. Порицање потребе за било каквим научним објашњењем написаног у фикционалном делу Фитинг доживљава као Диково „потпуно необазирање на традиционалне СФ врлине рационалности и футуролошке веродостојности” (1975: 47). Такав приступ традиционалним очекивањима поглавито *тврде* научнофантастичне књижевности, Фитинг описује као „како деконструкцију, тако и наговештај реконструкције: он огољава основне начине на које се СФ користи у идеолошке сврхе, у смислу науке и фикције, док обазриво гледа ка

будућности ослобођеној ограничења која је изложио погледу” (1975: 47). Сличне ставове износи и Лем. Попут Фитинга, изостанак научног објашњења како спреја Убик, тако и других појава различитих фикционалних равни те стварности сматра свесном намером аутора, а не његовим пропустом: „Може се дакле сумњати да је могућна егзегеза техничког карактера уопште потребна и треба ли замерати Дику што је пропустио да сам попуни пропусте у опису техничких појединости које смо ми покушали да попунимо” (Лем ²2018: 10-11). Стога се такво објашњење и може посматрати само као „пародија научног жаргона који се [у СФ-у] неретко користи да прикрије незнање пре него да пренесе информацију или знање” (Фитинг 1975: 51). Упркос томе што је Убик реч која постоји у реалности у којој је наизглед све могуће, једино што Чип уз његову помоћ не може учинити јесте да преокрене равнотежу коју је у полуживоту успоставио са Џоријевим деловањем и занавек поништи дејство ентропије. Ентропију као темељни алетички модалитет целокупног како фикционалног, тако и стварног постојања, не може зауставити било каква друга сила или ограничење: „Све технолошке иновације, величанствени изуми и новосавладане људске способности (попут телепатије, за коју је аутор осмислио неуобичајено богату поделу на ‘специјалности’) на концу се показују ништавним суочене са неумољивим поплавним таласом хаоса” (Лем 1975: 59). Како у фикционалним универзумима претходно обрађених Дикових романа, тако и у свим фикционалним равнима *Убика*, савестан и емпатијски однос према ближњима једини је начин отпора ентропијском кошмару безличне потрошачке стварности, оличене како Холисовом псионичком организацијом која својим деловањем кооптира и у јавни простор претвара сваки кутак примарне стварности *Убика*, тако и Џоријем Милером који исто чини у својој псеудостварности прожимајући сваки њен део.

До краја приповести, Чип схвата да му је повратак назад у примарну стварност немогућ. Постојање у полуживоту једино је што му преостаје. Метафорички посматрано, како Чип, тако и читалац заробљеници су окружења у коме влада дехуманизујући деонтички, аксиолошки и епистемички поредак, који тежи да пороби све своје житеље. Једина шанса за опстанак било какве самосвојности у таквом окружењу лежи у свести о околностима у којима се појединац налази и тихом одбијању да им се прилагоди у било којој мери ван оне неопходне. То је једини начин да се постигне равнотежа између ентропијских притисака доминантног модалног поретка који нагињу ка општем уједначавању, те личне животности и идентитета сваке јединке. Поставши способан да реч (Убик) материјализује снагом воље у интермедијарној стварности, Чип проналази ту равнотежу и преузима контролу над постојањем које не може бирати у мери у којој је то могуће. Џори Милер јесте створио псеудосвет којим се Чип креће, али као заробљеник сопствене творевине једнако је немоћан да околности тог постојања измени. Из тих разлога, Чип и успева да пронађе начин да његовој контроли измакне. Интермедијарни свет стога за Чипа постаје једина стварност коју може имати. Чиниоци примарне стварности коју је некада насељавао постају само „органиски духови који речју и писмом пролазе кроз нашу нову средину” (Дик ²2018: 226). Из Чиповог угла посматрано, свет пуног живота постао је једнако (полу)стваран као и интермедијарни простор у коме се налази.

IV 3. 6. Деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења Дикових романа -Кратак закључак

Попут алетичких ограничења, деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења категорије су теорије могућих светова која се у претходним разматрањима показала као незамењив алат у показивању аналошке утемељености фикционалних светова Дикових романа у логици и искуствима наше стварности. Захваљујући тим категоријама, могуће је недвосмислено показати како фикционално постојање у световима Дикових дела функционише на сличан начин као и наше стварно постојање. Попут многих искустава у читаочевој стварности, завршетак Дикових приповести не доноси јасан закључак и разрешење. Претходно анализирани Дикови романи завршавају се отвореним крајем, који изневерава очекивања читаоца и неретко их окреће наглавце. Да ли је могуће заједничку стварност сасвим превазићи и ослободити се наметнутог деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка питање је на које пун одговор не добијају како Јулијана Фринк, тако ни Џек Болен, Барни Мејерсон, Рик Декард или Џо Чип. Немогућношћу добијања коначног одговора, подрива се и нада у пуну способност актера да завире у домен потпуне стварности. Ипак, иако подривена, та нада се у потпуности ни не пориче. Одговор на то питање напосто изостаје: „За разлику од истинског визионара или пророка, Дик није имао шта да поручи људима, само је желео да им постави нека очајничка питања. Није нудио ‘истину’, само сумње” (Барлоу 2005: 116). Одговори изостају не зато што аутор не жели да их пружи читаоцу, већ стога што је немогуће утврдити да ли таква стварност, неусловљена и неконтролисана, уопште постоји, како у фикционалним универзумима Дикових романа, тако и у нашој искуственој стварности. Како закључује Роси, „у Диковим приповестима мора бити разлике између лажног и стварног, иако стварност (или истина) неретко лежи ван домашаја” (2011: 11). У примарним стварностима Дикових романа, деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења која намеће невидљиви домен можда нису увек отелотворена у једном лику, као што то јесу у интермедијарним световима Жваке-3 у *Три стигме Палмера Елдрича* или виртуелној стварности полуживота романа *Убик*, али то не значи да нису једнако присутна. Самим тим, иако дешавањима у видљивим доменима тих примарних стварности не управља искључиво један ентитет, Палмер Елдрич или Џори Милер, контрола је присутна. Духовно сиромаштво људске врсте о којој је писао Пагети (в. Пагети 1975: 27), мислећи првенствено на окружење Диковог фикционалног Марса, присутно је и у другим приповестима одабраног Диковог опуса упркос томе што су радње тих романа смештене у оквиру фикционалне Земље, било њене примарне, било интермедијарне равни. Такве околности превазилазе границе фикционалних стварности Дикових романа, наново се јављајући у свакој новој приповести. Из тих разлога, Лем издваја пример *Убика*, који можемо тумачити на сличан начин као и „друге Дикове књиге, упркос томе што се наоко разликују једна од друге” (1975: 59). Разлог томе јесте што је свака нова фикционална средина коју Дик својим приповестима гради условљена истоветним деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком. Налазили се на фикционалној Земљи, Месецу или Марсу, у алтернативној будућој или контрачињеничној садашњој фикционалној стварности, такав модални поредак фикционалним равнима сваке од тих стварности намеће одређене норме, системе вредности и обрасце понашања. Постојањем у таквим условима, Дикови ликови налазе се под сталним цивилизацијским притисцима да се наметнутом поретку прилагоде. Ти притисци дехуманизујуће су природе. Воде потирању самосвојности појединца и серијској производњи једнообразног и послушног потрошача као реплике и сурогата аутентичног и независног људског бића.

Утицај невидљивог домена путем деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења којима се води значајан је. Мање је важно да ли из њега делује врхушка нацистичке Немачке, организација УН, Ко-Оп корпорација, Елдрич, Проксима Кентаури, Асоцијација Розен или неко сасвим другачији, ограничења уз помоћ којих невидљиви домен врши власт над видљивим, обликујући перцепцију стварности његових житеља, остају слична или непромењена.

Механизам контроле функционише на следећи начин. Невидљиви домен видљивом намеће себи одговарајућа деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења. Та модална ограничења потом воде успостављању законских норми и културних конвенција, система вредности, те друштвених образаца и уверења којима се друштво видљивог домена води. Постојећи у таквом окружењу, актери приповести у мањој или већој мери усвајају поменуте захтеве. На тај начин, невидљиви домен утиче на слику света коју фикционални ликови имају о својој стварности. Једним значајним делом, наметнути деонтички, аксиолошки и епистемички поредак обликује стварност коју актери приповести виде. Обликовање се не врши путем мењања алетичких ограничења на којима је утемељен фикционални свет. Тако нешто налази се ван моћи невидљивог домена. Он подлеже истим алетичким ограничењима као и видљиви. На тај начин, Дикове фикционалне реалности не напуштају логику света наше искуствене стварности. Светови његових дела остају природни и аналошки утемељени на нашем. Простор у коме долази до преобликовања јесте начин на који актери приповести доживљавају фикционалну стварност. Докле год постоје, деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења потекла из невидљивог домена представљаће препреку настојањима актера да продру до потпуне слике стварности иза вела обмана које им се намећу. Из тих разлога, чиновни отпора малих актера попут Тагомија и Јулијане Фринк, Цека Болена, Барнија Мејерсона, Рика Декарда и Џона Исидора, те Џоа Чипа јесте и једини облик победе који аутор тих приповести види као могућ у датим околностима. Свет се можда не може у потпуности спознати, али људскост у себи и другима може:

„У филдиковском опусу [...] подјармљени сервисери/службеници⁴¹³, неретко одбачени од својих породица, супротстављају се универзуму, само да би установили да исти пуца по шавовима. Упркос тој дезинтеграцији, сервисер/службеник не одустаје, покушавајући да побољша околности у којима се налази, пре него да одустане” (Батлер 1995: 37).

Из свега претходно изнесеног, можемо закључити да претходно анализирани Дикови романи функционишу као ефикасан зачудни и искривљени одраз нашег света. Постојање таквих околности има повољан утицај на отпочињање процеса когнитивног очуђења читаоца, као једног од стубова научнофантастичне фикције. На питање у којој мери је наша искуствена стварност заиста онаква каквом је доживљавамо, а у коликој мери је наш доживљај света научен, тј. производ нашег окружења које је под утицајем нама невидљивог домена безличних корпорација, наднационалних институција, политичких и економских центара моћи, није могуће одговорити нимало прецизније него што је то урађено у Диковој фикцији. У тим зачудним огледалима наше искуствене стварности, мали актери Дикових приповести постају метафора малог човека наше реалности. Налазе се у наизглед безизлазним ситуацијама, суочени са хладним и срачунатим интервенцијама центара моћи ван њиховог видокруга као метафора наметнутих норми и вредности које владају потрошачким друштвом корпоративног капитализма, какво је наше искуствено.

⁴¹³ У оригиналу на енглеском језику „Servicemen”.

Шта је том малом човеку наше искуствене стварности чинити? Пронашавши своје место у свету како фикционалне или алтернативне Земље и фикционалног Марса, тако и виртуелне стварности полуживота, Дикови ликови попут Јулијане Фринк, Цека Болена, Барнија Мејерсона и Џоа Чипа на то питање дају одговор. Сви на послетку схватају да је једини могући начин поновног преузимања какве-такве контроле над својим постојањем прихватање сопствених околности и окретање изградњи топлих међуљудских веза: „Из разлога што такве везе представљају све што заиста можемо спознати (или, што је још важније и ‘стварно’, све са чиме се можемо ухватити у коштац) имамо одговорност да остваримо потенцијал који лежи у њима” (Барлоу 2005: 88). Јулијана Фринк напушта Абендсенову кућу свесна да њена стварност није најбоља могућа која може постојати. Ипак, прихвата своје место у њој уз наговештај повратка свом мужу, Френку Фринку. Цек Болен надилази деонтички, аксиолошки и епистемички поредак заједничке стварности успоставивши равнотежу између ње и своје ентропијске визије. То му омогућава да се врати својој супрузи и поправи њихов претходно нарушени однос. Мејерсон то чини свесном одлуком одбацивања деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења која је Елдрич, заробивши га у својим привидима стварности, покушао да му усади, не би ли га начинио једнообразним производом истих. Таквим чином отпора, питање да ли се налази у примарној стварности приповести или интермедијарним Елдричевим световима постаје како за Мејерсона, тако и за читаоца мање важно. Уједно, Мејерсон стиче снагу да се окрене будућности са Аном Хоторн оставивши прошлост у лику Емили и Рони Фугејт иза себе. Проналаском сопствених деонтичких, аксиолошких и епистемичких мерила, Рик Декард надилази наметнута му модална ограничења и доводи своје постојање у стање равнотеже. Новопронађена равнотежа дозвољава му да однос са супругом поново изгради на приснијим основама. Џо Чип, иако заробљен у привиду стварности полуживота који се ентропијски креће у назад, успева уз помоћ Еле Ранситер и средства Убик, као симбола отпора ентропијском кретању, да поврати равнотежу у свом постојању и одупре се покушајима Џорија Милера, метафоре наметнутог му поретка, да га поједе и учини делом себе. На тај начин, Џо Чип постаје кадар да посегне за другима који се налазе у стању полуживота и отвори им очи ка реалности њиховог постојања. Пример тог посезања и успостављања контакта са другим јесте и завршна сцена романа у којој Рансистер, Чипов ментор и пријатељ, проналази новац са Чиповим ликом у својим џеповима. Интервенцијом Џоа Чипа, Ранситер отпочиње процес спознаје стварности која га окружује. Вео обмане пада и он се налази на путу да схвати како је и сâм заробљен у виртуелној стварности. У таквим околностима, постаје скоро сасвим небитно да ли се Дикови актери налазе у својој примарној стварности или неком од различитих интермедијарних привида. Једино што је важно јесте њихов однос према личном окружењу и људима који га настањују. Другим речима, да ли својим поступцима доприносе ентропијском кретању или му се опиру: „Светови су такви какви су, али насељавају их људи који остварују међусобне контакте у њима, те је то – и само то – оно што светове чини битним” (Барлоу 2005: 134). Успостављање топлих људских веза са другима, ма какви они били, једини је излаз из деонтичке, аксиолошке и епистемичке замке потрошачки устројеног капиталистичког друштва. Таква замка може бити метафоризована у лик било Палмера Елдрича, било Џорија Милера у интермедијарним стварностима, док је у примарним најчешће представљена безличним политичким или економским институцијама. На жалост, не проналазе сви актери тај излаз. Неки, попут Арнија Кота, Милтона Глауба, Леа Булера, Ричарда Хната или Пат Конли, „похлепом и жудњом за моћи – злоупотребљавају међуљудске везе” (Барлоу 2005: 88). Учинивши то, односећи се према другима као према

средствима за испуњење сопствених хтења, такви актери потврђују своје крајње поистовећење са модалним ограничењима која им невидљиви домен намеће као једину исправну перцепцију света. Разлике између тих актера и нпр. Елдрича или Џорија Милера показују се само привидом. Самим тим, наоко посебни идентитети тих ликова показују се као непостојећи. Они су примери једнообразних, отуђених и андроидизованих јединки као крајњег производа деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка потрошачког друштва из којег потичу.

IV 4. Функција аутентизације у фикционалним световима Дикових романа

У теоријском делу дисертације (в. II 1. 8.) објаснили смо поступак и функцију аутентизације, тј. начин на који текст додељује фикционалну егзистенцију могућим фикционалним световима и њиховим житељима: „Снага аутентизације фикционалног текста”, тј. „његова способност да ствара фикционалне светове, посебна је врста перформативне снаге”, где срећно исказани „књижевни перформатив претвара могући ентитет у фикционалну чињеницу” (Долежел ²2008: 155). Поменуте срећне околности двојаке су природе. Самим тим, постоје и два основна начина аутентизације помоћу којих се могућим ентитетима додељује фикционално постојање и приписују истинитосне вредности. Наравно, те истинитосне вредности примењиве су само на фикционални свет поменутих могућих ентитета. У односу на стварни свет, оне не поседују истинитосну вредност. Такав однос може бити у најбољем случају аналошки.

Први начин аутентизације састоји се у томе да како могући свет фикционалног текста, тако и припадајући му ентитети, морају бити усклађени са његовим модалним ограничењима, посебно алетичким. Сврха тог поступка постизање је унутрашње логичке кохерентности и веродостојности фикционалног света. Такав захтев у складу је са више пута истакнутим Аристотеловим захтевом за кохерентношћу фабуле књижевног дела, као неопходним условом за очување његове сазнајне функције. У научнофантастичним световима Дикових дела, такав захтев манифестује се као потреба да фабула испрати природна алетичка ограничења своје фикционалне стварности. Уколико се тај захтев испуни, веродостојна и логички кохерентна приповест водиће изградњи природног могућег света. Начин на који алетичка ограничења усмеравају изградњу и функционисање фикционалних стварности Дикових романа већ смо анализирали у поглављу посвећеном тој врсти приповедних модалитета (в. IV 2.). Самим тим, сматрамо како не постоји потреба да се поменутом начину аутентизације фикционалних могућности у фикционалне чињенице у овом поглављу враћамо. Из тих разлога, у нашој анализи посветићемо се другом начину на који фикционалне могућности стичу статус фикционалних чињеница.

Други начин аутентизације јесте коришћење приповедних техника које јачају поверење читаоца у приповедача (в. Квас 2016: 33). Утврдили смо да је текстуални ауторитет који потиче од приповедача пресудан у трансформацији фикционалних могућности у фикционалне чињенице. Идентификовали смо три приповедна дискурса. Први је приповедање у трећем лицу. Такав приповедач познат је и као свезнајући приповедач, а приповест као ауторитативна приповест (*Er*-форма). За наша разматрања тај дискурс нарочито је важан зато што је карактеристичан за реалистичку књижевност. Он истиче објективност приповести и учвршћује реалистички пакт аутора и читаоца. Други приповедни дискурс јесте приповедање у првом лицу (*Ich*-форма). Приповедач који користи такав приповедни дискурс сматра се непоузданим, те тај приступ приповести за последицу има слабљење и урушавање реалистичког пакта. Поверење које читалац има у аутора да свет научнофантастичне приповести који читањем реконструише припада природним могућим световима, као могућим верзијама нашег искуственог, јесте једна од одлика научнофантастичног пакта читаоца и аутора. Таква одлика чини га сродним реалистичком пакту. Поменута сличност рађа очекивање да ћемо и у научнофантастичним делима пронаћи тип приповедног дискурса који је сличан приповедном дискурсу какав имамо у реалистичкој књижевности. Уз одређени отклон, проналазимо га и код Дика. Приповедни дискурс који Дик користи у својим делима на особен начин се удаљава од позиције ауторитативног и свезнајућег приповедача. Како Висковић запажа, садржина

Дикових приповести неретко одступа од читаочевог знања о искуственој стварности. Уколико би таква приповест била исприповедана у првом лицу, не би поседовала перформативну снагу да постане фикционално стварна. Останком на граматичкој позицији приповедача у трећем лицу, Дик тај исход избегава. Садржина његових приповести остаје једини разлог услед кога би таквог приповедача могли сматрати непоузданим (в. Висковић 2013: 59).

Станислав Лем похвално се изражава о Диковом удаљавању од неутралне и свезнајуће позиције. Приповест која читаоцу пружа поглед на све догађаје у приповедном свету из божанске перспективе „данас је анахронизам који нити теорија уметности, нити теорија сазнања неће покушати да бране” (1975: 57). Такав став подржава и Фитинг. Од сегмента до сегмента Дик мења ликове у жижи својих приповести. Такав приступ за последицу има да се приповедач у трећем лицу у одређеној мери саживљава са њиховим личним погледом на приповедну стварност: „Позиција посматрача исувише је субјективна перспектива да би се из ње могле дедуковати универзалне законитости; таква ‘стварност’ је конструкт ума који може бити подривен у било ком тренутку” (Фитинг 1975: 52). Фикционалне чињенице аутентизоване ауторитативном приповешћу чине чињенични домен фикционалног света. За разлику од тога, приповедање у првом лицу, путем дискурса фикционалних ликова, гради његов виртуални домен. То је домен неаутентизованих могућности тог света. У питању су лична уверења, ставови, надања и погрешке појединачних ликова.

Приповедни дискурс који користи Дик удаљава се од позиције ауторитативног и свезнајућег приповедача никада у потпуности не напуштајући *Er*-форму. Граматички, приповедање остаје у трећем лицу, истовремено се прилагођавајући перспективи различитих фокалних ликова. То је приповедна техника која доминира Диковом фикцијом шездесетих година претходног столећа и помаже му да фикционално представи супротстављеност личног света (*idios kosmos*) и заједничке стварности свих актера (*koinos kosmos*) (в. Роси 2011: 98). Прва последица тог приступа приповедању јесте губитак јасног протагонисте. У Диковим делима, лична перцепција било ког од ликова у жижи приповедања више није повлашћена. Још једна последица примене таквог приповедног дискурса јесте да приповест прилагођена погледу на свет актера приповести, те њиховој ограниченој перспективи и знању о фикционалном свету који настајују и сама постаје сазнајно ограничена. Таква приповест донекле губи на објективности. Мада делимично подривено, поверење читаоца у аутора остаје у великој мери очувано. Приповедач се више се не може назвати свезнајућим, јер су његова сазнања о фикционалном свету о коме приповеда ограничена на сазнања и перспективу ликова којима је приповест релативизирана. Приповест више не поседује перформативну снагу да у потпуности аутентизује свој чињенични домен. Њене чињенице више се не могу, сликовито речено, поредити са речју божијом.

Особеност Диковог поступка заиста донекле слаби снагу аутентизације приповести, али заузврат се добија један нови квалитет: „Тако нешто [код читаоца] допушта појаву емпатије – обично саосећања са, али увек [макар] разумевања – свих фокалних ликова, били они негативци или хероји у сукобу који нам даје заплет” (Сувин 1975: 9). Када посматрамо актере Дикових дела, никада не проналазимо црно-белу и јасну ситуацију. Негативци никада нису сасвим црни, док су хероји обични људи попут нас, са својим манама и слабостима. Приповедни дискурс сличан Диковом проналазимо и у Долежеловим теоријским разматрањима. Он му даје назив субјективизирана *Er*-форма (в. Долежел 2008: 161-163). Последица примене тог приповедног дискурса јесте та што се

чињеничном и виртуалном домену, који нам дају опозицију аутентичног наспрам неаутентичног, додаје и домен релативно чињеничног и, самим тим, релативно аутентичног. Фикционалне чињенице Дикових дела никада нису у потпуности аутентизоване, као у реалистичком делу. Увек остају у домену релативно аутентичног. Омеђене су несавршеношћу, погрешивошћу и ограниченом способношћу сазнања сопствене реалности актера којима је приповест релативизирана.

Присуство таквог приповедног дискурса у Диковим делима примећује и Сувин: „Дик по правилу користи приповест која није ни она старомодног свезнајућег, неутралног и супериорног приповедача, нити приповест у првом лицу” (1975: 9)⁴¹⁴. Дикова приповест налази се негде „између те две крајње могућности, истовремено у трећем лицу и из перспективе централног или фокалног лика у датом сегменту”, који је увек „јасно разграничен од других сегмената са другим фокалним ликовима” (Сувин 1975: 9). Ворицова таквом начину Диковог приповедања даје назив „прескачућа перспектива” (1980б: 214)⁴¹⁵. Реалност Дикових фикционалних светова услед таквог поступка није могуће назвати јединственом нити потпуно објективном. Стога Пагети и истиче како постаје „веома тешко пронаћи код Дика протагонисту који ума улогу привилегованог посредника између аутора и читаоца” (1975: 24). Перспективе фокалних ликова у великој мери су „различите, фрагментирани, неретко међусобно противречне” (Пагети 1975: 24). Снага Дикових приповести огледа се управо у томе што Дик покушава да задржи и искористи „оба *наизглед супротстављена*, међусобно искључујућа субјективна и објективна система одједном” (Џејмисон 1975: 33, *курзив мој*). Такав „дисконтинуитет” Џејмисон карактерише као сагласан „нашем фрагментираним постојању под капитализмом”, који „драматизује наше истовремено присуство у одвојеним доменима приватних и јавних светова” (1975: 33).

Удаљавање од позиције свезнајућег приповедача није одлика искључиво Дикових дела. Напуштање такве позиције постало је безмало правило у научнофантастичној књижевности: „Матица значајне СФ бави се фабуларним међудјеловањем једног или више (често колективног) протагониста и свепрожимајућих услова новог друштвеног и природног локалитета” (Сувин 2009: 49). Последица таквих фикционалних околности јесте да „фабула мора разрадити протагонистово постепено спознавање тих [нових] услова” (2009: 49). У Сувиновим речима можемо препознати развојни пут који актери приповести прелазе у Диковим делима. Као у случају Силвије Болен, Барнија Мејерсона, Рика Декарда или Цоа Чипа тај пут неретко почиње сценом буђења, након које актер почиње полако да сазнаје парадигматске истине о својој стварности. Без обзира на пређени пут, спознаја остаје делимична. Сазнању парадигматских истина о фикционалној стварности у њиховој свеукупности актер наставља да тежи. Међутим, да ли постоји могућност да до таквог обима сазнања дође, питање је на које нити актер нити читалац никада не добијају одговор.

Такав приступ приповедању не доводи у питање само могућност потпуне спознаје фикционалне стварности. Слична несигурност процесом когнитивног очуђења читаоца преноси се и на могућност потпуне спознаје наше искуствене стварности. У условима у којима „сама могућност спознавања радикално другачијих услова постаје предметом разматрања”, постаје очигледно „да је за такве модерне сврхе конвенција ‘свезнајућег аутора’ 19. ст. неупотребљива, те се СФ као и ‘велика’ књижевност, *ограничује неутралним приповедачем* или приповиједањем у првом лицу” (Сувин 2009: 49, *курзив*

⁴¹⁴ Такође (в. Сувин 1988: 114; Робинсон 1984: 15).

⁴¹⁵ У оригиналу на енглеском језику, „flip-flopping viewpoint”.

мој). Неутрални приповедач кога Сувин издваја као честу појаву у модерној научној фантастици не може се изједначити са свезнајућим приповедачем. Самим тим, ни његова неутралност не може бити истог степена као неутралност приповедача у ауторитативној приповести реалистичког дела. Тип тог приповедача можемо препознати у Диковим делима. Из тих разлога, може се извести закључак да научнофантастични пакт у Диковом делу настаје делимичним пражњењем и слабљењем одлика реалистичког пакта. На тај начин ослабљени реалистички пакт преобраћа се у научнофантастични својом интеракцијом са научнофантастичним новумом и фикционалним рецентриањем читаоца у другачије време и простор.

Приповест Дикових дела и научнофантастични пакт који као аутор склапа са читаоцима одступају од пакта писца и читаоца какав имамо у реалистичкој књижевности. Са једне стране, њихова сличност јесте у томе што како један, тако и други пакт уверавају читаоца да је фикционални могући свет приповести природни могући свет, те читаоци своја очекивања обликују сходно томе. Са друге стране, постоје и разлике. У реалистичкој књижевности приповедач приповедању приступа са ставом да је свет могуће објективно спознати. Зато увек прави приметан отклон између себе као приповедача и ликова о којима приповеда. Привидним немешањем у постојање фикционалних ликова, приповедач приповести приступа на што је могуће објективнији начин, учвршћујући реалистички пакт. Фридман примећује постојање важних сличности између реалистичке и научнофантастичне приповести. Те сличности преносе се и на Дикову фикцију, нарочито у представљању ликова: „[Н]ајвећи део СФ-а наслеђује одређене основне формалне одлике реалистичког романа, што га разликује од модернистичког или постмодернистичког: типични СФ текст поседује течну дијахронијску приповест која [читаоцу] нуди своје ликове као миметичке представе људских бића” (1984: 20).

За разлику од реалистичког приступа, иако се приповест и даље одвија у природном могућем свету, у научнофантастичном пакту позиција приповедача ближа је фикционалним ликовима. Посматрајући свет из перспективе ликова, приповедач делимично губи неутралност и објективност. Последица таквог угла посматрања јесте да приповедач приповести приступа са ставом да свет ипак није могуће у потпуности објективно спознати. Са једне стране, спознаја света како фикционалних ликова, тако и читалаца омеђена је њиховим чулним ограничењима, личним разликама и углом посматрања стварности којом се крећу. Са друге стране, омеђена је и деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима која им одређују начин интеракције са стварношћу око себе. То је особина коју можемо срести у различитим приповедним жанровима и појединачним делима. Тај приступ приповедању није особен само за научну фантастику. Ипак, у научној фантастици такав приповедни дискурс делује на аутентизацију фикционалних чињеница и изградњу фикционалног света у комбинацији са одликом која научнофантастичну приповест чини јединственом. То је логичка утемељеност фикционалног света у научнофантастичном новуму.

Ту одлику ближе смо анализирали у делу рада који се бавио Сувиновим теоријским разматрањима о научној фантастици (в. III 1. 3.). Уколико научнофантастично дело тежи да буде кохерентно, приповест мора логички пратити ту новину. Приповедни дискурс који само делимично аутентизује чињенице фикционалног света усмерава изградњу научнофантастичне фикционалне реалности у смеру израженије непотпуности и мањег степена аутентизације у односу на исте категорије у реалистичком пакту. Такав приступ изградњи фикционалног света омогућава лакше фикционално рецентриање читаоца, тј. његово/њено лакше прихватање научнофантастичног новума и следствене логике

приповести. Читаочево знање о свету који настањује потом ступа у спрегу са научнофантастичним новумом и примењеним приповедним дискурсом. Читалац постаје кадар да фикционални свет који реконструише спозна на начин сличан оном који користи при сазнавању чињеница о својој искуственој стварности, из ограничене перспективе фокалних ликова. У аналогiji на процес сазнања у нашој стварности, делови фикционалне стварности која се процесом читања реконструише остају несазнатљиви. Домен фикционалне стварности чија је спознаја могућа ипак не бива до краја детерминисан. Фикционалне чињенице се примењеним приповедним дискурсом само реалативно аутентизују. Поимање стварности појединачно нужно је обојено различитим субјективним ставовима, хтењима и ограничењима. Разлике између објективног и субјективног се не потиру. Објективно и даље постоји као засебна категорија. Ипак, границе се замагљују. Доводи се у питање способност како актера, тако и читаоца да са пуном објективношћу спознају свој свет. Потпуна и објективна спознаја света показује се као недостижни идеал. Међутим, то не значи да сазнања не може бити. Могућност сазнања јесте ограничена на релативно детерминисани домен фикционалног света. Ипак, читалац у тим научнофантастичним „представама људских субјеката ухваћених у мрежу потрошних роба и завера” (Фридман 1984: 20) остаје кадар да препозна искривљени одраз своје стварности. Таква спрега води когнитивном очуђењу читаоца, те његовом критичком осврту на негативне појаве у свету који настањује. Уколико се ти захтеви и очекивања испуне, читалац прихвата научнофантастичну приповест као кохерентну и сувислу. Уколико се ти захтеви и очекивања изневере, приповест неће бити прихваћена као кохерентна и сувисла. Самим тим, неће бити прихваћена као научнофантастична. Биће пример различитих приповести које Сувин истиче када говори о случајевима маскирања других жанрова у реалије научне фантастике (в. III 1. 2.).

Манифестације немогућности потпуно објективне спознаје света који окружује ликове Дикових дела могле би бити унутрашња истина за којом трагају актери приповести *Човека у високом дворцу*, трење између равни јавног и приватног, заједничке и потпуне стварности у *Марсовском временском исклизнућу*, немогућност разликовања примарне стварности од низа алтернативних интермедијарних које је створио Палмер Елдрич у *Три стигме Палмера Елдрича*, немогућност разликовања природног од вештачког, људског од нељудског, аутентичног од неаутентичног у *Сањају ли андроиди електричне овце?* или неразлучивост примарне стварности протагониста од виртуалне стварности полуживота (half-life) у роману *Убик*.

Објективност такве спознаје ограничена је субјективном перспективом сваког од ликова у приповедној жижи. Њихов доживљај стварности увек је личан и у одређеној мери различит од доживљаја других. Самим тим, у Диковим делима не постоје у потпуности аутентизоване фикционалне чињенице на које се не може бацити ни најмања сенка сумње. Објективно и субјективно се у тој мери приближавају да и постојање те две категорије као независних супротности постаје упитно⁴¹⁶. Њиховим мешањем добијамо међукатегорију или сиву зону коју бисмо, у складу са релативно аутентичним, могли назвати релативно објективним. У Диковим фикционалним световима све фикционалне „чињенице” у

⁴¹⁶ Објективно и субјективно и даље постоје независно једно од другог. У питање се доводи могућност спознаје и разликовања фикционалних ликова између те две категорије. Актери Дикових дела никада неће бити у стању да са сигурношћу разлуче шта је у њиховим световима објективно, а шта субјективно. Будући да читалац дати фикционални свет реконструише спознајући га гледано из ограничене перспективе актера, ни он/она неће бити у стању да реконструишу детерминисани домен таквог света са апсолутном сигурношћу. Стога ће фикционалне чињенице датог света остати релативно аутентизоване.

потпуности су релативне, баш као што је релативан и доживљај стварности сваког од његових ликова. Дикови светови само су релативно аутентични. Њихова стварност зависи од угла посматрања ликова којима је приповест релативизирана, а њихова перспектива од ниске позиције моћи на друштвеној лествици и ограничене свести и знању о свету чији су део.

IV 4. 1. *Човек у високом дворцу*

Приповедни дискурс који аутентизује фикционалне могућности могућег света *Човека у високом дворцу* у фикционалне чињенице делује на следећи начин. Диково удаљавање од позиције свезнајућег, неутралног и објективног приповедача класичне реалистичке ауторитативне приповести у потпуности прати логику удаљавања од обрасца реалистичке историјске приповести какво проналазимо код контрачињеничне, тј. алтернативноисторијске фикције. Као историјски алтернативна и неостварена верзија наше стварности, природни могући свет *Човека у високом дворцу* не може се сврстати у домен реалистичке историјске фикције. Сврставамо га у поджанр научне фантастике познат као алтернативна историја, који је и сâм део ширег правца познатог као *soft-SF* (мека научна фантастика). Разлози за то су што унутрашње логичко утемељење и оправдање свог новума поменута приповест тражи у историографској науци. Као и сви алтернативноисторијски фикционални светови, свет *Човека у високом дворцу* до једног тренутка у прошлости верно прати догађаје познате нам из историографије нашег света. Уколико говоримо о његовој историјској позадини, могло би се рећи да је до тог тренутка фикционални свет *Човека у високом дворцу*, као и било који други алтернативноисторијски фикционални свет, верни фикционални парњак наше историјске стварности. Све до тренутка фикционалне промене, сви алтернативноисторијски фикционални светови граде се према обрасцу реалистичке историјске приповести. Након тренутка наведене промене, у реалности *Човека у високом дворцу* успелог атентата Џоа Цангаре на Френклина Д. Рузвелта, то више није тако. Од тог тренутка, Дик као аутор ужива готово потпуну слободу да фикционалне чињенице које чине историјску позадину поменутог фикционалног света, гради и уланчава како сматра за сходно. Његова слобода, као и било ког другог писца како реалистичке, тако и научнофантастичне књижевности, ограничена је једино потребом да се очува унутрашња логичка кохерентност фабуле књижевног дела и његова сазнајна функција. Самим тим, измењена историјска позадина постаје контрачињенична, а приповест алтернативноисторијска и научнофантастична. Из реалистичке историјске приповести, као почетног полазишта, путем контрачињеничне обраде израња алтернативноисторијска приповест. Уз све новонастале разлике, свет такве приповести још увек дели значајну заједничку одлику са светом реалистичке историјске фикције. Фикционални свет који таква приповест актуализује алетички је још увек природан. Ипак, међусобне разлике једнако су значајне као и изложене сличности. Један историјски реалистички фикционални свет актуализован је, а његове чињенице аутентизоване ауторитативном приповешћу која учвршћује реалистички пакт аутора и читаоца. Насупрот томе, аутентизација историјски контрачињеничног фикционалног света Диковог романа и његових фикционалних чињеница делимично је подривена удаљавањем од приповедног дискурса какав користи реалистичка приповест. За пакт аутора и читаоца у Диковом историјски контрачињеничном роману може се рећи да настаје делимичним пражњењем и слабљењем одлика које красе реалистички пакт.

Са једне стране, Дик одбија да заузме позицију свезнајућег приповедача иако приповеда у трећем лицу. Са друге стране, истовремено одбија да у потпуности прихвати личну перспективу било ког од централних ликова као приповедача у првом лицу. Самим тим, Диково приповедање у трећем лицу у различитим сегментима приповести прати радњу романа из перспективе различитих ликова. Такав приповедни дискурс читаоцу омогућава да при свом фикционалном рецентриању исту фикционалну стварност искуси из личног угла Тагомија, Френка Фринка, Чилдана, Вегенера, Јулијане Фринк и других. Наравно, појединачне перспективе поменутих актера нису подједнако заступљене. Читалац ту фикционалну стварност из перспективе како Вајндам-Метсона, тако и немачког конзула, Хуга Рајса, посматра у по само једном кратком сегменту. Преостале поменуте ликове можемо стога сматрати стубовима приповести и главним актерима мреже заплета која чини целину приповести *Човека у високом дворцу*. Читалац добија прилику да свет који их окружује посматра њиховим очима и из прве руке осети њихове страхове, надања и разочарења. Ауторитативна приповест би му такво искуство у великој мери ускратила, будући да би судбине актера посматрао са стране, док би га приповедање у првом лицу ограничило искључиво на личну перспективу једног од ликова. Приповедни дискурс на делу како у *Човеку у високом дворцу*, тако и у другим Диковим романима, омогућава читаоцу да фикционалне особе о којима чита боље разуме и са њима саосећа у много већој мери и на нашем стварном искуству природнији начин.

IV 4. 2. Марсовско временско исклизнуће

Као што смо приметили у *Човеку у високом дворцу*, приповедни дискурс који Дик користи у својим делима донекле се разликује од ауторитативне приповести карактеристичне за реалистичку књижевност. Исти дискурс Дик употребљава како би аутентизовао фикционалне исказе и ентитете *Марсовског временског исклизнућа*, стварајући фикционалне чињенице и чињенични домен тог света. Употребом таквог дискурса Дик се удаљава од позиције свезнајућег, неутралног и објективног приповедача класичне реалистичке ауторитативне приповести на следећи начин. Диков приповедни дискурс никада граматички не напушта позицију приповедача у трећем лицу. Ипак, таква позиција разликује се од граматички сличне позиције реалистичког приповедача. За разлику од ње, позиција приповедача у Диковој фикцији није свезнајућа. Окренута је личној перспективи актера који се налазе у приповедном фокусу сегмента који читамо. Међутим, иако се удаљава од позиције ауторитативног и свезнајућег приповедача релативизирајући приповест њеним актерима, Дик истовремено одбија да прихвати личну перспективу било ког од централних ликова као приповедача у првом лицу. Приповедач Дикових дела можда није објективан и неутралан како би очекивали у реалистичкој фикцији, али се не може окарактерисати ни као непоуздан.

Приповест у првом лицу Дик онемогућава на још један начин. Радња романа не прати један заплет. Ради се о мрежи различитих, међусобно испреплетених заплета. Као приповедач, Дик није фокусиран на перспективу искључиво једног актера. Његово приповедање у трећем лицу у различитим сегментима прати радњу романа из перспективе различитих ликова. Како се смењују различити сегменти приповести, тако фикционални свет романа посматрамо из угла друге особе. Дискурс који Дик употребљава особена је верзија субјективизираних *Er*-форме о којој говори Долежел. Такав приступ приповести писцу омогућава да се користи најбољим из оба света. Објективност приповести и аутентизација фикционалних чињеница јесу делимично подривене релативизацијом

приповедног фокуса на различите актере, али су у значајној мери и очуване. Очуване граматичке одлике ауторитативне приповести спречавају потпуни губитак објективности и аутентизације фикционалних чињеница. Узмак од те приповедне позиције истовремено му омогућава да се спусти са свезнајућег пиједестала у раван приватних светова, жеља, недоумица и страхова малих људи. То и јесте циљ тог начина приповедања, будући да је свакодневна борба малог човека са непријатељским светом и тема Дикових дела. Приступајући приповедању на тај начин, Дик својим приповедним дискурсом усваја најбоље одлике како ауторитативне, тако и субјективне приповести у првом лицу. Фикционалне чињенице могућих светова његових дела не могу бити аутентизоване у мери коју можемо наћи у ауторитативној приповести реалистичке фикције. Као што можемо видети у *Марсовском временском исклизнућу*, исувише су обојене личним ставовима и сазнајним ограничењима различитих актера. Ипак, релативно ликовима приповести, остају у довољној мери аутентизоване како би се очувала сазнајна функција дела. Такав приповедни дискурс има својих предности. Читаоцу омогућава да при фикционалном рецентриању стварност актера искуси из личног угла различитих особа. Свет који их окружује читалац посматра њиховим очима и из прве руке може да икуси њихове стракове, надања и разочарења. У жижи приповедања најчешће се налазе Џек Болен, Арни Кот и Манфред Штајнер. Самим тим, приповест се углавном темељи на њиховим међусобним односима и тежњама. Иако се у роману појављују и други ликови, попут Ен Естерхази, Хелиогабалуса, Милтона Глауба или Дорин Андертон, они се ретко када налазе непосредно у жижи приповедања. Готово увек их посматрамо из перспективе неког другог лика.

Најистакнутији пример потребе да се читаоцу приближи перцепција стварности појединачног актера јесте начин на који Манфред Штајнер доживљава свет. Такав доживљај сопственог окружења читаоцу је стран. Уколико би та перспектива била представљена приповешћу у првом лицу, читалац је не би прихватио као сувислу. Одбацио би је као халуцинације шизофреног и аутистичног дечака без утемељења у чињеничном домену његовог фикционалног окружења. Манфредова перспектива остала би искључиво његова лична. Самим тим, остала би делом виртуалног домена тог фикционалног света. Међутим, Дик је изабрао да приповест остане у трећем лицу. Које су последице примене тог приповедног дискурса? Постављањем у позицију макар деломике објективног и неутралног приповедача, аутор текстом приповести шаље читаоцу следећу поруку. Фикционална стварност коју читалац реконструише посматрајући Манфредово окружење његовим очима није само дечаков субјективни доживљај света. Текст романа нас не упућује да Манфредов доживљај стварности одбацимо и сврстамо у виртуални домен. Макар то било и релативно, текст приповести аутентизује фикционалне ентитете Манфредове визије као фикционалне чињенице *Марсовског временског исклизнућа*. Манфредов доживљај стварности можда јесте наизглед несхватљив погледу на свет претпостављеног читаоца, али не нарушава унутрашњу логику и кохерентност фабуле дела. Као што смо приметили, премиса, тј. новум приповести, на крају бива логички оправдана. Техника коју Дик користи како би читаоца уверио да су елементи Манфредове визије део чињеничног домена тог фикционалног света јесу наоко насумична померања ликова напред-назад кроз линеарни временски ток. То су временска исклизнућа према којима је роман највероватније и добио наслов. Најочигледнији пример јесте начин на који се понавља сцена вечере у Котовом стану. Сцена сваки пут почиње из Манфредове перспективе. Дечак посматра Арнија Кота. Међутим, пред собом не види особу. Оно што види јесте лобања на мртвом телу која жваће зелен да би је учинила мртвом. Све што

Манфред види јесте смрт која се шири и прождире сав живот са којим долази у додир. Угао посматрања те сцене потом или остаје исти, Манфредов, или се готово неприметно мења. Не знајући када се прелаз догодио, читалац схвата да фикционално окружење и даље посматра кроз Манфредову визију, али било из Доринине, било Боленове перспективе. Перспектива неприметно прелази са актера на актера док приповест у трећем лицу неометано тече. Сцена се понавља три пута. Сваки пут долази до измене одређених детаља и проширења обима приповести. Ликови увучени у Манфредову визију почињу посматрати свет на његов начин, али на то искуство различито реагују. Дорин не показује свест да је исти догађај више пута проживела. Сваки пут одлази бежећи од могућности таквог сазнања. Насупрот њој, Болен је пријемчивији. Делимично успева да се отргне усађеној навици да време доживљава линеарно и почиње да схвата Манфредову перцепцију. Поседује како магловита сећања да је исто вече већ проживео, тако и празнине у памћењу. Назива их „промашај памћења”⁴¹⁷:

„Седео је још раније, неколико пута, схвати он сада, у Арнијевој дневној соби, доживљавао то вече пре него што је оно стигло; а онда, када се догодило у стварности, прошао је мимо њега. [...] / То вече код Арнија јесте се догодило, постојало је за њега... али изван свог редоследа” (Дик²1995: 197, *курзив мој*).

Таква понављања помажу читаоцу да прихвати како Манфредова визија није само његов лични поглед на свет, већ прозор кроз који се може сагледати други аспект стварности, равноправан оном који остали актери доживљавају. У сцени у пећини испод Прљаве чворновате, чак и Арни Кот бива увучен у Манфредову визију. То је последње временско исклизнуће романа. Кот се враћа неколико недеља у прошлост како би покушао да преокрене по њега неповољни развој догађаја и претекне Леа Болена у куповини земљишта у планинама ФДР-а. Наново проживљава одређене тренутке које је већ прошао. Ипак, неспреман је да се суочи са Манфреду видљивим аспектом потпуне стварности. Чак и када се врати у стварност из које је кренуо, остаје изгубљен и неспособан да је разликује од потпуне. Његово искуство могло би се на први поглед посматрати као илузија. Међутим, пре него што се заузме тај став, требало би претходно скренути пажњу на једну чињеницу. Арни Кот јесте ушао у пећину и искусио свет из Манфредовог угла, али је приповест његовог искуства једнако снажно аутентизована као и све претходно исприповедано. Дикова приповест у трећем лицу релативизована фокалним ликовима ни једног тренутка не престаје. Самим тим, можемо рећи да Котово искуство има статус релативне фикционалне чињенице у истој мери као и Тагомијево искуство преласка у другу стварност у *Човеку у високом дворцу*. Оба искуства део су релативног чињеничног домена поменутих романа, будући да апсолутни чињенични домен не постоји. Сви актери своју фикционалну стварност доживљавају на у мањој или већој мери различите начине. Самим тим, читаочево искуство реконструисања фикционалног света постаје фрагментарно, сходно ограниченој перспективи и сазнајним могућностима ликова чијим очима ту стварност посматра. Ауторитативна приповест читаоцу би такво искуство у великој мери ускратила. Ликове би посматрао са стране, удаљен од њиховог личног доживљаја фикционалне стварности. Насупрот томе, приповест у првом лицу ограничила би га искључиво на личну перспективу једног од ликова. Губитак објективности и поузданости не би биле једине последице такве приповести. Увид у лични доживљај фикционалне стварности било ког другог актера био би му ускраћен.

⁴¹⁷ У оригиналу на енглеском језику „time-slip”. Наслов романа у оригиналу гласи *Martian Time-Slip*.

IV 4. 3. *Три стигме Палмера Елдрича*

Како би актуализовао текстуални универзум романа, а његове исказе и ентитете претворио у фикционалне чињенице, у *Три стигме Палмера Елдрича* Дик изнова употребља приповедни дискурс који је користио у претходно анализираним делима. Последице употребе тог приповедног дискурса истоветне су. Сазнање света из перспективе таквог приповедача Дика удаљава од свезнајуће, неутралне и објективне позиције реалистичке ауторитативне приповести. Примена ауторитативне приповести у аутентизацији фикционалних чињеница могућег света учвршћује реалистички пакт. Насупрот томе, удаљавање од позиције свезнајућег приповедача делимично подрива перформативну снагу тог дискурса да у пуној мери аутентизује како научнофантастични фикционални универзум *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и његове фикционалне чињенице. Иако приповест романа граматички остаје у трећем лицу, окренута је личном доживљају фикционалне стварности актера који се у датом тренутку налазе у жижи приповедања. Тај приступ приповедању истовремено онемогућава прихватање личне перспективе било ког појединачног актера као приповедача у првом лицу. Услед тога, Диковог приповедача не можемо окарактерисати као непоузданог, иако није у потпуности објективан и неутралан на начин који би могли очекивати у реалистичкој фикцији.

Као и у раније обрађеним делима, приповедање у првом лицу онемогућено је чињеницом да приповест не прати један заплет. Текст приповести гради мрежу различитих, повезаних заплета. Из тих разлога, Диково приповедање не може бити усмерено на слику света једног актера. Диков приповедни дискурс остаје у трећем лицу док кроз различите сегменте посматрамо фикционалну стварност из угла различитих ликова, поглавито Мејерсона и Булера, уз повремено рецентрирање на позицију других. Различите сегменте приповести пратимо из другачије перспективе. Такав приступ приповедању омогућава аутору да користи најбоље особине како свезнајућег, тако и непоузданог приповедача. Релативизација фокуса приповедања на различите ликове деломце подрива објективност приповести и следствену аутентизацију фикционалних могућности у фикционалне чињенице, али их у значајној мери и чува. Дик омогућава читаоцу да се са свезнајућег пиједестала ауторитативне приповести спусти у раван личних искустава малих људи. Сврха таквог начина приповедања и јесте постизање тог ефекта. Његово коришћење у Диковим делима оправдано је и најчешћом темом Дикових приповести, свакодневном борбом малог човека са непријатељским окружењем. Попут фикционалних чињеница *Човека у високом дворцу* и *Марсовског временског исклизнућа*, чињенице фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* не могу бити аутентизоване у мери која је присутна у ауторитативној приповести. Било да су део примарне, било интермедијарних стварности, те су чињенице неизоставно обојене личним ставовима и сазнајним ограничењима актера у жижи приповести. Сазнајна ограничења се продубљују, а аутентизација додатно слаби када се ступањем актера у Елдричеве интермедијарне стварности релативизује разлика између примарне и интермедијарних равни. Без обзира на релативизацију фокуса приповести појединачним ликовима и подривање перцепције стварности актера и читаоца, фикционалне чињенице *Три стигме Палмера Елдрича* аутентизоване су у довољној мери да очувају сазнајну функцију дела.

Различите су предности примене тог приповедног дискурса. Омогућавање читаоцу да при фикционалном рецентрирању како примарну, тако и низ интермедијарних фикционалних стварности искуси из личних перспектива Барнија Мејерсона, Леа Булера, Ричарда Хната и Норма Шајна није једина предност. Од поменутих актера, Шајн се у

приповедној жижи налази у једном краћем сегменту, док Хната у тој позицији проналазимо у свега три наврата. Из тих разлога, можемо сматрати Мејерсона и Булера главним ликовима и стубовима приповести. Разлог томе је што се целокупна приповест заснива како на њиховом међусобном односу, тако и на њиховој интеракцији са Палмером Елдричем кроз низ интермедијарних стварности којима се крећу корисници његове халуциногене дроге. Требало би истаћи и да се Елдрич, упркос наслову романа, никада не налази у жижи приповедања. Као и остале ликове, читалац га увек посматра из угла било Мејерсона, било Булера. Фикционални универзум у коме се актери налазе читалац посматра њиховим очима. То му обезбеђује да из прве руке икуси њихове страхове, надања и разочарења. На тај начин, фикционално рецентрирање, уз утемељеност логике приповести у новуму, постаје једно од средстава које читаоца води когнитивном очуђењу као врхунцу сазнајне функције научнофантастичне приповести. Измештањем читаоца из окова његове искуствене стварности, олакшава се процес препознавања негативних појава фикционалног универзума дела које се реконструише у читаочевој стварности.

У *Марсовском временском исклизућу* најистакнутији пример потребе да се читаоцу приближи перцепција другачије стварности био је начин на који Манфред Штајнер доживљава свет. Исту технику Дик је користио и у роману *Човек у високом дворцу*. Такав приступ употребљен је у опису Тагомијевог преласка у њему алтернативну реалност. Дик ту приповедну технику користи поново, у *Три стигме Палмера Елдрича*. Употребљава је у опису преласка појединих актера како из примарне стварности у Елдричев интермедијарни универзум, тако и преласка из једне у другу стварност тог универзума. Примена таквог приповедног дискурса има своје последице. Као и у раније анализираним делима, стављањем у позицију макар деломнице објективног и неутралног приповедача, текстом приповести аутор шаље читаоцу поруку. Интермедијарне стварности Палмера Елдрича које читалац реконструише посматрајући их Мејерсоновим или Булеровим очима више су од субјективног доживљаја. Приповедни дискурс који Дик употребљава не упућује читаоца да интермедијарне стварности одбаци и сврста их у виртуални домен приповести. Текст романа нам говори да су интермедијарне стварности конструкти свести настали под утицајем преносне дроге. Упркос томе, употребљени приповедни дискурс показује да су више од тога. Попут Манфредове визије потпуне стварности у *Марсовском временском исклизућу*, текст приповести у *Три стигме Палмера Елдрича* макар и релативно успева да аутентизује фикционалне ентитете који се јављају у Елдричевим интермедијарним стварностима као фикционалне чињенице целокупног романа.

Дешавања у Елдричевом универзуму илузија наоко су несхватљива погледу на свет претпостављеног читаоца. Упркос томе, она не нарушавају унутрашњу логику и кохерентност дела. Као што смо приметили у анализи претходних романа, премиса приповести, њен научнофантастични новум, на крају бива логички оправдана. Такви интермедијарни светови јесу халуцинације, али те халуцинације не припадају актерима приповести који у њима употребом преносне дроге бивају заробљени. Мејерсон и Булеро извори су перспективе из које пратимо приповест, али нису творци тих светова. Те интермедијарне стварности не налазе се у њиховим умовима, већ у уму Палмера Елдрича. Из тих разлога, Мејерсон и Булеро у тим стварностима постоје на исти начин као што то чине у примарној стварности. Како у једном, тако и у другом случају налазе се унутар творевине која није њихова и на чији склоп не могу утицати. Из њихове перспективе, то је одлика коју примарна стварност и Елдричеви интермедијарни светови деле. Уколико интермедијарне стварности посматрамо из угла малих актера, то и јесте одлика која их чини неразлучивим од примарне стварности. Будући да су како примарна стварност, тако и

Елдричеви светови, реалности које постоје независно од и ван личности фикционалних ликова, они немају избора до да обе равни доживљавају на исти начин. Постулирајући лични угао посматрања актера као недовољан да разлучи разлику између примарне и интермедијарних стварности, Дик показује да су обе равни представљене у тексту идентичне по још једној одлици. Обе су начини перцепције који су споља наметнути. Нити један нити други не могу се сматрати потпуном сликом света који житељи романа насељавају. Примарна стварност романа наметнути је начин перцепције. Обликује се цивилизацијским притисцима на житеље да се прилагоде деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима чије је порекло у невидљивом домену. Прихватање или неприхватање тих ограничења преобликује начин на који актери виде своју стварност. Утемељени у истим алетичким ограничењима, Елдричеви интермедијарни светови још један су начин перцепције стварности који се актерима намеће споља. Оба вида перцепције непотпуна су и не одражавају праву слику стварности којима се актери у датом тренутку крећу. Ипак, као што смо видели у Мејерсоновом случају, постоји могућност да неприлагођене јединке надићу оба наметнута конструкта и кроз самоспознају завире у истину коју крију. Потрага за унутрашњом равнотежом, унутрашњом истином са којом смо се упознали у *Човеку у високом дворцу*, једини је начин спознаје пуне истине о стварности. Као пример употребе приповедног дискурса који само релативно актуализује примарну и интермедијарну раван стварности можемо узети две сцене.

Први пример јесте сцена у којој Елдрич заробљава Булера, најпре у примарној стварности, да би га потом заробио и у свом интермедијарном универзуму: „Зрак – из неке врсте о којој није знао ништа – га је дотакао и он се бацио напред покушавајући да ублажи пад испруженим рукама. / Следеће што је осетио било је да је опет при свести и да је умотан – какав апсурд – на столици у празној соби” (Дик ²2016: 79).

Прелазак на нови ред у претходној сцени подржава два тумачења. Могуће је да је Булеро онесвешћен и одведен у празну собу, без напуштања примарне стварности. Насупрот томе, могуће је да је добио дозу Жваке-3 и налази се у једном од низа интермедијарних светова. У сваком случају, приповест релативизирана његовој перспективи неометано тече упркос прелазу. Док би употреба приповести у трећем лицу у реалистичној фикцији значила да актер није напустио границе своје првобитне стварности, Диков особени приповедни дискурс не пружа ту врсту сигурности. Сцена се ускоро наставља новим прелазом: „Соба му је експлодирала у лице. Појавила се бела светлост, прекривајући га, затворио је очи. *Ијао*, помислио је. [...] / Отворио је очи и установио да седи на травнатој обали. Поред њега се нека девојчица играла јо-јоом” (Дик ²2016: 80). Сада је чињеница прелазу у други вид фикционалне стварности очигледнија. Међутим, за то имамо захвалити промени окружења и слици бљештаве светлости која обавија Булера, а не промени приповедног дискурса. Као што се може приметити, дошло је до фикционалног рецентрирања како актера у фокусу приповести, тако и читаоца из примарне у интермедијарну стварност. Без обзира на прелаз, Дикова приповест у трећем лицу са Булером у жижи остаје непрекинута.

Други и још изразитији пример јесте сцена Мејерсоновог коришћења Жваке-3. Њом почиње низ селидби из једне у другу интермедијарну реалност које дезоријентишу како актера, тако и читаоца. У једном тренутку, окружен је другим колонистима у склоништу на Марсу. У другом, налази се у својој прошлости, поред Емили: „И он је онда начео свој пакетић. Сви су жвакали, свих седморо, схватио је Барни. Затворио је очи. / Следеће чега је био свестан јесте да се његова жена нагињала над њега” (Дик ²2016: 173). Поново је прелаз у интермедијарну реалност постигнут без промена у приповедном дискурсу. Ипак,

Мејерсон је само заробљеник те интермедијарне стварности. Он њоме не управља. Елдрич га наново рецентрира приморавајући га да још једном остане без Емили и уплови у испразну везу са Рони Фугејт у варијацији сцене невољног буђења са почетка приповести. Реалности се нижу, али приповедни дискурс са Мејерсоном у жижи несметано тече:

„Вештачка рука се подигла; огромном снагом Палмер Елдрич га је гурнуо, и он се преврнуо. [...] / А онда је лежао на леђима. Звонило му је у глави и болела га је; с муком је успео да отвори очи и усредсреди поглед на собу око себе. [...] Панично је разгледао кревет, покриваче. Поред њега... Видео је *непознату девојку* која је и даље спавала, дишући лагано на уста, *рашчупане косе беле као памук* и голих, глатких рамена” (Дик ²2016: 176, *курзив мој*).

Мејерсон покушава да умакне и врати се Емили, али му Елдрич манипулацијама интермедијарне равни у којој се налази то не допушта. Наново га рецентрира у окружење испрва неразлучиво од фикционалног Марса на коме је Жваку-3 и пробао: „Барни је рекао: ‘Шта је ког ђавола Жвака-3?’ / Негде близу њега глас неке девојке је понављао: ‘Барни Мејерсоне. Хајде.’ Неко га је дрмао; трепнуо је, зашкиљио. Клечећи, са руком на његовом рамену, поред њега је била Ана Хоторн” (Дик ²2016: 181-182).

Посредством готово неприметних прелаза из једне стварности у другу, без измене приповедног дискурса, читалац схвата да фикционално окружење које посматра Мејерсоновим очима, иако халуцинација, није искључиво његов субјективни конструкт. Будући да постоји у Елдричевом уму, изван како Мејерсона, тако и Булера, она чува способност макар делимичне спознаје стварности, како из перспективе актера, тако и из наше сопствене. Искуства актера у Елдричевим световима могла би се на први поглед посматрати као илузија. Међутим, приповест тих искустава аутентизиована је једнако снажно као и искуства актера у примарној стварности. Дикова приповест у трећем лицу релативизиована ликовима у приповедној жижи појединачног сегмента ни једног тренутка не престаје. Самим тим, можемо рећи да искуства фикционалних ликова у интермедијарним стварностима *Три стигме Палмера Елдрича* добијају статус релативних фикционалних чињеница у истој мери као и Тагомијево искуство преласка у другу стварност у *Човеку у високом дворцу* или Манфредова визија потпуне стварности у *Марсовском временском исклизнућу*. Све три врсте искустава део су релативног чињеничног домена тих романа, јер апсолутни чињенични домен у тим приповестима није аутентизиован. Колико год да те интермедијарне стварности не можемо посматрати искључиво као илузију, у истој мери примарну стварност романа више не можемо посматрати као потпуно фикционално истиниту. Увећање степена релативне аутентизације Елдричевих интермедијарних стварности у директној је сразмери степену релативизације аутентизације примарне стварности романа.

Употреба ауторитативне приповести у аутентизацији примарне стварности и субјективног приповедања у првом лицу како би се интермедијарне стварности аутентизовале као виртуални домен приповести учинила би *Три стигме Палмера Елдрича* посве другачијим романом. Такав приступ осиромашао би искуство реконструкције тог фикционалног универзума. У првом случају, читалац би био лишен личне перспективе актера. Насупрот томе, приповест у првом лицу осудила би интермедијарни универзум Палмера Елдрича на судбину несумњиве илузије. Све што би се у том виртуалном домену догодило, остало би без значајних последица по остатак приповести и вероватно било одбачено као несувисло и мање значајно.

IV 4. 4. *Сањају ли андроиди електричне овце?*

У аутентизацији фикционалних чињеница романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, Дик употребљава исти особени тип приповедног дискурса који је користио у претходно анализираним делима. Тај приповедни дискурс и даље се не може поистоветити са ауторитативном приповешћу реалистичке књижевности. Фикционалне чињенице и чињенични домен тог фикционалног света аутентизовани су истом перформативном снагом као и светови раније обрађених романа. Та перформативна снага не може се изједначити са перформативном снагом ауторитативне приповести да фикционалне ентитете аутентизује у фикционалне чињенице као део детерминисаног домена фикционалне стварности. Употребом приповедног дискурса умањене перформативне снаге, Дик се поново удаљава од позиције свезнајућег, неутралног и објективног приповедача. Разлике у аутентизацији фикционалних исказа и ентитета приповести у фикционалне чињенице између реалистичке ауторитативне приповести и Диковог приповедног дискурса јесу следеће.

Фикционална стварност реалистичког дела актуализована је, а њене чињенице аутентизоване ауторитативном приповешћу у трећем лицу. Такав приступ приповедању учвршћује реалистички пакт. За разлику од тог приступа, актуализација научнофантастичног фикционалног света романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, те аутентизација његових фикционалних чињеница остаје делимично подривена удаљавањем Диковог приповедног дискурса од дискурса заступљеног у реалистичкој приповести. Сматрамо упутним да застанемо и присетимо се Сувиновог запажања да удаљавање од позиције свезнајућег приповедача није одлика која се може запазити искључиво у Диковим делима. Напуштање ауторитативне приповести било у корист приповести у трећем лицу релативизоване појединим актерима, било у корист приповести у првом лицу постало је безмало правило у научнофантастичној књижевности Диковог доба (в. Сувин 2009: 49). До тог удаљавања, по узору на тзв. „велику” књижевност, дошло је услед потребе да се могућност спознаје другачијих услова окружења научнофантастичних фикционалних светова ограничи, учини постепеном и приближи начину спознаје искуствене стварности читаоца. Конвенција свезнајућег приповедача такве захтеве није у стању да испуни. Из тих разлога, показала се превазиђеном. Уколико се вратимо Диковом особеном начину приповедања, поставља се питање на који начин се оно удаљава од ауторитативне приповести и реалистичког пакта? Ако анализирамо начин на који Дик приступа приповедању, можемо приметити да се до научнофантастичног пакта писца и читаоца у његовим делима долази делимичним пражњењем и слабљењем одлика реалистичког пакта. Исто се дешава и у приповести романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Одлике реалистичког пакта слабе и удаљавају се од ауторитативне приповести на следећи начин. Користећи свој особени дискурс, Дик граматички остаје на позицији приповедача у трећем лицу: „[П]риповедни пасажу у трећем лицу (*Er-form*) смењују се са дијалозима и монолозима фикционалних особа” (Долежел ²2008: 157). Наравно, ентитети уведени у приповест дискурсом фикционалних особа исказани су у првом лицу. Стога не могу бити аутентизовани као фикционалне чињенице уколико не буду потврђени „дискурсом анонимног приповедача у трећем лицу” (Долежел ²2008: 157). То је одлика коју Диков приповедни дискурс дели са ауторитативном приповешћу. Међутим, иако су оба дискурса заснована на увођењу фикционалних ентитета у приповест приповедањем у трећем лицу, позиције које пружају читаоцу док посматра фикционални свет нису истоветне. Најпре, позиција приповедача у Диковој фикцији није свезнајућа.

Будући да је окренута личној перспективи актера који се налазе у жижи приповедања, њихова могућност сазнања фикционалне стварности ограничена је на њима видљиво окружење. Насупрот томе, Дик никада у потпуности не прихвата ни личну перспективу централних ликова. Нити један од њих не стиче „привилегован положај у констелацији фикционалних особа”, који „врши двоструку вербалну делатност: учествује у дијалогу са другим фикционалним особама и ствара монолошку приповест” (Долежел ²2008: 163). Из тих разлога, приповедач романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* не одступа од обрасца који срећемо у другим Диковим делима. Такав приповедач није у стању да испуни захтеве објективности и неутралности заступљене у реалистичкој приповести. Ипак, услед своје граматичке позиције, не може се описати ни као непоуздан.

Не би ли додатно онемогућио постојање привилегованог приповедача у првом лицу, Дик у *Сањају ли андроиди електричне овце?* прибегава раније опробаној техници приповедања. Попут приповести романа *Човек у високом дворцу*, *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*, читалац радњу романа не прати из перспективе једног актера. У мрежи различитих, међусобно испреплетених заплета, читалац добија прилику да фикционални свет посматра очима више фикционалних ликова, те из различитих углова доживљава њихову фикционалну стварност.

Приповест романа *Човек у високом дворцу* читаоцу омогућава да ту контрачињеничну научнофантастичну стварност посматра из перспективе чак седам актера: Френка и Јулијане Фринк, Тагомија, Роберта Чилдана, Рудолфа Вегенера (Бејнса), Фринковог послодавца Вајндам-Метсона и Хуга Рајса, немачког конзула у Сан Франциску. Приповест *Марсовског временског исклизнућа* сложена мрежу заплета претходног романа донекле поједностављује. Фикционални свет тог романа читалац реконструираше посматрајући га очима петоро актера: Џека и Силвије Болен, Арнија Кота, Милтона Глауба и аутистичног дечака, Манфреда Штајнера. У *Три стигме Палмера Елдрича*, наставља се поједностављење мреже повезаних заплета. Фикционални универзум тог романа читалац реконструираше посматрајући га из угла четири актера: Барнија Мејерсона, Леа Булера, Ричарда Хната и Норма Шајна, једног од склоништара на Марсу. У односу на претходно поменута дела, мрежа заплета у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* крајње је поједностављена. Читалац до сазнања о фикционалном свету долази посматрајући га очима само два актера. У питању су Рик Декард као регуларни грађанин, али ипак емоционално отуђени и готово нељудски ловац на главе, са једне стране, те Џон Исидор као нерегуларни грађанин, али истовремено оличење изворне људскости. Целокупну фикционалну реалност, као и друге ликове, читалац посматра и до сазнања о њима долази из перспективе једног од главних ликова⁴¹⁸. Како се Исидор и Декард мењају, расту и развијају на страницама приповести, тако се мења и угао из кога посматрају свет. Поменута перспектива еволуира како приповест одмиче. Слика света коју читалац њиховим очима посматра на почетку романа није истоветна оној на врхунцу радње, нити оној на њеном крају.

Уколико се вратимо Долежеловим теоријским разматрањима, можемо препознати Диков приповедни дискурс као особену верзију дискурса коме Долежел даје назив

⁴¹⁸ У односу на претходно речено, постоји и један изузетак. У последњој сцени романа, док Ирен ишчекује повратак свог мужа, приповедна перспектива је накратко окренута њеном лику. Међутим, то траје свега неколико страница. Могућа сврха тог изузетка јесте да омогући читаоцу да унутрашњу промену у Рику Декарду сагледа и из неког другог угла сем његовог сопственог. Циљ те ауторове технике јесте подупирање аутентизације Декардовога психолошког раста и развоја као фикционалне чињенице романа.

субјективизирана *Er*-форма (в. Долежел ²2008: 161-162). Употреба тог приповедног дискурса омогућава Дикку да се користи најбољим одликама како реалистичке ауторитативне приповести у трећем лицу, тако и привилегованог приповедача у првом лицу. Дик проналази равнотежу између та два приступа приповедању и аутентизацији фикционалних могућности тако што смењивањем приповедних пасажу у трећем лицу са дијалозима и монолозима фикционалних ликова макар деломично чува отклон и неутралност приповедача коју научнофантастични пакт писца и читаоца наслеђује од реалистичког пакта. Насупрот томе, Дик истовремено ту објективност и неутралност једним делом жртвује спуштајући се у раван приватних светова и ограничене могућности сазнања стварности појединачних актера. На тај начин, Дик ограничава и читаочева способност сазнања фикционалне стварности, будући да је приповест релативизирана ограниченој перспективи ликова. Читалац ни у сопственој стварности није кадар да свет у потпуности и сасвим објективно спозна. Попут перспективе фикционалних ликова Дикових дела, читаочева перспектива на сличан је начин ограничена могућностима његових несавршених чула и умних способности да му омогуће спознају света у коме живи. Услед таквих околности, сматрамо да је верзија субјективизираних *Er*-форме коју Дик користи умногоме ближа начину сазнања истина о стварности који читалац има на располагању у свету у коме живи, него што је то позиција свезнајућег приповедача реалистичке приповести. Губитак дела неутралности и објективности приповести која користи Диков особени приповедни дискурс бива надомештен читаочевим увидом у личне мотивације, проблеме, недоумице, страхове, осећања и разочарења Дикових малих људи. Приступ приповедању какав Дик употребљава омогућава читаоцу већи степен идентификације са проблемима и личним потрагама Рика Декарда и Џона Исидора. Самим тим, читаоцу је омогућен и већи степен имагинативног урањања у фикционалну стварност коју њиховим очима посматра. Објективност приповести и аутентизација фикционалних могућности у фикционалне чињенице јесу једним делом жртвоване Диковим усмерењем жиже приповедања на различите актере. Ипак, погрешно би било закључити да су сасвим напуштене. Чињеница да Дикова особена верзија субјективизираних *Er*-форме у себи чува граматичке одлике ауторитативне приповести у трећем лицу не допушта да објективност и могућност аутентизације фикционалних исказа и ентитета у фикционалне чињенице буду сасвим подривене. Степен аутентизације фикционалних чињеница како у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?*, тако и у другим Диковим делима, не може никада бити истоветан степену аутентизације фикционалних чињеница који се постиже ауторитативном приповешћу. Погледи на свет Џона Исидора и Рика Декарда исувише су обојени њиховим личним ставовима, друштвеном позицијом и сазнајним ограничењима. Не треба заборавити да је лик Џона Исидора особа чије су интелектуалне функције делимично оштећене. Из тих разлога, његов став према стварности којом се креће првенствено је емоционалан, пре него рационалан. Такав став према спознаји стварности, макар на почетку приповести, супротан је ставу Рика Декарда. Његова способност спознаје света утемељена је у рационалним основама. На изванредан начин, иако постоје у истом свету, искуствене реалности Рика Декарда и Џона Исидора у одређеној су мери различите. Без обзира на то, услед значајних одлика које Диков приповедни дискурс дели са свезнајућом позицијом ауторитативне приповести, фикционалне могућности романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* у довољној су мери аутентизоване као фикционалне чињенице и део (релативно) детерминисаног домена приповести да би се очувала сазнајна функција дела.

Најистакнутији примери присутни у роману у којима постоји потреба да се читаоцу приближи тренутна слика света актера јесу визије Вилбура Мерцера које доживљавају како Декард, тако и Исидор у тренуцима када њихова перцепција реалности бива разорена и ствара се потреба за изградњом нове. Декарду се Мерцер указује два пута. Први пут током преласка у виртуелну стварност емпат-кутије, након разочарења које доживљава у комуникацији са супругом. Друго Мерцерово указивање дешава се на степеништу зграде у којој се крију андроиди, непосредно пре него ће пуцати у Прис Стратон. У Исидоровом случају, Мерцер му се указује само једном. То се дешава током његовог пада у ентропијски гробни свет и разарања његове дотадашње слике стварности услед суочавања са хладноћом и нељудскошћу андроида који су се безразложно огрешили о мерцерићанску светињу живота мучећи Исидоровог паука.

Уколико се вратимо визијама Вилбура Мерцера из перспективе Рика Декарда приметимо следеће. Иако су у питању визије, читалац се не налази у искушењу да помисли како могућност таквог искуства надилази алетичка ограничења каква познаје у својој искуственој и емпиријској стварности. Самим тим, неће закључити да се у приповести суочава са било чим натприродним. Разлози који не допуштају да радња романа у тим тренуцима изађе изван оквира природног могућег фикционалног света јесу следећи. Фикционална чињеница приповести јесте постојање технолошког помагала које допушта корисницима да учествују у виртуелној реалности сједињавања у Мерцеру. То помагало познато је као емпат-кутија. Иако начин функционисања те технологије није објашњен, утемељење те фикционалне чињенице пружа читаоцу (псеудо) научни разлог који му омогућава да је прихвати као природну, а не натприродну појаву. Научни поглед на свет у коме се појаве објашњавају природним разлозима омогућава читаоцу да и своју искуствену стварност посматра на сличан начин. Иако не разуме принципе на којима почивају многе различите технологије, читалац ни једног тренутка неће помислити да је њихово функционисање утемељено на било чему другом до законима природе. У складу са таквим погледом на искуствену и емпиријску стварност, посматраће и фикционални свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Током првог Мерцеровог указивања, очигледно је да до визије долази Декардовим спајањем са Мерцером посредством емпат-кутије. Штавише, на то се указује приповедним пасажом у трећем лицу: „Сагињући се, нежно је склонио прсте своје жене са двеју дршки. Онда заузео њено место” (Дик ²2007: 145). Приповедањем тог догађаја у трећем лицу Декардов прелазак у виртуелну стварност емпат-кутује текст романа аутентизује као фикционалну чињеницу. Самим тим, постаје чињеница приповести и то да све што се током таквог искуства дешава не прекорачује границе те симулиране, интермедијарне стварности. Из тог разлога, Мерцерово приказа која разговара са Декардом не утиче на читаочеву перцепцију фикционалног света романа као природног и аналогног његовој искуственој и емпиријској реалности. Читалац ће највероватније протумачити Мерцерове речи као производ Декардове потсвести. Како би у себи помирио захтеве окружења са личним моралним начелима, Декард је своје жеље и тежње пројектовао на приказу која није заиста ту. Другим речима, у Мерцерово уста пројектовао је оно што му је било потребно да чује како би био у стању да настави даље упркос цивилизацијским притисцима који су га приморавали да се понаша у складу са одозго наметнутим нормама и вредностима.

Друго Мерцерово указивање наизглед у већој мери проблематизује питање да ли је стварност коју читалац реконструише у потпуности природна и аналогна нашој искуственој. Разлог томе јесте тај што је очигледно да се визија не догађа у оквирима интермедијарне реалности емпат-кутије, већ у оквирима примарне, заједничке стварности

актера. Пењући се степеништем које води ка стану у коме се андроиди крију, Декард наједном угледа фигуру Вилбура Мерцера и отпочиње разговор са њом. Мерцерово присуство уведено је приповедним пасажом у трећем лицу: „У сенкама га је чекала једна фигура” (Дик ²2007: 178). Уколико би се такав фикционални догађај у приповест увео из позиције свезнајућег приповедача, био би у потпуности аутентизиован као фикционална истина и постао делом апсолутно детерминисаног домена приповести. Другим речима, сматрало би се да се Мерцер доиста фикционално материјализовао у ваздуху испред Декарда. Последице таквог приступа приповедању довеле би до тога да читалац посумња у алетичку природност тог фикционалног света. Не би имао избора до да поменути догађај протумачи као натприродан, те стога и напусти научнофантастични пакт писца и читаоца. Ипак, то се не догађа. Разлог томе првенствено је тај што Дик не приповеда из позиције свезнајућег приповедача. Његов особени приповедни дискурс остаје у трећем лицу, али услед релативизације перспективи појединих ликова не поседује перформативну снагу да фикционалне догађаје и ентитете аутентизује на такав начин да постану несумњиве фикционалне истине и део апсолутно детерминисаног домена приповести. Иако је Мерцерово указивање уведено приповедањем у трећем лицу, будући да приповест није ауторитарна, такав фикционални догађај постаје делом релативно детерминисаног домена приповести. Као таквом, његова истинитосна вредност у оквирима тог фикционалног света лежи негде између несумњивих истина детерминисаног домена и непотврђених фикционалних могућности виртуалног домена приповести. Последица тога јесте да се поменути догађај може објаснити и на друге начине осим оног који захтева ауторитативна приповест, а да то не доведе у питање веродостојност и кохерентност фабуле дела. Наиме, до другог Мерцеровог указивања долази у тренуцима Декардових великих унутрашњих недоумица и следствене несигурности како даље да поступи. У таквим околностима, његова психа може постати склона да види нешто што није заиста ту. То искуство можемо протумачити као краткотрајну халуцинацију. Халуцинације су део природног искуства читаоца. Као такве, оне не подривају алетичку природност фикционалног света романа. Штавише, услед тога што поменута халуцинација поседује јасну сврху у том фикционалном тренутку, њено присуство не нарушава веродостојност и логичку кохерентност фабуле. Као и у првом Мерцеровом указивању, у поменутој халуцинацији Мерцер Декарду говори оно што му је неопходно да чује како би свој задатак обавио, окренуо леђа свом дотадашњем занимању и отворио ново поглавље у свом животу. Да му се Мерцер није у том тренутку указао, Декард можда не би био у стању да испуни свој задатак. Постоји могућност да би услед такве неспособности да дела изгубио и живот, јер је баш у том тренутку степеништем наишла Прис Стратон, двојница Рахеле Розен, носећи ласерски пиштољ. Друго Мерцерово указивање не треба посматрати одвојено од првог. Оба су манифестације Декардове унутрашње потребе да пронађе начин како да се са цивилизацијским притисцима окружења избори без губитка тек пронађеног људског идентитета. Може се рећи како прво Мерцерово указивање, посредством емпат-кутије, припрема терен за друго и омогућава га уводећи предиспозицију у Декардову личност да у одсутним тренуцима прибегава својој личној верзији/визији Вилбура Мерцера и Мерцеризма. Таква предиспозиција бива и потврђена његовим имагинативним спајањем са Мерцером у пустињи, крајем приповести. Тада, као и у сцени на степеништу, присуство емпат-кутије Декарду је непотребно.

Искуство кроз које пролази Исидор током пада у ентропијски гробни свет донекле је упоредиво са искуствима Манфреда Штајнера у равни потпуне стварности *Марсовског временског исклизнућа*. Сетићемо се да у том роману Дорин Андертон, како би описала

Манфредово искуство, такође употребљава термин „[г]робни свет” (в. Дик ²1995: 156). Доживљај окружења као потпуне равни стварности у којој се било Манфред, било Исидор налазе лицем у лице са ентропијским хаосом као коначним растакањем живота читаоцу је стран. Након што андроиди наруше мерцерићанске принципе кроз чију призму Исидор посматра стварност сакаћењем паука кога је пронашао, Исидор се осећа примораним да и сâм те принципе прекрши убијањем паука у чину милосрђа. Такво искуство разара његову слику света. Из његове перспективе посматрано, предмети у његовом непосредном окружењу подлежу убрзаном ентропијском процесу распадајући се и претварајући у гомиле пенетина, тј. прашине. Уколико би писац Исидорово искуство описао приповешћу у првом лицу, такав приповедач сматрао би се непоузданим. Читалац не би био у стању да Исидорово искуство прихвати као иоле фикционално стварно. Не би сматрао да је Исидоров пад у гробни свет било шта друго до његова халуцинација. Самим тим, последице тог пада у читаочевим очима биле би ограничене на Исидорову психу. Не би било разлога за постојање последица по примарну фикционалну стварност коју Исидор насељава. Међутим, последице по његово непосредно окружење јесу фикционално стварне. Морају бити такве услед чињенице да Дик Исидорово искуство није исприповедао користећи *Ich*-форму. Наместо тога, разарање Исидорове стварности представљено је Диковом особеном верзијом субјективизираних *Er*-форме. Граматичка позиција приповедача у трећем лицу писцу омогућава да Исидорово искуство представи не само као халуцинацију и неостварену фикционалну могућност која је део виртуалног домена приповести. Такав приступ смешта тај фикционални догађај у домен релативно детерминисаних фикционалних чињеница. Из тих разлога, тај фикционални догађај мора се посматрати као барем делом фикционално стваран. На који начин? Приповест у трећем лицу чини га делом детерминисаног домена и фикционално стварним. Истовремено, релативизација приповести Исидоровој субјективној перспективи подрива објективност приповести која је граматички и даље у трећем лицу. Позиција приповедача више није ауторитативна. Самим тим, догађај који је исприповедан на тај начин не треба посматрати нити као потпуно фикционално објективан и стваран, нити као сасвим неостварену фикционалну могућност и део виртуалног домена приповести. Такав став прате и последице по Исидорово фикционално окружење. Манифестују се како у материјалној, тако и нематеријалној равни. Осим чињенице да је разорен конструкт стварности који је Исидор сматрао истинитим, долази и до физичког разарања његовог материјалног окружења. Његов стан доиста бива разорен. То је степен у коме се Исидорова перспектива исприповедана Диковим приповедним дискурсом показује фикционално стварном. Део за који се испоставља да је халуцинација јесте непосредни узрок разарања. Директни узрочник претварања предмета у Исидоровом стану у некорисни отпад и прашину јесте Исидор. Можемо са сигурношћу претпоставити да су поступци андроида довели Исидора у стање психичке разјарености, која га је навела да почне да уништава све око себе. Као фикционална чињеница, то бива потврђено кратком комбинацијом монолога у првом лицу Ирмгард Бејти са приповедним пасажом у трећем лицу: „Шта он то ради?” допро је до њега далеки глас Ирмгард Бејти. ‘Све ломи! Исидоре, престаните...’” (Дик ²2007: 172). Иако претходни навод делимично подрива фикционалну истинитост Исидорове перспективе истог догађаја, то не чини у потпуности. Последице јесу стварне. Стога и Исидоров одговор, „[н]е чиним ја то” (Дик ²2007: 172), не можемо одбацити као сасвим лишен истинитосне вредности у оквирима тог фикционалног света. Директно посматрано, Исидор јесте узрок тог разарања. Оно се није могло само догодити, бар не том брзином. То би било противно алетичким ограничењима природног могућег света аналогног нашој

стварности. Уједно, нарушило би веродостојност и логичку кохерентност фабуле. Ипак, остаје тачно да је разарање узроковано надирањем ентропије у Исидорову личну перцепцију реалности. Можемо закључити да је Исидорова перцепција истинита у мери у којој он заиста опажа убрзано деловање ентропије на свој лични свет. Једина равна у којој се његова перцепција разилази са чињеницама приповести јесте директни узрок тог деловања. Индиректни узрок јесте ентропија. Поставши њено оруђе, Исидор постаје директни извршитељ разарања своје стварности.

Попут Декарда, Исидору се указује Вилбур Мерцер. То се дешава у тренуцима када Исидор, попут Мерцера у виртуелној стварности емпат-кутије, почиње да се уздиже из ентропијског гробног света у коме је окружен мртвим стварима. За разлику од Декарда, док се мртве ствари око њега враћају у живот, Исидор свесно тражи и дозива Мерцера: „Дођи, рече Мерцеру” (Дик ²2007: 173). Исидорово простодушно схватање доктрине Мерцеризма јесте сидриште око кога он окупља делиће своје разорене стварности и саставља нову слику света. Потреба за превазилажењем ударца нанесеног му бездушним поступцима андроида манифестује се активном потрагом за Мерцером и његовим коначним указивањем. Попут Декардовог искуства са Мерцеровом приказом, Исидорово искуство представљено је приповешћу која комбинује дијалог између Мерцера и Исидора са приповедним пасажима у трећем лицу. Из тог разлога, читалац не одбацује Исидорову комуникацију са Мерцером као пуку халуцинацију. Као и у Декардовом случају, указивање Вилбура Мерцера може се протумачити као израз Исидорове потребе да оно што не може себи рећи пројектује на други ентитет како би могао да настави даље и не одустане од свог људског идентитета. Такво тумачење сматрали би оправданим чак и да је приповест доиста аутентизовала догађај као пуку халуцинацију сличну претходно анализираном искуству растакања Исидоровог фикционалног окружења. Како се на крају тог приповедног сегмента испоставља, указивање Вилбура Мерцера одиграло се у оквирима интермедијарне стварности емпат-кутије. Из тих разлога, тај догађај не надилази природна алетичка ограничења фикционалног света, нити нарушава веродостојност и кохерентност фабуле дела потребом да се присуство натприродног објашњава. Поменути догађај показује се само као наизглед натприродан: „Рој Бејти је зарезао: ‘Један ловац на одстрелнине налази се у згради! Сва светла гасите. *Одвуците га од те емпат-кутије*; мора да буде спреман пред вратима’” (Дик ²2007: 174, *курзив мој*). Употребом граматичке приповести у трећем лицу у комбинацији са монологом у првом лицу Роја Бејтија, писац прекида Исидорово спајање у Мерцеру и аутентизује његово искуство као релативну фикционалну чињеницу приповести, смештену у интермедијарну стварност емпат-кутије. Наизглед натприродни догађај добио је природно објашњење, усклађено са логиком природног могућег света.

Одлике Диковог приповедног дискурса које смо нашим разматрањима изложили одговорне су за чињеницу да је могућност сазнања стварности у књижевном делу на тај начин великим делом очувана. Из тих разлога, приповест романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, попут других Дикових дела, омогућава читаоцу да у процесу когнитивног очуђења, реконструишући фикционалну стварност, сагледа парадигматске истине не само о фикционалној, већ и нашој искуственој стварности.

IV 4. 5. *Убик*

Уколико приступимо анализи приповедног дискурса који Дик употребљава како би актуализовао све равни фикционалне стварности *Убика*, приметимо да он остаје неизмењен у односу на сва претходно обрађена дела. Као и раније, приповедач се у *Убику* донекле удаљава од свезнајуће, неутралне и објективне позиције реалистичке ауторитативне приповести. Чинећи то, он слаби одлике које постоје у оквирима реалистичког пакта. Услед таквих околности, приповести *Убика* недостаје довољна перформативна снага да у пуној мери аутентизује свој научнофантастични фикционални универзум и његове ентитете преобрати у пуне фикционалне чињенице. Попут раније анализираних Дикових дела, приповест романа *Убик* граматички никада не напушта излагање у трећем лицу. Међутим, истовремено остаје окренута и релативизирана личном доживљају света ликова који се налазе у жижи приповедања. Самим тим, реконструишући фикционални свет који Дик текстом романа гради, читалац је суочен са приповедачем чије тврдње не може одбацити као непоуздане, будући да не приповеда из субјективне перспективе приповедача у првом лицу. Насупрот томе, таквог приповедача не може сматрати ни сасвим објективним и неутралним, као што би то учинио при реконструкцији фикционалног света реалистичког дела. Поредити научнофантастичну приповест *Убика* са реалистичком приповешћу, сличну дилему износи и Лем. Као објективан и неутралан, реалистички начин приповедања није погодан за представљање фикционалног света, ентитета и догађаја *Убика*: „У реалистичком роману (али то је *contradictio in adiecto*) такав приступ би указивао на наратив који, након пропасти хероја, наставља да описује његов живот *после смрти*. Реалистички роман не може описивати такав живот, будући да принципи реализма искључују такве описе” (Лем 1975: 58). Насупрот томе, узмак од објективности и неутралности какав срећемо у Диковом научнофантастичном приступу приповедању омогућава да се такве потешкоће превазиђу. Штавише, спрега са научнофантастичним новумом спречава подривање природности алетичког света дела и следствено нарушавање кохерентности и веродостојности фабуле: „Уколико, пак, претпоставимо [постојање] технологије која омогућава полуживот мртвих, ништа не спречава аутора да остане веран својим ликовима и да их прати својом приповешћу – у дубине њиховог леденог сна, који је након тога једини облик живота који им стоји на располагању” (Лем 1975: 58).

Таквим приступом приповедању Дик у *Убику* чува могућност спознаје парадигматских истина о стварности. Уједно, претходно изложена запажања у великој мери побијају Сувинове тврдње да је *Убик* дело коме услед „озбиљног губитка контроле над приповешћу” мањка сазнајне вредности, будући да га посматра као „нихилистичко урушавање у најстарије замагљујуће форме СФ мелодраме, реновиране, те стога начињене још вирулентнијом, помоћу неких доиста занимљивих нових искустава” (1975: 19).

Избор између посматрања приповедача Дикове фикције било као објективног, било непоузданог додатно отежава чињеница да његови романи не прате један приповедни ток. То и јесте разлог услед кога ни приповест *Убика* не може бити усмерена перцепцији фикционалног света искључиво једног актера, већ тај приповедни свет посматрамо из угла „двају главних приповедних жижа Ранситера и Чипа чији је резултат свет без стабилног центра и периферије” (Сувин 1975: 19)⁴¹⁹. Иако је Сувин наведене речи наменио као критику тог „херојског покушаја”, означивши га на послетку као „херојски неуспех” (1975:

⁴¹⁹ Такође (в. Сувин 1988: 129).

19), мишљења смо да његове ставове о вредности *Убика* не морамо узети здраво за готово. Разлог Сувиновог неодобравања јесте Диков делимични „помак од друштвених ка онтолошким хоризонтима” (1975: 19). Ту одлику Дикове фикције Сувин види као нечистоћу која не припада пољу научне фантастике и умањује сазнајну вредност Дикових дела. Као противаргумент Сувиновим ставовима могли бисмо узети речи Станислава Лема. Како истиче Лем, будући да „захтев за апсолутном чистоћом жанрова данас постаје анахронизам у књижевности”, може се рећи да су „критичари и читаоци који Дику ‘нечистоће’ у односу на жанр узимају за зло [...] фосилизовани традиционалисти, те да би пандан њиховом ставу било инсистирање да прозаисти наставе да пишу у стилу Золе и Балзака, и једино тако” (1975: 61). Лемов став, са којим се у значајној мери слажемо, јесте да, иако „Дикови романи у одређеној мери нарушавају конвенције СФ-а”, та чињеница „би му се [Дику] могла приписати у заслугу, зато што на тај начин стичу шира алегоријска значења” (1975: 61). Приповедни дискурс који Дик користи у *Убику* приповест је у трећем лицу која кроз различите сегменте читаоцу пружа увид у донекле субјективну слику фикционалне стварности из угла различитих актера. То првенствено и јесу Чип и Ранситер. Особени приступ приповедању који одликује Дикова дела омогућава писцу да у свом делу сачува најбоље особине како ауторитативне, тако и приповести непоузданог приповедача у првом лицу. Релативизација приповедне жиже на различите актере романа донекле отежава аутентизацију фикционалних могућности у фикционалне чињенице, али је и не онемогућава. Такав приповедни дискурс пружа читаоцу увид у раван личних искустава малих људи чије судбине његова дела најчешће и прате. Упркос релативизацији жиже приповедања појединачним ликовима, те следственом подривању перцепције фикционалног окружења актера и читаоца, фикционалне чињенице романа *Убик* остају аутентизоване у довољној мери да се сазнајна функција тог дела очува. На који начин научнофантастична стварност *Убика* чува сазнајну функцију своје приповести? Темелјење логике приповести *Убика* на новуму цепања стварности, у спреси са фикционалним рецентрирањем у нове и наизглед непознате просторе који су последица тог цепања, читаоца води когнитивном очуђењу. Ослобађање читаоца од окова наученог у искуственој стварности води врхунцу сазнајне функције не само *Убика*, већ сваког иоле квалитетног научнофантастичног дела, препознавању негативних појава фикционалног света који се читањем реконструише у стварном свету око себе.

Почевши од романа *Човек у високом дворцу* и Тагомијевог преласка у његовом искуству другачији свет, у Диковим делима која у нашим разматрањима анализирамо проналазимо различите примере потребе да аутор читаоцу приближи перцепцију другачије стварности. Како би се то учинило, Дик се увек враћа својој особеној верзији субјективизираних *Er*-форме. У роману *Убик*, доживљај другачије и алтернативне равни фикционалног универзума приповести није ограничен искључиво на прелазак актера из примарне стварности у стање полуживота. Промене перцепиране равни постојања постоје и у оквирима саме примарне стварности. Последица су јединствене обдарености Пат Конли да прескаче напред-назад између могућих алтернативних временских токова, чиме их актуализује како за себе, тако и за своје окружење. Примена Диковог особеног приступа приповедању у тим околностима има своје неизоставне последице. Упркос изменама у равни перцепираних стварности актера, стављањем приповедача у позицију која је макар деломнице објективна и неутрална, читаоцу се шаље порука. Све равни перцепиране стварности које текст приповести гради, биле оне интермедијарне или не, актуализоване су једнаком перформативном снагом. Самим тим, не могу се сматрати искључиво субјективним доживљајем појединаца. Читалац их не може одбацити и сврстати у

виртуални домен текстуалног универзума романа. Иако Диков приповедни дискурс то не може учинити у потпуности, он успева да фикционалне ентитете *Убика* макар релативно аутентизује у фикционалне чињенице целокупне приповести.

Како смо приметили анализирајући алетички свет *Убика*, догађаји којима је читалац сведок у интермедијарној реалности полуживота на први поглед су несхватљиви његовом погледу на свет. Упркос таквим околностима, перцепиране разлике не нарушавају веродостојност и кохерентност фабуле дела. Научнофантастични новум цепања стварности на коме се приповест темељи на концу бива логички оправдан потирањем суштинских разлика између постојања у полуживоту и постојања у примарној реалности романа. Уколико се вратимо фикционалном постојању ликова романа у интермедијарном свету полуживота, морамо приметити велике сличности које приповест романа *Убик* у тој равни дели са Елдричевим интермедијарним универзумом у *Три стигме Палмера Елдрича*. Симулација којом се Дикови ликови крећу доиста поседује многе одлике халуцинације. Ипак, извор како већине могућих ентитета, тако и самог привида окружења у тој симулацији, нису искуства нити умови актера који су њој заробљени. Окружење које Чип и чланови његове групе халуцинирају док се налазе замрзнути у хладном паковању ни на који начин не припада њима као актерима. Попут Мејерсона и Булера у *Три стигме Палмера Елдрича*, Чип јесте извор перспективе из које читалац прати догађаје у приповести, али нити он, нити инерцијалци које покушава да води нису творци окружења које их једног по једног прождире. Условно речено, они су странци у том конструкту стварности. Попут Елдричеве творевине, Дикови мали људи у роману *Убик* суочени су са творевином наизглед надмоћног бића које чак и средину којом се крећу окреће против њих. Таква интенционалност постаје могућа управо из разлога што је окружење којим се крећу плод ума једног појединца, Џорија Милера. Разлог због кога Чип и његова група испрва нису у стању да разлуче разлике између примарног и интермедијарног постојања није тешко објаснити. Кроз просторе Џоријеве симулације у стању полуживота, Ранситерови упосленици крећу се на начин сличан ономе на који су навикли у примарној стварности. Без обзира да ли је у питању „нова технологија хемијске манипулације ума”, као у Елдричевим световима, или је природа манипулације технолошка, као у *Убику*, „[к]рајњи резултат увек је исти: разликовати будну стварност од визија показује се као немогуће” (Лем 1975: 59). Како у једном, тако и у другом случају, актери приповести заробљени су унутар творевине која им не припада и на чији начин функционисања не могу пресудно утицати. Како примарна стварност *Убика*, тако и симулација коју Џори ствара унутар интермедијарне реалности полуживота, равни су које настају и постоје изван личности фикционалних ликова које приповест прати. Посматрано из њиховог угла, они немају друге могућности до да обе доживљавају на исти начин. Будући да се лична перспектива актера показује као недовољна да разлучи разлику између примарне и интермедијарне равни постојања, текст читаоцу указује на одлику коју обе деле. Како једна, тако и друга, јесу споља наметнути начини перцепције. Услед тога, не можемо их посматрати као потпуну слику стварности коју ликови романа насељавају. Са једне стране, стоји примарна стварност романа. Она представља наметнути начин перцепције обликован цивилизацијским притисцима. Прихватање или одбацивање владајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка обликује начин на који актери приповести доживљавају стварност коју насељавају. Са друге стране, Џоријев симулакрум реалитета интермедијарни је свет који представља још један начин споља наметнутог доживљаја света. Оба вида заједнички доживљене стварности показују се као непотпуна перцепција која не одражава пуну истину о свету у коме се актери налазе. Међутим, текст приповести

како актерима, тако и читаоцу, указује на могућност надилажења наметнутог конструкта. Пут који води том циљу и сазнању потпуне стварности коју наметнути конструкти крију јесте самоспознаја. Другим речима, проналажење унутрашње равнотеже коју је наметнути поредак урушио кроз суочавање са унутрашњом истином. Прихватање себе самог и сопствених ограничења једини је начин превазилажења околности у којима су се актери нашли. То је и развојни пут Џоа Чипа. Од актера који у просторима примарне стварности није кадар самостално да опстане и налази се у положају потпуне зависности од свог послодавца, у просторима интермедијарне реалности Чип израста у појединца који тај подређени положај напушта. Проналази унутрашњу вољу и снагу да се одупре како свом послодавцу, тако и творцу симулације којом се креће. Надишавши своје слабости, Чип враћа своје постојање, макар оно било и интермедијарно, под своју контролу. Како би то учинио, он успева да преузме неке од аспеката контролисања интермедијарног света Џоријеве симулације из његових руку. Џори више није једини који одређује начин постојања у интермедијарној стварности коју је створио. Сада постоји сила која, мада није кадра да га уклони, јесте кадра да се његовим насртајима како одупре, тако и да у томе помогне другима. Метафора Чипове новопронађене снаге и равнотеже јесте аеросол Убик. То је симбол његове снаге који, упркос Џорију, постаје кадар по вољи да материјализује, уводећи у интермедијарно постојање нешто чега раније није било.

У приповести *Убика* можемо пронаћи више примера употребе Дикове особене верзије субјективизираних *Er*-форме, приповедног дискурса који само релативно актуализује како примарну, тако и интермедијарну раван стварности романа у сврхе онтолошке релативизације. Најистакнутије су две сцене.

Први пример јесте сцена у којој се Ранситерови инерцијалци окупљају пре мисије на Месец. Пат Конли је међу њима и Ранситер жели да она пред свима демонстрира каква је тачно природа њене надарености:

„Можда ће сама госпођица Конли хтети да нам то опише’. Он климну према Пат... / И одједном откри да стоји испред излога једне радње на Петој авенији, нумизматичке трговине: разгледао је један златни амерички долар ван оптицаја и размишљао може ли себи да дозволи да га уврсти у своју колекцију. Какву колекцију? – упитао се згрануто. Ја не скупљам ковани новац. Шта радим овде? И колико већ времена тумарам поред излога радњи кад треба да будем у својој канцеларији и надгледам – није могао да се сети шта заправо надгледа” (Дик ²2018: 65).

Прелазак на нови ред у претходној сцени на први поглед може изгледати као почетак халуцинације или празнине у памћењу. Међутим, уколико обратимо пажњу на начин приповедања који се користи, видећемо да такав дискурс не подржава поменута тумачења. Упркос изненадном прелазу и промени перцепираног окружења, приповест у трећем лицу релативизована Ранситеровој перспективи неометано тече. Уколико би на сличну сцену наишли у делу реалистичке фикције, једини могући закључак био би да Ранситер није напустио примарну раван стварности. Морали би се окренути објашњењима која су усклађена са сликом света каква постоји како у оквирима реалистичке књижевности, тако и наше искуствене стварности. Пример таквог објашњења могла би бити претходно поменута празнина у памћењу. Ипак, морамо имати на уму да *Убик* није дело реалистичке фикције. Дело је научнофантастичне књижевности. Темљи се на новуму чији део представља и постојање појединаца са различитим хипернормалним алетичким обдареностима. У фикционалном окружењу које се логички гради на тој премиси, иако приповест остаје у трећем лицу, употреба Диковог особеног приповедног дискурса више

не пружа ту врсту сигурности. Равни перцепиране стварности онтолошки се уједначавају и постаје фикционално не само могуће, већ и извесно, да је тренутак након прелаза Ранситерова перспектива измештена у потпуно нови временски ток, фикционално једнако стваран колико и претходни. Такав смер размишљања ускоро потврђује још један прелаз:

„Али тек што сам био тамо, сетио се. Пре само неколико секунди. У својој канцеларији. Разговарао сам са једном групом људи о неком новом пројекту. Зажмурио је. Оде, помислио је ошамућено. Све што сам градио. / Када је отворио очи, поново се обрео у својој канцеларији; био је лицем окренут према Ци Цију Ешвуду, Џоу Чипу и једној црномањастој, веома привлачној девојци чијег се имена није сећао” (Дик ²2018: 65, *курзив мој*).

Без обзира на прелаз, Дикова приповест у трећем лицу са Ранситером у жижи поново остаје непрекинута. Чињеница коју можемо приметити анализирајући претходни навод јесте да фикционално рецентрирање како актера у жижи приповедања, тако и читаоца из једног у други временски ток истог фикционалног универзума није једино што се догађа. Ранситеров ум и сећања убрзано се прилагођавају узрочно-последичном следу временског тока у коме се обрео, о чему сведочи и то да се не сећа ко је Пат Конли, иако јој се на почетку сцене директно обраћа. Такве последице рецентрирања само потврђују да је временски ток у коме се Ранситер тренутно налази у приповести актуализован као стваран из перспективе њега као житеља. Такав утисак као фикционалну чињеницу потцртава и то што Ранситер није једини који свако рецентрирање доживљава као дословни помак из једног тока стварности у други: „‘Све је другачије’, рече јој Џо. ‘Ти си се, мора бити, вратила у времену и пребацила нас на другу стазу [...]’. / ‘Нећу породичне свађе у радном времену’, рече Ранситер, мрштећи се. *‘Породичне свађе?’*, понови Џо запањен. *А онда виде прстен на Патином прсту*” (Дик ²2018: 66, *курзив мој*).

Низ узастопних рецентрирања дезоријентише актере приповести. Чип тога још неколико тренутака неће бити свестан, али остали појединци у његовом окружењу већ су се прилагодили чињеницама временског тока у који их је Пат Конли пребацила. Једна од тих чињеница јесте да је она сада госпођа Чип.

На концу, Пат Конли, макар наизглед, окончава низ рецентрирања којима је подвргла присутне, вративши их у њихов почетни временски ток: „‘Ја сам овде имао групу од једанаест инерцијалаца, а онда сам јој предложио...’ / ‘Да покаже групи шта може’, рече Џо. [...] ‘Моја сопствена жена’, рече он. / ‘Ја нисам твоја жена’, рече Пат. ‘И то сам променила’” (Дик ²2018: 68). Ипак, да ли је временски ток у коме се актери налазе након демонстрације надарености госпођице Конли одиста исти ток из кога су и кренули или само неки њему сличан, остаје немогуће са сигурношћу утврдити. То примећује и Сувин постављајући питање „да ли се ико у књизи икада вратио у почетни временски ток након Патине прве демонстрације⁴²⁰” (1975: 19). Иако Сувин ту привидну недореченост сматра маном Дикове приповести, мишљења смо да такав приступ приповедању има своју сврху. Након низа рецентрирања после којих се губи сигурност у онтолошко првенство фикционалне равни којом се Дикови ликови у датом тренутку крећу, како актери, тако и читалац више никада неће бити у стању да сопствену перспективу узимају здраво за

⁴²⁰ Читаоца треба потсетити да први случај демонстрације Патиних способности није сцена коју смо претходно анализирали. Она је своју способност демонстрирала и раније, у сцени у Чиповом стану. Такве околности доводе у питање да ли се било шта након тог тренутка у приповести доиста и одиграва у просторима примарне стварности.

готово. Сенка сумње остаје и припрема читаоца за скори прелазак актера у просторе интермедијарне стварности полуживота.

Друга сцена у којој примена Диковог приповедног дискурса окренутог перспективи појединачних актера релативизује онтолошке разлике између различитих равни фикционалног универзума *Убика* јесте сцена експлозије током мисије на Месецу. Та сцена фикционални је тренутак у коме приповест престаје да се одвија у равни (наизглед) примарне, те почиње да прати догађаје у равни интермедијарне стварности полуживота. Будући да актери испрва нису свесни те чињенице, изненадни прелаз дезоријентише како њих, тако и читаоца: „Експлозија на Луни је кључни тренутак након којег ни ликови ни читалац више нису сигурни шта је стварно. Ликови су прво уверени да се ништа није променило, али касније сазнају да се налазе у хладном паковању” (Јаковљевић 2015: 150). Тренутак је кључан, а каснија дезоријентација очекивана услед тога што је прелазак у интермедијарну реалност поново изведен без промена у приповедном дискурсу. У једном тренутку, Ранситер се са упосленицима налази у једној од база на Месецу, очи у очи са човеком који их је унајмио, Стентоном Миком. Већ у следећем, испоставља се да то није права особа. Док Мик лебди ка плафону, Ранситер схвата да није суочен са човеком. Налазе се у клопци, а Стентон Мик је заправо „самоуништавајућа хуманоидна бомба”:

„Помозите ми да све изведем одавде. Управо је прорадио њен систем аутоматске команде и зато лети нагоре’. Бомба је експлодирала. / Набујавши у облацима неугодног мириса, дим стаде да пријања уз попуцале зидове и под, да се слеже и покрива сенком прилику која је лежала ничице и трзала се код ногу Цоа Чипа” (Дик 2018: 80).

У тренуцима док чита наведене редове, читалац још увек није свестан да је тренутак детонације бомбе уједно и тренутак измене равни стварности коју приповест прати. Зашто је то тако? Како бисмо на то питање одговорили, неопходно је да се окренемо анализи приповедног дискурса који је у претходном наводу употребљен. Одговор је очигледан. Реалности се смењују, али приповест у трећем лицу релативизирана перспективи појединачних актера несметано и без приметног прекида тече. Уколико за назнакама преласка из примарне у интермедијарну стварност трагамо у начину на који Дик приступа приповедању, труд је узалудан. Како пре, тако и након фикционалног тренутка експлозије, Дикова особена верзија субјективизираних *Er*-форме остаје непрекинута. Самим тим, читалац, баш као и актери, нема разлога да верује да се фикционално окружење које читањем реконструише изменило. Разлог томе је што такав приповедни дискурс актуализује раван интермедијарног света полуживота и аутентизује њене ентитете истом снагом као и раван примарне стварности коју је приповест пратила све до тренутка експлозије. Онтолошко изједначавање прикрива чињеницу да постоји више назнака које указују на то да се перспектива доживљене фикционалне стварности изменила, како за Дикове ликове, тако и за читаоца. Иако читалац то ретко може приметити при првом читању, још у сцени експлозије долази до измене перспективе при приповедању. Сâм приповедни дискурс јесте неизмењен, али исто се не би могло устврдити и за субјективну перспективу особе којој је приповест у том кључном тренутку релативизирана. До тренутка детонације, фикционални лик у жижи приповедања у трећем лицу јесте Ранситер. Тренутак након детонације, лик у приповедној жижи постаје Чип: „Дон Дени је викао Цоу на ухо: ‘Убили су Ранситера, господине Чипе. То је господин Ранситер’. Муцао је од узбуђења. / ‘И кога још?’, рече Цо Чип неразговорно, борећи се за дах, љути дим стезао му је груди” (Дик 2018: 80). Узимајући у обзир да приповест од тог тренутка прати углавном Чипове напоре да допре до истине о томе шта се њему и његовој групи дешава, избор лика

чијој ће перспективи Дик релативизирати највећи део остатка романа показује се као логичан. Измена субјективне перспективе наглашава и раздвајање које потом следи између Чипа и његовог послодавца. Иако се касније испоставља да се обојица налазе у интермедијарној равни, из необјашњених разлога, Ранситер остаје изван Џоријеве симулације. Два су разлога услед којих читалац може пропустити тренутак њиховог фикционалног раздвајања и почетак пута ка Чиповом осамостаљењу. Једини логичан разлог њиховог постојања јесте да су резултат свесне намере аутора да збуну, дезоријентише и рецентрира читаоца.

Као прво, поменута сцена веома је динамична. Околности се тако брзо мењају да пажња претпостављеног читаоца остаје усмерена на активности ликова, пре него на промене у њиховом окружењу. Гледајући уназад, пишчеви избори добро су уклопљени у логику целокупне приповести. Ипак, док по први пут пролази редове текста посвећене тој сцени, претпостављеном читаоцу вероватно је тешко да те појединости примети. Последица тога јесте да како читалац, тако и актери, остају у уверењу да се приповест још увек креће просторима примарне стварности романа све док их низ чудних догађаја не присили да то уверење напусте.

Други разлог услед кога читалац лако може пропустити тренутак измене субјективне перспективе приповедања након тренутка експлозије јесте и тај што није први пут да Дик томе прибегава. Од самог почетка приповести можемо пронаћи више примера нагле и ни са чим најављене измене субјективне перспективе перцепиране стварности у овиру непрекинуте приповести у трећем лицу. Да издвојимо само један пример, перспектива из које се читаоцу представља фикционално окружење током шестог поглавља, поглавља у коме и долази до експлозије, неколико пута се мења до тог тренутка управо у смеру од Чипа ка Ранситеру и обрнуто. Свикнут на такве измене, читалац је већ дезоријентисан у толикој мери да лако може пропустити тренутак за који се тек касније испоставља да је кључан.

Последица таквог приступа приповедању и готово неприметног прелаза из једне у другу фикционалну стварност, јесте њихово онтолошко уједначавање. Како примећује Висковић, „Убик нуди критичару понајбољу прилику да устврди како Дикова намера јесте да сасвим подрије појам статичне објективне стварности” (2013: 29). Читалац ускоро бива суочен са чињеницом да се фикционално окружење које посматра Чиповим очима, иако јесте технолошки произведена симулација, не може посматрати као конструкт његове свести. Разлике између његове перцепције интермедијарне стварности и перцепције осталих чланова групе постоје. То примећује и Јаковљевић када указује на сцену у којој Чип и Ал Хамонд виде два различита лифта. Ал Хамонд га види као застарели лифт са решеткама и возачем са почетка двадесетог века, док га Џо Чип и даље види као савремени лифт познат како аутору, тако и читаоцу: „Преклапања различитих стварности уочљива су у различитим перцептивним искуствима протагониста, када се суперпозиционирање различитих временских токова манифестује на једном месту, најчешће у једном предмету” (Јаковљевић 2015: 153). Ту сцену Јаковљевић користи не би ли поткрепио своје мишљење да чланови Чипове групе не доживљавају једну интермедијарну раван, свако из свог делимично субјективног угла, већ да заправо свако понаособ доживљава издвојен и различит временски ток: „То би значило да је након експлозије дошло до гранања и да нам Дик у овом роману, без јасног разграничавања, описује различите универзуме свих појединаца који су присуствовали експлозији” (2015: 152). Према нашем мишљењу, такав став темељи се пре на Јаковљевићевом коришћењу теорије мултиверзума у сврхе анализе Диковог опуса, него што доиста има утемељење у тексту. Уколико бисмо такав став узели

као тачан, не бисмо могли објаснити начин на који Џори Милер успева да се храни животном енергијом других у хладном паковању. Подсетимо се, да би их могао заробити у својој симулацији стварности, са њима мора бити повезан на исти симулатор у истом мораторијуму. Исти проблем остаје и при покушају објашњења начина на који чланови групе међусобно комуницирају. Уколико би се налазили у различитим токовима перцепиране стварности, онда би сви међусобно морали комуницирати на начин којем прибегава Ранситер, продирући споља и манифестујући се унутар тог тока. Из претходно изнесених разлога, поменути Јаковљевићев став нисмо у стању да прихватимо. Мишљења смо да се за објашњење наведеног проблема морамо окренути тексту. Фикционална је чињеница приповести да се перцепције Џоа Чипа и Ала Хамонда разликују. Међутим, то не значи да се крећу различитим временским токовима. Разјашњење нам пружају краткотрајни тренуци приповести у трећем лицу релативизирани размишљањима Ала Хамонда: „На свој кобни, мрачни начин изгледало му је да је то потенцијално најсмртоноснија промена од Ранситерове смрти. *Више нису путовали уназад истим темпом* и он је имао горућу, интуитивну слутњу да је Венди Рајт искусила управо ово пред своју смрт” (Дик ²2018: 132, *курзив мој*).

Пре него назнака постојања у различитим временским токовима, појава коју примећује Хамонд манифестација је опште ентропијске регресије која захвата ту симулацију. Оно што он осећа заправо је долазак смрти у виду „подмукле, капљуће хладноће” (Дик ²2018: 132). Хладноћа коју осећа настаје услед тога што се Џори храни његовом животном енергијом. То је и разлог зашто он сâм, као и његова перцепција стварности, убрзано регресирају. Како сам закључује, таква појава није манифестација било чега што поседује истинитосну вредност у оквирима перцепиране стварности:

„Али то је моја пројекција, помисли он. Није васељена сахрањена слојевима ветра, студени, таме и леда; све ово збива се у мени, па ипак, чини ми се да то видим напољу. Чудно, помисли. Је ли цео свет у мени? Сурван у понор мог тела? Када се то догодило? То мора бити манифестација умирања, рекао је у себи” (Дик ²2018: 132, *курзив мој*).

Како се ускоро испоставља, у праву је. Одлази сâм у тоалет у коме га стиже иста судбина као и Венди Рајт. Како стварност којом се крећу није искључиво Чипова субјективна перспектива, показује не само Хамондова судбина. Сличну манифестацију доласка смрти у облику ентропијске хладноће искусиће и Чип пењући се степеницама ка својој хотелској соби у Џоријевом Демуану. Једина разлика јесте у томе што је Чип имао аеросол Убик да га спаси.

У светлу претходно размотреног, можемо извести закључак да Чип исто фикционално окружење дели са осталим члановима групе за коју се испоставља да је настрадала на Месецу. Будући да је то окружење плод Џоријевог ума, сви ликови који се њиме крећу доживљавају га на сличан начин као и читалац своју искуствену стварност. Услед тога, чак и таква интермедијарна реалност у себи чува могућност макар делимичне спознаје парадигматских истина, како из перспективе актера, тако и из угла читаоца. Попут искустава Дикових ликова у Елдричевим световима, слична искуства актера *Убика* на први поглед могла би се сматрати илузијом. Међутим, упркос променама природе перцепираног окружења, приповест у трећем лицу релативизована ликовима у приповедној жижи ни једног тренутка не престаје. Фикционалне могућности интермедијарне стварности аутентизоване су у фикционалне чињенице *Убика* једнако снажно као и фикционалне могућности примарне стварности. Искуства Џоа Чипа и осталих чланова његове групе у интермедијарном свету стичу статус релативно

аутентизованих фикционалних чињеница у истој мери као и слична искуства у претходно анализираним приповестима. Примери којих се можемо присетити јесу Тагомијево искуство преласка у њему алтернативни свет у *Човеку у високом дворцу*, Манфредова визија ентропијског гробног света потпуне стварности у *Марсовском временском исклизнућу*, те Мејерсонова и Булерова искуства у низу интермедијарних светова Жваке-3 *Три стигме Палмера Елдрича*. Не треба заборавити ни виртуелну реалност стапања у Мерцеру путем емпат-кутије и пад у ентропијски гробни свет Џона Исидора у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* Побројана искуства остају делом релативног чињеничног домена тих приповести, услед тога што њихови текстови апсолутни чињенични домен никада не аутентизују. Коначни закључак до кога долазимо разматрајући начин на који текст *Убика* аутентизује своје фикционалне чињенице, као и у ком степену то чини, остаје готово истоветан закључку сличних разматрања о функцији аутентизације романа *Три стигме Палмера Елдрича*. Увећање степена релативне аутентизације интермедијарног света полуживота у *Убику* сразмерно је степену релативизације аутентизације његове примарне стварности.

IV 4. 6. Функција аутентизације у фикционалним световима Дикових романа – Кратак закључак

На основу анализе функције аутентизације у приповестима претходних пет Дикових романа, можемо закључити да је та категорија теорије могућих светова према Долежелу изузетно користан алат у исправном тумачењу њихових научнофантастичних фикционалних светова. То се показује као тачно посматрано из оба угла важна за актуализацију приповедне реалности и аутентизацију њених могућности у фикционалне чињенице.

Као прво, теорија могућих светова омогућава нам да покажемо како се изградњом приповедних реалности тих дела као природних могућих светова утемељених у спреси научнофантастичног новума са особеним условима алтернативне стварности аналошки утемељене у нашој искуственој чува логичка кохерентност и веродостојност фабуле. Захваљујући томе, чува се и сазнајна функција такве фикције.

Као друго, приповедни дискурси које Долежел идентификује, поглавито ауторитативна приповест и субјективизирана *Er*-форма, омогућавају нам да укажемо како на сличности између реалистичког и научнофантастичног пакта, тако и на разлике и начин њиховог настанка. Диков особени приступ приповедању који је на делу у анализираним приповестима, можемо препознати као вид Долежелове субјективизираних *Er*-форме. Примена тог приповедног дискурса један је од пресудних чинилаца који пакт писца и читаоца, који би се услед приповедања у трећем лицу могао делом разумети као реалистички, трансформише у пакт научнофантастичне фикције, поглавито Дикове. Као последица тога, један од начина на који Дик у анализираном опусу својих романа прави одклон од одлика реалистичког пакта јесте тај што приморава читаоца да фикционалну реалност посматра из перспективе појединачних ликова. Последице тог приступа приповедању не окончавају се спуштањем приповедне перспективе у раван појединачних актера. То није једина одлика која разликује научнофантастични пакт присутан у Диковој фикцији од реалистичког. До губитка објективности перцепције актера не долази само услед преклапања перспективе ликова и приповедача, већ и услед релативизације способности актера да могуће светове које насељавају у пуној мери спознају. Упркос делимичном губитку објективности, још једна последица Диковог приступа приповедању

јесте већи степен разумевања поступака актера и способност читаоца да са њима саосећа на сличан начин на који то чини са другим људима у својој стварности. Такво искуство читања много је природније у односу на наша стварна искуства. Ауторитативна приповест је према тим одликама много сиромашнија. Без обзира на присутну субјективност, приповедни дискурс релативизован перспективи фикционалних ликова никада у потпуности не губи на објективности. Она јесте подривена и ограничена, али је и даље присутна, првенствено у граматичким одликама приповести у трећем лицу. Из тих разлога, сазнајна функција дела у значајној мери је очувана применом Диковог вида субјективизиране *Er*-форме. Услед тога, научнофантастични романи које смо анализирали остају приповести кадре да читаоцу олакшају спознају парадигматских истина како о фикционалном универзуму који реконструише, тако и о сопственој искуственој стварности.

IV 5. Актуализам и посибилизам у тумачењу фикционалних светова Дикових романа

Посматрајући Диков фикционални универзум, намеће се једно питање. Да ли фикционалним световима које анализирамо треба прићи са актуалистичког или посибилистичког становишта теорије могућих светова? Актуалистичко становиште постулира свет чије се постојање може емпиријски утврдити, стварни свет наше искуствене стварности, док су сви остали могући светови конструкти људског ума (в. Долежел 1980а: 10). Самим тим, истиче се онтолошко првенство стварног света. Стварни свет наше искуствене стварности сâм је по себи актуализован у односу на целокупни универзум свих осталих њему алтернативних могућих светова. Њихова се актуализација постиже на начин обрађен како у претходном поглављу на примеру Диковог стваралаштва, тако и у теоријском делу наших разматрања (в. II 1. 8.). Велику улогу у степену аутентизације фикционалних могућности у фикционалне чињенице игра употреба различитих приповедних дискурса. Ауторитативна приповест таквим могућностима додељује статус фикционалних чињеница, док их непоуздана приповест у првом лицу оставља делом виртуалног домена. Актуалистичко становиште стварни свет посматра као центар координатног система коме гравитирају припадајући му могући светови као његове неактуализоване варијанте. Насупрот том ставу, посибилистичко становиште ускраћује онтолошко првенство било ком од могућих светова који се могу замислити. Поменуто онтолошко уједначавање укључује и нашу сопствену, искуствену реалност, будући да не постоји начин да утврдимо да ли је свет који настањујемо заиста једини стваран (в. Луис 1986: 93). Могући свет актуализује се из угла говорника у датом свету, што релативизује појам центра координатног система текстуалног универзума неког дела. Такав смер размишљања у крајњој линији води изједначавању и међусобном потирању појмова стварности и фикције. Сваки замисливи могући свет може бити било стваран, било фикционалан, у зависности од угла из кога се посматра (в. II 1. 4.). Будући да није циљ наших разматрања да доводимо у сумњу постојање наше искуствене стварности, у нашој анализи ограничићемо се на фикционалне могуће светове Дикових дела. Као што и наша искуствена стварност поседује мноштво замисливих алтернатива које називамо могућим световима, тако се и за један фикционални свет може рећи да поседује мноштво сопствених фикционалних алтернатива које заједно са њим чине текстуални универзум могућих светова једног фикционалног дела.

Како бисмо читаоцу додатно приближили посибилистичко становиште, накратко ћемо се осврнути на разматрања Младена Јаковљевића. Он не користи теорију могућих светова у књижевности како би анализирао Дикову научнофантастичну фикцију. Међутим, његова запажања веома су слична посибилистичком становишту те теорије, јер поричу онтолошко првенство наше искуствене⁴²¹ стварности у односу на друге, њој алтернативне.

⁴²¹ У својим разматрањима (в. Јаковљевић 2015: 53), за нашу искуствену стварност Јаковљевић користи термин објективна стварност. Тај термин није нам у потпуности прихватљив из разлога што додељује онтолошко првенство нашој стварности само на основу начина на који је доживљавамо. Како посибилистичко становиште теорије могућих светова, тако и научна теорија мултиверзума коју Јаковљевић користи поричу онтолошко првенство наше искуствене стварности. Између две теорије постоје и сличности и разлике. Разлике потичу из предмета изучавања. Теорија могућих светова настала је у аналитичкој филозофији и тек касније примењена је на књижевност. Теорија мултиверзума потиче из физике и не бави се фикционалним, већ физичким световима чије је постојање могуће математички, ако не и емпиријски доказати. Наравно, то не значи да није примењива и у другим областима, нпр. књижевности. Јаковљевићева разматрања очигледан су пример. Сличност између две теорије лежи у њиховом порицању онтолошког

Анализи Диковог стваралаштва Јаковљевић прилази из угла научне теорије о постојању мноштва универзума, теорије мултиверзума. Из угла те теорије, ниједна алтернатива и временски ток не могу се сматрати аутентичнијим од осталих (в. Јаковљевић 2015: 145)⁴²². Јаковљевић примећује важне одлике Дикових фикционалних светова које јасно дају предност посибилистичком наспрам актуалистичког тумачења. Заједничка особина свих фикционалних светова Диковог фикционалног универзума јесте њихова „заменељивост с нивоом примарне⁴²³ стварности, коју тиме деградирају на једну од могућности, ништа стварнију од својих алтернатива” (2015: 53). У складу са тим смером размишљања, у наредним одељцима посветићемо се испитивању међусобних односа алтернативних фикционалних светова у оквиру текстуалних универзума пет романа из Диковог опуса. На тај начин, доћи ћемо до одговора на наше питање. Да ли је у фикционалном универзуму одређеног Диковог дела могуће пронаћи фикционалну стварност која има онтолошко првенство у односу на своје фикционалне алтернативе или су сви алтернативни могући светови тог фикционалног универзума онтолошки изједначени? На то питање важно је одговорити услед особености научнофантастичног пакта који Дик склапа са својим читаоцима.

Наше разумевање научнофантастичног пакта ограничено је Диковим опусом као предметом наших разматрања. Будући да је логично очекивати да различити писци пакту аутора и читаоца прилазе на нешто другачији начин, поставља се питање какве су особености научнофантастичног пакта у Диковим делима? Једна од особености Диковог приступа научнофантастичном пакту писца и читаоца јесте напуштање ауторитативне приповести, карактеристичне како за реалистичку књижевност, тако и за америчку научну фантастику пре Дика⁴²⁴, у корист приповести у трећем лицу релативизиране фокалним ликовима приповести. Говорећи првенствено о роману *Убик*, али примењујући свој став и на остатак Диковог опуса, Фитинг истиче како је за Дика позиција посматрача приповести, тј. приповедача, перспектива која је, услед своје субјективности, крајње неповољна за поимање универзалних законитости света. Стварност какву доживљавају било читаоци, било актери приповести, ментални је конструкт који сваког тренутка може бити подривен (в. Фитинг 1975: 52). Сличних је ставова и Лем када каже како „Дик користи исте материјале и позоришне кулисе попут осталих америчких [СФ] писаца”, али се његова дела ипак „издвајају од позадине из које су потекла” (1975: 57). Један од начина на који се издваја његов је особени приступ приповедању. За разлику од фикционалних светова у делима његових претходника, услед релативизације приповедног дискурса субјективној

првенства искуствене стварности. Ипак, док у случају посибилистичког становишта такав приступ на концу може водити потирању разлике између стварности и фикције, научна теорија мултиверзума ту разлику потиरे на другачији начин. Из угла те теорије, како наша искуствена стварност, тако и све њене замисливе и физички могуће алтернативе, једнако су објективне. Из тих разлога сматрамо да је прихватљивији термин за описивање стварности коју сви доживљавамо као заједничку, искуствена стварност.

⁴²² Такође (в. Јаковљевић 2011: 235).

⁴²³ Термином примарна стварност Јаковљевић описује фикционални свет који Дикови ликови доживљавају као стваран. То чине на исти начин на који ми доживљавамо нашу стварност. Стога се може извести закључак да је свет који настајују фикционални ентитети, из њиховог угла, објективна, тј. искуствена стварност. Такво размишљање у складу је са посибилистичким становиштем, јер релативизује онтолошко првенство света који називамо стварним. Он не може имати онтолошко првенство сам по себи. Његово првенство зависи од угла посматрања житеља у датом свету. Попут фикционалних чињеница Дикових дела, тиме и онтолошко првенство постаје релативна категорија.

⁴²⁴ То не значи да је такав приповедни дискурс био дефинишућа карактеристика научне фантастике тог доба, већ да се најчешће јављао.

перцепцији актера, силе које делују на житеље Дикових фикционалних светова није могуће у потпуности спознати: „[Т]амо где други СФ писци експлицитно именују и одређују извориште катастрофе, било да је друштвена (земаљски или космички рат) или природна (силе природе), свет Дикових прича трпи застрашујуће промене услед разлога који остају несагледиви” (Лем 1975: 57). Такав приступ сазнању света, макар он био и фикционалан, представља критику историографског утврђивања узрока, зато што човечанство неретко не успева да утврди тачне узроке невоља које га сналазе (в. Лем 1975: 57). Како Лем истиче, напуштајући ауторитативну приповест Дик иде у корак са својим временом, будући да је позиција божански свезнајућег приповедача постала умногоме превазиђена (в. Лем 1975: 57). Приступајући изградњи научнофантастичних фикционалних светова на себи својствен начин, „Дик као грађевински материјал по правилу преузима шут од нимало посебних америчких професионалаца СФ-а, често додајући истински зрачак оригиналности већ истрошеним концептима и, што је дакако важније, подижући од таквог материјала грађевине које су у потпуности његове” (Лем 1975: 62). Слична запажања о Диковом различитом приступу приповедању износи и Пагети. Како би га прилагодио својој „релативистичкој визији стварности” (Пагети 1975: 25), Дик делимично напушта до тада преовлађујући приповедни дискурс присутан у америчкој научној фантастици: „Дикова изванредна вештина приповедања манифестује се у његовој способности да прилагоди главне теме и конвенције америчке СФ традиције сопственом, у основи трагичном и песимистичном схватању стварности и америчког друштва” (Пагети 1975: 24). Такви ставови у складу су са ранијом Пагетијевом тврдњом да „Дикова фикција све више постаје одраз субјективне природе стварности” (1975: 24)⁴²⁵. Прилазећи чину приповедања на начин који пориче могућност потпуно објективне спознаје стварности, била она фикционална или наша искуствена, „[д]елујући унутар СФ-а, преузимајући популарни елемент који је увек чинио један од [...] темеља [СФ-а], Дик, без обзира на то, угрожава схватање реалности на коме се целокупни СФ заснивао” (Пагети 1975: 31). Последица Дикове самосвојности и одбијања да се укалупи у захтеве жанровског окружења из кога је потекао, што је одлика коју преноси и на мале ликове својих приповести, јесте и настанак особеног приступа успостављању научнофантастичног пакта са својим читаоцима. Успостављајући научнофантастични пакт са претпостављеним читаоцем на таквим основама, Дик у свом приповедању пориче могућност потпуно објективне спознаје како фикционалне, тако и наше искуствене стварности.

IV 5. 1. *Човек у високом дворцу*

Уколико претходна разматрања применимо на текстуални универзум *Човека у високом дворцу*, приметимо да текст тог дела не гради један фикционални свет. У питању је фикционални универзум састављен од више могућих алтернатива. Један од тих фикционалних светова наизглед јесте доминантан. Међутим, текст актуализује чак три. Уколико је то могуће, нашом ћемо анализом покушати да докучимо који је од та три фикционална света аутентизовани центар текстуалног универзума романа, док су други само њему алтернативни неостварени могући светови.

⁴²⁵ Пагети наводи сопствене речи из чланка објављеног 1970. године: Карло Пагети, „Смисао будућности: Научна фантастика у америчкој књижевности” („Il Senso del Futuro: La Fantascienza nella Letteratura Americana”), у „Edizioni di Storia e Letteratura”, стр. 255, Рим.

На први поглед, фикционални могући свет који је потпуно аутентизиован у приповести и центар је координатног система текстуалног универзума *Човека у високом дворцу* јесте могући свет у коме су Немачка и Јапан добиле Други светски рат. Алтернативноисторијски свет Абендсеновог романа *Скакавац притиска*, као и алтернативна реалност коју накратко посећује Тагоми, његове су неостварене и неаутентизиоване алтернативе. Чињеница да се највећи део радње романа одвија у том могућем свету наизглед намеће такав закључак. Међутим, анализа текста који гради те приповедне светове ту тврдњу проблематизује на више начина.

Прва нелогичност уколико се држимо тог става обрађена је у претходном одељку. Проистиче из приповедног дискурса који Дик користи. Чињеница да је Диково приповедање у трећем лицу релативизовано различитим фикционалним ликовима у фокусу приповести намеће закључак да такво приповедање губи на неутралности и објективности. Самим тим, Диков приповедни дискурс слаби аутентизацију свог фикционалног света. Аутентизација у поменутом случају није у потпуности подривена. Ипак, може се рећи да се фикционалне чињенице такве фикционалне реалности не могу поредити са фикционалним чињеницама неког дела које је исприповедано са становишта заиста неутралног, свезнајућег приповедача. Чињенице таквог фикционалног света у домену су релативног. Аутентизација фикционалног света помоћу таквог приповедног дискурса није у потпуности довршена. За разлику од реалистичког пакта, у коме се реч приповедача беспоговорно сматра фикционалном истином, у пакту какав Дик склапа са својим читаоцем, реч приповедача не треба узети здраво за готово, као ни „чињенице” које таква приповест аутентизује.

Друга нелогичност проистиче из претходно изложеног. Осим приповедног дискурса који Дик користи, аутентизацију доминантне фикционалне стварности додатно подрива и постојање реалности у коју Тагоми накратко прелази. Међутим, та епизода је толико краткотрајна да не постоји довољно података у тексту на основу којих би се могло устврдити како је та фикционална реалност у потпуности аналогна нашој искуственој. Иако наизглед јесте, у Диковом фикционалном универзуму такву тврдњу никада не треба беспоговорно прихватити. За сврхе наших разматрања, довољно је закључити како је стварност у коју Тагоми прелази у довољној мери аналогна нашој да му пружи искуство стварности која је за њега кошмарна. Проблем је у томе што је и таква стварност само релативно аутентизиована истим приповедним дискурсом присутним и у остатку приповести. Од тренутка када Тагоми седа на клупу у парку, преко његовог кратког боравка у њему алтернативној и кошмарној стварности, све до његовог повратка у свет коме припада, приповест у трећем лицу релативизована његовом лику неометано тече. Светови се мењају али приповедни дискурс који их (релативно) аутентизује остаје непромењен. Логични закључак који изводимо јесте да је поменути фикционални свет аутентизиован на исти начин и у једнакој мери као и фикционални свет из кога Тагоми потиче. Самим тим, такав поступак аутентизације подрива онтолошко првенство Тагомијеве реалности у *Човеку у високом дворцу* као центра координатног система текстуалног универзума романа. То чини тако што постулира постојање фикционалног света који је према степену своје аутентизације једнак првом. Будући да и самим својим постојањем међусобно подривају степен своје аутентизације, можемо рећи да су ти фикционални светови онтолошки један другом једнаки по томе што су само релативно аутентични.

У светлу претходних разматрања, јасно је да се текстуални универзум *Човека у високом дворцу* не може тумачити са актуалистичког становишта теорије могућих светова.

Потребно је другачије решење. Њега нам пружа посибилистичко становиште. Оно нам говори да је сваки могући свет актуализован, тј. стваран, из перспективе житеља тог света. Један фикционални ентитет у једном тренутку може искусити само једну приповедну реалност. У датом тренутку, само је једна реалност за њега стварна. Такво искуство има и Тагоми. Замислимо је да би читалац могао протумачити Тагомијево прелазак у другачију стварност као визију пре него стварно, физичко искуство. Ипак, употребљени приповедни дискурс аутентизује његово искуство у довољној мери да можемо устврдити како не може бити говора о визији. Тагоми је заиста привремено и постао житељом друге фикционалне стварности у оквиру текстуалног универзума истог дела. Из његове перспективе, у тим тренуцима та је реалност била стварна. Такав закључак поткрепљују и сусрети које је Тагоми имао са другим житељима њему нове реалности. Најпре, ту је полицајац који га је пренуо из медитације. Начин на који се бели полицајац обратио Тагомију стран је његовом искуству. У полицајчевом обраћању нема сервилности ни подаништва које би Тагоми у свом свету могао очекивати у сличној ситуацији. Напротив, полицајац се Тагомију обраћа отворено, као себи једнаком. Доживети такав сусрет као чудан, из перспективе наше искуствене стварности може деловати готово невероватно. Ипак, морамо се сетити да се сусрет не одиграва у нашем свету. Стандарде опхођења на које смо навикли у нашој искуственој реалности не можемо неселективно применити на тумачење Тагомијевог доживљаја свог окружења и искустава у њему. То и јесте један од разлога зашто можемо устврдити како Тагоми тренутну реалност у којој се нашао доживљава као кошмарну. Начин функционисања те нове реалности не одговара стандардима на које је навикао. Многе ствари су окренуте наглавце. Низ Тагомију незамисливих сусрета наставља се преко разговора са случајним пролазником, поново на једнакој нози, до уласка у оближњи локал у коме трешти музика са џубокса. Услед инсистирања да му белци уступе место за шанком, Тагоми се у једном тренутку нађе у опасности да буде и физички нападнут. Чак и да је могуће да је само замислио неке одлике поменутог света као супротне онима у својој реалности, тј. њихов искривљени одраз у огледалу, није могао замислити нешто тако карактеристично за ауторову епоху наше реалности као што је џубокс. Што је више Тагомију страна и кошмарна, та фикционална реалност постаје стварнија у очима читаоца.

На нешто другачији начин, потпуну аутентизацију и онтолошко првенство текстуално доминантног фикционалног света *Човека у високом дворцу* подрива и присуство том свету алтернативног фикционалног света Абендсеновог романа. Читају га различити ликови. Његов статус алтернативноисторијског фикционалног света у односу на текстуално доминантни свет *Човека у високом дворцу* од почетка је јасан. Иако није одмах очигледно, како приповести одмиче све се више намеће утисак да *Скакавац притиска* није само неостварена фикционална алтернатива свету у коме су силе осовине однеле победу. Он је истовремено и његов одраз у зачудном огледалу који фасцинираним читаоцима попут Јулијане Фринк омогућава увид у „[у]нутарњ[у] истин[у]” (Дик ²2002: 236). То је истина како о свету који настајују, тако и о свету романа који читају. Самим тим што омогућава увид у унутрашњу истину, Абендсенова књига и сама постаје истинита: „То значи [...] да је моја књига истинита? [...] Немачка и Јапан су изгубили рат?” (Дик ²2002: 236-237). Сличног мишљења је и Пагети:

„Огледало фикције открива једну истиниту слику: Уметник је једини који зна одговор. Хоторн Абендсен, аутор, је у праву, али његов створитељ је такође у праву. Нацистичко насиље, историјски еквивалент духовне узалудности и хаоса модерне Америке, влада светом, а суђење у Нирнбергу је само сан” (1975: 26).

Уколико би *Човека у високом дворцу* анализирали са актуалистичког становишта, пуну аутентизацију би могли доделити искључиво фикционалном свету у коме су Јапан и Немачка силе победнице. Као потпуно аутентизован, он би се једини могао сматрати фикционално истинитим. Насупрот томе, светови романа *Скакавац притиска* и Тагомијевог краткотрајног излета имали би статус неаутентизованих и неостварених могућности. Са актуалистичког становишта посматрано, само један могући свет може бити фикционално истинит. Једино такав могући свет представља центар координатног система датог текстуалног универзума. Као што смо у претходним разматрањима могли видети, такво решење није примењиво на текстуални универзум *Човека у високом дворцу*. За разлику од актуалистичког, посибилистичког становишта нам допушта да сва три фикционална света који су део романа прихватимо као релативно аутентизоване и фикционално истините. Посматрано из посибилистичког угла, „примарна стварност романа и она из Абендсенове књиге, као и Тагомијева визија [...], све су равноправне, истините и подједнако аутентичне” (Јаковљевић 2015: 145)⁴²⁶. Будући да су ти фикционални светови аутентизовани подједнако снажно, те стога и подједнако истинити, они то не могу бити ни у каквом апсолутном смислу. Аутентизовани су и истинити релативно својим житељима, тј. посматрано из њихове перспективе. Посматрано из једне перспективе, Јапан и Немачка су победиле у рату. Међутим, посматрано из друге или треће, то и не мора бити тако.

IV 5. 2. Марсовско временско исклизнуће

Уколико се посветимо анализи текстуалног универзума *Марсовског временског исклизнућа*, постаје приметно да текст тог романа не гради један фикционални свет. Попут текстуалног универзума *Човека у високом дворцу*, фикционални универзум тог романа састављен је од више могућих алтернатива. Посматрано са актуалистичког становишта, један од тих фикционалних светова намеће се као доминантан. За разлику од текстуалног универзума *Човека у високом дворцу*, у коме смо идентификовали три фикционална света, текстуални универзум *Марсовског временског исклизнућа* састоји се од два. Нашом анализом покушаћемо да утврдимо да ли у фикционалном универзуму тог дела постоји свет за који се може рећи да представља његов аутентизовани центар. Уколико јесте тако, том центру супротстављена фикционална стварност представљала би његову алтернативну неостварену могућност.

Први утисак који читалац може имати током читалачке реконструкције јесте следећи. Фикционална реалност аутентизована у приповести која је центар координатног система текстуалног универзума *Марсовског временског исклизнућа* јесте заједничка стварност у којој учествују сви актери романа, са изузетком Манфреда Штајнера. Раван потпуне стварности коју доживљава Манфред јесте халуцинација изазвана његовом болешћу. Самим тим, представља неостварену и неаутентизовану алтернативу равни заједничке стварности. У складу са навикама и сазнањима из своје искуствене стварности, читалац реконструкцији тог фикционалног универзума прилази са одређеним очекивањима. Схватање искустава аутистичних и шизофрених особа као искривљеног доживљаја стварности који је последица њихове болести део је тих очекивања. Актуалистичко становиште теорије могућих светова у складу је са тим очекивањима читаоца. Постулира раван заједничке стварности као центар координатног система

⁴²⁶ Такође (в. Јаковљевић 2011: 234-235).

приповести из разлога што је начин на који актери доживљавају ту фикционалну раван сличан начину на који читалац доживљава своју искуствену стварност. Манфредов доживљај света читаоцу је стран. Зато је и склон да Манфредов увид у раван потпуне стварности испрва одбаци као халуцинацију оболелог дечака. Анализа текста који гради те приповедне светове поменуто читалачка очекивања проблематизује. Начин на који аутор гради фикционални универзум романа очуђује читаће и присиљава читаоца да почетне ставове напусти.

Прва нелогичност актуалистичког става проистиче из Диковог особеног приповедног дискурса. Дикова приповест у трећем лицу релативизирана различитим фокалним ликовима води закључку да такво приповедање губи на неутралности и објективности. Долази до слабљења аутентизације фикционалног света о коме се приповеда. Иако аутентизација те фикционалне реалности није сасвим подривена, њене фикционалне чињенице не могу се поредити са чињеницама аутентизованим ауторитативном приповешћу. Чињенице Дикових фикционалних светова налазе се у домену релативно аутентизованог. Употребом таквог приповедног дискурса фикционалне могућности никада у потпуности не стичу статус фикционалних чињеница. Њихова аутентизација не бива довршена. Изневеравање очекивања читаоца и очуђење до кога долази током процеса читалачке реконструкције последица су разлика између реалистичког пакта и научнофантастичног пакта писца и читаоца какав срећемо у Диковим делима. У реалистичком пакту, реч приповедача једнака је фикционалној истини. За разлику од тога, у научнофантастичном пакту Дикових дела, реч приповедача не може се изједначити са фикционалном истином. Ипак, не може се ни одбацити као непоуздана и постати делом виртуалног домена приповести.

Друга нелогичност употребе актуалистичког става у тумачењу Дикових дела састоји се у следећем. Диков приповедни дискурс аутентизује Манфредов доживљај стварности у довољној мери да она у очима читаоца губи статус халуцинације. Постаје фикционална стварност онтолошки једнака заједничкој стварности осталих ликова. Статус заједничке стварности као онтолошки доминантне подрива и чињеница да Манфред није једини актер који је у стању да искуси потпуну стварност. Други ликови такође повремено прелазе у стварност какву је Манфред види. Катализатор тог искуства обично је његово присуство. Осим Џека Болена који је и сâм у стању да искуси свет на начин сличан Манфредовом, актери који накратко уз Манфредову помоћ прелазе у свет потпуне стварности јесу Дорин Андертон и Арни Кот.

Два су истакнута примера у којима ти ликови прелазе у свет каквим га Манфред доживљава. Први пример јесте сцена вечере у Котовом стану. Понавља се три пута, са истим актерима. Осим Манфреда, Џек Болен једини је актер који је свестан да се исти догађај више пута поновио. Арни Кот и Дорин Андертон не поседују свест о томе. За разлику од Болена који је кадар да самостално искуси потпуну стварност, Дорин Андертон и Арни Кот нису у стању да се ставе на Манфредово место. Приповедање у трећем лицу релативизовано фокалним актерима неометано тече током сва три понављања сцене. Међутим, аутор не само да понавља исту сцену из перспективе различитих фокалних ликова, већ се и фокализација неометано креће напред-назад у оквирима исте сцене. Свако понављање почиње описом Арнија Кота као мртве лобање која жваће зелен како би је учинила мртвом. Аутор не наводи из чије перспективе посматрамо почетак сваке сцене. Услед читаоцу страног начина доживљаја стварности, можемо са великом сигурношћу претпоставити да је у питању Манфредова перспектива. Техника коју Дик потом користи додатно очуђује читаће приморавајући читаоца на пуно фикционално рецентрирање и

прихватање Манфредове визије као онтолошки равноправне фикционалне реалности романа. Без икаквог наговештаја и готово неприметно, фокализација приповести се мења. Фикционалну стварност поновљених сцена више не посматрамо из Манфредове, већ било Доринине, било Боленове перспективе. Ипак, иако се угао посматрања променио, није се променила стварност која се перцепира. То није заједничка стварност коју су до тих исклизућа доживљавали поменути актери. Како Дорин, тако и Болен у поновљеним сценама фикционалну стварност доживљавају на начин сличан Манфредовом:

„У роману нема наговештаја који би упозорили читаоца да се нешто необично дешава, осим самог поновљеног догађаја. Приповест прескаче уназад до исте тачке, попут прескакања игле по запрљаној грамофонској плочи. [...] Помоћу таквих понављања Дик увлачи читаоца дубље у Манфредов лични свет” (Висковић 2013: 87).

Такво искуство не може се назвати халуцинацијом или лудилом у двоје како га је описао Милтон Глауб. Напослетку, на такав начин стварност не доживљавају само две, већ три особе. Веома брзо, та бројка ће се попети на четири. Придружиће им се и Арни Кот. Текст приморава читаоца да прихвати Манфредову визију као фикционалну стварност равноправну заједничкој стварности осталих ликова. Како једна, тако и друга аутентизоване су подједнако релативно истим приповедним дискурсом. Понавља се ситуација коју смо имали прилике да видимо при Тагомијевом преласку у за њега алтернативну стварност *Човека у високом дворцу*. Централна поглавља *Марсовског временског исклизућа* више пута се понављају. Промена приповедне жиже није одмах приметна не само из разлога што и остали ликови у тим сценама накратко доживљавају стварност на Манфредов начин. Постоји још један разлог. Иако се ликови у жижи приповедања смењују, приповест у трећем лицу неометано тече. Такав приступ приповедању чини тренутак промене фокалног лика теже приметним. Последица тога јесте брисање јасних граница између заједничке стварности осталих актера и потпуне стварности коју Манфред види. У тим поглављима, како Дорин, тако и Болен пролазе кроз искуство које релативизује онтолошко првенство заједничке стварности. У тим сценама, они накратко бораве у потпуној стварности посматрајући свет Манфредовим очима. Међутим, тај боравак је кратак и они се ускоро враћају у заједничку стварност. Фикционални светови које ликови приповести доживљавају смењују се, али приповедни дискурс који их аутентизује остаје непромењен колико год пута се они селили из једне стварности у другу. Слично искуство нешто касније пролази и Арни Кот. Код Прљаве чворновате, приповест релативизирана Арнију Коту започиње у заједничкој стварности, прелази у за њега кошмарну потпуну стварност, да би се на крају напрасно вратила у заједничку стварност. У току истог поглавља, Арни Кот се два пута сели из једне у другу фикционалну реалност, али приповест у трећем лицу релативизирана његовом лику ни у једном тренутку не престаје да тече. Такво рецентрирање дезоријентишуће делује на Кота. Он више није у стању засигурно да устврди да ли је стварност у коју се на концу враћа заиста заједничка стварност из које је кренуо или је то још увек потпуна стварност коју му је Манфред показао.

Дилема пред којом се Кот налази осликава и дилему читаоца. Која је од две представљене фикционалне стварности „права”? Која има онтолошко првенство? Једини закључак који из изложеног можемо извести јесте да су фикционални светови како заједничке, тако и потпуне стварности у приповести аутентизовани на исти начин и у једнакој мери. Такав поступак аутентизације подрива онтолошко првенство заједничке стварности у *Марсовском временском исклизућу* као центра координатног система

текстуалног универзума романа. То чини тако што постулира постојање фикционалног света потпуне стварности на истом онтолошком нивоу наспрам фикционалног света заједничке стварности. Иако испрва делује да је у питању само визија и халуцинација аутистичног дечака, испоставља се да то није случај. Текст приповести читаоца присиљава да прихвати како је потпуна стварност романа једнака заједничкој стварности из два разлога. Први и најочигледнији јесте да Манфред није једини актер који је у стању да потпуну стварност доживи. Доживљавају је како Џек Болен, тако и Дорин Андертон и Арни Кот. Други разлог јесте примена Диковог особеног приповедног дискурса. Степен аутентизације двају равни фикционалне реалности који се постиже применом тог дискурса подједнак је. На питање читаоца и Арнија Кота која је стварност „права” постаје готово немогуће одговорити. Разлог томе није што права стварност не постоји, већ у томе што су те две стварности подједнако „праве” и подједнако „лажне”. Правом одговору и сагледавању фикционалне стварности романа у њеној свеукупности актери могу само тежити покушавајући да пронађу равнотежу између две релативно аутентизоване фикционалне реалности. Ни једна од две фикционалне равни које текст гради не пружа увид у целовиту стварност, већ представља само један њен аспект. Стога ти фикционални светови и јесу онтолошки један другом једнаки по томе што су релативно аутентични. Фикционална стварност у њеној свеукупности текстом романа није аутентизована, али јесте наговештена потрагом Дикових ликова за равнотежом између релативно стварних аспеката које доживљавају.

IV 5. 3. *Три стигме Палмера Елдрича*

Текстуални универзум *Три стигме Палмера Елдрича* са текстуалним универзумом *Марсовског временског исклизнућа* дели многе заједничке одлике. Текстови како једног, тако и другог романа не граде само по један фикционални свет. Слично текстуалном универзуму *Човека у високом дворцу*, састављени су од више могућих алтернатива. Уколико те фикционалне алтернативе посматрамо са актуалистичког становишта теорије могућих светова, један од тих фикционалних светова требало би да се наметне као центар тог кординатног система. Текстуални универзум *Марсовског временског исклизнућа* састојао се од два фикционална света, заједничке и потпуне стварности романа. Као део текстуалног универзума *Човека у високом дворцу*, идентификовали смо три фикционална света. Текстуални универзум *Три стигме Палмера Елдрича* преузима карактеристике како једног, тако и другог. Из фикционалног универзума *Марсовског временског исклизнућа* преузима разликовање две равни стварности, заједничке и потпуне, али их и даље усложњава. Слично текстуалном универзуму *Човека у високом дворцу*, текст романа *Три стигме Палмера Елдрича* гради три нивоа поимања стварности. Целокупна фикционална стварност у *Три стигме Палмера Елдрича* подељена је на примарну стварност, са једне стране, и низ интермедијарних реалности, са друге. Интермедијарне стварности потом су даље подељене на следећи начин. У интермедијарну реалност Перки Пат доспева се употребом Булерове преносне дроге Моћни-Д, уз коришћење минованих поставки. За пренос у Елдричеве интермедијарне светове миноване поставке нису потребне. Пренос се постиже употребом дроге Жвака-З. Примарна стварност романа може се поистоветити са заједничком стварношћу *Марсовског временског исклизнућа*. Насупрот томе, поједине елементе потпуне стварности *Марсовског временског исклизнућа* можемо пронаћи како у Булеровом интермедијарном свету, тако и у Елдричевом интермедијарном универзуму. Нашом ћемо анализом покушати да одговоримо на питање постоји ли у текстуалном

универзуму романа *Три стигме Палмера Елдрича* раван фикционалне стварности која представља његов аутентизовани центар. Уколико се покаже да јесте тако, то би значило како су све фикционалне стварности супротстављене том центру његове алтернативне неостварене могућности.

Првобитни утисак током читалачке реконструкције текстуалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* наизглед је јасан. Само је један фикционални свет аутентизован као центар координатног система текстуалног универзума романа. У питању је примарна стварност. У њој учествују сви ликови, мада је степен учествовања актера видљивог домена већи него степен учествовања актера невидљивог домена. Таква ситуација очекивана је услед природе тих фикционалних домена. Насупрот тој равни фикционалне стварности, стоје интермедијарне реалности. Пренос актера у те светове узрокован је употребом психоактивних супстанци. Из тих разлога, први утисак читаоца јесте да су у питању халуцинације изазване њиховим коришћењем. Самим тим, интермедијарни светови субјективне су илузије чији су ефекти ограничени на умове корисника. Такав смер размишљања води закључку да интермедијарне стварности које гради текст представљају неостварену и неаутентизовану алтернативу примарној стварности романа. Фикционалне ентитете који се у тим световима јављају текст приповести не аутентизује у фикционалне чињенице. Остају делом виртуалног домена. Такво становиште у складу је са погледом на свет који читалац има када прилази читалачкој реконструкцији фикционалног универзума било које приповести. Као производ ограничења, навика и сазнања своје искуствене и емпиријске реалности, реконструкцији фикционалног универзума читалац прилази са очекивањима која су утемељена у тој стварности. Последица тих очекивања јесте прихватање искустава особа под дејством психоактивних супстанци као искривљеног доживљаја стварности. Као и у случају претходно анализираних романа, када приступа читалачкој реконструкцији текстуалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*, актуализам у теорији могућих светова читаоцу нуди становиште које је у складу са његовим већ изграђеним очекивањима. Према актуалистичком становишту, примарна стварност романа средиште је координатног система приповести. Разлог томе јесте начин на који актери доживљавају ту фикционалну реалност. Из перспективе фикционалних актера, примарна стварност романа доживљава се на начин сличан оном на који читалац доживљава свој свет. Насупрот томе, искуства корисника психоактивних супстанци у интермедијарним стварностима читаоцу су умногострана. Претпостављени читалац углавном није у стању да замисли искуства попут истовременог боравка више психа у једном истом телу или израћања механичких стигми из особа у којима пар тренутака раније нису постојале као било шта друго до халуцинацију одвојену од поимања стварног. Стога је склон да интермедијарне стварности чији део актери постају коришћењем преносних дрога одбаца као илузију без утемељења у било фикционалној, било нашој искуственој стварности. Међутим, анализа текста приповести почетна очекивања проблематизује. Такав приступ изградњи текстуалног универзума романа очућује читање, те читалац бива приморан да напусти почетне ставове.

Прва нелогичност која се јавља при покушају да се актуалистички став примени на фикционални универзум *Три стигме Палмера Елдрича* једнака је нелогичности коју смо приметили како у тексту *Човека у високом дворцу*, тако и у тексту *Марсовског временског исклизнућа*. Проистиче из употребе Диковог особеног приповедног дискурса. Граматички, приповест је у трећем лицу. Упркос томе, истовремено допушта читаоцу да фикционално окружење посматра из перспективе различитих актера који се у том тренутку налазе у жижи приповедања. Услед тога, губи на неутралности и објективности. Тај приступ

приповедању води делимичном подривању аутентизације фикционалног света који се том приповешћу гради. Степен аутентизације код фикционалних могућности које су на тај начин стекле статус фикционалних чињеница не може се мерити са степеном аутентизације фикционалних чињеница ауторитативне приповести. Њихов статус остаје неупотпуњен, а аутентизација недовршена. Таквим приступом приповедању, Дик изневерава очекивања читаоца, потпомаже његово фикционално рецентрирање и почетак процеса који води когнитивном очуђењу. За разлику од реалистичког пакта, у научнофантастичном пакту Дикових дела, између речи приповедача и фикционалне истине не постоји знак једнакости. Фикционалне могућности аутентизоване тим дискурсом не постају аутоматски делом чињеничног домена приповести. Међутим, у пакту који Дик склапа са претпостављеним читаоцем, приповедача није могуће одбацити као непоузданог. Фикционалне могућности аутентизоване Диковим приповедним дискурсом не могу постати делом виртуалног домена приповести. Где им је онда место? Да бисмо одговорили на то питање, потребно је вратити се Долежелу. Најважније елементе Диковог приповедног дискурса препознајемо у Долежеловим теоријским разматрањима. Место фикционалним могућностима аутентизованим на наведени начин, Долежел проналази у прелазној зони „релативних фикционалних чињеница између чињеничног и виртуалног домена” (2008: 161). Из тих разлога, вредност функције аутентизације фикционалних могућности коју им додељује Диков приповедни дискурс, као део научнофантастичног пакта његових приповести, не може се описати ни као аутентична нити као неаутентична. Та вредност релативно је аутентична.

Попут прве, друга нелогичност која проистиче из примене актуалистичког става на тумачење Дикових фикционалних универзума једнака је оној која се јавља како у *Човеку у високом дворцу*, тако и у *Марсовском временском исклизнућу*. Проистиче из Дикове употребе истоветног приповедног дискурса у аутентизацији свих равни реалности *Три стигме Палмера Елдрича*. Ипак, такво запажање само је делимично тачно. Диков приповедни дискурс не успева да релативизује онтолошко првенство примењен на све стварности *Три стигме Палмера Елдрича*.

Интермедијарну стварност Перки Пат можемо посматрати као изузетак. Како? Градећи ту интермедијарну стварност, Дик у процесу њене аутентизације примењује исти приповедни дискурс који користи у изградњи примарне стварности. Очекиване последице тог приступа приповедању биле би двојачке. Као прво, могло би се очекивати читаочево напуштање почетног уверења да су сви ентитети те фикционалне стварности део виртуалног домена приповести. Примењени приповедни дискурс требало би да делује довољно снажно да те фикционалне ентитете учини макар делом домена релативних чињеница приповести. Као друго, примена истог приповедног дискурса у изградњи како света примарне стварности, тако и интермедијарне реалности у коју се прелази коришћењем психоактивне супстанце, требало би не само да повећа степен аутентизације потоње, већ и да подрије степен аутентизације претходне. Као што ентитете интермедијарне стварности више не би требало да доживљавамо делом виртуалног домена приповести, тако ни ентитете примарне стварности више не би требало да сматрамо делом искључиво чињеничног домена. Примена истоветног приповедног дискурса у обе равни текстуалног универзума требало би да замагли и релативизује разлике између чињеничног и виртуалног домена. Без обзира на претходно речено, то се не догађа. Зашто? Како бисмо то показали, морали бисмо се вратити делу приповести који описује прелазак појединих ликова из примарне у интермедијарну стварност Булерове преносне дроге:

„Додао јој је пола траке Моћног-Д, а онда убацио свој део у уста и похлепно Жвакао. И Френ је Жвакала, још увек са жалосним изразом лица. / Он је био Волт. Поседовао је Јагуар ХХВ, спортски свемирски брод којим је могао постићи брзину од петнаест хиљада миља на сат. Кошуље су му биле из Италије, а његове ципеле су прављене у Енглеској. Када је отворио очи, погледом је потражио мали Г. Е. сат-ТВ поред свог кревета” (Дик ²2016: 47).

Као што се из наведеног да приметити, светови се мењају, али приповест у трећем лицу релативизирана лику у жижи приповедања остаје непромењена. Међутим, то не доводи до последица по аутентизацију које смо означили као очекиване. Разлоге за то можемо пронаћи у структури такве приповедне реалности. Интермедијарна стварност Перки Пат јесте утемељена на знањима која постоје како у примарној стварности романа, тако и нашој искуственој. Без обзира на то, осликана је као крајње идеализовани одраз обе. Идеализација је спроведена до те мере да је ту интермедијарну стварност учинила апсурдном: „Попут лотусоједаца, колонисти напуштају ‘стварни’ свет у корист света који, посматран извана, изгледа детињасто и бесмислено” (Висковић 2013: 135). Оскудица, незнађе и еколошка катастрофа примарне стварности у интермедијарној равни замењене су обиљем, хедонизмом и идеализованом сликом потрошачког раја који никада није могао постојати било у примарној стварности, било у Америци Диковог доба. Највише што се може приближити нашој искуственој стварности јесте у чињеници да понајвише наликује неком од рекламних спотова лутака Барби и Кена, икона америчког потрошачког друштва које су очигледно и биле инспирација за Перки Пат и Волта. У наративу налик бајци, то је свет у коме се никада не ради, јер „[у]век је била субота” (Дик ²2016: 47). Време не протиче. Не постоје ни прошлост, ни будућност. Свет је заробљен у бескрајном викенду који је увек сада. Чак ни на питање „[к]оја је ово година?” (Дик ²2016: 50), не постоји одговор. Постоји само субота. Према нашем поимању могућег у стварности, интермедијарни свет Перки Пат у тој мери је нестваран да су те чињенице свесни чак и корисници Моћног-Д у стању пренесености. Зато је Норм Шајн на Френину несигурну тврдњу како је њен пређашњи идентитет из примарне стварности неважан уколико ће водити љубав у свету Перки Пат приморан да одговори: „Није [...]. Важно је да си Френ. У суштини” (Дик ²2016: 50). Корисници ни у једном тренутку не заборављају ко су. Ту чињеницу додатно потцртава и завршетак сцене. Норму и Френ се у виртуелним телима Перки Пат и Волта прикључују остали житељи њиховог склоништа. Долази до расправе која их спречава да игру наставе. Интермедијарна стварност Перки Пат понајвише и наликује дечијој игри у којој учесници не могу да се договоре како је даље наставити. „Свет поставки је попут виртуалне стварности” (Јаковљевић 2015: 161) која за кориснике представља краткотрајни бег од притисака примарне стварности. На тај начин представљени свет у тој мери је осиромашен, непотпун и једнодимензионалан да губи сву веродостојност. Нити актери нити читаоци не могу прихватити слику таквог света као било шта друго до халуцинацију изазвану употребом преносне дроге. Ни на који начин се не уклапа у очекивања од њима стварног света како актера, тако и читаоца. Примењени приповедни дискурс недовољан је да надокнади недостатке тако изграђене стварности. У таквом сплету околности, примена Диковог приповедног дискурса постиже супротан ефекат. На његовој позадини нестварност тог света постаје још израженија. Услед недостатка веродостојности, фикционални ентитети те интермедијарне стварности не могу бити аутентизовани као било шта друго до део виртуалног домена приповести. Као таква, поменута интермедијарна стварност није кадра да подрије снагу аутентизације примарне

стварности као чињеничног домена романа. Ту улогу препушта Елдричевим интермедијарним световима.

За разлику од интермедијарне стварности Перки Пат, применом Дику особеног приповедног дискурса аутентизација Елдричевог интермедијарног фикционалног универзума постаје довољно снажна да присили читаоца на одбацавање почетних ставова. У његовим очима, те интермедијарне стварности више се не могу сматрати искључиво халуцинацијама, нити њихове могућности ограничене искључиво на виртуални домен приповести. Иако је из текста приповести јасно да су те интермедијарне стварности само конструкти настали у Елдричевом уму, снага аутентизације тих конструката постаје довољна да доведе у питање онтолошко првенство примарне стварности у текстуалном универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*. Онтолошки статус Елдричевих интермедијарних светова приближава се онтолошком статусу примарне стварности. За разлику од сличне релативизације разлика између заједничке и потпуне стварности *Марсовског временског исклизнућа*, Дик сада одлази корак даље. Онтолошке разлике између две супротстављене равни доживљаја стварности сада се не потиру чинећи заједничку и потпуну стварност деловима свеобухватне слике о стварности. Статус интермедијарног универзума као халуцинације, конструкта и привида стварности који актерима намеће Палмер Елдрич остаје несумњив упркос примени приповедног дискурса који би требало да има супротан ефекат. Последица таквих околности јесте да се онтолошке разлике између те две равни фикционалне реалности потиру тако што се примарној стварности одузима статус онтолошки доминантне. Реконструкцијом текстуалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*, читалац се рецентрира: „Како би се апсолутна стварност открила, наше категорије просторно-временских искустава, наша основна матрица помоћу које се суочавамо са универзумом, мора доживети слом, а онда се потпуно урушити” (Дик 1976: 218). Почетна очекивања утемељена у знањима читаоца о искуственој и емпиријској стварности матрица су о којој говори Дик. Како би се текстуални универзум неког Диковог дела сагледао у својој потпуности, таква очекивања морају бити изневерена. Читалац бива приморан да прихвати како је примарна стварност романа онтолошки једнако удаљена од спознаје целокупне стварности колико и Елдричев интермедијарни универзум. Према тој одлици, примарна стварност романа конструкт је једнак оном који Елдрич намеће корисницима Жваке-3:

„Стварност у коју уводи дрога је попут кутије смештене у другу кутију, која може да се налази у још једној и тако у недоглед, а она из које је корисник иницијално кренуо само је једна у низу кутија, које све истовремено постоје као засебне просторно-временске димензије” (Јаковљевић 2015: 163, *курзив мој*).

Примарна стварност није халуцинација изазвана употребом преносне дроге. Међутим, она је образац контроле који силе невидљивог домена употребљавају како би обликовале начин на који житељи те стварности доживљавају своје окружење. На тај начин, преобликовањем њиховог доживљаја стварности, силе невидљивог домена преобликују и саме житеље. Иако се у ту сврху не користе психоактивне супстанце, готово једнак ефекат постиже се наметањем деонтичких, аксиолошких и модалних ограничења примарној стварности. На тај начин, примарна стварност постаје научена, тј. „друштвени конструкт” (Висковић 2013: 35). Подвргнути цивилизацијским притисцима, житељи те реалности потом им се прилагођавају. Таквим начином изградње фикционалних стварности, Дик „доводи у питање поузданост опажања и проблематизује његову улогу у ‘стварању’ стварности” (Висковић 2013: 9). У том процесу, посматрана из перспективе актера приповести, примарна стварност постаје наметнути конструкт, маска која скрива

истину, на једнако ефикасан начин као и урањање у халуцинацију. Из позиције било једне, било друге равни, актерима постаје готово немогуће да пробију вео обмана и спознају стварност у њеној целокупности. Једини сегмент у коме то остаје могуће јесте самоспознаја. Уколико актер постане кадар да се суочи са истином о себи, прихватајући све што то суочавање собом носи, постаће способан да гради искрене и топле везе са људима у свом окружењу. Досезање унутрашње истине води способности емпатије и најпотпунијем искуству стварности које људско биће у оквиру својих природних ограничења може имати. Одузимање онтолошког статуса средишта координатног система текстуалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* примарној стварности романа негира способност актера да истину о стварности спознају у њеној целокупности. У већини Дикових дела, постојање свеобухватне стварности није упитно. Оно што јесте под знаком питања људска је способност да је пронађу и препознају (в. Висковић 2013: 25). Ипак, та чињеница истовремено им омогућава да привид стварности у коме се налазе учине стварним из своје перспективе прихватањем оног дела сазнања истине о стварности који им јесте доступан: „То је врста надилажења, у коме се како читалац, тако и протагониста издижу изнад недоумице, истовремено потврђујући парадокс” (Висковић 2013: 7). Актери приповести *Три стигме Палмера Елдрича* немају избора до да наставе даље са својим животима на начин сличан приступу који имамо у нашој искуственој стварности. Лишени су „сигурности сазнања о томе шта се налази у њиховим главама, шта је ван њих, те у чему је разлика” (Висковић 2013: 27). Једини пут до било каквог сазнања води кроз „надилажење обе категорије”, те „прихватање обеју као важних и истинитих” (2013: 27). Окрећући се себи и изградњи топлих и искрених међуљудских веза, актери надилазе привид стварности у коме су заробљени, окрећу намену обрасца контроле наглавце и проналазе дашак слободе тамо где није постојао. Из њихове перспективе, аналогно нашем доживљају искуствене стварности, реалност коју актери тренутно настањују једина је стварност коју у датим околностима могу имати. Од ње не могу одустати и предати се, јер би на тај начин одустали и од своје људскости. У Диковим фикционалним универзумима, пасивност није одлика правих људских бића. Стога сваку стварност у Диковим делима можемо посматрати само као несталну и зависну од етичких избора појединаца (в. Батлер 1995: 253).

Текст приповести приморава читаоца да прихвати све приказане равни доживљаја стварности делимично као субјективни доживљај појединих актера, делимично као наметнуте им обрасце контроле. Такве околности одређују како примарну стварност романа, тако и Елдричев интермедијарни универзум као привиде, непотпуне и искривљене одразе целокупне фикционалне стварности романа. Како једна, тако и друга аутентизоване су једнако снажно особеним приповедним дискурсом који Дик користи и у другим делима. Последица његове примене јесте стварање домена релативно аутентичних фикционалних чињеница. Разлог из кога фикционалне ентитете нити примарне, нити интермедијарних Елдричевих стварности ипак не можемо сместити у виртуални домен лежи у следећем. Колико год да су изграђене са наменом да буду препрека сазнању истине о стварности која је иза њих скривена, поменути привиди ту сврху не испуњавају у потпуности. Сазнајна функција такве приповести очувана је у домену личног окружења сваког од актера. Текст романа гради текстуални универзум у коме је сазнање стварности макар деломце могуће. Стога такав текст и аутентизује фикционалне ентитете примарне и Елдричевих стварности као део релативног чињеничног домена приповести. На тај начин, Дик понавља приступ релативизацији разлика између различитих приповедних светова какав смо имали прилике и раније да видимо. Сетићемо се *Човека у високом дворцу* и Тагомијевог краткотрајног

преласка у њему алтернативну стварност. На сличан начин подривене су и разлике између заједничке и потпуне стварности *Марсовског временског исклизнућа*. У роману *Три стигме Палмера Елдрича*, нити једна, нити друга равна доживљене реалности не пружа актеру и читаоцу увид у целовитост фикционалне стварности: „[О]нтолошки статус како халуциниране, тако и [наоко] аутентичне средине – из перспективе фикционалних ликова – бива проблематизован” (Батлер 1995: 70). Обе равне стварности маске су које њену целокупност скривају од погледа. Писац приказује фикционално „окружење, које се чинило [фикционално] стварним, као лажно, те самим тим доводи у сумњу и аутентичност” наше искуствене стварности, „која изгледа једнако стварно” (Батлер 1995: 103). Фикционална стварност у њеној свеукупности у приповести није нити приказана нити аутентизирана. Њено постојање само је наговештено. То је учињено како способношћу појединих ликова да спознају праву природу споља наметнутог привида стварности, тако и њиховим настојањем да апсолутну стварност макар деломично спознају на нивоу својих малих живота.

IV 5. 4. Сањају ли андроиди електричне овце?

Уколико се окренемо анализи текстуалног универзума романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, приметимо да поседује одлику коју дели са текстуалним универзумима *Човека у високом дворцу*, *Марсовског временског исклизнућа* и *Три стигме Палмера Елдрича*. Попут претходника, текст романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* не гради један фикционални свет. Његов фикционални универзум састоји се из више могућих алтернатива. Уколико га посматрамо са актуалистичког становишта, један од фикционалних светова тог универзума морао би се наметнути као доминантна, тј. примарна стварност тог фикционалног универзума.

У оквирима текстуалног универзума романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* можемо пронаћи три фикционалне реалности. То је најпре примарна стварност приповести као заједничка стварност свих житеља тог фикционалног света. Условљена утицајем невидљивом домену одговарајућих деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења, таква равна посматрања стварности њене житеље удаљава од спознаје парадигматских истина. Њој супротстављена јесте равна потпуне стварности која се у приповести манифестује као гробни свет ентропијског хаоса у коме је деловање тог незауостављивог процеса на реалност житеља тог света огољено. Трећа фикционална реалност приповести јесте виртуелна стварност емпат-кутије. Будући да је та равна стварности технолошким средствима проузрокована илузија, можемо је посматрати као интермедијарну стварност. Халуцинације, привиђења и снови, иако без истинитосне вредности у нашој искуственој стварности, део су природног људског искуства (в. Долежел ²2008: 128). Из тих разлога, наоко натприродни догађаји, уколико су ограничени на интермедијарне светове, не напуштају оквире алетичких ограничења природног фикционалног могућег света. Самим тим, немају штетних последица по веродостојност и логичку кохерентност фабуле дела. Циљ наше анализе јесте да утврдимо да ли текст приповести романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* гради фикционални универзум у коме постоји приповедна равна за коју се може устврдити како представља његово актуализовано и аутентизирано средиште. Уколико наша анализа покаже да то јесте тако, све равне актуализованих могућих фикционалних стварности које стоје супротстављене том средишту могле би се сматрати алтернативним и неоствареним могућностима.

Када читалац приступи реконструкцији фикционалног универзума романа, вероватни исход реконструкције био би препознавање једне од актуализованих равни као центра координатног система његовог текстуалног универзума. Фикционална стварност коју би читалац највероватније препознао као примарну и аутентизовану приповешћу јесте раван заједничке стварности њених житеља. То је раван којом се актери романа крећу, почевши од Рика и Ирен Декард, преко Исидора, све до андроида. Раван потпуне стварности тог текстуалног универзума представљена је као гробни свет у коме је актер суочен са пуним дејством незаустављивог ентропијског процеса. Трећа раван фикционалне реалности романа јесте виртуелна стварност спајања у Мерцеру путем емпат-кутије. Као интермедијарна стварност технолошке илузије, такав простор понајвише подсећа на интермедијарну стварност халуциногене дроге Моћни-Д у *Три стигме Палмера Елдрича*. Паралеле између та два фикционална простора вишеструке су. Крећу се од функције таквих стварности као прибежишта за житеље тог света који нису кадри да се са истином о себи и стварности коју настањују суоче, до њихове употребе као образаца контроле који дехуманизују и деперсонализују кориснике уједначавајући их у пасивном потрошачком идентитету. Гробни свет потпуне стварности манифестује се на два начина: било као део виртуелне реалности емпат-кутије у којој корисник прати Мерцеров пад, било као искуство кроз које пролази Исидор након суочавања са хладноћом и окрутношћу андроида. Исидорова визија пада у гробни свет понајвише подсећа на перцепцију стварности Манфреда Штајнера у *Марсовском временском исклизнућу*. Док се налазе у ентропијском гробном свету, како Манфред, тако и Исидор, неспособни су да у свом окружењу сагледају било шта друго до крајњег исхода ентропијског процеса, смрти. Паралисани суочавањем са истином ентропије, постају неспособни да се повежу са светом који стоји ван тог искуства и успоставе везе са другим особама. Наравно, Исидорово искуство у гробном свету заузима много мањи део приповести него Манфредово у његовој фикционалној стварности. Изолованост гробног света Исидор превазилази пројектујући унутрашњи живот на свет око себе. Усуђујући се да се отвори и суочи са својом стварношћу, Исидор успева исто што и Џек Болен у *Марсовском временском исклизнућу*. Проналази равнотежу између погледа на свет који му намеће окружење, те увида у свет иза заједничког прочеља, који му пружа визија потпуне стварности. За сврхе наше анализе, Исидорово искуство у гробном свету умногоме је важније од Мерцеровог пада као дела технолошки изазване симулације. Постојање такве симулације у приповести објашњено је технолошким помагалима. Употреба технологије саставни је део научног погледа на свет, на коме се темељи и наше разумевање искуствене и емпиријске реалности чији смо део. Као део такве перцепције, симулација Мерцеровог пада у гробни свет не поседује снагу чак ни привидно да наруши алетичку природност тог фикционалног универзума. Међутим, чињеницу приповести да је Исидорово искуство ентропијског разарања стварности једним делом⁴²⁷ симулација узрокована употребом технолошког помагала, емпат-кутије, фикционални је тренутак који читалац може лако пропустити. Насупрот детаљном опису Исидоровог искуства на неколико страница приповести, стоји само пар речи којима Рој Бејти тражи од Прис и Ирмгард да Исидора помере од емпат-кутије. Уочавање тог

⁴²⁷ Једино логично објашњење редоследа радњи у материјалној равни фикционалне стварности актера током Исидоровог пада у гробни свет јесте да то искуство одиста почиње као његова халуцинација. Међутим, у неком тренутку током процеса разарања свог стана Исидор ипак долази до емпат-кутије и хвата се за њене дршке. Од тог тренутка, његово искуство, упркос непрекинутом приповедању у трећем лицу, постаје део интермедијарне равни тог текстуалног универзума.

тренутка захтева пуну концентрацију при читању. Уколико га пропусти, избор који се налази пред читаоцем суоченим са Исидоровим искуством наизглед је следећи. Такав догађај може или прихватити као фикционално истинит, те услед његове наводне натприродности напустити научнофантастични пакт, или га може одбацити као халуцинацију интелектуално оштећене особе изложене спољашњим притисцима. Уколико читалац одабере потоње тумачење, Исидорово искуство доживљаја равни потпуне стварности себи ће представити као неостварену и неаутентизовану алтернативу равни заједничке стварности осталих актера. Такво становиште у складу је са погледом на свет који читалац доноси из своје искуствене стварности. Самим тим, очекивано је да ће и читалачкој реконструкцији фикционалног универзума романа претпостављени читалац прићи у складу са ставовима, навикама и сазнањима из своје искуствене и емпиријске стварности. Исидор је у приповести представљен као особа чији су интелектуални капацитети оштећени. Из тих разлога, могућност да стварност доживљава на начин који није одговарајући фикционално стварном стању део је очекивања читалаца када приступају тумачењу његових поступака. Таква очекивања читаоца у складу су са актуалистичким становиштем теорије могућих светова. Према том становишту, раван заједничке стварности приповести романа постулира се као средиште координатног система и примарна стварност. Разлог томе је тај што актери приповести доживљавају ту фикционалну раван на начин сличан оном на који читалац доживљава своју искуствену. Начин на који Исидор види своје окружење током пада у гробни свет, за читаоца је страно искуство. У складу са начином перцепције своје стварности, склон је да то искуство објасни на различите начине. Таква објашњења крећу се од технолошки изазване симулације, до халуцинација изазваних болешћу или злоупотребом психоактивних супстанци. Самим тим, читалац одбацује и раван потпуне стварности представљену у приповести као неутемељену, те стога неактуализовану и неаутентизовану.

Уколико се окренемо анализи текста који гради поменуте равни фикционалне стварности, таква читалачка очекивања показују се неоснованим. Начин на који Дик гради фикционални универзум романа проблематизује однос између заједничке стварности као примарне и потпуне стварности као алтернативне и неактуализоване. Писац томе приступа на начин сличан већ примењеном у роману *Марсовско временско исклизнуће*, у случају Манфредове перцепције стварности. Постојање таквих околности потпомаже почетак процеса когнитивног очуђења. Читалац бива приморан да фикционални универзум који реконструише сагледа из другачијег угла и напусти почетне ставове. Постоји неколико нелогичности које указују на то да актуалистичко становиште теорије могућих светова не пружа добро полазиште за тумачење фикционалног универзума романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*

Као и у претходно анализираним Диковим делима, најочигледнија нелогичност актуалистичког становишта проистиче из пишчеве употребе особеног вида Долежелове субјективизираних *Er*-форме. Приповест која граматички остаје у трећем лицу, али је истовремено релативизирана различитим актерима који се тренутно налазе у приповедној жижи, донекле подрива неутралност, објективност и перформативну снагу какву је поседовала ауторитативна приповест реалистичке фикције: „Светови изграђени на таквим [релативним] чињеницама нису апсолутно аутентизовани светови анонимног *Er*-form приповедача, будући да су прожети ставовима актера; нити су светови личних веровања актера, будући да су аутентизовани *Er*-form дискурсом” (Долежел 1980а: 16).

Фикционалне чињенице романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* аутентизоване Диковим особеним приповедним дискурсом део су „прелазне зоне између

апсолутно аутентизованог света чињеница приповести и апсолутно неаутентизованих светова личних веровања актера” (Долежел 1980а: 16)⁴²⁸. Употребом свог особеног приповедног дискурса Дик аутентизацију фикционалних ентитета романа никада не употпуњује. Попут функције аутентизације у његовим претходно обрађеним делима, њена вредност остаје у домену коме Долежел даје назив „релативно аутентично”, на размеђи „између чињеничног и виртуалног домена” (2008: 162). Очекивања читаоца да ће текст научнофантастичне приповести аутентизовати фикционалне ентитете и светове на начин сличан оном који користи реалистичка фикција бивају делом изневерена. Такве околности, испреплетене са логичким утемељењем приповести на научнофантастичном новуму, воде почетку процеса когнитивног очуђења и следственог сагледавања недостатака и негативних појава како фикционалне, тако и читаочеве искуствене стварности у новом светлу.

Осим присуством научнофантастичног новума постојања симулакрума људи неразлучивих од оригинала као логичке основе приповести, процес когнитивног очуђења читаоца омогућен је и постојањем разлика између реалистичког пакта и научнофантастичног пакта какав писац и читалац склапају у приповести. У реалистичком пакту, перформативну снагу да актуализује приповедну стварност и аутентизује њене ентитете као део чињеничног и детерминисаног домена приповести, свезнајућем приповедачу „додељена је конвенцијом” (Долежел 1980а: 18). Стога реч приповедача представља фикционалну истину. Насупрот тој снази аутентизације, научнофантастични пакт какав читалац склапа са аутором реконструишући свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, такву вредност не може постићи. Реч приповедача у трећем лицу који прати судбине Рика Декарда и Цона Исидора догађаје и ентитете уведене том приповешћу не може аутентизовати као несумњиве фикционалне истине. Ипак, реч приповедача не може се ни одбацити. Разлог томе јесте што та реч увек води макар делимичној спознаји истина о фикционалној стварности коју посматрамо било из Декардове, било Исидорове перспективе.

Уколико се вратимо приповести, тачније Исидоровом искуству пада у ентропијски гробни свет, наићи ћемо на још једну нелогичност која произилази из употребе актуалистичког става. Уколико се чврсто држимо тог становишта, заједничкој стварности фикционалних ликова доделићемо статус примарне стварности романа. Самим тим, свим осталим равнима стварности које текст романа гради доделићемо статус неаутентизованих и неостварених алтернатива. Те условно речено споредне равни јесу виртуелна реалност емпат-кутије и потпуна стварност ентропијског гробног света коју у једном тренутку доживљава Исидор. Будући да је симулација остварена коришћењем технолошког помагала, виртуелну стварност емпат-кутије можемо посматрати као интермедијарну, сличну природним искуствима снова, привиђења или халуцинација. Стога та раван доиста и заслужује статус неостварене алтернативе примарној стварности у приповести романа. Постојање те виртуелне равни не угрожава актуалистичко тумачење целокупног текстуалног универзума романа. Међутим, исто се не може рећи за потпуно стварност ентропијске слике гробног света.

Посматрано из угла актуалистичког становишта, потпуна стварност гробног света још једна је раван неостварених и неактуализованих могућности у односу на примарну заједничку стварност приповести. Попут технолошки проузроковане халуцинације емпат-кутије, гробни свет у који Исидор пада такође је привид. Једина разлика јесте у томе што је

⁴²⁸ Такође (в. Долежел 2008: 162).

тај нови привид узрокован притисцима окружења и Исидоровом психолошком нестабилношћу, пре него технолошким помагалом. Ипак, такав став ускоро се показује као неоправдан, а актуалистичко становиште теорије могућих светова као неприкладно за тумачење мере у којој је та раван приповедне стварности актуализована. Налик Манфредовој визији потпуне стварности у *Марсовском временском исклизнућу*, особеном субјективизираним *Er*-формом Дик аутентизује Исидоров доживљај сличне равни стварности у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* Употреба таквог приповедног дискурса то чини у мери која је довољна да потпуна стварност Исидоровог пада у гробни свет у очима претпостављеног читаоца изгуби статус халуцинације додељен јој актуалистичким тумачењем текстуалног универзума приповести. На тај начин, Диков приповедни дискурс онтолошки изједначава Исидорову тренутну визију са како његовом, тако и заједничком стварности осталих ликова. Тим чином, заједничка стварност приповести губи онтолошко првенство у фикционалном универзуму романа. Може се сматрати примарном искључиво према хронолошком редоследу.

Исидорово искуство пада у гробни свет аутентизовано је у домен релативно детерминисаних чињеница приповести на исти начин као и искуства осталих ликова у њиховој заједничкој стварности. Непосредни узрок Исидоровог пада јесте сакаћење паука кога је пронашао. Конструкт заједничке стварности кроз чију је призму до тог тренутка посматрао своје окружење показује се као неодговарајући суочен са истином о хладноћи и бездушности андроида. У тренутку када то схвати, ентропијска истина попут бујице пенетина продире у Исидорову слику стварности претварајући је у окружење распадања и смрти. Уколико ту сцену посматрамо из угла дискурса који се примењује како би се догађај исприповедао, приметимо следеће. Иако поменута сцена пролази кроз све равни приповедне стварности тог романа, употребљени приповедни дискурс све време остаје исти. Чин сакаћења паука смештен је у оквире заједничке стварности актера. Исидор је сведок непотребне окрутности. Чин је аутентизован као део реалтивно детерминисаног чињеничног домена приповести сменом приповедних пасажа у трећем лицу, релативизованих Исидоровој перспективи, са дијалозима учесника сцене у првом лицу. У једном тренутку, сцена престаје да описује заједничку стварност актера. Започиње опис Исидоровог пада у ентропијски гробни свет потпуне стварности. Ентропијски распад Исидоровог окружења могао би се из угла актуалистичког становишта теорије могућих светова описати као халуцинација да није одлике која подрива то тумачење. Иако се раван стварности променила, приповедање у трећем лицу релативизовано Исидоровој перспективи и даље несметано тече. Једина разлика у односу на ситуацију у заједничкој стварности јесте да се такво приповедање не прекида дијалозима или монолозима других актера у првом лицу. Такав приступ приповедању аутентизује и Исидорово искуство као део релативно детерминисаног чињеничног домена приповести. Оно се не може сматрати делом виртуалног домена, што би било тумачење на које указује актуалистичко становиште. Будући да је релативно аутентизовано, Исидорово искуство не можемо узети здраво-за-готово. Ипак, можемо га сматрати макар делимично фикционално истинитим. То се и показује као фикционално тачно у тренутку када га андроиди дозивањем прену из тог искуства и на тренутак врате његову перцепцију у оквире заједничке стварности. Читалац тада схвата да иако Исидорова перцепција гробног света није дословно истинита, ентропијска бујица није сама од себе нахрупила у његов свет. Он је постао инструмент ентропије својим рукама разарајући окружење у коме се налази (в. Дик ²2007: 172). Исидорове речи, „[н]е чиним ја то” (Дик ²2007: 172), као да потврђују његов краткотрајни статус инструмента ентропијског уништења своје дотадашње слике света. Исидоров

боравак у равни заједничке стварности траје још пар тренутака. Томе сведочи опис његовог одласка у дневну собу, не би ли се осамио, исприповедан из позиције приповедача у трећем лицу: „Несигурним кораком отишао је у дневну собу, да би био сам; стао је покрај дроњавог кауча и зуррио у жути прљави зид истачкан многим мрљама које су оставиле бубе” (Дик ²2007: 172). Иако тачан тренутак новог прелаза није могуће тачно утврдити, током зурења у прљави зид Исидор поново напушта оквире заједничке стварности. На први поглед чини се да је опет утонуо у визију потпуне стварности ентропијског гробног света. Свуда око њега знаци су распадања и смрти, док је сцена поново исприповедана приповешћу у трећем лицу релативизованој Исидору: „У удубљењу које је настало угибањем пода показали су се сад комади животињских тела: глава вране, мумифициране руке, које су можда некад биле делови мајмуна” (Дик ²2007: 173). Разлика у односу на претходну визију потпуне стварности лежи у томе што Исидорово окружење сада умногоме наликује Мерцеровом паду у гробни свет ентропије у оквирима виртуелне стварности емпат-кутије. То је искуство које је Исидору познато. Уједно, подробно је описано раније у приповести (в. Дик ²2007: 23-25). Наравно, у тренуцима када му је најпотребнији да би од разбијених делића своје дотадашње стварности саставио нову слику света, Исидору се указује и сам Вилбур Мерцер. Упркос томе што је исприповедана истим приповедним дискурсом као и претходна визија, претерана сличност са преласком у виртуелну стварност емпат-кутије знак је који подрива аутентичност нове Исидорове визије. Те сумње ускоро се показују оправданим када Исидорово урањање у визију бива прекинуто приповедним пасажом који га враћа у заједничку стварност. У комбинацији монолога Роја Бејтија и приповести у трећем лицу усредсређене на Исидора, сазнајемо да је током трајања претходне визије и указивања Мерцера, Исидор све време држао дршке емпат-кутије (в. Дик ²2007: 174). Самим тим, постаје очигледно да претходна визија није део равни потпуне стварности, већ интермедијарне реалности емпат-кутије. У такву тврдњу логички се уклапа и Исидоров претходни одлазак у дневну собу. Како смо раније у приповести сазнали, током његовог првог стапања са Мерцером, Исидорова емпат-кутија налази се у дневној соби. Упркос способности Диковог особеног приповедног дискурса да макар делимично аутентизује фикционалне догађаје и ентитете као фикционалне чињенице, околности које окружују Исидорову последњу визију јасно смештају тај догађај у оквире нити заједничке, нити потпуне, већ интермедијарне стварности. Као део технолошки стимулисане симулације, ти догађаји нису у довољној мери аутентизовани да би постали фикционалне чињенице приповести и утицали на целокупни фикционални универзум романа. Међутим, заједно са аутентичном визијом потпуне стварности коју је пре тога имао, снага тих субјективних фикционалних искустава постаје довољна да измени Исидоров лични конструкт доживљаја стварности и омогући му да очува свој људски идентитет суоченим са хладноћом и бездушношћу цивилизацијских притисака средине. Такав приступ приповедању разара првобитне актуалистичке ставове читаоца, рецентрира га и олакшава процес когнитивног очуђења. Читалац постаје кадар да како фикционалну, тако и своју стварност посматра на начин који му је раније био непознат. Сходно томе, почиње у обема да примећује негативна кретања којих раније није био свестан.

Услед претходно описаних наглих и ненајављених прелазака из једне у другу, па и трећу раван фикционалне стварности романа, аутентизованих истим приповедним дискурсом, читалац се суочава са следећом дилемом. Којој од три равни фикционалне стварности коју гради текст може приписати статус онтолошки примарне стварности приповести? Услед деловања чинилаца који се не тичу искључиво употребе приповедног дискурса, виртуелна реалност емпат-кутије аутентизована је као интермедијарна

стварност. Попут интермедијарне реалности Булерове дроге у *Три стигме Палмера Елдрича*, она не поседује довољну снагу да се наметне као стварност која је у роману примарна. Такве околности остављају читаоца суоченим са избором између заједничке стварности ликова, укључујући Исидора, са једне стране, те равни потпуне стварности ентропије, тзв. гробног света, са друге. То је дилема понајвише налик оној са којом је претпостављени читалац био суочен анализирајући приповест *Марсовског временског исклизнућа*. Уколико се поново осврнемо на нашу претходну анализу сукоба заједничке и потпуне стварности романа, постоји само један закључак који је могуће извести. Како заједничка равна фикционалне стварности романа, тако и њен потпуни ентропијски парњак, аутентизоване су на исти начин, Диковом особеном верзијом субјективизираних *Ер-форме*. Штавише, вредност функције аутентизације подједнако је расподељена између њих. Самим тим, заједничку стварност романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* претпостављени читалац више не може сматрати онтолошки примарном, нити средиштем координатног система његовог текстуалног универзума. Разлог томе је што приповест примењеним дискурсом постулира фикционалну равну потпуне стварности ентропијског гробног света као онтолошки истоветну фикционалној равни заједничке стварности актера. Први утисак који читалац има док реконструише Исидоров пад јесте да је у питању халуцинација интелектуално оштећене и психолошки нестабилне особе. Међутим, убрзо се испоставља да је такав утисак погрешан. Текст присиљава претпостављеног читаоца да прихвати како је истинитосна вредност Исидорове визије потпуне стварности у оквирима приповести једнака истинитосној вредности заједничке стварности. Из тих разлога, посматране једна насупрот другој, степен аутентизације једне фикционалне равни подрива степен аутентизације друге, и обрнуто. Уколико се окренемо последицама таквог степена аутентизације фикционалних стварности по сазнајну функцију дела приметимо следеће. Посматрано из угла како једне, тако и друге равни фикционалне стварности, спознаја парадигматских истина о свету остаје само делимично могућа. Нити једна, нити друга равна није онтолошки примарна. Самим тим, услед својих ограничења, не може нити актерима, нити читаоцу пружити могућност потпуне спознаје света. Слично околностима које затичемо у *Марсовском временском исклизнућу*, сагледавање фикционалне стварности у њеној свеукупности постаје идеал коме ликови могу тежити, али га тешко могу остварити. Једина нада која им у тој тежњи преостаје јесте надилажење разлика између две наизглед супротстављене равни. Оне су само наизглед супротстављене, јер представљају два различита аспекта стварности у њеној свеукупности. До потпунијих парадигматских истина о свету актери могу доћи једино проналаском равнотеже између две онтолошки једнаке и само релативно аутентизоване равни фикционалне стварности романа. Попут Цека Болена у *Марсовском временском исклизнућу*, то је пут којим крећу како Рик Декард, тако и Џон Исидор.

На основу претходне анализе, можемо са сигурношћу закључити како актуалистичко становиште теорије могућих светова није одговарајуће полазиште за тумачење текстуалног универзума романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Актуалистичко становиште успева донекле да разграничи различите равни фикционалне стварности, издвајајући виртуелни свет емпат-кутије као интермедијарну стварност која нема онтолошко првенство. Ипак, тај успех само је делимичан. Неопходан је значајно другачији приступ како би се текстуални универзум романа протумачио на исправан начин. Као и у раније анализираним Диковим делима, такав приступ пружа нам посибилистичко становиште. Према посибилистичком становишту, сваки могући свет актуализован је из перспективе житеља који га у том тренутку посматрају. Истовремени

боравак једног фикционалног ентитета у две различите равни није могућ. Из тога произилази како је свака раван фикционалне стварности романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, била она заједничка или потпуна, из перспективе актера који је у том тренутку сагледава актуализована, фикционално стварна и примарна. Током већег дела приповести, онтолошки примарна раван те фикционалне реалности заиста и јесте заједничка стварност њених житеља. Међутим, оног тренутка када Исидор доживи пробој ентропије у оквиру конструкта заједничке стварности, коју је до тог тренутка сматрао једином и свеукупном сликом света, она за њега престаје бити онтолошки примарна. Процес растакања заједничке стварности који Исидор посматра својим преласком у ентропијски гробни свет може се поистоветити са процесом губитка онтолошког првенства у корист равни потпуне стварности. Док окружење заједничке стварности представљено стварима и зидовима Исидоровог стана губи облик и растаче се, истовремено се губи и осећај да је оно икада било доиста стварно. Насупрот томе, док ентропијска бујица пенетина у себе претвара све што дотакне, њено присуство јача и постаје из Исидоровог угла све стварније. Самим тим, са растом присуства пенетина у Исидоровом видном пољу и раван потпуне стварности све више преузима онтолошко првенство у односу на нестајућу раван заједничке стварности. Посматрано из Исидоровог угла, гробни свет ентропије у тим тренуцима доиста и јесте примарна стварност. Диков особени приповедни дискурс средство је које аутор користи како би ту фикционалну могућност преточио макар у релативну фикционалну чињеницу. Релативна је зато што је само Исидор и, услед тога, читалац доживљавају као фикционално стварну. За андроиде који Исидора окружују постоји само једна раван стварности, њен заједнички аспект. Услед утемељености свог погледа на свет искључиво на рационалним основама, андроиди нису кадри да окружење посматрају из било ког другог угла. Неспособнима да надиђу раван заједничке стварности као одозго наметнути конструкт, искуство преласка у потпуну стварност које је како Исидору, тако и читаоцу аутентизовано као фикционално стварно, за њих ће заувек остати само халуцинација. Надилазећи прочеље заједничке стварности, Исидорова визија потпуне ентропијске стварности подрива њено првенство. Иако је то нешто што андроиди никада не могу спознати, како за актера у жижи приповедања, тако и за читаоца, тај вид фикционалне реалности постаје стварни пут сазнања парадигматских истина о свету који их окружује.

IV 5. 5. *Убик*

Према својој унутрашњој структури, текстуални универзум романа *Убик* понајвише подсећа на текстуални универзум *Три стигме Палмера Елдрича*. Попут текстова свих претходно анализираних Дикових дела, како један, тако и други роман не граде јединствену фикционалну стварност. Њихове стварности састављене су од низа могућих алтернатива. Уколико се тим могућим фикционалним алтернативама окренемо посматрајући их са актуалистичког становишта теорије могућих светова, једна од тих фикционалних реалности требало би да у приповести буде актуализована као центар координатног система свог текстуалног универзума. Фикционални универзум *Убика* преузима унутрашњу структуру текстуалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* актуализујући две равни приповедне стварности, заједничку и потпуну. Такву структуру већ смо имали прилике срести у *Марсовском временском исклизнућу*. Манифестовала се као супротстављеност између ентропијске визије потпуне стварности гробног света Манфреда Штајнера и заједничке стварности осталих актера као њеног прочеља. Ипак,

такву структуру свог текстуалног универзума приповест *Убика* умногоме усложњава. Налик универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*, текст *Убика* гради више равни поимања доживљене стварности актера. Фикционални универзум тог романа састављен је од примарне стварности, са једне стране, и низа интермедијарних светова полуживота, са друге. На први поглед, примарна стварност *Убика* може се према својим одликама поистоветити са заједничким стварностима осталих Дикових романа који су предмет наших разматрања. Разлозима који такав став проблематизују вратићемо се нешто касније. Насупрот томе, различите елементе ентропијског гробног света потпуне стварности можемо пронаћи у просторима интермедијарне равни полуживота и Џоријевом сурогату реалитета као једној од низа могућих алтернатива те фикционалне равни. Циљ наше анализе јесте да утврдимо да ли је могуће у текстуалном универзуму романа *Убик* пронаћи раван фикционалног постојања која представља аутентизовани центар координатног система његових фикционалних могућности. Уколико се испостави да то јесте могуће, све равни фикционалне стварности које стоје супротсављене аутентизованом центру можемо посматрати једино као његове алтернативне и неостварене могућности.

Првобитни утисак који настаје као последица читалачке реконструкције текстуалног универзума *Убика* ни по чему не одудара од сличних утисака насталих приликом реконструкције фикционалних универзума претходно анализираних дела. Наизглед је све јасно. Примарна стварност једина је фикционална раван романа која је у приповести аутентизована као центар координатног система његовог текстуалног универзума. То је раван са којом се читалац најпре среће када крене у реконструкцију те фикционалне стварности. Сви ликови приповести читаоцу су представљени у тој равни. Начин њиховог постојања у њој аналоган је начину читаочевог постојања у својој искуственој стварности. Такав свет алетички је хомоген, али су како видокруг, тако и могућност утицаја актера на околности свог постојања ограничени интервенцијама и снагом њима невидљивог домена. Насупрот примарној равни фикционалног универзума *Убика*, стоји интермедијарна раван полуживота. За разлику од романа *Три стигме Палмера Елдрича*, у коме је пренос актера у такве светове омогућен употребом психоактивних супстанци, у текстуалном универзуму романа *Убик* пренос у интермедијарно постојање омогућен је технолошком стимулацијом активности мозга преминулих у хладном паковању. Будући да су светови полуживота најпре представљени као технолошка симулација, виртуелна стварност, први утисак који читалац има јесте да се суштински не могу много разликовати од халуцинација или снова. Самим тим, простори тих интермедијарних светова остају субјективне илузије ограничене на умове корисника услуга мораторијума. Закључак коме нас такав смер размишљања води јесте да како интермедијарна стварност Џоријеве симулације, коју гради текст, тако и свака друга могућа интермедијарна стварност замрзнутих у мораторијуму, представљају неостварене и неаутентизоване алтернативе примарној стварности текстуалног универзума романа. Фикционални ентитети представљени текстом такве приповести остају само фикционалне могућности које никада не стичу статус фикционалних чињеница. Такво становиште у складу је са погледом на свет који читалац има о својој искуственој и емпиријској стварности. Као производ њених ограничења, читалац реконструкцији фикционалног универзума било ког дела испрва прилази са очекивањима утемељеним у таквом погледу на свет. Из тих разлога, читалац испрва није у стању да искуства особа која су плод технолошке симулације прихвати као било шта друго до искривљени и лажни доживљај стварности. Разлог таквог приступа читалачкој реконструкцији фикционалног универзума *Убика* јесте што је актуалистичко становиште теорије могућих светова усклађено са већ

изграђеним очекивањима читаоца. Као производ своје реалности, читалац тежи да могуће интермедијарне стварности полуживота, као технолошке сурогате примарне стварности актера, одбаци као неверодостојне и некохерентне делове приповести. Склон је да ту раван текстуалног универзума романа посматра као илузију без чврстог утемељења у било фикционалној, било својој искуственој реалности. Међутим, уколико се окренемо анализи текста који те приповедне светове гради, увидећемо да начин аутентизације приповедне стварности романа таква очекивања убрзо проблематизује.

Како то у Диковим делима неретко бива, његов особен начин приповедања очуђује читаће и дезоријентише читаоца. Аутор му измиче тло испод ногу и приморава га да своје почетне ставове напусти. Последица тога јесте да читалац престаје бити кадар да примарној стварности романа додели онтолошко првенство у односу на остале приповедне равни. Како би исправно тумачио текстуални универзум Диковог романа, читалац постаје приморан да напусти своје почетно, актуалистичко становиште. У приповести *Убика* постоји више нелогичности које воде таквом исходу.

Прва нелогичност коју можемо приметити проистиче из употребе Дикове особене верзије субјективизираних *Er*-форме као доминантног приповедног дискурса. Иако граматички остаје у трећем лицу, Дикова приповест губи на неутралности и објективности допуштајући читаоцу да процес сазнања фикционалног окружења посматра из перспективе различитих актера у жижи приповедања. Последица тог приступа јесте делимично подривање аутентизације фикционалног света *Убика*. Према степену аутентизације, фикционалне чињенице аутентизоване таквом приповешћу не могу се мерити са фикционалним чињеницама ауторитативне приповести у реалистичкој фикцији. Такав приступ потпомаже читаочево фикционално рецентрирање. То је и почетак процеса који води когнитивном очуђењу као испуњењу сазнајне функције научнофантастичне приповести. Научнофантастични пакт Дикових дела удаљава се од реалистичког пакта уклањајући знак једнакости између речи приповедача у трећем лицу и фикционалне чињенице која у оквирима приповедне стварности има апсолутну истинитосну вредност. Услед таквих околности, фикционални ентитети аутентизовани Диковим приповедним дискурсом остају део недовољно дефинисане прелазне зоне коју настањују релативне фикционалне чињенице, једнако удаљене како од чињеничног, тако и од виртуалног домена (в. Долежел ²2008: 161). Релативизација онтолошког првенства примарне стварности *Убика* заснована је на новуму цепања стварности о коме је говорио Лем. Цепање примарне стварности постаје фикционално могуће услед постојања прекогнитивних и телепатских способности као (релативних) фикционалних чињеница текстуалног универзума романа. Последице постојања таквих способности по онтолошко првенство примарне стварности као једине објективне и фикционално стварне износи Јаковљевић: „Прекогниција и антипрекогниција дају увид у постојање више могућих стварности, док је примарна стварност, коју протагонисти доживљавају као објективну, само један од бројних паралелних токова” (Јаковљевић 2015: 151).

Иако се Јаковљевићева запажања могу првенствено употребити да би се објаснио расцеп између примарне и интермедијарне равни фикционалног универзума *Убика*, оне остају подједнако примењиве и уколико говоримо искључиво о равни коју актери доживљавају као своју заједничку примарну стварност. Како бисмо нашу тврдњу појаснили, потребно је да се поново окренемо јединственој обдарености Пат Конли. Сцену у којој она Глена Ранситера и његове упосленике неколико пута рецентрира и проводи кроз различите временске токове више је него очигледан пример цепања онога што актери доживљавају као примарну стварност у низ онтолошки равноправних фикционалних

могућих светова: „Патина способност да манипулише прошлошћу наговештава постојање мноштва садашњости, нити једне стварније од било које друге” (Бакетмен 1993: 94). На такав смер размишљања указује изјава једне од чланица Ранситерове групе, Франческе Спениш: „Неко нас је, баш сада, све нас, пренео у други свет [...]. Ми смо тамо пребивали, живели у њему као његови становници, а онда нас је голема, свеобухватна духовна сила вратила у ову, нашу праву Васељену” (Дик ²2018: 70). Међутим, будући да је изјава у првом лицу, тврдња госпођице Спениш о повратку актера те сцене у њихову првобитну стварност као онтолошки примарну остаје само њен субјективни утисак. Како бисмо објаснили онтолошку релативизацију коју та прескакања из стварности у стварност проузрокују не можемо прибећи ни интермедијарној равни полуживота: „То се дешава пре догађаја на Месецу, када нема основа да посматрамо представљени свет као искључиво субјективни неког од ликова у полуживоту” (Лем 1975: 59). Будући да се Диков приповедни дискурс током тих рецентрирања није мењао, док су измене у начину функционисања тих различитих временских токова са алетичког становишта биле непостојеће, постаје немогуће са сигурношћу утврдити да ли се Ранситерова група доиста вратила у временски ток у коме је Пат Конли Ранситеру по први пут представљена. Док је са једне стране могуће да су се догађаји пре састанка у Ранситеровој канцеларији одиграли у равни исте алтернативне могуће стварности као и каснија експлозија на Месецу, са друге стране не можемо одбацити ни могућност да су две поменуте сцене део незнатно, али ипак различитих алтернативних временских токова. Последица тога јесте да примарну стварност приповести морамо престати да посматрамо не само као објективну, већ и као јединствену. Једнако као и интермедијарни могући универзум полуживота, примарна стварност *Убика* постаје низ онтолошки равноправних алтернативних могућности. Такву тврдњу потцртава и чињеница да рецентрирање којем је Пат Конли подвргла присутне у Ранситеровој канцеларији није прво које је забележено на страницама приповести. Истом искуству Пат Конли је већ подвргла Џоа Чипа у његовом стану, када су се упознали: „‘Јесте ли сигурни да желите то да урадите?’, упита он. ‘Да се свучете, мислим’. / ‘Не сећате се’, рече Пат. / ‘Чега?’ / ‘Да се нисам свукла. У другој садашњости. Није Вам се много свидело, па сам то сасвим уклонила, отуда ово’. Она гипко устаде” (Дик ²2018: 43).

Будући да у временском току из кога је рецентриран Чип није написао препоруку да Ранситер запосли Конлијеву, једино у шта читалац након поменуте сцене може бити сигуран јесте да сцена у Чиповом стану започиње у једној равни фикционалне стварности да би се завршила у другој. У тој сцени, Пат Конли Чипа не враћа у стварност у којој су се по први пут срели. Самим тим, ни све што се након тога дешава не може бити део исте фикционалне стварности као уводне странице романа.

Уколико се сада окренемо интермедијарној равни полуживота у хладном паковању, доћи ћемо до друге нелогичности актуалистичког става теорије могућих светова примењеног на тумачење фикционалног универзума *Убика*. Узрок те нелогичности лежи у чињеници да Дик употребљава истоветан начин приповедања како би аутентизовао све фикционалне равни текстуалног универзума романа. Иако је постојање низа различитих интермедијарних стварности фикционално могуће у стању полуживота, сурогат стварности који ствара Џори Милер једини је интермедијарни свет који текст приповести након експлозије на Месецу доиста и актуализује. Међутим, захваљујући употреби Дикове особене верзије субјективизираних *Er*-форме фикционални искази који граде ту реалност стичу перформативну снагу која је довољно снажна да њеним ентитетима додели статус макар релативних фикционалних чињеница. Такве околности за последицу имају приморавање читаоца да напусти ставове са којима је реконструкцији текстуалног

универзума *Убика* пришао. Упркос томе што је симулација и сурогат реалитета који у просторима полуживота ствара Џори Милер, интермедијарну стварност којом се актери крећу читалац више не може посматрати искључиво као илузију или халуцинацију. Самим тим, ентитети те стварности престају бити делом виртуалног домена приповести. Ипак, не могу се сматрати ни делом њеног чињеничног домена. Перформативна снага исказа утемељених у оквирима те фикционалне равни никада није довољно велика да присили читаоца да прихвати интермедијарну раван којом се Дикови ликови крећу као аутентичну. Она остаје само релативно аутентична и простор релативних фикционалних чињеница. Из тих разлога, упркос томе што је заједничка готово свим актерима, фикционална реалност Џоријевог конструкта у очима читаоца никада не престаје бити симулација. Постојање поменутих околности води постављању једног питања. Која је сврха ауторовог одбијања да просторе Џоријевог сурогата реалитета аутентизује као субјективни доживљај појединих актера и део виртуалног домена *Убика*?⁴²⁹ Такав поступак за последицу не може имати читаочево прихватање интермедијарног света као примарне и објективне приповедне стварности. Примена одређеног приповедног дискурса псеудосвет полуживота као лажну стварност никада не може начинити правом. Одговор је следећи. Упркос томе што текст приповести интермедијарну псеудостварност којом се актери крећу у стању полуживота недвосмислено гради као конструкт настао у уму Џорија Милера, снага аутентизације тог конструкта довољна је да подрије онтолошко првенство стварности коју фикционални ликови доживљавају као примарну унутар текстуалног универзума романа *Убик*. Последице тог приступа приповедању су двојачке. Са једне стране, Џоријев конструкт стварности не престаје бити сурогат реалитета упркос свему. Насупрот томе, приближавање онтолошког статуса могућих светова у полуживоту онтолошком статусу онога што се у приповести сматра примарном стварношћу, код потоње води губитку њеног првенства. То првенство се са онтолошке равни спушта у раван хронолошког. Могући псеудосветови полуживота не престају бити технолошки индуковане халуцинације, али оно што смо на почетку приповести сматрали објективном, заједничком и примарном стварношћу приповести, губи обележја објективности и постаје низ псеудосветова онтолошки неразлучивих од интермедијарне равни полуживота. Такве околности налик су онима којима смо били сведоци анализирајући текстуални универзум романа *Три стигме Палмера Елдрича*. Статус једне од низа могућих псеудостварности у интермедијарном универзуму полуживота као илузије, халуцинације, конструкта и привида реалности који актерима намеће Џори Милер не доводи се у питање упркос присуству приповедног дискурса који би требало да води другачијем исходу. Услед тога, долази до потирања онтолошких разлика између интермедијарне и наизглед примарне равни текстуалног универзума *Убика*. Раван која је сматрана примарном стварношћу не само да губи статус онтолошки доминантне, већ се и готово сасвим уједначава са интермедијарном равни псеудосветова у полуживоту. Последица таквог приступа изградњи текстуалног универзума романа *Убик* јесте потпуна дезоријентација и рецентрирање читаоца ван простора наученог у нашој искуственој стварности. Почетна очекивања утемељена у нашој заједничкој искуственој стварности јесу научена знања која читалац покушава да примени

⁴²⁹ Питање постављамо говорећи о конструкту стварности који текст приповести гради као интермедијарни свет. То чинимо зато што је то једина таква фикционална раван коју текст приповести гради након експлозије на Месецу као тренутка расцепа између примарне и интермедијарне равни романа. То међутим не значи да се такво питање не може односити на било коју другу стварност полуживота која је на страницама романа представљена као фикционално могућа, иако не и актуализована.

у читалачкој реконструкцији *Убика*. Уколико се читалац упркос свему држи научног, такав приступ водиће погрешном тумачењу текстуалног универзума романа. Како би се то избегло, читаочева почетна очекивања морају бити изневерена и такви ставови напуштени. Како актери, тако и читалац морају бити приморани да се суоче са чињеницом да је раван фикционалног универзума коју су испрва сматрали његовом примарном стварношћу сазнајно једнако разједињена и онтолошки подједнако удаљена од спознаје апсолутне истине колико и интермедијарна раван полуживота. Низ алтернативних могућих светова којима се крећу актери пре експлозије на Месецу како ликови, тако и читалац испрва доживљавају као примарну стварност. Међутим, ток приповести показује нам да је та фикционална равна наметнути конструкт у истој мери као што је то и симулација света коју ствара Џори Милер. Шта нам онда претходна анализа говори о равни коју смо сматрали примарном? На који се начин такав конструкт гради и намеће? Приповест романа *Убик* пружа нам два могућа тумачења.

Прва могућност слична је структури текстуалног универзума са којом смо се срели анализирајући *Три стигме Палмера Елдрича*. Као што у том роману примарна стварност није била халуцинација изазвана употребом психоактивних супстанци, тако ни у *Убику* примарна равна текстуалног универзума није технолошки произведена симулација. Сличног су мишљења и други Дикови критичари, попут Фитинга:

„Роман се може лако поделити на два дела. Догађаји који претходе експлозији углавном се одвијају у истој равни стварности и баве се пословним ривалством између Холисових психика и ‘инерцијалаца’ Ранситеровог удружења (анти-психика). Потом, након експлозије и Ранситерове смрти, стварност почиње да губи своју доследност и интегритет” (1975: 47-48).

Лем се такође у основи слаже са тим ставом. Говорећи о простору полуживота у хладном паковању, он истиче како „[с]вет који [преминули] доживљавају није део стварности, већ фикција створена одговарајућим методама” (Лем 1975: 58). Будући да о свету полуживота говори као о фикцији, у таквим одликама те технолошки индуковане фикционалне равни можемо препознати одлике интермедијарних стварности. Упркос постојању преминулих у равни која очигледно није примарна стварност приповести, „нормални људи могу контактирати замрзнуте, јер апаратура хладног паковања поседује средства која су у ту сврху у њу уграђена” (Лем 1975: 58, *курзив мој*). Уколико обратимо пажњу на почетне речи претходног навода, приметимо да Лем говори о постојању две врсте људи у приповести романа *Убик*: замрзнутима у хладном паковању и нормалнима. Уколико говоримо о претходнима, само је по себи јасно да су замрзнути они појединци чије се свести крећу технолошки произведеном фикцијом полуживота. Уколико се окренемо потоњима, једини логични закључак до кога можемо доћи јесте да су тзв. нормални људи они који настајују простор примарне стварности романа. Такав смер размишљања води нас још једном логичном закључку. Фикционални универзум романа *Убик* Лем посматра као подељен у две равни. Са једне стране стоји примарна стварност која није интермедијарна, док је њој супротстављена интермедијарна равна полуживота у хладном паковању. Међутим, упркос изостанку директне технолошке контроле над примарном стварношћу, обрасци контроле друге врсте који силе невидљивог домена користе у сврху обликовања начина на који појединци доживљавају своје окружење и даље су на делу. Како окружење којим се актери приповести крећу, тако и они сами, нису директни технолошки производи. Ипак, такве околности не указују на одсуство те врсте производње. Производњи подобних житеља споља обликованог света приступа се наметањем моћницима невидљивог домена одговарајућег деонтичког, аксиолошког и

епистемичког поретка у равни примарне стварности. Последица тога јесте постојање примарне стварности *Убика* као наученог начина перцепције и, самим тим, друштвеног конструкта. Таква стварност потом цивилизацијским притисцима обликује свест својих житеља. Посматрана из њиховог угла, примарна стварност добија улогу маске која скрива потпуну истину, попут заједничких стварности у *Човеку у високом дворцу*, *Марсовском временском исклизнућу*, *Три стигме Палмера Елдрича* или *Сањају ли андроиди електричне овце?* На тај начин, примарна равна фикционалног универзума *Убика* суштински престаје да се разликује од симулације стварног постојања у интермедијарним псеудостварностима полуживота. Како једна, тако и друга фикционална равна постају вео обмана који актере спречава да апсолутну истину о реалности коју настајују спознају у њеној свеукупности. Одузимање онтолошког статуса средишта координатног система текстуалног универзума романа *Убик* негира такву способност актера. Такве околности враћају нас Висковићевом запажању да се постојање потпуне и свеобухватне истине о стварности фикционалних ликова никада не доводи у питање. Оно што та структура текстуалног универзума проблематизује јесте способност човека да до такве равни стварности продре и да је препозна (в. Висковић 2013: 25). Градећи текстуални универзум не само *Убика*, већ и других романа на тај начин, Дик их претвара у метафору стварног постојања човека у деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку тржишног друштва наше искуствене стварности. Долазећи до такве спознаје кроз процес когнитивног очуђења, читалац оправдава новум приповести и испуњава њену сазнајну функцију.

Друго тумачење које нам структура приповести романа *Убик* нуди нешто је другачије од претходно изложеног. У нашим ранијим разматрањима указали смо на постојање покушаја различитих критичара да објасне последње поглавље романа, у коме Глен Ранситер почиње да проналази новац са Чиповим ликом, на исти начин као што је Чипова група раније у приповести проналазила новац са Ранситеровим ликом. Како смо истакли, то је била једна од првих назнака да је Ранситер тај који је жив и покушава да ступи у контакт са својим упосленицима у хладном паковању. Међутим, последње поглавље такво тумачење окреће наглавце. На тај проблем указује и Јаковљевић, ни не покушавајући да проникне до било каквог коначног разрешења:

„У класичном филдиковском маниру, крај романа не доноси разрешење, већ нову дилему [...]. Новчић с ликом Џоа Чипа захтева преиспитивање свих закључака о стварностима романа, укључујући и онај да је Ранситер жив и да на различите начине покушава да допре до Џоа и других агената из света полуживих” (2015: 150).

Тумачење до кога Лем долази покушавајући да пронађе решење за ту недоумицу јесте да су сви чланови Ранситерове групе погинули на Месецу и сви се налазе у хладном паковању⁴³⁰: „[З]ар није успостављање контакта могуће и између две замрзнуте јединке? Зар не би један од ових људи могао сањати да је жив и здрав, те да из света на који је навикао комуницира са другим – да је само та друга особа подлегла несрећном догађају” (1975: 58)⁴³¹. Са тим становиштем слаже се и Сувин када указује на то како би „најсвеобухватније објашњење било да су обојица [Чип и Ранситер] у мораторијуму са различитим степеном контроле, те да на њих делују супротстављене силе уништења и

⁴³⁰ Такође (в. Лем ²2018: 9).

⁴³¹ Како ће наша разматрања показати, са Лемовим речима бисмо се могли сложити, али не у потпуности на начин који је он имао на уму.

спасења [у ликовима] Џорија и Еле” (1975: 19)⁴³². Фитинг у основи прихвата смер размишљања својих колега и могућност да је последња сцена романа заправо „назнака да је [и] ова [Ранситерова] стварност такође илузија” (Фитинг 1975: 51). Упркос томе, уздржава се од тога да покуша да понуди коначно тумачење: „Не постоји једно задовољавајуће тумачење *Убика*, укључујући и моје; а читаочева уобичајена реакција – откриће тог тумачења – бива фрустрирана” (1975: 51). Немогућност доласка до коначног тумачења тог дела Фитинг посматра као врлину Дикове фикције, „огледало које узвраћа читаочев поглед, присиљавајући га да напусти своје уобичајене читалачке навике” (1975: 51). Насупрот њему, Сувин ту немогућност посматра као озбиљан недостатак Дикове приповести, која нарушава њену веродостојност и кохерентност: „[Н]ема објашњења које ће објаснити овај роман, услед чега морам из корена да се успротивим ономе што доживљавам као једностране похвале др Лема и професора Фитинга” (1975: 19)⁴³³. Ипак, оно што је заједничко како Лему и Фитингу, тако и Сувину и Јаковљевићу, јесте став да је фикционални тренутак експлозије на Месецу догађај који означава прелазак из равни коју су актери до тог тренутка сматрали заједничком примарном стварношћу у њој супротстављену равни интермедијарне стварности Џоријеве симулације у простору полуживота.

Нашим разматрањима желимо читаоцу да укажемо на постојање још једне могућности тумачења структуре текстуалног универзума *Убика* којом се нити претходно поменути критичари, нити они који су своја истраживања Диковог књижевног опуса темељили на њиховим ставовима нису бавили. Таква могућност утемељена је у тексту приповести. Из тог разлога, мишљења смо да је подједнако вредно као и сва претходно изложена, будући да се морамо сложити са Фитингом како је безмало немогуће говорити о постојању само једног исправног тумачења у оквирима фикционалног универзума не само *Убика*, већ и већине других Дикових дела.

Сва претходна тумачења структуре текстуалног универзума *Убика* усмерена су на експлозију на Месецу као кључни тренутак цепања стварности актера романа на примарну и интермедијарну равни. Међутим, смер наших разматрања указује на могућност да тај тренутак у приповести не само да није у тој мери кључан, већ и да није много важнији од било ког ранијег кретања кроз алтернативне временске токове проузрокованог обдареношћу Пат Конли у равни коју су Дикови ликови доживљавали као заједничку и примарну. Могућност о којој говоримо јесте следећа: текст романа *Убик* нити у једном тренутку не актуализује било коју фикционалну равни постојања коју гради као примарну и објективну стварност приповести. Штавише, могу се пронаћи докази који воде логичном закључку да су све алтернативне могуће стварности које текст романа гради од самог почетка интермедијарне. Другим речима, сви актери романа, од почетка до краја приповести, налазе се у хладном паковању и стању полуживота. Важност експлозије на Месецу лежи искључиво у томе што је то тренутак када актери бивају уклоњени из једне од могућих интермедијарних реалности полуживота којима су се до тог тренутка кретали, те бивају заробљени у Џоријевој псеудостварности у оквиру исте интермедијарне равни. Како бисмо то показали, морамо се најпре вратити првом сегменту петог поглавља. Та сцена прати Типи Џексон, антителипату запослену у Ранситеровом удружењу, која се налази у стању вештачки изазваног сна: „Једна електрода усађена у њен мозак трајно је стимулисала ЕРЕМ сан (*extremely rapid eye movement* – врлобрзи покрети очних јабучица)”

⁴³² Такође (в. Сувин 1988: 129).

⁴³³ Такође (в. Сувин 1988: 129).

(Дик ²2018: 59). Док се налази у том стању, она доживљава визију у којој јој се указују двојица Холисових упосленика, браћа близанци Мат и Бил, телепата и преког. Како би потиснуо читаочева очекивања да се Типи Џексон суочава са особама која завређују да се назову људским бићима, Дик њихов опис чини гротескним на два начина. Као прво, преплиће га са животињским. Мат је „телепата сличан веверици”, док оба брата поседују „велике, мутне зубе, тупе као лопате” (Дик ²2018: 60). Други начин подривања људскости у ликовима близанаца постигнут је монологом краља Ричарда из Шекспирове драме *Ричард III*, који браћа користе како би себе описали, како физички, тако и духовно:

„‘Ја што сам ровашен, кога је дволична природа лишила лепоте...’ [...] ‘Како то иде, Мате?’, упитао је брата. / ‘...ја ружан, гадан, недочет, прерано донет у тај живи свет, упола завршен’ [...] / ‘Ох, дабоме’, Преког Бил климну. [...] ‘Па још тако лош, да пси лају кад крај њих прођем хром’” (Дик ²2018: 60).

Утисак читаоца и саме Типи Џексон да је суочена са нечим неосетљивим и опасним, што ужива у наношењу бола и патње, потцртава и порука коју јој упућују тренутак пре него што ће се визија окончати: „Шта то значи?’, упита Типи. / ‘То значи’, одговорише Мат и Бил у исти глас, ‘да ћемо вас удесити’” (Дик ²2018: 60). Читалац ће приметити да претња није упућена искључиво њој, у једнини, већ целокупном Ранситеровом удружењу. Из тих разлога, поменути фикционални тренутак можемо посматрати као најаву неприлика које ће актере романа ускоро задесити. Будући да је сцена представљена из угла сна Типи Џексон, могло би јој се замерити да је у питању искључиво њен субјективни доживљај, невезан за стварност њеног будног стања. У том случају, све што се у сну догодило остаје део виртуалног домена романа. Међутим, осим употребе Диковог приповедног дискурса који такву могућност доводи у питање, постоје још два фактора који како актерима, тако и читаоцу указују на неисправност тог тумачења. Први фактор везан је за питање које Типи Џексон сама себи поставља, о сневачу стихова које никада није прочитала: „Мислим да никада нисам читала Ричарда Трећег, схвати она. [...] Како је могуће уснити стихове из поезије коју човек не познаје?” (Дик ²2018: 61). Иако смер тих размишљања не представља коначну потврду истинитости претње, будући да и даље постоји могућност да је госпођица Џексон то дело прочитала „пре много година кад [је] била мала” (Дик ²2018: 61), он истовремено указује и на другу могућност: „Можда ме је неки стварни, несневани телепата напао док сам спавала” (Дик ²2018: 61). Страхове Типи Џексон ускоро потврђује други чинилац. У питању је чињеница да су и други чланови удружења у сновима и визијама били суочени са истим близанцима. Први који о томе говори јесте Тито Апостос: „Изгледа да сам у хипнагошком стању контактирао с једним или можда двојицом припадника екипе господина Холиса – *телепатом који очигледно оперише у садејству са једним прекогом*” (Дик ²2018: 72, *курзив мој*). Чињеница да је опасност стварна, а не само сневана, добија коначну потврду у тренуцима непосредно пре експлозије на Месецу. Чланица Ранситерове групе, Франческа Спениш, беседи својим колегама о визији коју је имала две ноћи раније:

„‘Сијасет прекогнитиваца и телепата спустило се лествама испреденим од најфиније кудеље до балкона иза мог прозора. [...] Беседили су поезију и сетну прозу из стародревних књига, што ме је усхитило; изгледали су тако...’ Тражила је реч. ‘Светлוצави. Један од њих који је себе називао *Билом*...’” (Дик ²2018: 77, *курзив мој*).

На помен имена једног од прекогнитиваца и телепата, Тито Апостос и Типи Џексон скрећу пажњу осталима да је у питању више од субјективног доживљаја било кога од њих: „‘Чекајте мало’, рече Тито Апостос, ‘и ја сам имао такав сан’. [...] ‘И ја сам то сањала’,

рече Типи Џексон. ‘Бил и Мат. Рекли су да ће ме удесити’” (Дик ²2018: 77-78). На тај начин, визија Типи Џексон бива потврђена и аутентизирана као фикционална чињеница приповести. Будући да се више инерцијалаца нашло суочено са близанцима, њихово постојање и уплив у умове других постаје део (релативно) детерминисаног домена те фикционалне стварности.

Међутим, питање које се сада поставља јесте какав је однос између фикционалне чињенице која је била предмет наших претходних разматрања и могућности да су све фикционалне стварности *Убика* подједнако интермедијарне, а актери од почетка приповести у хладном паковању? Како бисмо на то питање одговорили, окренућемо се петнаестом поглављу и сцени у којој се Чип коначно суочава са узрочником недаћа које актере приповести прате још од експлозије, Џоријем Милером. Како се испоставља, браћа Бил и Мат нису ништа друго до Џоријеве манифестације: „Каткад себе називам Матом, а каткад Билом [...]. Али углавном сам Џори. То је моје право име - Џори” (Дик ²2018: 209). Јединственост тог троструког идентитета потврђује и гротескни опис Џоријевог изгледа док покушава да поједе Чипа. Његов животињски опис готово је истоветан ранијем опису Мата и Била у сну Типи Џексон: „Зуби велики као лопате дубоко се зареше у Џоову десну шаку. [...] Џори је зурио у њега нетремице, влажно фркћући, док је покушавао да затвори чељусти” (Дик ²2018: 211, *курзив мој*). Такав развој догађаја потврђује да је истоветност идентитета Џорија Милера са једне, те Била и Мата са друге стране, фикционална чињеница целокупне приповести.

Ипак, постојање те чињенице има своје последице по схватање структуре текстуалног универзума *Убика*. Та фикционална чињеница подрива пређашњу поделу тог текстуалног универзума на две равни, раван низа алтернативних временских токова у примарној стварности и раван низа могућих интермедијарних светова у простору полуживота. То чини постављањем пред читаоца једног логичног питања. Уколико се Џори налази у хладном паковању и његова свест се креће фикционалним просторима полуживота, како је онда могуће да комуницира са појединцима који се наводно налазе у равни примарне стварности, без коришћења опреме у мораторијумима? Сматрамо да је у овом тренутку неопходно читаоца подсетити на две ствари. Најпре, сва три пута када су се Бил и Мат указали Ранситеровим инерцијалцима одиграла су се пре експлозије на Месецу. То је тренутак за који раније поменути Дикови критичари тврде да представља прелаз из примарне стварности романа у раван интермедијарних могућих светова у полуживоту. Као друго, приповест романа указује на то да једини начин на који живи могу директно комуницирати са полуживима јесте помоћу технолошке опреме у мораторијумима. Уколико претходно изложено узмемо као фикционално тачно, из тога произилази да Џори Милер никако није могао комуницирати са Ранситеровим инерцијалцима у периоду пре експлозије, услед тога што се нису налазили у истоветним равнима постојања. Међутим, чињеница јесте да он у томе успева. Једини начин да се та појава логички објасни јесте напуштање става да се Џори (Бил и Мат) и инерцијалци у тим тренуцима налазе у различитим равнима, примарној и интермедијарној. Следствено том закључку, једино објашњење које преостаје јесте да се поменути инерцијалци, несвесни тога, попут свих осталих актера романа, од самог почетка приповести крећу интермедијарним универзумом могућих светова полуживота. Џори са њима комуницира посредно услед тога што се још увек не налазе у псеудосвету којим он господари. У њега прелазе тек фикционалним тренутком експлозије. Од тог тренутка надаље, сви чланови Ранситерове групе постају Џоријев плен. Такво тумачење структуре текстуалног универзума *Убика* морамо прихватити као могуће услед тога што пружа одговор и на неке од дилема Дикових

критичара, који заступају став да су сви чланови Ранситерове групе, укључујући и Ранситера самог, погинули у експлозији и налазе се у хладном паковању. Барлоу је пример критичара који у таквом ставу ипак проналази одређене нелогичности: „Уколико се Ранситеров свет показује као нимало стабилнији од [света] полуживих, где се он налази? И сам у полуживоту – попут њих? Како је, онда, био у стању да помогне другима?” (2005: 103). Иако тврди да се сви актери романа након експлозије налазе у полуживоту, Лем је још један критичар који примећује сличне нелогичности. Једно од питања које поставља јесте следеће: „Ако су сви Ранситерови људи настрадали на Месецу, ко их је онда пребацио у мораторијум?” (1975: 59). Наш став да су сви актери романа од почетка приповести заправо само полуживи пружа могућност да чак и таква питања добију логички задовољавајући одговор. Како би приповест остала кохерентна, није било никакве потребе да Ранситер погине у експлозији са својим упосленицима. Он доиста остаје у истој алтернативној стварности коју су остали чином експлозије напустили и смешта их у хладно паковање. Из његове перспективе посматрано, он јесте жив, док су остали чланови његове групе само полуживи. Међутим, како текст приповести показује последњим поглављем, чак и та раван којом се Ранситер још увек креће још један је вео илузије, подједнако интермедијарна као и псеудостварност коју Џори Милер ствара. На концу, испоставља се како је било актерима, било читаоцу спознаја потпуне истине о стварности коју сагледавају својим ограниченим чулима ван домашаја. Будући да ни сами актери не могу са сигурношћу утврдити да ли је свет којим се крећу лажан или аутентичан, интермедијарна или њима објективна стварност, поставља се и коначно питање. Шта нам такав фикционални универзум, аналошки утемељен у стварном свету око нас, говори о нашој перцепцији света, будући да га можемо схватити као зачудно огледало и метафору људског живота у стварности коју сматрамо нашом искуственом и емпиријском? Може ли се рећи да на одређени начин живот читаоца унутар деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка наше искуствене стварности умногоме наликује свету полуживота представљеном у *Убику*? Процес когнитивног очуђења који реконструкција текстуалног универзума тог романа покреће отвара низ питања на која читалац мора сам покушати да пронађе одговор. На тај начин, упућујући читаоца ка спознаји парадигматских истина о свету у коме постоји, приповест *Убика* испуњава своју сазнајну функцију.

За које год од претходно изложених тумачења структуре текстуалног универзума романа да се одредимо, последице по ту структуру остају истоветне. Текст приповести одређује све перцепиране равни фикционалне стварности романа, биле оне наизглед примарне или интермедијарне, као привиде. Као таква, доживљена стварност актера приповести, пре или после тренутка експлозије, може се посматрати једино као непотпуни и неретко искривљени одраз равни потпуне стварности до које Чип и његова група покушавају да продру. Више је разлога који воде том исходу. Немогућност проналаска јединственог и општеприхваћеног тумачења структуре фикционалног света *Убика* један је од њих. Уједно, Дикове приповести увек нас изнова враћају непотпуној аутентизацији свих нивоа стварности које текст гради. Особени приповедни дискурс који Дик користи у изградњи својих фикционалних универзума, у *Убику* води подједнако снажној аутентизацији свих алтернативних могућих светова које у фикционалним просторима тог романа можемо пронаћи. У таквим околностима, домен апсолутно аутентизованих фикционалних чињеница у приповести *Убика* не само да остаје привид, већ се може утврдити да никада заиста није ни постојао. Другим речима, приповест *Убика* не поседује свој доиста детерминисани домен. Уместо њега, Диков приповедни дискурс доводи до стварања домена релативно аутентизованих фикционалних чињеница. Разлог услед кога

фикционалне ентитете текстуалног универзума *Убика*, без обзира којом се његовом стварношћу кретали, не можемо сматрати делом виртуалног домена романа истоветан је разлогу са којим смо се имали прилике срести анализирајући могуће стварности других Дикових романа, нпр. *Три стигме Палмера Елдрича*. Попут Елдричевог интермедијарног универзума, алтернативне могуће реалности *Убика* изграђене су са наменом да буду препрека сазнању, маска која крије потпуну истину о стварности актера. Упркос постојању те намене, та сврха не бива сасвим испуњена. Будући да актери романа нити имају избора, нити су кадри да своју тренутну реалност доживљавају на било који други начин до као стварну, сазнајна функција приповести остаје очувана у домену њиховог личног окружења. Омогућавајући читаоцу да посматра и спознаје светове којима се крећу из личне перспективе ликова, текст романа *Убик* гради приповедни универзум у коме је сазнање стварности том перспективом и омеђено. Ипак, иако омеђена, могућност сазнања се сасвим ни не пориче. Такво размишљање води нас натраг Батлеровом запажању о сврси Диковог подривања аутентизације различитих нивоа стварности и њиховог онтолошког уједначавања. Сврха тог поступка лежи у томе што разоткривање фикционалног окружења које су ликови сматрали стварним, као лажног, у сумњу доводи и аутентичност стварности читаоца (в. Батлер 1995: 103). Сазнајна ограничења фикционалних ликова Дикових дела аналошки су заснована на истим ограничењима њихових биолошких парњака у стварном свету. Такво утемељење њихових ограничења у оквиру природног могућег научнофантастичног универзума *Убика* води отварању питања које је истовремено само себи одговор. Уколико на такав начин осмишљени фикционални ликови нису кадри да своју стварност у потпуности спознају, зашто би се исто требало очекивати од претпостављеног читаоца у нашој искуственој стварности? Уколико претходно изнесено измемо у обзир, постајемо кадри да сагледамо на који начин приповест романа *Убик* функционише као метафора и искривљено огледало нашег стварног постојања: „‘Фикционалност’ Чиповог ‘новог’ живота огледало је илузија које је Дик примећивао у нашем” (Барлоу 2005: 9). Да ли заиста можемо да устврдимо да наш доживљај стварности није како омеђен нашим перцептивним способностима, тако и макар делом производ наметнутог нам деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка? Не постаје ли онда исправно рећи како је и наше постојање, у извесном смислу, облик полуживота? Како би читаоца навео да се замисли и са сличним питањима осврне на свет око себе, Дик у оквирима фикционалног универзума *Убика* не приказује и не аутентизује фикционалну раван коју бисмо могли сматрати потпуном. Постојање те равни остаје на нивоу наговештаја. Истина се може спознати само делимично, поглавито из перспективе Џоа Чипа и настојања тог малог човека да до ње допре. Таква врста сазнања поново нас враћа јединој истини која је у Диковим фикционалним универзумима могућа, унутрашњој истини како сваког појединачног актера, тако и читаоца.

IV 5. 6. Актуализам и посибилизам у тумачењу фикционалних светова Дикових романа – Кратак закључак

Уколико се осврнемо на све што смо у претходним анализама пет романа из опуса Филипа К. Дика изнели, намеће се неизбежни закључак да актуалистичко становиште теорије могућих светова које заступа Долежел не можемо узети као исправно полазиште у тумачењу текстуалних универзума тих романа. Будући да су устројени на особен начин, текстуални универзumi Дикових дела захтевају посве другачији приступ. Како су показале приповести романа *Човек у високом дворцу*, *Марсовско временско исклизнуће*, *Три стигме*

Палмера Елдрича, Сањају ли андроиди електричне овце? и *Убик*, посибилистичко становиште решење је које тражимо. Такво становиште говори нам следеће. Сваки фикционални могући свет бива актуализован и његови ентитети аутентизовани из перспективе његових житеља. Сваки фикционални ентитет у датом тренутку може бити део искључиво једне приповедне стварности. Приповест *Човека у високом дворцу* аутентизује Тагомијево искуство њему алтернативне реалности као стварност онтолошки равноправну примарној стварности романа. У *Марсовском временском исклизнућу* сведоци смо истог степена онтолошке релативизације између заједничке стварности већине актера приповести и потпуне стварности гробног света Манфеда Штајнера. Искуства актера аутентизована су у довољној мери да можемо устврдити како су Џек Болен, Дорин Андертон и Арни Кот доиста привремено постали житељима другог фикционалног света текстуалног универзума истог дела. Посматрано из њиховог угла, у тим тренуцима та је реалност за њих била у једнакој мери стварна као што им је била и заједничка стварност пре тога. Продирући кроз прочеље заједничке стварности и ширећи се са Манфредове на перцепцију других ликова, њима кошмарна потпуна стварност подрива првенство заједничке стварности. Што се више шири и дезоријентише како актере, тако и читаоца, таква фикционална реалност постаје све стварнија. У *Три стигме Палмера Елдрича*, дужина боравка актера било у једној, било у другој равни фикционалне стварности готово једнако је подељена између примарне стварности и Елдричевог интермедијарног универзума. Текст приповести читаоцу говори да су искуства актера у Елдричевим световима део њихових халуцинација. Самим тим, очекивано би било да се сматрају делом виртуалног домена приповести. Међутим, приповедни дискурс који писац употребљава супротстављен је тим очекивањима. Иако само на релативном нивоу, искуства актера аутентизована су довољно снажно како бисмо могли устврдити да су Лео Булеро и Барни Мејерсон употребом Елдричеве дроге заиста постали житељи другачије фикционалне равни у оквиру истог текстуалног универзума. Роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* поново нуди контраст између заједничке стварности актера приповести и виртуелне стварности емпат-кутије. Испрва, заједничка стварност представља се као примарна, а стварност емпат-кутије као интермедијарна. Иако те разлике не бивају сасвим замагљене, на концу се испоставља како су обе равни стварности наметнути конструкти који функционишу као део обрасца контроле којим невидљиви домен управља видљивим. На послетку, у роману *Убик* актери се крећу како примарном стварношћу романа, тако и виртуелном стварношћу полуживота као технолошки индукованог међустања које претходи коначној мождамој смрти. Већим делом приповести читалац је уверен како зна који се актери крећу примарном стварношћу, а чији су умови заробљени у виртуелној. Међутим, завршетак приповести све у шта је читалац до тог тренутка веровао ненадано окреће наглавце, остављајући га збуњеним и без сидришта. Уколико фикционалне равни посматрамо из угла актера који се њима крећу, ти фикционални светови њима су једнако стварни као и искуствена стварност читаоцу. Будући да су им подједнако стварне, све равни фикционалних реалности Дикових романа у очима како његових ликова, тако и читалаца, постају једнако привидне: „Једном када се наивно прихватање стварности као онога што се опажа доведе у питање, постаје готово немогуће прихватити било какву ‘стварност’ као аутентичну” (Батлер 1995: 133). На тај начин, мењајући перспективу лика и читаоца, међусобно треће наизглед примарне стварности и њој алтернативних фикционалних светова подрива могућност проналаска било које равни која би се могла узети као центар координатног система текстуалног универзума Дикових романа. Из тих

разлога, такав центар у његовим приповестима није актуализован, већ су актери приморани да за деловима апсолутне стварности трагају у наметнутим им привидима.

IV 6. Енциклопедије знања о стварном и фикционалном свету у фикционалним световима Дикових романа

За разлику од наше материјалне стварности, фикционални могући светови као конструкти људског ума неизбежно су непотпуни (в. II 1. 5.). Читајући приповест неког дела читалац реконструише фикционални свет који писац текстом гради. У том процесу, читалац се фикционално рецентрира⁴³⁴ у оквире приповедне стварности коју реконструише. Последица рецентрирања јесте читаочево имагинативно урањање у фикционално окружење које гради текст. На тај начин, постаје кадар да како фикционални свет, тако и његове ентитете, прихвати као потенцијално фикционално стварне. Уколико се окренемо Диковим делима, удаљавање од реалистичке традиције свезнајућег приповедача и релативизовање његове позиције перспективи актера у жижи приповести носи са собом одређене последице. Поменути приступ приповедању приближава фикционалну реалност начину на који читалац доживљава стварни свет: „Будућа друштва која осмишљава Дик углавном су позадине, посматране из перспективе обичних људи који живе у тим друштвима; што је перспектива која обично допушта само недовршене приказе начина на које та друштва функционишу” (Роси 2011: 174). Иако ограничава видокруг читаоца спуштајући га у раван актера приповести, позиција посматрача фикционалне стварности омогућава читаоцу да се лакше идентификује са судбинама ликова чији раст и развој у приповести прати. Следствено томе, читаочева способност сазнања фикционалног света који посматра њиховим очима готово је једнако ограничена као и иста способност актера приповести. Ипак, поменуто ограничење не може поистоветити перспективу читаоца са перспективом ликова. Иако ограничен, видокруг којим располаже читалац увек ће бити шири од видокруга фикционалних особа. Разлог томе је следећи.

Упркос релативизацији позиције приповедача перспективи појединачних актера, постоји јасна разлика између начина на који фикционалну стварност доживљавају ликови и начина на који је доживљава читалац. Разлике проистичу из различитог степена знања како о фикционалној, тако и нашој искуственој стварности коју поседују актери приповести, са једне, те читалац, са друге стране. За разлику од фикционалних ликова, читаоцима на располагању стоји оруђе које је претходнима недоступно. Празнине у текстури фикционалног света читаоци у процесу читалачке реконструкције попуњавају знањима о сопственој реалности, тј. о стварном свету који нас окружује. Сличну појаву примећује и Роси: „[Т]о је врста виртуелног уџбеника, који садржи сво наше знање, наше предрасуде, наша начела, наша веровања, сав ‘предтекст’ који у тишини чека да текст приповести почне” (2002: 403). Поменута реконструкција врши се према принципу минималног одступања Рајанове⁴³⁵. Током процеса читања празнине фикционалног света попуњавамо тако што их у што је могуће већој мери усаглашавамо са нашом личном представом о стварном свету.

Уколико се окренемо житељима фикционалних реалности које реконструишемо, морамо истаћи да сва знања која они поседују о фикционалном окружењу потичу из тих оквира. За разлику од читаоца, актери приповести немају приступ читалачкој енциклопедији знања о стварном свету. Збир сазнања на располагању житељима фикционалних простора називамо енциклопедијом знања о фикционалном свету. То је

⁴³⁴ Сувин ту појаву назива помак стварности (енг. „reality displacement”) (в. Сувин 2009: 80).

⁴³⁵ Тим принципом Рајанове бавили смо се у другом делу тезе (в. II 1. 5.). Рајан 1991: Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

једина енциклопедија знања којом актери приповести располажу: „Фикционалну енциклопедију конституише знање о могућем свету који је конструисан посредством фикционалног текста” (Долежел ²2008: 185). Оне могу бити различите, али све у већој или мањој мери одступају од читаоачеве енциклопедије знања о стварном свету (в. Долежел ²2008: 185). Слично начину који користимо док развијамо енциклопедију знања о стварном свету, житељи фикционалних светова надограђују своју енциклопедију знања спознајући своју реалност. Уједно, фикционална енциклопедија једини је извор сазнања о фикционалној реалности који се на њу у потпуности може применити. За разлику од читалаца, актери приповести процесу сазнања истина о свету којим се крећу прилазе наоружани искључиво фикционалним чињеницама. Те чињенице поседују истинитосну вредност само у односу на фикционални свет. Видокруг ликова приповести не сеже преко границе која раздваја стварност од фикције. Знања и чињенице које потичу из искуствене стварности читалаца њима су недоступне.

За разлику од актера приповести, реконструкцији фикционалног света читалац приступа користећи знања и искуства која је стекао у својој искуственој реалности. Такав збир сазнања називамо енциклопедијом знања о стварном свету. Суочавања са фикционалним ситуацијама у којима су знања из искуствене стварности читаоца недовољна да би се фикционална реалност исправно реконструисала, приморавају га да прошири опсег сазнања која поседује о фикционалном свету. На тај начин читалац изграђује енциклопедију знања о фикционалној стварности. Уз знања из искуствене стварности, фикционалну енциклопедију знања читалац ће користити како би исправно тумачио догађаје и односе фикционалног света који читањем реконструираше. Енциклопедију знања о фикционалној реалности читалац користи напореда са знањима из енциклопедије знања о стварном свету. То постаје нарочито важно уколико се сетимо да се у Диковим делима читалац неретко среће са низом очуђујућих фикционалних окружења. У тим околностима, „мора постојати нешто за шта ће се [читалац] ухватити; нешто што му је познато и што ће делимично пружити противтежу очуђењу” (Батлер 1995: 32). То је тренутак у коме на сцену ступа читаоачева енциклопедија знања о стварном свету. Из тих разлога, „Дикове фикционалне локације [читаоцу] нису сасвим непознате” (1995: 32). Називи топонима фикционалне географије Дикових приповести често су било истоветни, било слични топонимима наше искуствене стварности. Поменућемо неколико примера. Два различита фикционална Сан Франциска места су радње како *Човека у високом дворцу*, тако и романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Са фикционалним Њујорком упознајемо се у приповестима романа *Три стигме Палмера Елдрича* и *Убик*, док топонимима фикционалног Марса у *Марсовском временском исклизнућу* колонисти тог фикционалног света дају имена која подсећају на свет који су напустили, Земљу. Употреба таквих фикционалних локација пружа читаоцу сидриште које потом бива окренуто наглавце (в. Батлер 1995: 32).

Без обзира на чињеницу да реконструкцијом фикционалне стварности читалац изграђује и своју фикционалну енциклопедију, од знања које поседује о свом свету одступиће само уколико то захтева текст. Одступање ће бити минимално, онолико колико је потребно да се садржај читаоачеве енциклопедије знања о стварном свету доведе у сагласје са фикционалним чињеницама које приповест аутентизује. То је процес којим се читаоачева енциклопедија знања о фикционалној стварности употпуњује. Без употпуњене фикционалне енциклопедије не би било могуће исправно реконструисати и тумачити чак ни фикционални свет реалистичког дела. Фикционалне енциклопедије дела реалистичке фикције по својој природи у великој су мери подударне са енциклопедијом знања о

стварном свету. Ипак, чак и та енциклопедија мора се употпунити знањима о фикционалној стварности. Како би фикционалну стварност исправно тумачио, читалац „мора модификовати властиту енциклопедију и научити енциклопедију тог страног света” (Долежел²2008: 186).

Потребно је истаћи како сваки читалац реконструкцији фикционалног света прилази из личне перспективе, тј. релативизује га себи и свом погледу на свет. Будући да је знање које примењујемо при попуњавању текстуалних празнина део наше личне представе о свету у коме живимо, та чињеница за последицу има да ће реконструкције фикционалних светова различитих читалаца у мањој или већој мери одступати једна од друге. Енциклопедија знања о стварном свету не потиче искључиво из непосредног личног искуства читаоца. Знање садржано у њој потиче и из различитих врста текстова, како научних, тако и фикционалних, што води индивидуалним разликама у читању и тумачењу. Интертекстуалне је природе. Уколико је већ имао искуства са научнофантастичном и алтернативноисторијском књижевношћу, читалац који приступа реконструкцији научнофантастичне приповедне реалности од текста романа имаће извесна очекивања. У складу са навиком да текстовима који су препознати као научнофантастична фикција прилази на одређени начин, читалац у реконструкцији тог текста неће примењивати само знања која потичу из његове искуствене стварности, већ и знања која потичу из читања других научнофантастичних текстова (в. Батлер 1995: 25). Очекивања која читалац том приликом испољава последица су конвенција жанра која је читалац већ усвојио уколико је са том књижевношћу имао додира.

За тренутак ћемо застати и читаоцу приближити неке од конвенција научне фантастике као књижевне врсте. То ћемо учинити зато што су очекивања читаоца саставни део научнофантастичног пакта. Будући да су наша разматрања посвећена Диковом опусу и особеном научнофантастичном пакту који он успоставља са својим читаоцима, у ту сврху користићемо његова размишљања на ту тему. Када приступи реконструкцији фикционалне стварности научнофантастичног дела, читалац очекује да буде фикционално измештен у свет који се „мора разликовати од нама датог на макар један начин, а тај начин мора бити довољан да покрене след догађаја који се не би могао десити у нашем друштву – нити у било ком познатом нам друштву, било садашњем било прошлом” (Дик 1981: 99). Новина или новум на којој се тај свет темељи мора испратити Аристотелов захтев за логичком кохерентношћу песничког дела:

„Идеја која доводи до тог измештања мора бити смислена; тј. такво измештање мора бити концептуално, не само тривијално или бизарно – то је суштина научне фантастике, концептуално измештање унутар једног друштва чији је резултат изградња новог друштва у ауторовом уму, његово бележење на папиру, где са папира оно изазива страховити шок у читаочевом уму, *шок непрепознавања*” (Дик 1981: 99).

Будући да је и књижевност део наше стварности, исте конвенције, као део читаочевог знања о свету у коме живи, биће надопуњене реконструкцијом новог фикционалног света. Касније ће те надограђене конвенције бити поново примењене у реконструкцији фикционалног света неког другог научнофантастичног дела. Насупрот томе, читалац који се са том књижевном врстом среће по први пут приступиће читању са унеколико другачијим очекивањима. Будући да конвенције поменутог жанра нису део његове енциклопедије знања о стварном свету, он са њима тек треба да се упозна. Без обзира на индивидуалне разлике у перцепцији наше искуствене стварности, свака реконструкција фикционалног света одвијаће се према обрасцу минималног одступања.

Упркос међусобним разликама у погледу на свет, постоји суштина око које се сви слажемо. Стога можемо рећи да ће свака читалачка реконструкција одређеног фикционалног света, макар у општим цртама, имати много тога заједничког.

IV 6. 1. *Човек у високом дворцу*

Уколико за пример узмемо роман *Човек у високом дворцу*, приметимо две ствари. Као прво, историјске чињенице које вреде у поменутом фикционалном свету након одређеног историјског тренутка престају бити аналогне нашим сазнањима о историјским чињеницама нашег света. Постају супротстављене историографској истини наше реалности. У свету тог романа, тренутак размимоилажења представља успели атентат на тадашњег председника САД, Френклина Д. Рузвелта. Тај податак читалац дознаје пратећи дијалог Вајндам-Метсона и његове секретарице/љубавнице (в. Дик ²2002: 61). То су тренуци када текст приповести од нас као читалаца изричито захтева да одступимо од наших знања о стварном свету и употпунимо их новим сазнањима о фикционалној енциклопедији света који текст романа гради. Без изграђене фикционалне енциклопедије не бисмо били у стању исправно да реконструирамо и тумачимо фикционални свет. Фикционална енциклопедија једина је енциклопедија знања којом фикционални ликови располажу и једина која се може у потпуности применити на тај свет. Током процеса читања долази до нашег фикционалног рецентрирања. Ураћамо у фикционалне светове идентификујући се са судбинама фикционалних особа, саосећајући са њима и прихватајући макар привремено могући свет који реконструирамо као потенцијално стваран.

Као друго, приметно је да аутор *Човека у високом дворцу*, приповедање почиње *in medias res*, приповедним сегментом у чијој је жижи Роберт Чилдан. Роман не почиње разјашњењем алтернативне историјске позадине тог фикционалног света. Сегменти посвећени различитим фокалним ликовима смењују се, док је алтернативноисторијска позадина дата у сваком сегменту, сликовито речено, на кашичицу. Најлогичније објашњење тог поступка јесте да аутор није сматрао потребним да подробно објашњава било историјат тог фикционалног света, нарочито до тренутка када се историографије стварног и фикционалног раздвајају, било природу тадашњих политичких система Немачке и Јапана. Други светски рат, као можда и најупечатљивији период двадесетог века, те улога Немачке и Јапана у њему, постали су опште место историографског знања у нашој реалности. Самим тим, део су наше енциклопедије знања о стварном свету. Из тих разлога, аутор се посветио разради фабуле дела и карактеризацији ликова, узевши наведена знања здраво за готово. У време писања романа, свега петнаестак година након окончања непријатељстава, знања аутора и читалаца о Другом светском рату била су несумњиво непосреднија и свежија. Насупрот томе, у данашње време, можемо рећи да наша знања о тим догађајима и не потичу из непосредног искуства. Готово у потпуности воде порекло било из историографских, било из других фикционалних светова пренесених нам путем различитих медија. Иако се Дик у роману фокусира на обичне, мале људе, његова приповест ипак има темеље у нашој историјској реалности. Са нашом историографском стварношћу њу на директан начин повезују нама позната имена моћника из доба нацистичке Немачке. Будући да нису у жижи приповести, до сазнања о њима долазимо посредно, пратећи животе Дикових ликова. Као што читаоцу пружа контрачињеничну, тј. алтернативноисторијску позадину поменутог фикционалног света у кратким сегментима разбацаним по целом роману, тако и о послератној судбини

нацистичких главешина Трећег рајха сазнајемо мало по мало. До тих сазнања долазимо било путем увида у размишљања различитих актера, било путем вести које до њих доспевају. На тај начин, у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* поново осећамо присуство тих осведочених злочинаца који попут сабласти које никада не видимо лебде над фикционалном реалношћу романа играјући се са судбинама њених житеља. Ту су најпре Хитлер, потом његов наследник на месту канцелара, Борман, затим Гебелс, који и сâм постаје канцелар након Борманове смрти, те још и Геринг, фон Ширах, генерал Ромел⁴³⁶ и озлоглашени вођа СС јединица, Рајнхард Хајдрих⁴³⁷.

Нит која их повезује са историјским прототиповима јесте њихов транссветовни идентитет. У питању су фикционални ликови, могући парњаци историјских личности које носе иста имена. Њихове послератне судбине у *Човеку у високом дворцу* другачије су од оних у нашој искуственој стварности, те их са претходнима не можемо изједначавати. То ипак неће спречити читаоца да према принципу минималног одступања од стварности тим ликовима у процесу читалачке реконструкције припише одлике њихових озлоглашених историјских прототипова, са којима је упознат путем своје енциклопедије знања о стварном свету. На концу, они на њима и јесу утемељени. Јасно је да је аутор то и очекивао, будући да се није бавио разјашњењима и објашњењима њихове прошлости нити природама њихових личности. Таква посвећеност детаљима могла би се очекивати у случају ликова који нису утемељени на стварним парњацима. Може се претпоставити да намера аутора и јесте била да фикционалне нацистичке главешине представи у што негативнијем светлу. Како би то учинио, најцелисходнији избор био је да то и не чини. Допустио је да злодела њихових историјских парњака говоре за себе. На тај начин, одређена знања из читаоачеве енциклопедије о стварном свету постала су делом фикционалне енциклопедије *Човека у високом дворцу* и заједнички темељ разумевања тог фикционалног окружења како из перспективе актера романа, тако и из перспективе читаоца.

Дикова посвећеност фабули дела и карактеризацији ликова уз свесно препуштање читаоачеве реконструкције фикционалног света логици принципа минималног одступања, не огледа се искључиво у претходно изложеном. Приметна је и у фикционалној географији *Човека у високом дворцу*. Целокупна радња романа одвија се на четири фикционалне локације: Сан Франциско у ПАД, те Кенон Сити, Денвер и Шајен у Стеновитим планинама. Друге локације узгред су поменуте и нису директно истражене. Будући да су ти градови Диковог романа фикционални парњаци градова наше реалности, Дик се и не труди да читаоцу пружи детаљније описе. На основу текста није могуће дознати како би те локације могле изгледати у алтернативној стварности. Логично би било закључити да би се Сан Франциско под јапанском окупацијом након неколико деценија у значајној мери разликовао од Сан Франциска ауторове епохе, без обзира што су настали на истоветним темељима. Ипак, Дик томе не придаје претераног значаја и та општа места препушта знању читаоца. Оставља их намерно неупотпуњеним како би поглед читаоца усмерио на

⁴³⁶ Ромел је можда једини из наведеног списка за кога се не може са сигурношћу тврдити да је било озлоглашен, било злочинац, без обзира на истакнуту улогу коју је имао у том историјском периоду нацистичке Немачке. Његова улога била је другачије природе. Зато му је Дик и у *Човеку у високом дворцу* доделио колико-толико позитивну улогу човека задуженог за послератну обнову САД-а те фикционалне реалности.

⁴³⁷ У фикционалном свету Диковог романа, Хајдрих је преживео атентат који је над њим покушан 1942. године у Чешкој. Самим тим, Хајдрих Химлер никада није преузео команду над СС јединицама у том фикционалном свету, за разлику од наше историографске реалности.

друштвене прилике и психолошка стања у којима се актери налазе. Дикова пажња усмерена је на непосредно окружење малих људи ухваћених у коштац са свакодневним неприликама. Једини локалитети које под притиском текста морамо придодати познатој нам географији Сан Франциска јесу зграда Нипон Тајмса, у којој се налази Тагомијева канцеларија, Чилданова радња, Фринкова и Макартијева радионица, конзулат Рајха, Фринков стан, хотел у коме одседа Вегенер, стан породице Касура и канцеларија Пола Касуре. Ту је и седиште педикеба којим се Чилдан вози. У Кенон Ситију видимо гимнастичку школу у којој Јулијана ради, киоск са пљескавицама испред кога упознаје Џоа Ћинаделу и њен стан. У Денверу мало тога можемо видети сем унутрашњости једне хотелске собе, док је фикционални Шајен скоро у потпуности сажет у Абендсенову кућу. Све остало је, прећутно, вероватно идентично Сан Франциску и осталим поменутиим локацијама ауторове реалности. Уједно, за радњу романа скоро у потпуности је неважно. Фикционална географија Диковог романа, тј. недостатак исте, позадина је слике којој је сврха да у први план истакне ликове. Обзиром да су судбине актера увек у фокусу Дикових приповести, то нужно ограничава географију његових романа на њихово непосредно фикционално окружење. Шира географска локација мање је битна. Радња би се могла одиграти како у Сан Франциску или Њујорку (*Човек у високом дворцу*, *Сањају ли андроиди електричне овце?*, *Убик*), тако и на Марсу (*Марсовско временско исклизуће*, *Три стигме Палмера Елдрича*), а да измештање значајно не утиче на непосредно окружење актера. Дикове интервенције, тј. тренуци када нам текст налаже да одступимо од енциклопедије знања о стварном свету и надоградимо је знањима о фикционалној енциклопедији, оскудне су. Самим тим, сличности између фикционалне и енциклопедије знања о стварном свету веома су велике:

„Алтернативна садашњост под доминацијом нациста изгледа да води ка истом ћорсокаку са којим је био суочен Диков сопствени свет 1961. Нуклеарни рат надвија се над стварношћу 1962. године, како у стварном свету у коме су САД и СССР добро опскрбљене хидрогенским бомбама, тако и у две алтернативне реалности Човека у високом дворцу и Скакавца притиска” (Роси 2011: 93).

Знања која поседујемо о сопственој реалности у значајној мери су примењива и на фикционални свет *Човека у високом дворцу*. Разлике између нашег стварног и фикционалног света романа далеко су мање. Постоје тек у толикој мери да читаоцу обезбеде искуство једне контрачињеничне, тј. алтернативноисторијске анти-утопијске (*Човек у високом дворцу*) или чисто научнофантастичне реалности (остали романи који су тема наших разматрања). Реконструкција фикционалног света таквог дела очуђује читање присиљавајући читаоца да сагледа све врлине и мане фикционалне стварности како би се потом са подозрењем осврнуо и на сопствену.

IV 6. 2. *Марсовско временско исклизуће*

Пре него што приступи реконструкцији фикционалног света *Марсовског временског исклизућа*, читалац може очекивати да ће знања потребна за реконструкцију те фикционалне стварности у значајној мери одступати од знања која су саставни део његове енциклопедије знања о стварном свету. На такав закључак може га навести и наслов романа, будући да смешта радњу приповести у страно окружење друге планете. Међутим, тај закључак био би погрешан и таква очекивања изневерена. Како је Олдис исправно приметио, иако је радња приповести смештена на црвену планету, то није Марс који познајемо из различитих извора у нашој искуственој стварности. То је фикционална

планета коју Дик вешто користи као метафору духовног осиромашења човека (в. Олдис 1975: 46). У најбољој традицији научнофантастичне књижевности, Диков фикционални Марс нема ничег заједничког са својим стварним парњаком осим имена. *Марсовско временско исклизнуће* читаоцу не говори ништа о Марсу. Напротив, омогућава му да спозна парадигматске истине о планети на којој живи. Диков фикционални Марс утемељен је на нашој планети на два нивоа.

Први ниво јесте раван физичког окружења. Ипак, општа оскудица приметна у физичком окружењу неразмрсиво је испреплетена са друштвеним односима који се у тој фикционалној стварности успостављају како међу новопридошлим колонистима, тако и између њих и староседелаца. Поменути фикционални односи у великој мери одражавају степен примењивости читаочеве енциклопедије знања о стварном свету на фикционалне просторе Диковог романа. Читајући његове странице, читалац ће приметити да физичко окружење представљено текстом у великој мери подсећа на две области и историјска периода на Земљи. Прва област јесте запад САД деветнаестог века. То је доба ширења граница те државе и потискивања староседелаца са њихових огњишта. Услед безакоња које је владало на тим просторима, тај период остао је упамћен у америчкој историји као Дивљи запад. Слична ситуација у истом временском периоду била је и на аустралијском континенту. Уколико прочитамо пар Дикових описа Бликмена, постаће јасно колико фикционални староседеоци Диковог Марса дугују правим староседеоцима како северноамеричког, тако и аустралијског континента. У представљању Бликмена Дик није могао заобићи ни однос доминантне беле расе према припадницима црне и осталих неповлашћених раса у САД свог доба. У поменутом роману, Бликмени показује потпуно другачији приступ постојању у односу на колонизаторе са Земље. Аналогно историјским чињеницама наше искуствене стварности, колонизатори у Диковом роману схватају Марс као ресурс који је ту да се експлоатише, не као животно окружење које треба да постоји и после њих. За разлику од колонизатора, белог човека, Бликмени себе доживљавају делом окружења у коме живе трудећи се да са њиме постигну хармонију. Труде се да постигну равнотежу између својих потреба и захтева околине коју настањују. Колонизатори безобзирно нарушавају ту равнотежу убрзавајући трансформацију окружења у ентропијски хаос. Из тих разлога, поменуте односе Диковог фикционалног света као аналогије на нашу искуствену стварност могуће је ближе објаснити Јанговим речима:

„Колонијална или империјална владавина била је оправдана антрополошким теоријама које су све више приказивале народе колонизованих светова као инфериорне, детињасте или нејаке, неспособне да се брину о себи (иако су то одувек успешно чинили), у чијем је интересу да буду под очинском владавином Запада” (2013: 14).

Уколико пажљиво прочитамо претходни навод, постаје очигледно да је приказ фикционалних Бликмена утемељен у народима колонизованих светова о којима Јанг говори. На исти начин, није тешко закључити како је приказ фикционалних колонизатора на Марсу и њиховог односа према тамошњим домороцима утемељен у сличним односима наше искуствене стварности: „Однос између Запада и незапада разматран је у оквиру односа беле расе с другим расама. Белачка култура је сматрана (и остаје) основом за идеје о легитимној влади, закону, економији, науци, језику, музици, уметности, књижевности – једном речју, цивилизацији” (Јанг 2013: 14).

О томе говори и Едвард Саид (Edward Said) у књизи *Култура и империјализам*⁴³⁸ (1994). Како империјализам, тако и колонијализам „подржавају и [...] подстичу импресивне идеолошке формације које укључују схватања да поједине територије и народи *захтевају* и преклињу да се над њима доминира” (1994: 9). Такви ставови иду руку под руку са уобичајеним колонијалним речником који укључује „речи и концепте као што су ‘инфериорне’ или ‘поданичке расе’” (1994: 9). У свом ранијем делу, *Оријентализам*⁴³⁹ (1978), Саид говори о „тегобност[и] цивилизаторске мисије Белог Човека” (2008: 337). Истиче како је такав став колонијалних центара заправо оправдавање и скривање истинских мотива те историјске праксе над народима који су перцепирани као инфериорни: „Било је важно дати освајању достојанство приписујући му одређену идеју, претворити апетите за више географског простора у теорију о просторном односу између географије на једној страни и цивилизованих или нецивилованих народа на другој” (2008: 289).

У околностима у којима су међусобни односи колонизатора и колонизованих изграђени на таквим темељима, долази до сукоба не „само два различита народа већ и епистемологије” (Јанг 2013: 64). У аналогији на историјске ситуације наше искуствене стварности, на Диков фикционални Марс колонисти са Земље, већим делом представници културе Запада, „доносе са собом појмове поседовања и имовине, власништва и својине, који су суштински у супротности с онима који не могу бити асимиловани у такав систем” (2013: 64). Однос Бликмена према окружењу које настајују супротстављен је односу према свету који представљају колонисти: „Номад обрађује земљу, интимно је повезан с њом, али не веже себе за њу у односу власништва и поседовања. Овај однос је пре свет и наследан” (2013: 64). Очигледне су паралеле културолошких и цивилизацијских разлика између белог човека као колонизатора у Северној Америци деветнаестог века наспрам америчких домородаца који пред њим узмичу. Сличан пример могао би бити и однос између белог човека у Аустралији и тамошњих домородаца, аустралијских Аборицина. Ипак, Дик превасходно има на уму ниподаштавајући однос белог човека у САД свог времена према припадницима црне популације. То постаје јасно уколико се сетимо да је термин који Кот најчешће користи за Бликмене „црнчуге”: „Пре неки дан нам дош’о неки клинац из УН да се буни око наших правила за *црнчуге*” (Дик 1995: 17, *курзив мој*). Такви ставови према црној популацији приметни су не само у фикционалном друштву *Марсовског временског исклизнућа* на примеру речи и поступака различитих актера. Уколико се вратимо роману *Човек у високом дворцу*, сетићемо се да је сличне ставове заступало фикционално друштво утемељено на нацистичким расним законима. Најизразитији пример следствених система вредности и друштвених образаца тог окружења био је лик Роберта Чилдана. Ти односи нису плод фикције. Приметни су били и у америчком друштву Диковог доба. Срж таквих ставова понајбоље описују речи Франца Фенона (Frantz Fanon) у књизи *Црна кожа, беле маске*⁴⁴⁰ (1952): „Црнац воли да тороче⁴⁴¹, те од те теорије није тако дугачак пут до нове претпоставке: Црнац је тек дете” (1986: 27).

⁴³⁸ У оригиналу на енглеском језику, *Culture and Imperialism*. Књига није преведена на српски језик.

⁴³⁹ Књига је први пут штампана 1978. године на енглеском језику, под насловом *Orientalism*. Превод који користимо штампан је 2008. године.

⁴⁴⁰ Књига је по први пут издата 1952. године, на француском језику, у издању Editions de Seuil. У оригиналу, наслов књиге гласи *Peau Noire, Masques Blancs*. Издање на енглеском језику које користимо, *Black Skin, White Masks*, објављено је 1986. године. Књига није преведена на српски језик.

⁴⁴¹ На енглеском језику, „jabber”.

Други ниво утемељења фикционалног Марса на стварној Земљи лежи у друштвеним, економским и међуљудским односима тог окружења. Односи представљени текстом романа аналошки су засновани на сличним односима у друштву САД Диковог доба. Пример *Марсовског временског исклизнућа* одличан је показатељ да нити писац, нити читалац не могу побећи од своје стварности. Тај роман потврда је Сувинове тврдње да научна фантастика као књижевна врста има превасходно аналошки приступ, тј. да су дешавања и односи у њеним делима у првом реду аналогична на проблеме и појаве света у коме живимо, као и историјског тренутка у коме је дело стварано. Сличног је става и Пагети када каже да је фикционални Марс *Марсовског временског исклизнућа* приказан као „реплика америчког друштва у повоју”, које нам је препознатљиво „не само по својим [...] пионирима, већ и појавама из настанка капиталистичког друштва којим влада неумољиви закон профита” (1975: 27).

Међуљудске односе и друштвена кретања која је запажао око себе аутор узима као полазиште за изградњу фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа*. Такве односе потом у фикционалном окружењу које гради текст логички развија као искривљени одраз у зачудном огледалу, не би ли присилио читаоца да се критички осврне на сличне појаве у сопственој стварности. Као метафору духовног сиромаштва о којој Олдис говори, Дик гради фикционални Марс као место које оскудева у свему. Велики део планете прекривен је пустињом у коју чак и Бликмени ретко кад дубље залазе. Област коју колонисти насељавају зависна је како од система канала којим се насељеницима расподељују ограничене залихе воде, тако и од сировина и робе са Земље којих никада нема у довољним количинама. У таквом окружењу, на површину излазе најгоре људске особине оличене у поступцима различитих ликова, почевши од Силвије Болен, преко Милтона Глауба до Арнија Кота. Материјална оскудица води духовном осиромашењу. Постаје тешко саосећати са другим и пружити му помоћ уколико је ваш сопствени опстанак угрожен. Такви услови доводе до међусобног отуђења житеља тог света. Неки од њих са тим су се околностима саживели. Други покушавају да им се одупру и очувају своју људскост помажући другима упркос свему. Животи житеља Диковог Марса само привидно припадају њима. Судбину им кроје невидљиви чиниоци представљени институционално-корпоративним савезом УН-а и Ко-Оп корпорације. Из тих разлога, енциклопедија знања о стварном свету уз помоћ које читалац приступа реконструкцији фикционалне реалности остаје у великој мери примењива на свет фикционалног Марса. Упркос транспозицији радње у окружење друге планете, житељи тог света остају фикционални парњаци људи какве би могли замислити и у сопственом окружењу. Парњачки однос не проналазимо само код актера приповести. Институционално-корпоративни невидљиви домен романа очигледан је фикционални парњак политичких институција и корпорација наше стварности.

Слично *Човеку у високом дворцу*, радња романа почиње *in medias res*, приповедним сегментом усмереним на духовно стање Силвије Болен. У препознатљивом стилу, Дик се ни не труди да окружење ликова читаоцу представи са много детаља. Како ће тај свет изгледати у уму читаоца Дик препушта принципу минималног одступања и читаочевој енциклопедији знања о стварном свету. Такав приступ огледа се и у оскудној фикционалној географији *Марсовског временског исклизнућа*. Шест фикционалних локација директно је истражено у приповести. Прва локација јесте фарма Боленових и њено непосредно окружење које обухвата куће Штајнерових и Џун Хенеси. Друга је Јавна школа коју похађа Боленов син. Трећа је насеље Луистаун у коме се налазе канцеларија и стан Арнија Кота. Четврта је камп БГ у Новом Израелу поред кога се налази радња Ен

Естерхази. Преостале две локације налазе се у планинама ФДР-а. То су Прљава чворновата, као и илегално слетиште које Норберт Штајнер и Ото Ците користе за кријумчарење робе са Земље. Поменуте локације представљају директно окружење актера. Уједно, то су и границе до којих њихов поглед сеже. Све друго налази се ван њима видљивог и сазнатљивог домена. Опис чак и тих локација веома је штур, готово непостојећи. Постоји разлог зашто аутор њиховом детаљнијем опису не придаје значаја. Оставља их неупотпуњеним како би поглед читаоца усмерио на егзистенцијалну ситуацију ликова.

У првом плану Дикове приповести јесу стање ума и међусобни односи актера. Фикционално окружење у другом је плану. Позадина је на којој се њихове приче одвијају. Будући да је утемељено на стварном окружењу појединих локалитета на Земљи, тако устројено фикционално окружење са њима је лако замењиво. Транспозицију радње романа на фикционални Марс Дик користи како би олакшао фикционално рецентрирање читаоца. Фикционално рецентрирање у окружење друге планете отвара пут лакшем прихватању научнофантастичног новума на којем је приповест утемељена. Постојање таквог новума очуђује читање и води читаочевом прихватању фикционалног света као могућег и потенцијално стварног. Тај процес завршава се читаочевим критичким освртом на околности сопствене искуствене и емпиријске стварности, из којих је приповест неизоставно потекла.

Постоји само неколико места на којима текст од читаоца тражи да прилагоди или одбаци нека знања из своје енциклопедије знања о стварном свету и усвоји нова којима ће проширити своју фикционалну енциклопедију. Осим способности Бликмена да комуницирају телепатски, најбитнија измена који читалац мора уврстити у своју фикционалну енциклопедију јесте новум приповести. Тај новум представља Дикову фикционализацију суштине поремећаја који су у нашој стварности познати као аутизам и шизофренија. Уколико читалац реконструкцији фикционалног света романа приступи користећи знања о тим поремећајима до којих може доћи у нашој искуственој стварности, такав приступ довешће до погрешног тумачења дела и одбацивања приповести као бизарне. Да би се избегла погрешна тумачења, тај део читаочевих знања из енциклопедије знања о стварном свету треба прилагодити фикционалној енциклопедији, те у њу усвојити нова на која нам указује новум приповести. Према том новуму, начин на који Манфред види стварност подједнако се може назвати поремећајем перцепције као и начин на који остали житељи тог света доживљавају заједничку стварност. Манфред је аутистичан, јер је искључен из заједничке стварности. Већина осталих ликова подједнако је аутистична, јер су искључени из доживљаја потпуне стварности која је Манфреду све што познаје. Знања која потичу из наше искуствене стварности говоре нам да је начин на који ми перцепирамо свет једини исправан, док је доживљај стварности аутистичних и шизофрених особа искривљена слика која је последица њиховог поремећаја. Приповест *Марсовског временског исклизнућа* логички утемељена у новуму пружа нам другачију слику. У том фикционалном свету, како Манфредова перцепција потпуне стварности, тако и доживљај заједничке стварности осталих ликова нису сасвим неистините и искривљене перцепције, али јесу непотпуне. Манфред и остали актери приповести у стању су да виде и доживе само један аспект реалности. Да би доживели стварност у њеној свеобухватности потребно је да пронађу равнотежу између двају аспеката. Ти доживљаји стварности само су наизглед супротстављени. Да би се супротстављеност превазишла потребна је њихова синтеза. Пут ка синтези јесте пут који Манфред и Џек Болен помажући један другом преваљују. Новум приповести на крају бива и логички потврђен у сцени у којој остарели Манфред након

много година долази да се опрости са мајком и захвали на помоћи Болену након што је дечак Манфред Болена напустио отишавши са Бликменима свега неколико сати раније. Уколико тај догађај посматрамо из угла сазнања која у нашој реалности поседујемо о протоку времена, морали бисмо га окарактерисати као бизаран. Проток времена је линеаран и таква временска исклизнућа и скокове у нашој реалности сматрамо нелогичним и немогућим. Ипак, приповест тог романа не одиграва се у нашој стварности. У питању је фикционална стварност заснована на научнофантастичном новуму. Тај новум онтолошки изједначава Манфредов доживљај стварности и протока времена без линеарног тока са доживљајем стварности и протока времена осталих ликова. Таква перцепција подрива онтолошко првенство заједничке стварности постулирајући линеарни проток времена као конструкт ума који је људима потребан као посредник између њих и свеобухватне истине о свету који насељавају. Из тих разлога, не можемо закључити да је приповест романа нелогична и бизарна. Полазећи од почетне премисе, новума, фикционалне чињенице приповести нижу се логично и добијају потврду на њеном завршетку. Приповест се може тумачити само на основу фикционалне енциклопедије коју као читаоци развијамо у просецу читалачке реконструкције фикционалног света датог дела. Међутим, то не значи да фикционална енциклопедија *Марсовског временског исклизнућа* нема утицаја на енциклопедију знања коју читаоци поседују о стварном свету. Између осталог, то и јесте један од аспеката његове сазнајне функције. На сличан начин на који подрива знања о заједничкој стварности романа као истинита и непобитна, Манфредов доживљај потпуне стварности подрива и знања која су саставни део читалачке енциклопедије знања о стварном свету.

IV 6. 3. *Три стигме Палмера Елдрича*

Процес сличан фикционалном рецентрирању читаоца у оквире фикционалне стварности у процесу читања можемо препознати и у фикционалном универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*. Актери приповести имагинативно урањају у интермедијарне стварности слично начину на који читалац урања у фикцију. Док читалац урања у окружење фикционалних ликова о којима чита, почиње да га посматра из њихове перспективе. На тај начин, читалац стиче способност да се са њима идентификује и са њиховим судбинама саосећа. Будући да је у питању дело научнофантастичне фикције, читалац може очекивати да ће знања која су део фикционалне енциклопедије универзума *Три стигме Палмера Елдрича* одступати од енциклопедије знања о стварном свету у значајнијој мери него што је то случај у реалистичкој фикцији.

Радња романа у равни примарне стварности *Три стигме Палмера Елдрича* смештена је у два локуса. Један је фикционална Земља другог времена и простора. Други локус јесте фикционални Марс. Измештање оба локуса у другачије простор-време у односу на искуствену стварност читаоца поспешује његово фикционално рецентрирање и отпочињање процеса који води когнитивном очуђењу. Међутим, уколико је читалац гајио очекивања да ће реконструирати окружење било фикционалног Марса, било Земље стећи сазнања о њиховим стварним парњацима, таква очекивања била би неутемељена и нужно изневерена. Док су писали о Марсу *Марсовског временског исклизнућа*, Олдису и Пагетију (в. Олдис 1975: 46; Пагети 1975: 27) није промакло да Дикова приповест не говори о Марсу наше стварности. Смештајући радњу романа у фикционално окружење црвене планете, Дик ту планету употребљава као метафору духовног осиромашења људске врсте у условима модерног либерално-капиталистичког потрошачког друштва на читаоцу

стварној Земљи. Исту планету Дик поново користи као сличну метафору у роману *Три стигме Палмера Елдрича*. Окружење изражене оскудице и незнања у коме се житељи тог локуса налазе Дик преплиће са својим виђењем последица модерних либерално-капиталистичких односа по животе обичних људи. Оличени су у надмоћи корпорација попут фикционалних П.П. Поставки или Жвака-3 произвођача из Бостона. У спречи са невидљивим и безличним институционалним доменом УН-а, оне потиру независност и слободу малих људи преобликујући их у складу са својим потребама. Фикционалном потрошачком друштву *Три стигме Палмера Елдрича*, као зачудном огледалу нашег сопственог, нису потребне слободоумне јединке које самостално доносе одлуке о својим животима и спознају реалност у којој живе. Отпадништво од стандарда које својим деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима поставља домен ван видокруга актера непожељно је. Таква самосталност доводи у питање ауторитет невидљивог домена. Стога се житељи видљивог домена цивилизацијским притисцима преобликују у једнообразну и хомогену масу потрошача. Најекстремнији вид тих притисака у приповести јесте присилна регрутација грађана и њихово слање у колоније, у нашем случају, фикционални Марс. У окружењу које одузима готово сваки смисао даљем постојању, колонистима се у стешњеним склоништима налик мишијим рупама одузима и последња одлика која човека чини оним што јесте. Одузима им се нада. Наместо наде, пружа им се лажни излаз у виду преносних дрога. Отуђење коме води употреба преносних дрога, нарочито Моћног-Д, примећује и Фитинг:

„Отуђени од сопствених живота, колонисти живе *представу* другог живота, посредованог предметним знацима поставки. Та будућа Земља [или Марс], наша је сопствена садашњост, у којој је еманципаторски и утопијски потенцијал медија и технологија [...] преусмерен ка тривијализованим производима и идеолошким праксама манипулације и представе које одликују потрошачко друштво” (1983: 227).

Преносне дроге пружају колонистима виртуелно постојање у коме губе људски идентитет. Постају корисници, извор профита за моћније од њих. Користећи те дроге, постају део врзиног кола у коме се, бежећи од живота на који су присиљени, одричу и последњих чиниоца своје људскости и достојанства. Покушајем бега од неподношљиве стварности упадају у замку која је за њих постављена. Поред статуса потрошача који већ поседују, добијају још један. Постају потрошна роба. Колико год да такав фикционални Марс одудара од читаочевог стварног искуства, он је ипак утемељен у окружењу и односима какве је аутор могао запазити у стварном свету око себе.

Поштујући традиције научнофантастичне књижевности, оба локуса која Дик користи у *Три стигме Палмера Елдрича* не деле са својим стварним парњацима готово ништа сем имена. Реконструкцијом фикционалног универзума тог романа читалац неће доћи до било каквих чињеничних истина како о Земљи, тако ни о Марсу наше искуствене стварности. Откривање чињеничних истина о стварности никада није ни било сврха како научнофантастичне, тако ни било које друге врсте фикције која негује своју сазнајну функцију. Фикционалним рецентрирањем читаоца у другачије простор-време, у спречи са научнофантастичним новумом, отпочиње се процес који ће присилити читаоца да реконструкцијом фикционалне реалности не надогради само своју енциклопедију знања о фикционалном свету, већ и ону о стварности која га окружује: „У средишту сваког критичког читања постоји *узајамно дјеловање текста и контекста*, јединственог књижевног чина и свеукупности друштвеног свијета адресата” (Сувин 2009: 99, *курзив мој*). Поменуто међуделовање један је од предуслова когнитивног очуђења које је и циљ

реконструкције светова научнофантастичне фикције. Такво искуство ослобађа ум читаоца од окова наученог, омогућавајући му да заобиђе чињеничне и сагледа парадигматске истине о стварности у којој живи. Оба локуса која Дик у *Три стигме Палмера Елдрича* користи имају утемељење у енциклопедији знања о стварном свету на два нивоа. Први ниво јесте раван физичког окружења. Други ниво утемељен је на познатим нам друштвено-економским и међуљудским односима какве запажамо у стварном свету око нас.

У равни физичког окружења, како фикционална Земља, тако и Марс, утемељени су у пищевим знањима о Земљи наше искуствене стварности на основу једне законитости. У питању је незаобилазни закон ентропије. За разлику од уобичајене слике ентропије као престанка живота у универзуму кретањем ка свеопштем смрзавању услед губитка употребиве енергије, фикционална Земља *Три стигме Палмера Елдрича* нуди другачију слику. Ипак, последице су исте. Фикционално окружење те Земље логички је замишљено као екстраполација крајњих последица загађења животне средине какво познајемо у нашој стварности. Глобално отопљавање о коме се већ деценијама говори у нашем свету, на страницама Диковог романа добија свог фикционалног парњака у виду узнапредовалог ефекта стаклене баште. Ентропијски крај није замишљен као хлађење. Долази у огњу. Слика фикционалног окружења за које, услед имена, читалац испрва очекује да буде познато, очуђује читање и поспешује фикционално рецентрирање читаоца. Мало тога може бити заједничког између нпр. нама стварног Њујорка и Диковог „Њујорк[а] на 82°C” (Дик ²2016: 11):

„Испод њега је почело пулсирање; под се затресао. *Систем за хлађење зграде се укључио. Дан је почео.* / Изван кухињског прозора *врело, непријатељско сунце* се уобличио иза других стамбених зграда, њему видљивих; *затворио је очи да се одбрани од њега.* Биће опет пржење, помислио је, вероватно и до двадесет вагнера” (Дик ²2016: 11-12, *курзив мој*).

Слика која настаје у уму читаоца док пролази кроз редове претходног навода ствара чудан осећај суочавања са наизглед познатим, за које се на концу испоставља да је страно. Очуђење читања у претходној сцени постиже се окретањем наглавце свега што је читаоцу у њему стварном свету познато. Долазак сунчеве светлости више није повод за радост. Сунце је непријатељско и, као такво, више није извор живота. Његова светлост нешто је од чега се треба бранити, јер доноси најстрашнију смрт: „[Н]а трен, сунчеви зраци су га дотакли и осетио је – или замислио – себе како цврчи. Печен као жаба, свих животних сокова исушених” (Дик ²2016: 17). Дан постаје оно што је некада представљала ноћ, место незамисливих ужаса. Насупрот томе, тама и хладноћа постају добродошле и пријатељске: „Просторије, свеже и тамне, наводиле су га да се опусти” (Дик ²2016: 17). Таквом изградњом физичког окружења фикционалне Земље, писац читаоцу измиче тло под ногама и рецентрира га изневеравајући његова очекивања.

Насупрот фикционалној Земљи која хрли ка ентропијском огњу, фикционални Марс хрли сличној судбини, али на другачији начин. Замишљена налик Марсу *Марсовског временског исклизнућа*, црвена планета *Три стигме Палмера Елдрича* још је сувље, безводније и негостољубивије место. За разлику од претходног романа, мрежа канала за наводњавање у *Три стигме Палмера Елдрича* представљена је као сасвим запуштена. Самим тим, узгајање било каквих усева постаје још теже и безнадније. Склониште са околином у које долази Мејерсон једини је део фикционалног Марса који приповест аутентизује. Као и насељиви део Марса у *Марсовском временском исклизнућу*, окружено је још једном манифестацијом ентропијског кретања, песком који незауостављиво надире,

затрпавајући мрежу канала од чијег су оспособљавања колонисти већ одустали. Такве околности гуще сваку наду у могућност опстанка. Као и на Земљи услед високих температура, све се исушује и вене. На фикционалном Марсу, тај процес одвија се много спорије, мада ништа мање неумитно. Ван склоништа, једини поглед који колонисти имају јесте онај „на полунапуштене вртове и скроз напуштену опрему” (Дик ²2016: 147). Колонисти у *Три стигме Палмера Елдрича* једнако су зависни од снабдевања са Земље као и њихови парњаци у *Марсовском временском исклизнућу*. Такве околности потцртавају чињеницу да они на Марс нису ни одаслати како би на њему сејали усеви и учинили га погоднијим за живот. Сврха боравка колониста у новом окружењу лежи у томе да постану корисници Моћног-Д и извор профита како за Булерову компанију, тако и за његове претпостављене у УН. Могло би се рећи да су заправо они сами усеви невидљивог домена посејани да постану потрошачи који ће му донети корист. Околности физичког окружења фикционалног Марса читаоцу ништа неће рећи о чињеничним истинама правога. Међутим, измештањем овоземаљских проблема Дикових колониста у фикционално окружење које се не зове Земља, писац омогућава читаоцу да лакше увиди у којој су мери сличне околности и односи присутни у свету у коме живи.

Други ниво на коме су оба локуса *Три стигме Палмера Елдрича* утемељена у свету наше искуствене стварности препознајемо у друштвеним, економским и међуљудским односима какви постоје у том фикционалном окружењу. Начин на који је то учињено, готово је идентичан начину на који је изграђен и фикционални свет *Марсовског временског исклизнућа*. Попут односа у том роману, текстом приповести *Три стигме Палмера Елдрича* писац аналошки заснива замишљене односе тог фикционалног универзума на сличнима америчког друштва свог доба. Као полазиште и грађу коју ће употребити у изградњи тог фикционалног универзума, аутор преузима друштвена кретања и следствене међуљудске односе којима је сведочио у сопственом окружењу. На тај начин утемељене односе фикционалног универзума романа, писац логички развија као искривљени одраз у зачудном огледалу наше искуствене стварности. Циљ таквог приступа јесте приморавање читаоца да сличне појаве у свету око себе поново сагледа из другачијег угла, те се на њих критички осврне.

Како истичу Олдис и Пагети, фикционални свет *Марсовског временског исклизнућа* Дик је изградио као метафору духовног осиромашења људске врсте. Изградњи фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* писац приступа на сличан начин. Оба локуса приповести замишљена су као окружења крајње негостољубива за живот. Док је Марс сасушена пустиња у којој ништа не успева, Земља је на убрзаном путу да то постане услед огромних дневних температура на већем делу планете. Док су на Марсу колонисти присиљени да бораве у скученим подземним склоништима како се не би предуго излагали суровој клими, ни ситуација житеља фикционалне Земље није много боља. Приморани су да током дана остану затворени у својим стамбеним јединицама, потпуно зависни од расхладних система: „А онда када је закочио систем хлађења, сваки папагај и венеријанска минг птица у згради пали су мртви. И корњача његовог комшије се скувала насуво. [...] Домаћице су се, међутим, шћућуриле на најнижем подземном нивоу, мислећи [...] да је судњи час коначно стигао” (Дик ²2016: 12).

Околности оскудице у свему постоје како на фикционалном Марсу, тако и на Земљи. Пример те оскудице на Земљи јесте потреба Ричарда Хната да безглаво јури за зарадом. Цивилизацијске притиске који га на том путу приморавају на низ погрешних избора које прави како у своје, тако и у име своје супруге, анализирали смо у поглављу посвећеном деонтичким, аксиолошким и епистемичким ограничењима тог света (в. IV 2.

3.). За наше тренутне потребе, довољно ће бити да скренемо пажњу да се ти цивилизацијски притисци могу манифестовати и на нивоу свакодневних потреба и дужности којима иначе не придајемо велику важност. Једна таква обавеза је и неопходност плаћања рачуна: „Први рачун који му је запао за око био је преварантски прорачун хлађења стана; за одржавање *Зграде 492* дуговао је тачно десет и по кожица за претходни месец – *покупљење од три четвртине кожице у односу на април*” (Дик ²2016: 12, *курзив мој*). Такво осликавање нечег наизглед потпуно обичног као што је плаћање рачуна, измиче читаоцу тло испод ногу и дезоријентише га. Суочавање са таквим односима очуђује читаочеву реконструкцију фикционалног универзума и омогућава му да и своју искуствену стварност сагледа из другачијег угла. Уколико то учини, схватиће да разлике у последицама неплаћања рачуна између стварне и фикционалне Земље нису питање врсте, већ степена. Последице неплаћених рачуна на стварној Земљи могу бити изузетно непријатне, али не представљају смртну пресуду, барем не директно и сместа. На Земљи коју гради текст *Три стигме Палмера Елдрича*, поменути последице аутор доводи до свог логичког екстрема. Платити рачуне на време дословно постаје питање живота или смрти⁴⁴². Околности у којима ментална слика меса које цврчи изложено немилосрдним сунчевим зрацима никада није далеко од свести житеља фикционалне Земље постају плодно тле за прихватање деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка који намеће невидљиви домен. Поистовећивање са следственим нормама и вредностима тог окружења потом води отуђењу људи и порасту њихове способности да једни у другима не виде људска бића. Према осталим житељима почињу да се опходе као према било потенцијалним средствима, било сметњама. На сличан начин као и на од снабдевања са Земље зависном фикционалном Марсу, у општој оскудици и безнађу до кога постојање у том окружењу води, на површину излазе најгоре људске особине. Позната латинска пословица – „*homo homini lupus est*” (човек је човеку вук) – добија своје фикционално оваплоћење у себичним поступцима различитих актера приповести. Више је таквих примера.

Издвојимо сплеткарење Барнија Мејерсона и Рони Фугејт које је требало да се заврши њиховом издајом Леа Булера. Ту су и настојања Рони Фугејт да поткопа Мејерсонову позицију у П.П. Поставкама и заузме његов положај. Не смемо заборавити ни план Леа Булера да инфицира Мејерсона једним обликом епилепсије како би кривицу за њену појаву касније свалио на Елдричеву преносну дрогу. Такав план ни у једном тренутку не узима у обзир нити последице по Мејерсоново здравље нити да ли је он са тим сагласан. Булеру је Мејерсон средство за постизање циља. Врхунац себичног односа према окружењу у коме се на све гледа из аспекта личне користи свакако је Елдричево настојање да се преслика у личности свих житеља својих интермедијарних стварности, свих колониста на Марсу који су почели да користе Жваку-3: „Ја ћу бити сви колонисти који дођу и почну да живе тамо. Водићу њихову цивилизацију; *бићу њихова цивилизација*” (Дик ²2016: 210, *курзив мој*). На послетку, не треба заборавити ни Норма Шајна, Мејерсоновог сусклоништарца. У тренутку када га у покушају завођења друге склоништарке, док су у

⁴⁴² Избори те врсте често се постављају у Диковим фикционалним универзумима. У *Марсовском временском исклизнућу*, избор са којим је Џек Болен био суочен пре своје емиграције на Марс гласио је емигрирати или полудети. У роману који ћемо анализирати, *Сањају ли андроиди електричне овце?*, пред житеље фикционалне Земље поставља се сличан избор – емигрирати или се дегенерисати. Иако то Дик сада не чини отворено, избор који се у *Три стигме Палмера Елдрича* налази пред како Ричардом Хнатом, тако и многим другим житељима те фикционалне Земље, гласио би: пронаћи начин да се плате све већи рачуни или бити жив скуван у сопственим телесним течностима попут комшијине корњаче.

свету Перки Пат, прекине присуство осталих склоништара, који су се њиховом трансу накнадно прикључили, све о чему је Шајн у стању да размишља јесте да ли су у ту сврху употребили његову залиху Моћног-Д: „Али *једино до чега ми је стало*, помислио је, јесте троше ли ми Моћни-Д. А кладим се да троше; није ме брига шта кажу; не верујем им” (Дик ²2016: 52, *курзив мој*). Њему није доиста стало до особе коју је покушао да заведе. Она је за њега средство за испуњење личних потреба у мери у којој је и он њој представља исто. Смисао његовог постојања јесте Моћни-Д као средство преласка у стварност Перки Пат и брига о томе да неко не почне његову залиху да му одузима. На тим примерима можемо видети како материјална оскудица, у спрези са притисцима како физичког, тако и друштвеног окружења оба локуса романа, доводи до духовног осиромашења њихових житеља. Околности сличне онима какве је Дик поставио у *Марсовском временском исклизнућу*, понављају се и у *Три стигме Палмера Елдрича*. Житељима како фикционалне Земље, тако и фикционалног Марса, постаје тешко саосећати са другима уколико осећају да су и сами угрожени.

Степен угрожености житеља фикционалне Земље манифестује се на два начина. Први је физичка угроженост као последица смртоносних временских прилика. Други начин јесте угроженост друштвеног положаја појединца. Он се стално доводи у питање било деловањем других, било интервенцијама невидљивог домена. На фикционалном Марсу, притисци окружења приморавају колонисте да постану корисници психоактивних супстанци. Последица тога јесте да једино до чега им је стало постаје обезбеђивање снабдевања преносном дрогом. Такви услови фикционалног постојања у оба локуса за последицу имају међусобно отуђење житеља те фикционалне реалности. Неки од њих, попут Мејерсонових сусклоништара или већине житеља фикционалне Земље, те су околности прихватили и цивилизацијским притисцима се прилагодили. Насупрот њима, постоје и актери попут Мејерсона који покушавају да им се одупру и очувају своју људскост. Он то чини најпре на Земљи, окрећући леђа свом положају у П.П. Поставкама, а потом и на Марсу, одбијањем да употреби Моћни-Д.

Са светом *Марсовског временског исклизнућа* фикционална окружења *Три стигме Палмера Елдрича* деле још једну одлику. Како у једном, тако и у другом роману, одлуке пресудне по постојање актера доносе чиниоци њима невидљивог домена. Из тог домена делује организација УН, у савезу са корпорацијама видљивог домена попут Булерове компаније. Разлика у односу на претходни роман јесте појава новог чиниоца у невидљивом домену, супротстављеног УН-у. Оличен је у Палмеру Елдричу. Будући да су околности тог фикционалног универзума устројене на начин који је читаоцу у великој мери препознатљив, енциклопедија знања о стварном свету остаје у значајној мери примењива у реконструкцији фикционалног универзума тог дела. Упркос транспозицији радње романа у окружење како друге планете, тако и другачије верзије наше сопствене, житеље фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* можемо посматрати као могуће фикционалне парњаке људи нашег света. Парњачки однос није ограничен искључиво на житеље тог фикционалног универзума. Можемо га препознати и у начину на који писац гради како фикционалне компаније видљивог домена, тако и институције које делују из невидљивог. Устројени на тај начин, ти фикционални ентитети стоје у парњачком односу са корпорацијама и наднационалним политичким институцијама наше стварности.

У складу са устаљеним Диковим приступом коме смо били сведоци и у претходно анализираним делима, радња *Три стигме Палмера Елдрича* почиње *in medias res*, сценом буђења. То је приповедни сегмент фокусиран на духовно стање Барнија Мејерсона. Нити је први нити последњи пут да се читалац са таквом сценом среће. Буђењем Силвије Болен

почиње и приповест *Марсовског временског исклизнућа*. Како ћемо касније видети, приповест романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* почиње на сличан начин. Као што је читаоца већ навикао, Дик не покушава да окружење којим се актери крећу прикаже са превише детаља. Попуњавање празнина препуштено је машти читаоца и принципу минималног одступања од стварности. Поштујући тај принцип, читалац ће у реконструкцији фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* употребити своју енциклопедију знања о стварном свету. Анализирајући фикционалне реалности *Човека у високом дворцу* и *Марсовског временског исклизнућа*, већ смо приметили како се такав приступ огледа у оскудности фикционалне географије поменутих дела. Истоветна ситуација понавља се и у *Три стигме Палмера Елдрича*. Број фикционалних локација које су у истражене у приповести ограничен је. На фикционалној Земљи, то је шест локација: Мејерсонов стан, Емилин стан, канцеларије у П.П. Поставкама, унутрашњост аутобуса који користи Ричард Хнат, унутрашњост таксија у коме Мејерсон напушта зграду П.П. Поставки, као и унутрашњост свемирског брода којим одлази на Марс. На црвеној планети, директно је истражено само склониште у које Мејерсон долази, са непосредном околином. У интермедијарној стварности Перки Пат, све што читалац може видети јесте унутрашњост Волтовог стана и плажа на обали океана. Фикционална географија тог интермедијарног света нужно је ограничена и у самој фикцији, садржајем минованих поставки које корисници употребљавају при преносу. Што се Елдричевих интермедијарних стварности тиче, у питању је низ халуцинација којима је сврха да буду замењене за примарну стварност и од ње неразлучиве. Стога се у тим интермедијарним световима готово увек на различите начине понавља фикционална географија како фикционалне Земље, тако и Марса. Можемо пронаћи само два изузетка од тог правила.

Мање важан примећујемо у последњој сцени романа. Чињеница да се радња романа по први пут одиграва у окружењу Булеровог свемирског брода неважна је. Сви свемирски бродови Диковог фикционалног универзума један другом су једнаки по томе што њихов опис изостаје. Дик напросто изјави како је место радње одређене сцене свемирски брод и потом препусти читаоцу да на основу својих знања и искустава како из стварног света, тако и других дела различитих врста фикције попуни празнине на платну. Други изузетак од правила издваја се од осталих фикционалних локација. У питању је окружење које је понајмање налик осталима. То је травната обала на коју ступа Булеро када му Елдрич присилно убризга дозу Жваке-3. Представља простор који је само Елдричев и у кога иначе не пушта никога: „Нико не долази овамо без моје дозволе” (Дик ²2016: 85). Да је то окружење плод ума који није потпуно људски постаје јасно када се Булеро сусретне са једном од Елдричевих креација, створењем познатим под именом Глик: „Глик, шта год да је, није настао на Тери, нити је плод теранског ума” (Дик ²2016: 86). Штуро описане фикционалне локације једино су окружење којим се ликови приповести крећу. Самим тим, то су и границе њима сагледивог домена. Све изван тих граница, њима је невидљиво и несазнатљиво. То су границе њихове фикционалне енциклопедије.

У први план својих приповести Дик увек ставља психолошко стање актера у приповедној жижи. Фабула прати њихово ментално стање и развитак међусобних односа. Фикционално окружење у другом је плану. Разлог томе је што је осмишљено као позадина на којој се читаоцу представља егзистенцијална ситуација која одређује судбину ликова. Фикционално рецентрирање читаоца олакшано је транспозицијом радње романа у фикционално окружење које је читаоцу истовремено познато и страно. Фикционална Земља позната му је по употреби одређених географских одредница стварне Земље, као и начину на који фикционални ликови функционишу у интеракцији на свакодевном нивоу.

Фикционалном Марсу недостају географске одреднице које читаоца подсећају на стварну Земљу, али је начин интеракције ликова непромењен у односу на њу. Оно што се код оба фикционална окружења читаоцу чини страним јесу како другачији услови физичког окружења, тако и много израженији утицај ентропије на кретања у њему него што је то случај у нашој искуственој стварности. Ентропијско кретање ка коначном хаосу нужно је присутно и у нашој стварности, али неретко пролази незапажено. Насупрот томе, у Диковим фикционалним универзумима, присуство ентропије у животима житеља тих реалности чињеница је која им је увек пред очима. У приповести *Три стигме Палмера Елдрича*, она има више манифестација, почевши од огња на Земљи, преко хомогенизације свих људских посебности најпре у минованим луткама, потом у јединственом ентитету под именом Палмер Елдрич, све до песка Марса који прети да угуши живот у крхким колонијама. Фикционално рецентрирање у другачије окружење отвара пут ка читаочевом прихватању научнофантастичног новума на коме је приповест утемељена. Постојање таквог новума, те логички развитак приповести на његовим темељима, очуђује читање. Тај процес води прихватању на новуму утемељене фикционалне стварности као фикционално могуће и потенцијално стварне. Читаочев критички осврт на околности искуствене стварности, те препознавање у њој појава са којима се упознао у фикцији, врхунац је процеса когнитивног очуђења. Пошавши од знања из своје искуствене стварности, читалац је кренуо на путовање кроз текстуални универзум фикционалних могућих светова ширећи своју фикционалну енциклопедију. На послетку, затвара круг и враћа се у своју стварност. У њој ће нова сазнања, део фикционалне енциклопедије, постати саставни део читаочеве енциклопедије знања о стварном свету.

Као и у претходно анализираним делима, у приповести *Три стигме Палмера Елдрича* постоји неколико места на којима текст романа приморава читаоца да своју енциклопедију знања о стварном свету прилагоди. Истовремено, постаје неопходно да усвоји и нова знања како би проширио фикционалну енциклопедију. Уколико то не учини, дело чији свет реконструише неће бити у стању исправно да тумачи. Осим прекогнитивних способности појединих актера да процењују степен вероватноће будућих последица садашњих избора, најважнија измена коју читалац мора учинити делом своје фикционалне енциклопедије у *Три стигме Палмера Елдрича* јесте премиса на којој се приповест темељи. То је њен научнофантастични новум. За разлику од новума какав је постојао у *Марсовском временском исклизнућу*, новум у *Три стигме Палмера Елдрича* нешто је сложенији. Ипак, последице које има по изградњу фикционалног универзума романа готово су истоветне.

Текстом приповести, Елдричеве интермедијарне стварности постулиране су као халуцинације у односу на примарну стварност романа. Уколико читалац реконструкцији тог текстуалног универзума приступи користећи знања из наше искуствене стварности, такав приступ довешће до погрешног тумачења дела и одбацивања делова приповести који се одвијају у тим стварностима као бизарних. Да би се фикционални универзум *Три стигме Палмера Елдрича* реконструисао на исправан начин, део читаочеве енциклопедије знања о стварном свету треба прилагодити фикционалној енциклопедији. Неопходно је усвојити нова сазнања. На њих нам указује новум приповести. Према том новуму, Елдричеве интермедијарне стварности домен су халуцинација изазваних употребом психоактивне супстанце. Схватајући тај домен на такав начин, читалац се ослања на знања енциклопедије стварног света. Све до тог тренутка, читалац не прави грешку. Међутим, до погрешке долази у тренутку када читалац претпостави да је примарна стварност романа централна и објективна стварност приповести, у односу на коју је тај интермедијарни

универзум нестварна могућност. Такав поглед на текстуални универзум *Три стигме Палмера Елдрича* указује на доследну примену енциклопедије знања о стварном свету на фикционални универзум приповести и узрок је погрешног тумачења. Као што нам приповест казује, примарна стварност романа примарна је само према томе што се у приповести прва јавља. Таква ознака није знак онтолошког, већ хронолошког првенства. Новум приповести тесно је испреплетен са Елдричевом способношћу да под утицајем Жваке-3 ствара те интермедијарне стварности. То је тренутак када текст романа читаоцу треба да укаже на то да халуцинације под утицајем психоактивних супстанци у нашој искуственој стварности не функционишу на исти начин као халуцинације изазване Елдричевом преносном дрогом у фикционалном универзуму приповести. Како би се схватила потоња, не могу се примењивати исти аршини који се користе да би се разумела претходна. Разлика је у следећем. Када појединац у нама стварном свету употреби психоактивну супстанцу која изазива халуцинације, та искуства одвојена су од искустава неке друге особе под дејством исте или сличне супстанце. Број халуцинација ограничен је једино бројем потенцијалних корисника. Свака халуцинација засебно је искуство. Замерка таквом смеру размишљања могла би бити да се нешто слично дешава и у Елдричевим световима. Сваки корисник одлази у засебну илузију, потпуно одвојен од било каквог контакта са другим корисницима. Међутим, док то јесте донекле тачно, постоје и две темељне разлике. Најпре, у тим интермедијарним световима суштински постоји само једна халуцинација без обзира на број корисника. Та халуцинација не налази се у уму корисника, како би се очекивало у нашој стварности, већ у Елдричевом уму. Структура те халуцинације је таква да у њој постоје засебне равни у којима се понаособ заробљавају корисници. У недостатку бољег термина, можемо их назвати световима. Сви ти светови заједно чине интермедијарни универзум смештен у ум Палмера Елдрича. На концу, као другу темељну разлику можемо узети чињеницу да корисници Жваке-3 никада нису заиста сами. У нашој искуственој стварности, халуцинација заиста у потпуности припада кориснику психоактивне супстанце. У њу нико други не може имати приступ. Налази се у уму корисника. Насупрот томе, у Елдричевом интермедијарном универзуму локација халуцинације је изван корисника. Он се њоме креће на начин сличан оном на који искушава примарну стварност. Како једна, тако и друга, налазе се изван његовог ума и представљају њему наметнуте конструкте истог степена, али различите врсте. Из тог разлога, у таквој халуцинацији корисник никада није сам. Увек је под будним оком њему невидљивог домена. Тај невидљиви домен јесте сâм Елдрич. Будући да су то његове, а не корисникове халуцинације, Елдрич му се може указати у било ком тренутку. Штавише, идентитет корисника може и избрисати, те се прсликати на његово место. Како је приповест показала, таква Елдричева способност ствара илузије које корисник доживљава на исти начин као и примарну стварност. Из тог разлога, оне у његовом уму постају готово неразлучиве. Примарна стварност се дестабилизује и губи онтолошко првенство које је првобитно имала како из перспективе актера, тако и из перспективе читалаца. Утемељена у научнофантастичном новуму, приповест *Три стигме Палмера Елдрича* читаоцу пружа другачију слику од оне на коју је свикао у нашој искуственој и емпиријској стварности. У том текстуалном универзуму како Елдричев интермедијарни универзум, тако и примарна стварност приповести аутентизоване су у готово једнакој мери. Последица тога јесте и да су онтолошке разлике између њих релативизоване. Како једна, тако и друга перцепција реалности не само да су непотпуне представе апсолутне стварности, већ су у великој мери искривљене и неистините. Да би се до спознаје апсолутне истине о стварности макар делимично дошло потребно је надићи фикционално окружење у коме се актери налазе.

Једини начин да се то постигне показује нам Мејерсон. Прихвата своје окружење такво какво јесте, али од своје људскости не одустаје и у њему даље развија искрене и топле односе са другима око себе: „Разлика између ‘стварног’ и ‘фиктивног’ на концу бледи у безначајност. Наместо тога, оно што је важно јесу лични односи” (Барлоу 2005: 88). Мејерсонов пример нам говори да није толико важно у којој је мери стварност коју перцепирамо таква каква нам се чини или је привид условљен наметнутим спољним факторима: „Дик је веровао како се нити појединци нити предмети не могу суштински спознати. Можемо се бавити само оним односима које смо у стању да сагледамо – не апсолутима” (2005: 88). Било у световима фикције или нашој искуственој стварности, не можемо бирати свет у коме ћемо постојати. Ипак, наш је избор да ли ћемо допустити да притисци тог окружења униште људску срж у нама или ћемо изабрати да се тим притисцима одупремо и останемо доследни себи и другима око нас.

Новум у *Три стигме Палмера Елдрича* на крају бива логички потврђен као научнофантастичан када читалац схвати да је и сâм Елдрич подједнако заробљеник интермедијарног универзума колико и други корисници. Он је његов творац и утемељивач, али и сâм нема избора до да се повинује његовим законитостима. Покушај да се овековечи у другима како би надвладао смрт, актерима и читаоцу најочигледније оличење ентропије, не успева. Као и други, Елдрич нема избора до да се суочи са својом коначношћу. Попут Мејерсона и самог читаоца, ни Елдрич не може да бира стварност у којој ће постојати. Бег у интермедијарне реалности како би утекао неумитности апсолутне узалудан је. У облику ентропије, апсолутна стварност га и тамо стиже. Да је Елдрич у својим намерама успео, то би значило да је надишао алетичка ограничења текстуалног универзума романа. Самим тим, тај универзум више се не би могао сматрати природним нити би се на њега у значајнијој мери могла применити енциклопедија знања о стварном свету. Роман *Три стигме Палмера Елдрича* морали бисмо окарактерисати као дело фантастичне књижевности. Будући да до тога не долази, новум приповести остаје веран природним законитостима како тог текстуалног универзума, тако и наше стварности. На тај начин, уз делимичну надоградњу, енциклопедија знања о стварном свету остаје великим делом примењива у изградњи читаоачеве фикционалне енциклопедије. Из тих разлога, текстуални универзум романа утемељен у новуму можемо посматрати као природан, логичан, условно могућ, те стога и научнофантастичан. Попут приповести *Марсовског временског исклизнућа*, полазећи од почетне премисе фикционалне чињенице *Три стигме Палмера Елдрича* нижу се логично, како би биле потврђене на њеном завршетку.

IV 6. 4. Сањају ли андроиди електричне овце?

Роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* приповест је која се препознаје као дело научнофантастичне фикције. Од фикционалног рецентрирања у оквиру те постапокалиптичне земаљске реалности, читалац ће имати одређених очекивања. Постоји могућност да ће сматрати како ће сазнања неопходна за реконструкцију те фикционалне реалности у мањој или већој мери одступити од сазнања која са собом носи из наше искуствене стварности. Наслов романа, *Сањају ли андроиди електричне овце?*, већ указује на постојање фикционалних околности и ентитета приповедне стварности који потенцијално леже ван опсега читаоачеве енциклопедије знања о стварном свету. Услед убрзаног развитка технологије, иако још увек није у потпуности материјално остварен, андроид је као појам део знања која су читаоцу на располагању у свету наше искуствене реалности. То је симулакрум људског бића који се према функционалним и физичким

одликама не може разлучити од оригинала. Наравно, сазнања о андрондима која читалац собом носи као део своје енциклопедије знања о стварном свету не потичу само из личног искуства и научне литературе. Дик није први писац који је у својим приповестима употребио мотив научно-технолошким процесом створених људи, тј. андроида⁴⁴³. Сазнања која читалац о том појму потенцијално доноси са собом када приступа реконструкцији фикционалног света романа *Сањају ли андронди електричне овце?* потичу и из домена фикције. Већ постојећу енциклопедију знања о стварном свету читалац ће надоградити развијајући фикционалну енциклопедију у процесу реконструкције фикционалне стварности. Сазнања о андрондима која је читалац раније поседовао биће употпуњена фикционалним чињеницама Дикове приповести. На сличан начин, електрична овца као симулакрум, иако неостварени, замисливи је део наше стварности. Као фикционални ентитет, симулакрум ће бити аутентизиован у фикционалну чињеницу у очима читаоца према принципу минималног одступања од искуствене стварности. Читалац ће симулакруму приписати све познате му одлике стварне овце, било у равни физичког изгледа, било у равни карактеристичног понашања. Једини аспект тог фикционалног ентитета који ће под притиском текста морати да буде измењен јесте фикционална чињеница да је овца о којој приповест говори електрични симулакрум праве животиње.

У складу са претходно изложеним, наслов Диковог романа својом граматичком формом отвара питање на које читаоцу може бити тешко да пружи одговор без надоградње своје енциклопедије знања о стварном свету:

„Наслов романа је двосмислен. Приписује способност снимања нечему што се не сматра живим и (наводно) нема свест, андрондима. То порађа дилему: ако андронди нису свесни, нису способни да сањају; међутим, уколико су способни да имају снове, то значи да нису неживи предмети, што из корена мења нашу концепцију стварности” (Шешлак 2021: 321).

Питање садржано у наслову односи се на то да ли су андронди као физички савршене копије људи, осим да рационално размишљају, кадре и да сањају: „[И]деја да андронди могу да сањају наговештава да поседују свест и животе аналогне људским” (Јаковљевић 2015: 94). Међутим, тек наговештена идеја сместа бива подривена, „јер андронд, као лажни човек, који сања електричне овце, још једну лажну ствар, представља реплику која измишља лажну стварност, што одговара дефиницији Бодријарове тоталне симулације” (2015: 94). У складу са принципом минималног одступања од стварности Рајанове, читалац ће на андронде пројектовати познате му карактеристике човека, како физичке, тако и психолошке. Андронд је представљен као органска творевина физички неразлучива од човека. Самим тим, постаје чињеница приповести да је, попут човека, створење састављено од крви и меса. Није електрични симулакрум као Декардова овца. Развијајући фикционалну енциклопедију усвајањем чињеница приповести, читалац ни у једном тренутку није присиљен да одступи од начина на који посматра физички изглед андроида. Насупрот томе, уколико се окренемо њиховим психолошким одликама, реконструкцијом тог фикционалног света читалац бива приморан да од ставова

⁴⁴³ Сетимо се Олдисовог запажања о безименом створењу у роману *Франкеништајн* Мери Шели. Како истиче, то створење састављено од лешева преминулих први је симулакрум људског бића у фикцији чије је стварање у приповести објашњено научно-технолошким поступком, тј. његовим фикционалним привидом (в. Олдис 1988: 49; Ворик 1980б: 35; Перковић 2004: 21-24; Динело 2005: 41). Будући да је такво, настањак тог створења утемељен је у природном могућем фикционалном свету, наспрам претходних примера вештачки створених симулакрума људи, који су дело натприродних сила, те стога припадају натприродним фикционалним световима.

утемељених у енциклопедији знања о стварном свету у одређеној мери одступи. Надограђујући своју фикционалну енциклопедију, читалац почиње посматрати Дикове андроиде као психолошки суштински различите од људских бића. Присиљен је да измени не само своју првобитну дефиницију андроида, већ и дефиницију човека. Новостечена знања фикционалне енциклопедије усмеравају га да разлике између људског бића и његовог вештачког симулакрума не посматра у физичкој опозицији природно рођеног наспрам вештачки створеног. На основу те опозиције, у фикционалној стварности романа готово да није могуће разликовати човека од биолошке машине која га замењује. Потребно је пронаћи другачију различитост. Под притиском фикционалних чињеница, читалац је проналази у опозицији рационалног и безосећајног наспрам емоционалног и саосећајног. Емпатијска способност актера да се уживе у патње и проблеме другог на начин сличан читаочевом урањању у фикционални свет постаје дефинишућа одлика која у *Сањају ли андроиди електричне овце?* раздваја истински жива људска бића од неживих симулација. Међутим, последица успостављања новог стандарда људскости јесте и та да многи житељи те фикционалне стварности тај захтев не могу испунити. Сетимо се Фила Реша. Усвојивши такав степен сазнања у своју фикционалну енциклопедију, читалац стиче способност да их у процесу когнитивног очуђења учини делом своје енциклопедије знања о стварном свету. То му омогућава да исти стандард примени и на житеље своје искуствене стварности. На послетку, фикционални свет Диковог романа није ништа друго до зачудни одраз негативних кретања у нашој стварности, чији је крајњи исход, дехуманизација и деперсонализација људских бића, у фикцији одлично представљен Диковом метафором андроида.

Још један разлог услед кога ће читалац лако препознати поједине одлике фикционалне Земље романа у својој стварности јесте пресудан утицај који на збивања у видљивом домену тог фикционалног света имају како корпоративни, тако и политички центри моћи невидљивог домена. На сличан начин као и у романима *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*, У приповести романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, Дик преплиће деловање ентропије у физичкој равни те фикционалне стварности, као радиоактивне прашине, са ефектима савремених либерално-капиталистичких односа који поспешују њено дејство спуштајући је у раван друштвеног. Зачетке односа у којима економска моћ корпорација превазилази и кооптира политичку моћ државе Дик је могао приметити и у САД свог времена. Такви односи у приповести свој зачудни одраз добијају настојањем безличних корпорација попут Асоцијације Розен да преузму монопол над видљивим доменом фикционалне реалности. Између економске моћи оличене корпорацијама и политичке моћи оличене државом успостављена је нелагодна сарадња по питању колонизације других планета. У таквом односу, корпорације врше притисак на државу да се за програм колонизације заложу. Разлог томе је тај што је програм колонизације извор великих прихода за корпоративне центре моћи. Последице таквих међусобних односа невидљивих центара моћи по видљиви домен приповести вишеструке су.

Сваки колониста бесплатно добија андроида-слугу за најтеже послове, личног роба. Логика профита је неумитна. Што више колониста, то више продатих андроида. Иако држава финансира тај издатак, посредно га, путем пореза, финансирају грађани. Тежњом ка регрутовању имиграната, програм колонизације убрзава ентропијски процес на Земљи празнећи је од живота. На Земљи остаје све мање становника који би се борили против надирања радиоактивне прашине и претварања њиховог окружења у пенетине. Упркос томе што је држава те фикционалне стварности својим попуштањем постала инструмент

корпоративних центара моћи са задатком да ствара тржиште нових потрошача, корпоративни центри нису задовољни. Прилику да прошире тржиште и стекну нове потрошаче виде у проширењу утицаја на видљиви домен фикционалне Земље. Фикционална Земља простор је у коме и даље главну реч воде политички центри. Иако служе интересима корпорација у колонијама, Земља је простор који нису вољни да препусте. Стварају се услови за притајени сукоб поменутих центара, аналоган сукобу који је читаоцу познат из његове енциклопедије знања о стварном свету. У питању је хладноратовски сукоб великих сила историјског тренутка писања романа.

Деловање како политичких, тако и корпоративних центара моћи убразава напредовање ентропије у видљивом домену. У складу са познатим нам околностима наше стварности, како једни, тако и други видљивој стварности намећу сличне односе, засноване на тржишној потрошачкој економији. Политички центри моћи користе Мерцеризам и емпат-кутију као обрасце контроле. Циљ тих образаца контроле јесте подршка тржишним односима заснованим на купопродаји животиња и културном конструкту емпатије који се око њих развија. Последица тога јесте уједначавање житеља те стварности у јединственом потрошачком идентитету који губи додир са изворним емоцијама. Појам људскости и емпатије наше искуствене стварности у одозго наметнутој мерцерићанској идеологији бива замењен конструктом који емпатију одваја од људских корена и везује је за потврђивање идеолошке исправности куповином животиња као статусних симбола. Такве околности подупиру постојеће тржишне односе. Корпоративни домен тржишне односе потрошачког друштва не доводи у питање. Једини разлог услед кога корпоративни центри нападају Мерцеризам и виртуелну стварност емпат-кутије јесте тај што власт политичких центара почива на њиховим темељима. Уколико ти темељи буду подривени, корпоративни центри имали би отворен пут ка овладавању видљивим доменом фикционалне Земље. Наравно, напад неће извршити директно. У ту сврху употребиће свој производ, андроиде. Слањем андроида на Земљу, у окружењу житеља те стварности, ентропија све више потискује живот. У обличју андроида, ентропија се налик прабини увлачи у све поре друштва: опере, полицијске станице, центре градова, предграђа, телевизијске емисије попут оне Бастера Другарчине. Једини домен у који се не могу инфилтрирати јесте мерцерићанска виртуелна стварност емпат-кутије. Стога Бастеров задатак јесте да ту идеологију подрије и сруши. Сукоб политичких и економских центара сукоб је око тржишта. Он не доводи у питање постојеће односе, напротив. Како једнима, тако и другима нису потребна слободна и самосвесна људска бића. Потребне су им уједначене гомиле истоветних, предвидивих и послушних потрошача. Победа било једних, било других не спречава андроидизацију човека, поспешује је. То је ентропија на делу у друштвеној равни аналогна сличном процесу у нашем свету.

Фикционално окружење представљено текстом приповести Дик чврсто темељи у окружењу и односима САД свог времена. Из тих разлога, на тај начин изграђен фикционални свет нема избора до да готово у потпуности прати логику и модална ограничења која вреде у нашој емпиријској и искуственој реалности. Такав приступ изградњи фикционалног света чува логичку кохерентност и веродостојност приповести, самим тим и њену сазнајну функцију. Поштовање тих модалних ограничења сврстава фикционалну стварност Дикове приповести у простор природних могућих светова. Логичку какву срећемо у природном алетичком свету неизоставно ће пратити целокупни модални поредак. Анализирајући фикционалне светове *Човека у високом дворцу*, *Марсовског временског исклизнућа* и *Три стигме Палмера Елдрича*, утврдили смо да се у тим световима не дешава ништа што се, под одређеним околностима, не би могло замислити

могућим у нашој стварности. Поштовањем исте приповедне логике, фикционални свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* потврђује се као природна могућа приповедна стварност. Будући да је тако, истражујући научнофантастични фикционални свет пред собом, читаочева очекивања постају донекле комплементарна онима која би могао имати у процесу читалачке реконструкције реалистичког дела. Једно од њих јесте и психолошка вишеслојност и вишедимензионалност фикционалних ликова. Попут актера раније анализираних дела, Рика Декарда и Цона Исидора, као главне ликове романа, можемо описати на тај начин. Исидор је нерегуларни грађанин оштећеног интелекта. Ипак, његово понашање је такво да читалац на ту чињеницу неретко заборавља. За разлику од већине регуларних, Исидор поседује духовну дубину. Стога је у стању да примети друштвене појаве и процесе које регуларни грађани нису у стању лако да уоче. За разлику од Исидора, Декард је регуларни грађанин. Имајући у виду да је запослен у полицији, очекивало би се да у приповести како он, тако и његова служба буду представљени у позитивном светлу. То очекивање бива изневерено. Како радња романа одмиче, занимање којим се Декард бави постаје све мрачније и одбојније, а он представљен као особа опхрвана притисцима фикционалног окружења. Поменуто околности чине структуру тог фикционалног света и мотивације ликова који се том стварношћу крећу одговарајућим логици наше искуствене стварности. Те околности указују на велики степен употребљивости читаочева енциклопедије знања о стварном свету у реконструкцији фикционалне реалности приповести. Као што је случај са актерима претходно обрађених Дикових романа, Френком и Јулијаном Фринк, Тагомијем, Цеком Боленом, Барнијем Мејерсоном и другима, ликови Рика Декарда и Цона Исидора у *Сањају ли андроиди електричне овце?* не могу се посматрати нити као негативци, нити као хероји. Уколико би им се на тај начин приступило, та слика не би одговарала истини. Они су само обични људи, ни по чему суштински различити од нас самих или било које друге просечне особе наше стварности. Попут нас, само покушавају да се снађу и преживе у околностима које их на готово сваком кораку спотичу. Таквим начином представљања ликова, Дик остаје веран како људској природи њихових ранијих фикционалних парњака, тако и логици наше искуствене стварности. На тај начин, Дик нас враћа Сувиновом запажању које карактерише скоро сва његова дела (в. Сувин 1975: 9). Сви актери Дикових романа, на начин познат нам из наше стварности, условљени су околностима на које немају готово никакав утицај. Те околности неретко их приморавају да поступе противно својим жељама и хтењима. Нити објективно посматрано, нити гледано из субјективног угла појединачних актера, не може се рећи да имају пуну слободу избора. Попут сличне категорије у нашој стварности, слобода избора јесте појам чији је опсег у фикционалној реалности романа сужен како непосредним интервенцијама, тако и посредним утицајем невидљивих центара моћи.

У *Човеку у високом дворцу*, ти центри били су превенствено политичке природе и оличени било немачком нацистичком партијом, било јапанском олигархијом. Моћ корпорација те алтернативне стварности није била у првом плану, што не значи да је била непостојећа. Насупрот томе, у *Марсовском временском исклизнућу* економски центри моћи, оличени Ко-Оп корпорацијом, постају према свом утицају изједначени и њихово деловање испреплетено са политичким центрима, оличеним организацијом УН. Економска моћ бива подупрта политичком и обрнуто. Да ли су мотивације невидљивих центара у њиховом деловању на видљиви свет економске или политичке природе постаје немогуће проценити. У *Три стигме Палмера Елдрича*, околности су нешто хаотичније. Политички центри моћи, чије је оличење још једном организација УН, воде главну реч у видљивом

домену тог фикционалног света. Ипак, њихова политичка моћ чврсто је испреплетена са економском, до које долазе посредством коришћења услуга различитих компанија и корпорација, чији су пример у приповести П.П. Поставке Леа Булера. На концу, у *Сањају ли андроиди електричне овце?*, постоји истовремена сарадња и сукоб око надмоћи над видљивим доменом између политичких институција државе и корпорација попут фикционалне Асоцијације Розен. Штавише, настојање економских центара да овладају видљивим доменом фикционалне Земље тесно је испреплетено са њиховим истовременим покушајима да себи подреде и други пол невидљивог домена, политичке институције државе. Такве околности неизоставно морају имати велики утицај на перцепцију стварности и поступке актера приповести. Они нису у позицији да сагледају и директно сазнају мотивације њима невидљивих моћника. Могу само да се са притисцима окружења носе и истину о својој стварности сазнају део по део, мукотрпним искуством. Поменути начин сазнања фикционалне стварности прати начин сазнања нашег света који стоји на располагању и самом читаоцу. На тај начин, актери долазе до сазнања која им допуштају да обману одбаце након што су проникнули у мотиве који иза ње стоје. Пример те спознаје у приповести јесте Декардово сазнање разлога услед којих остали житељи његовог света, попут његове супруге, осећају потребу да се од истине скрију под окриље обрасца контроле какав је виртуелна стварност емпат-кутије:

„[С]ад је почео да осећа по први пут, како је мерцеризам драгоцен људима као Ирен. Можда је његово искуство са ловцем на одстрелнине Филом Решом променило неку минијатурну синапсу у њему, искључило неки неуронски прекидач, а други укључило. То је можда довело до ланчане рекације” (Дик ²2007: 142).

Представљајући своје ликове као вишедимензионалне и психолошки вишеслојне, а њихова окружења као просторе прожете различитим утицајима који условљавају поступке актера, Дикови научнофантастични могући фикционални светови прате логику како могућих светова реалистичке књижевности, тако и наше искуствене реалности. Као природну и могућу, фикционалну реалност романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* можемо посматрати као неостварену и алтернативну транспозицију наше искуствене и емпиријске стварности у време и простор другачије од нашег. Иако неостварена и алтернативна, таква реалност није незамислива, напротив. Ипак, као и у случају раније анализираних Дикових дела, транспозиција је недовољна уколико неко дело желимо да назовемо научнофантастичним. Сврха коју транспозиција, односно измештање радње у друго простор-време, има у научнофантастичној приповести јесте да олакша фикционално рецентриање читаоца током процеса читалачке реконструкције света фикционалног дела. Ту сврху поменута транспозиција има како у *Човеку у високом дворцу*, *Марсовском временском исклизнућу* и *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Ипак, иако читаоца рецентриа, истовремено никада не прекида везу са његовом искуственом стварношћу, чувајући могућност употребе читачевих знања о сопственој стварности у сврху реконструкције света фикције. Упркос томе што су услови окружења фикционалне Земље представљени као умногоме другачији него услови које познајемо на Земљи наше реалности, она и даље остаје препознатљива читаоцу. Разлози услед којих је то тако двојаке су природе, али су међусобно испреплетени.

Као прво, иако фикционално, окружење тог света чврсто је утемељено у логици аутору и читаоцу стварне Земље. Самим тим, поменута екстраполација никада не може сасвим напустити своје полазне основе. Као друго, у таквим условима фикционалног окружења ни међусобни односи актера не напуштају оквире међуљудских односа какви су

замисливи било аутору, било читаоцу у условима наше искуствене реалности. Попут фикционалног окружења романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* као фикционалне екстраполације услова читаоцу стварне Земље, међусобни односи Рика Декарда, његове супруге, Цона Исидора и других фикционалне су екстраполације аутору и читаоцу замисливих међуљудских односа њиховог личног окружења. Двоструко утемељење у стварности аутора и читаоца дозвољава приповести романа да функционише као аналогија на кретања у њој. Такав приступ приповедању и изградњи фикционалног света омогућава почетак процеса когнитивног очуђења читаоца. Крајњи резултат јесте да читалац, измештен у научнофантастичну фикционалну стварност, повратком у сопствену постаје кадар да у њој препозна негативне појаве и кретања која претходно није примећивао. Приповести претходно анализираних романа логички јесу утемељене на научнофантастичним новумима, али никада не напуштају границе замисливог у складу са алетичким ограничењима наше искуствене стварности. Исто се може рећи и за приповест и новум романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*

Научнофантастични новум у *Сањају ли андроиди електричне овце?* има два лица. Са једне стране, читалац је суочен са способношћу економских центара моћи, оличених у приповести Асоцијацијом Розен, да произведу готово савршене копије људи, андроиде. На органском нивоу, те индустријски створене копије и јесу неразлучиве од рођеног људског бића. Разлику је могуће утврдити тек анализом коштане сржи. Ипак, разлика која је у приповести умногоме важнија јесте немогућност тих симулакрума да свет око себе посматрају на било који други начин до посве рационално. Такав поглед на свет за последицу има њихову неспособност за искрене емоције и, самим тим, саосећање и емпатију. Емоције и емпатију андроиди јесу у стању да појме, али искључиво у интелектуалној равни. Из тих разлога, кадри су да афективне одговоре симулирају, али не и да их заиста осете. Стога им постаје прилично тешко да афективне одговоре и емоционално обојено понашање људских бића исправно тумаче. Заплет приповести темељи се на последицама постојања таквог новума у фикционалном свету романа. Упркос разликама које их чине различитим од људских бића, присуство андроида у окружењу фикционалне Земље проблематизује границу која их раздваја од природно рођених особа. То не чини само у равни физичке неразлучивости, већ и у равни емпатије и искрених емоција. То је тренутак у приповести када се способност корпоративних центара моћи да произведу физичке симулакруме људских бића преплиће са сличном способности политичких центара моћи. Темљењем друштва којим управљају на себи одговарајућем модалном поретку, политички центри моћи од самосталних и самосвесних људских бића цивилизацијским притисцима производе емоционално отуђене појединце налик андроидима. Такви појединци условљени су да буду део послушне потрошачке гомиле, тржиште за најуноснију индустријску грану те фикционалне стварности. У питању је доктринама Мерсеризма морално условљена трговина скупим преосталим животињама тог света као истовремено статусним симболима и симболима сопствене моралне вредности. Једино место на коме житељи фикционалне Земље још увек могу исказати изворне емоције заправо је сигурносни вентил који су им наметнули невидљиви политички центри. У питању је по политичке центре безбедни и контролисани оквир виртуелне стварности емапат-кутије. То је образац контроле који житеље те стварности држи у покорности. Ван те виртуелне стварности у којој је њихов емоционални одговор барем донекле искрен, мада контролисан, у њима стварном свету емоције су потиснуте. Њихова потиснутост надомештена је програмирањем подобних афективних одговора на Творцу расположења. У тим условима, просечни појединац рођен као људско биће, према свом

рационалном погледу на свет и емоционалној отуђености постаје готово неразлучив од андроида који је као такав произведен. Како један, тако и други, постају изједначени према томе што су производи и оруђа у рукама оних који су их таквима начинили. Једина разлика лежи у сврси коју та оруђа имају.

Сврха андроидизованих људских бића јесте да буду потрошачи који ће својим условљеним понашањем радити у корист политичких центара пружајући подршку постојећим тржишним и односима моћи. Насупрот андроидизованим људима, андроиди су оруђе у рукама економских центара. Ти центри боре се да подрију постојеће односе. Мотивације за то настојање не леже у њиховој жељи да било шта промене. Једини циљ јесте да политичке центре подреде својој вољи. Доминацију политичких центара уништиће уколико подрију обрасце контроле на којима њихова власт почива. Ти обрасци контроле сведе се на идеологију Мерцеризма која тврди како је основна разлика између људи и андроида људска способност за емпатију. Како приповест одмиче, мерцерићански појам емпатије показује се као наметнути културни и идеолошки конструкт усмерен ка животињама зарад подршке постојећим односима. Самим тим, основе на којима почивају категорије које граде разлику између људи и андроида показују се као лажне. У таквим условима замагљују се границе између њих. Постојеће околности омогућавају житељима те стварности да у андроидима сагледају сопствено емоционално отуђење. Андроиди постају зачудно огледало процеса андроидизације људских бића. Приповест логички утемељена на том новуму ни у једном тренутку не излази из оквира људски замисливог и могућег.

Уколико се окренемо физичком окружењу фикционалног света у *Сањају ли андроиди електричне овце?* приметићемо следеће. Свет којим се крећу Декард и Исидор назива се Земља. Ипак, та фикционална Земља са нашим светом на први поглед има мало тога заједничког. Једино што у свом парњачком односу деле јесу како заједничко име, тако и природне законитости. Ипак, управо су те сличности уједно и суштинске. Једно од основних природних законитости, ентропија, у фикционалном окружењу романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* истакнуто је у први план. Услед тога, ефекти деловања ентропије како на окружење, тако и на ликове, умногоме су приметнији него што је то случај у читаочевој стварности. Последица такве изградње фикционалне Земље јесте да она много више наликује фикционалном Марсу ранијих Дикових романа, *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*, него Земљи наше стварности. Међутим, како смо утврдили да фикционална окружења тих романа читаоцу не говоре ништа о Марсу, већ су зачудно огледало појава и односа који постоје на нама стварној Земљи, исто можемо утврдити и за Земљу у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Као такво, ентропијско окружење фикционалног света има улогу у читаочевој спознаји парадигматских истина о свету и друштву у коме живи. На тај начин, постаје један од фактора који чува сазнајну функцију дела.

На основу претходно образложеног, можемо утврдити како је фикционална Земља романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* утемељена на знањима аутора о нашој планети како у равни материјалног окружења, тако и у равни друштвено-економских и међуљудских односа. Односи у фикционалном друштву романа аналошки су засновани на односима које је Дик као аутор имао прилике да примети и искуси у друштву САД свог доба. Поменуте међуљудске и друштвене односе узео је као полазиште за изградњу фикционалне стварности приповести романа. Комбинујући их са научнофантастичним новумом постојања симулакрума људских бића у том фикционалном окружењу, потом је те односе логички развио као искривљени одраз у зачудном огледалу искуствене

стварности писца и читаоца. Таква комбинација покреће у уму читаоца процес когнитивног очуђења, по чијем окончању читалац постаје кадар да се поучен фикцијом са неповерењем осврне на слична кретања ван ње. Фикционално окружење романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* много тога дели са фикционалним Марсом претходних приповести. Слично Диковом Марсу, фикционална Земља јесте место које оскудева у свему и ближи се крају своје способности да подржи живот. Попут Диковог Марса, највећи део постапокалиптичне Земље прекривен је пустињом у коју житељи преосталих урбаних центара не залазе. За разлику од Марса, та пустиња није пешчана. У питању је пустош у којој владају нуклеарна прашина и пенетине настале распадањем одбачених дела људских руку. То окружење у први план истиче пролазност и безначајност људских дела у поређењу са законитостима које нас ограничавају кроз јасно присуство незауостављивог кретања из стања живота у стање ентропијске смрти. Налик Марсу у *Марсовском временском исклизнућу* или *Три стигме Палмера Елдрича*, фикционална стварност у *Сањају ли андроиди електричне овце?* представљена је као окружење опште оскудице. Један од примера те оскудице јесте и реткост животиња. Оне које још увек нису изумрле угрожене су врсте. До тих сазнања може се доћи читајући текст романа. Завирујући у Декардов похабани Сиднијев каталог читалац може и сам утврдити да неке животињске врсте више не насељавају ту алтернативну Земљу. Иако су животиње постала највреднија валута, таквих нема у понуди. Услед тих околности, и приповест романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* постаје метафора духовног сиромаштва о којој је говорио Олдис (в. Олдис 1975: 46), на једнако вредан начин као и *Марсовско временско исклизнуће* или *Три стигме Палмера Елдрича*. Материјална оскудица делом изазвана и утркивањем у мерцерићанској моралној исправности безглавом јурњавом за поседовањем аутентичне животиње не доводи до моралног уздизања како идеологија Мерцеризма тврди. Такмичећи се у стицању и набавци ресурса који је ограничен, људи се отуђују и удаљавају једни од других. Такво кретање потпомаже и невидљиви домен намећући видљивом сурогате изворних емоција у виду Творца расположења и емпат-кутије. Немогућност успостављања искрених међуљудских веза доводи до духовног осиромашења. Изворна људска емпатија и саосећајност заборављене су категорије, замењене привидима. Један од примера одсуства емпатије међу људима у примарној стварности јесте и сцена Декардовог разговора са Барбуром, његовим комшијом.

Барбур поседује кобилу. Будући да је то велика животиња, очигледно је да Барбур финансијски боље стоји од Декарда. Штавише, свој статус у друштву додатно истиче тиме што поседује средства да плати вештачку оплодњу своје кобиле. Ускоро би требало да поседује две животиње. Међутим, упркос томе што му се Декард поверава и признаје да је његова овца електрична, Барбур одбија да му прода ждребе. То чини иако му Декард указује на то да је такво одбијање „кршење целокупне базичне теолошке и моралне структуре мерцеризма” (Дик ²2007: 14). Емпатија, основна одлика људскости у мерцеризму, показује се као ограничена на спајање у Мерцеру. У примарној стварности, према Декардовој муци Барбур не показује разумевање. Ужива у својој супериорној позицији збијајући шале на Декардов рачун: „‘Купи цврчка’, предложио је Барбур духовито. ‘Или миша. Еј, за двајс’ пет долара мож’ купиш одраслог миша’” (Дик ²2007: 16). Без обзира на истицање емпатије као основне одлике која људе раздваја од андроида, Барбур не осећа потребу да део свог друштвеног статуса уступи другоме. Отуђено понашање у коме се сопствени успех истиче наспрам туђег неуспеха пример је андронизације житеља те фикционалне стварности. Одговорност за тај процес сноси невидљиви домен. Наметањем себи одговарајућих односа у том фикционалном друштву,

моћници невидљивог институционално-корпоративног домена постају сила која одређује којим смером ће животи житеља те стварности тећи. Уплитање како политичких, тако и економских центара моћи у свакодневни живот обичног човека појава је која је како писцу, тако и читаоцу позната у стварном свету који настањује. Услед постојања аналогних околности у приповести, енциклопедија знања о стварном свету у великој мери је примењива на читалачку реконструкцију Дикове постапокалиптичне анти-утопијске фикционалне стварности. Упркос транспозицији радње у друго фикционално време и окружење планете Земље алтернативне нашој, ликови који насељавају ту стварност фикционални су парњаци људи какве можемо замислити на нама стварној Земљи. Поменутом парњачком односу били смо сведоци и у раније анализираним Диковим делима. Као и тада, тај однос не остаје ограничен искључиво на ликове приповести. Шири се и у раван ван непосредног видокруга актера. Политички центри моћи и корпорације које су у тексту представљене Асоцијацијом Розен, део су невидљивог домена који у приповести функционише аналогно политичким институцијама и корпорацијама наше стварности.

На начин сличан већ виђеном у романима *Марсовско временско исклизнуће* и *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?* почиње сценом буђења, тј. приповедним сегментом фокусираним на Декардово осиромашено духовно стање. Услед усмерености на психолошко стање лика у жижи приповедања, поменута сцена читаоцу не пружа готово никакве информације како о његовом непосредном окружењу, тако ни о целокупној фикционалној стварности. Поменути приступ изградњи фикционалног света не мења се ни у наставку приповести. Дик читаоцу не пружа много детаља који би му помогли у процесу читалачке реконструкције фикционалне реалности. Изградњу слике фикционалног света у уму читаоца аутор свесно препушта читаочевој енциклопедији знања о стварном свету и принципу минималног одступања Рајанове. Као и у раније анализираним приповестима, таква тврдња показује се као тачна на примеру оскудне фикционалне географије романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* У приповести је директно истражено девет фикционалних локација, седам из Декардове, две из Исидорове перспективе. Само је једна истражена из перспективе оба лика који се из сегмента у сегмент смењују као актери у жижи приповедања. Прва локација јесте стан брачног пара Декард и његово непосредно окружење, кров зграде на коме станари чувају животиње. Друга локација је Декардова полицијска станица са његовом канцеларијом. Трећа локација јесте седиште Асоцијације Розен у Сијетлу. Четврта је зграда опере у којој среће Лубу Луфт, док је пета лажна полицијска станица у којој упознаје Фила Реша. Шеста је унутрашњост хотелске собе у којој се састаје са Рахелом Розен, а седма Исидорова зграда у којој Декард уклања преостале андроиде. Последња фикционална локација представљена читаоцу из Декардове перспективе јесте пустош северно од града у коју одлази крајем романа. Из Исидорове перспективе, читаоцу су представљене две локације. У питању су Исидорова зграда са станом и његово радно место. Између тих локација, како Исидор, тако и Декард крећу се на готово идентичан начин. Декард својим ховер-колима, а Исидор камионом своје фирме. Уједно, све побројане локације, осим седишта Асоцијације Розен и пустоши у коју Декард касније одлази, налазе се унутар граница фикционалног Сан Франциска. То је директно окружење актера приповести. Уједно, то су и границе њима видљивог и сазнатљивог домена. Оба пута када Декард напушта фикционални Сан Франциско, он стиже до граница актерима видљивог домена и долази у краткотрајни додир са невидљивим. Ипак, увид у невидљиви домен није му допуштен. При посети Асоцијацији Розен, све што је како њему, тако и читаоцу допуштено да види јесте кров

зграде, ходник који води до канцеларије Елдона Розена и сама канцеларија. У ентропијској пустоши ван града, дозвољено му је да сагледа само један њен део. Све ван непосредног видокруга остаје му скривено. Ипак, чак и ограничено суочавање са свеобухватношћу ентропије као темељног принципа функционисања сваке стварности довољно је да оконча Декардову трансформацију започету његовим буђењем истог јутра. Било да говоримо о фикционалним локацијама ван или унутар тог парњака читаоцу сазнатљивог Сан Франциска наше стварности, све оне деле једну заједничку одлику. Аутор се и не труди да изглед тих фикционалних локација на било који начин приближи читаоцу. У најбољем случају, њихови описи су у тој мери штурни да готово и не постоје.

Очигледан пример јесте приповедни сегмент који отвара приповест. Декард се буди електричним импулсом Творца расположења. Све што из те сцене можемо о његовом непосредном окружењу сазнати јесте свега неколико информација. Налази се у кревету и носи шарену пиџаму. Поред његовог, ту је и кревет у коме спава његова супруга. Покрај сваког од кревета налази се по један Творац расположења. Осим спаваће собе, постоји и дневна соба у којој се налази телевизор. Уколико читалац очекује да ће у поменутом сегменту пронаћи било какве друге информације о простору којим се Декард креће, његова очекивања остаће изневерена. Осим чињенице да носи шарену пиџаму, о Декардовом физичком изгледу не сазнајемо ништа. Не знамо ни када се тачно из те пиџаме пресвукао и обукао у одело како би отишао на посао. На сличан начин, никада не сазнајемо ни шта његова супруга, Ирен, носи, ни како изгледа. Осим чињенице да поседују простран стан са спаваћом и дневном собом, два Творца расположења и телевизором, не постоји начин да прецизно утврдимо било какву другу чињеницу о њиховом стану. Такве информације нису понуђене. Све осим директно поменутог и аутентизованог препуштено је претпоставкама читаоца. Наравно, те претпоставке увек су утемељене у читаочевој енциклопедији знања о стварном свету. Будући да је Дик штур у описима директног окружења актера приповести, све недостајуће информације неопходне за читалачку реконструкцију читалац ће према принципу минималног одступања надоместити из своје енциклопедије знања о стварном свету. Тај процес неће се чак ни свесно одвијати. Уколико се вратимо анализираном приповедном сегменту, у недостатку прецизнијих информација, читалац ће стан Декардових себи представити у складу са својим очекивањима и искуствима о томе како стан једног брачног пара треба да изгледа. Сматрамо да можемо са сигурношћу претпоставити како ће се свака појединачна читалачка реконструкција тог фикционалног окружења значајно разликовати. Оно што вреди за читалачку реконструкцију тог сегмента, може се применити и на целу фикционалну стварност. Такав приступ изградњи фикционалног окружења актера није плод случајности. Разлог услед кога писац детаљнијем опису непосредног окружења ликова не придаје већег значаја јесте да би пажњу читаоца усмерио на њихову егзистенцијалну ситуацију.

Диков приступ изградњи фикционалног окружења актера у први план истиче њихово духовно стање. Фабула је увек усмерена ка стању ума и међусобним односима ликова. Фикционално окружење гурнуто је у други план. Разлог томе је што је непосредно окружење актера само позадина на којој се њихове приче развијају. Окружење романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* чврсто је повезано са стварним окружењем одређених локалитета на Земљи наше стварности у парњачком односу. То је учињено коришћењем топонима који су читаоцу познати са нама стварне Земље. Фикционални Сан Франциско, Сијетл или Орегон јесу различити у односу на стварне парњаке и измештени у другачије време. Ипак, са географским локалитетима стварне Земље осим имена повезује их и то што су просторно комплементарни. Будући да се ради о фикционалном парњаку

стварне Земље, поменути локалитети у фикционалној стварности романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* заузимају исти простор на мапи света који на стварној Земљи заузимају њима стварни парњаци. Из тог разлога, фикционално окружење и појединачни локалитети те приповести лако су замењиви са локалитетима наше реалности. Уједно, будући да је њихов опис у приповести штур, читаоцу постаје лако да празнине и непотпуности готово нехотице попуни знањима која потичу из наше стварности. У тим околностима, улога транспозиције радње романа у другачије и алтернативно време и простор своди се на олакшавање процеса фикционалног рецентрирања читаоца. Рецентрирање у нашој стварности алтернативно фикционално окружење, које са њом стоји у парњачком односу, олакшава читаочево прихватање научнофантастичног новума на коме се приповест логички темељи. Прихватање новума као логички могућег у оквирима те фикционалне стварности очуђује читање. Последица очуђења читаочево је прихватање фикционалног света који читањем реконструише као логички могућег, веродостојног и потенцијално стварног. Будући да је научнофантастична фикционална стварност у *Сањају ли андроиди електричне овце?* аналошки утемељена на нашој, процес когнитивног очуђења завршава се читачевим повратком у оквире наше стварности и критичким освртом на њене околности.

Попут околности у претходно обрађеним романима, из претходно изложеног могу се извући следећи закључци. Реконструишући фикционалну стварност романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* читалац се свега неколико пута суочава са потребом да под притиском текста одступи од своје енциклопедије знања о стварном свету. Како би постојећа знања из енциклопедије знања о стварном свету проширио и изградио фикционалну енциклопедију примењиву на свет романа, читалац мора прибећи фикционалној екстраполацији. Темељћи одлике фикционалне реалности у онима стварне Земље, читалац мора логички екстраполирати последице могуће нуклеарне катастрофе на свет наше искуствене стварности. То мора учинити како би реконструисао околности какве би могле владати у њеном фикционалном парњаку. Осим представљања окружења планете Земље као пост-апокалиптичног, најважнија измена коју читалац мора учинити делом своје енциклопедије знања о фикционалном свету јесте новум приповести. Новум приповести јесте могућност постојања органских вештачких творевина као симулакрума људских бића физички неразлучивих од аутентичних људи. Будући да га текст на такав корак не приморава, при реконструкцији физичког изгледа андроида читалац неће одступити од своје енциклопедије знања о стварном свету. Разлог томе је двојак. Као прво, неразлучивост изгледа андроида од физичке појаве човека податак је који већ постоји у читаочевој енциклопедији знања о стварном свету. Иако такви андроиди нису одиста део наше искуствене стварности, знања о њима постала су део читачеве енциклопедије путем било научних, било фикционалних извора. Такво знање потиче из интертекста. Други разлог услед кога читалац не осећа потребу да реконструишући физички изглед андроида одступи од знања о стварном свету проналазимо у тексту приповести. Физичка неразлучивост њихове појаве од изгледа аутентичног људског бића аутентизована је као фикционална чињеница. Насупрот томе, уколико би енциклопедију знања о стварном свету читалац применио на реконструкцију понашања андроида у фикционалној стварности романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, такав приступ довео би до погрешног тумачења дела. Како приповест показује, мотивације и поступци андроида не могу се тумачити према стандардима који вреде за тумачење мотивација и поступака људских бића. Андроиди су у приповести аутентизовани као лишени способности да свет око себе посматрају на било који други начин до рационално. Самим тим, иако су

способни да то схвате у интелектуалној равни, нису кадри да се емоционално поистовете са проблемима и страховима других, било да су они људи или други андроиди. Другим речима, неспособни су да осете емпатију. Последица постојања тог фикционалног новума јесте читаочев критички остврт на исти тип емоционално отуђеног понашања како код житеља те фикционалне реалности који нису вештачки створени, тако и код житеља наше искуствене стварности. Фикционална стварност може се исправно тумачити једино помоћу знања која су део фикционалне енциклопедије знања о датом свету. Ипак, будући да је свет романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* аналошки утемељен на односима нашег света, он постаје искривљено зачудно огледало цивилизацијских притисака који воде отуђењу и андроидизацији човека. Уколико се фикционалне чињенице приповести, полазећи од новума као почетне премисе, нижу логично и добију потврду на њеном завршетку, читалац неће бити присиљен да приповест одбаци као нелогичну и несувислу, напротив. Последица тога јесте да ће знања која су део фикционалне енциклопедије романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* бити искоришћена у надоградњи читаочево енциклопедије знања о стварном свету. На тај начин, потврђује се један од аспеката сазнајне функције тог научнофантастичног дела.

IV 6. 5. *Убик*

Приповест романа *Убик* представља процес сличан оном коме се и читалац подвргава при рецентрирању у оквиру фикционалног универзума тог дела. Попут својих парњака који урањају у инермедијарни универзум Палмера Елдрича, актери *Убика* имагинативно урањају у интермедијарну раван полуживота на начин сличан оном који читалац примењује када урања у просторе фикције. Последица тога јесте да читалац непосредно окружење фикционалних ликова које читањем упознаје, почиње да посматра њиховим очима. Прихватајући ограничења њиховог видокруга, читалац се са њима поистовећује. Као резултат, јавља се емпатија. Читалац фикционалне ликове доживљава безмало као стварне људе попут себе, опхрване свакодневним проблемима наоко непријатељске стварности. Упркос томе што се приповест *Убика* одиграва у фикционалном универзуму који суштински не напушта оквиру природних фикционалних светова, она се ипак препознаје као део научнофантастичне фикције. Самим тим, степен подударности фикционалне енциклопедије *Убика* са енциклопедијом знања о стварном свету читаоца биће мањи него што би се то могло очекивати при реконструкцији дела реалистичке књижевности.

Радња романа *Убик* одвија се у две фикционалне равни. Иако се њен статус касније у приповести доводи у питање, прва равна најпре је перцепирана као примарна стварност читаочевом искуству алтернативне Земље (накратко и Месеца). Друга равна у којој се радња романа одвија јесте интермедијарни универзум могућих стварности полуживота, првенствено псеудосвет који као сурогат примарне стварности гради Џори Милер. Измештање радње романа у простор и време које се умногоме разликује у односу на нашу стварност очућује читање. Тим поступком олакшава се читаочево фикционално рецентрирање и прихватање новума приповести. Крајњи резултат тог процеса, који се у научној фантастици назива когнитивним очућењем, јесте сазнање парадигматских истина како о фикционалној стварности која се читањем реконструише, тако и о стварности аутора и читаоца.

Фикционални универзум *Убика* читаоцу представља фикционалне елементе и ентитете које у својој искуственој стварности не може пронаћи. Најистакнутији примери

јесу особе са хипернормалним алетичким обдареностима попут прекогниције и телепатије, као и технолошка могућност одржавања мождане активности преминулих у стању симулиране стварности. Управо то и јесу елементи одговорни за фикционално рецентрирање којем се подвргава читалац. Међутим, очуђење коме то рецентрирање води не би било когнитивно и потпуно уколико читалац у на тај начин измештеној фикционалној реалности не би препознао одлике сопствене. Како би се постигао тај ефекат и омогућила спознаја парадигматских истина, све равни фикционалне стварности *Убика* утемељене су у нормама, вредностима и друштвеним обрасцима познатим читаоцу. Попут нашег света, фикционално окружење примарне стварности *Убика* заснива се на принципима либералног капитализма:

„[Г]отово сваки сегмент живота комерцијализован [је] и организован тако да доноси зараду. Употреба свих ствари и услуга се наплаћује, како на јавним местима, тако и у приватном простору. Плаћају се вести, работи за чишћење, туш, фрижидер, чак и отварање улазних врата од стана, који више није приватни, већ уговором регулисан простор, који се назива потрошачким станом” (Јаковљевић 2015: 147-148).

На тај начин, аналогно околностима наше стварности, принцип утрживости и профита продире у све поре фикционалног друштва приповести. Претварање чак и приватног простора стана у јавни убрзава и олакшава процес производње нових потрошача, чему такво друштво и тежи. Сам назив тог простора, потрошачки стан, усмерава размишљање ка закључку да то није простор који сваки човек скраја по својој мери, већ простор који је споља скројен по мери безличног и једнообразног потрошача. Тај принцип влада у свим сегментима окружења актера. Свако је истовремено како потрошач, тако и утржива роба: „Све је роба и све је утрживо, укључујући и живот након смрти и психичке моћи, које постају један у низу профитабилних производа на тржишту” (Јаковљевић 2015: 148). Фикционалне околности познате су читаоцу зато што су како он сâм, тако и аутор романа, макар делимични производ стварног либерално-капиталистичког друштва које на истим принципима почива. То су принципи утрживости и профита. Разлог услед кога поменута одлика фикционалног универзума *Убика* читаоцу можда неће бити очигледна јесте тај што су ти принципи у Диковој фикцији доведени до логичке крајности. Они нескривено обликују сваки аспект фикционалног постојања актера. То је свет у коме не можете поседовати било шта осим одеће на леђима. Све се плаћа и краткорчно изнајмљује. Ниједан апарат у потрошачком стану (који не припада станару) не може се употребити док се за то не плати, директно, убацивањем новчића. То је тачно чак и када је у питању употреба врата. У тим околностима, житељ те стварности престаје бити власником не само предмета око себе, већ и сопственог живота. Хладно паковање у мораторијумима претвара га у још један производ за чију употребу живи морају платити. На тај начин принципи утрживости и профита обухватају не само живот, већ и смрт.

Поменуте фикционалне околности наизглед немају много тога заједничког са нашом искуственом стварношћу. Међутим, то није у потпуности тачно. Уколико подробније размислимо, можемо пронаћи многа подударња. Једина разлика јесте у томе што су сличне појаве у нашој стварности прикривене. Чип није власник стана у коме борави. За коришћење било ког апарата или услуге у њему мора унапред платити. Ништа није прикривено. Новчани систем делује отворено. Имајући то на уму, морамо поставити питање на који начин се ти замишљени друштвени односи суштински разликују од односа у нашој стварности? Да ли је неко ко у нашем свету узме неки вид позајмице од нпр. банке, како би купио некретнину, аутомобил или производ широке потрошње попут неког апарата, доиста сместа и власник простора или производа за који плаћа? Потрошач може

имати такав субјективни утисак, али да ли је то и заиста тако? Истина је да је слободан да га користи док год поседује довољно финансијских средстава да своја дуговања према безличном финансијско-банкарском сектору отплаћује. Оног тренутка када то не буде тако, показаће се да заправо не поседује ништа. Није ли онда разлика између Цоа Чипа и житеља наше стварности једино у томе што Чип своје финансијске обавезе плаћа директно и отворено, сваком употребом, не уљуљукујући се лажним утиском да је господар своје судбине? Задужени житељ наше стварности претворен је у потрошача и средство стицања профита безличних институција које су га у ту ситуацију и довеле на једнако ефикасан начин као и Чип или било који други житељ фикционалног универзума *Убика*. Такво размишљање води нас логичном закључку како је ситуација у којој се налази Чип као метафора малог човека огољена представа околности у којима живи небројено много његових стварних парњака. Постојање тих околности и јесте разлог услед кога екстремна потрошачка стварност *Убика* веома добро функционише као метафора познатих нам друштвено-економских односа наше реалности. У просторима фикционалног универзума *Убика*, привиди присутни у стварности аутора и читаоца уклоњени су, те су и парадигматске истине о поробљавању човека у потрошачком друштву сасвим огољене. Приповест *Убика* не гради ниједан аспект, појаву или ентитет те стварности који то фикционално потрошачко друштво не може кооптирати, „све је на овај или онај начин комодификовано” (Фридман 1984: 20). Како истиче Фридман, „[н]ије случајност да је најинтимнији и најцењенији људски однос представљен у роману онај између Цоа Чипа и Глена Ранситера: тј. између послодавца и запосленог [...], између купца и продавца робе зване радна снага” (1984: 21). Такав однос послодавца и запосленог по први пут срећемо у анализираном опусу Дикових дела. Све до овог тренутка, Дикове приповести доносиле су нам однос у коме је запослени покушавао да се ослободи стега и покушаја експлоатације који су неретко долазили из смера његовог послодавца. Очигледни примери јесу однос Цека Болена и Арнија Кота у *Марсовском временском исклизнућу* или Барнија Мејерсона и Леа Булера у *Три стигме Палмера Елдрича*. Насупрот томе, у *Убику* је чак и отпор запосленог умногоме кооптиран. Актери *Убика* насељавају „свет којим доминира утржива роба и завере; што ће рећи, свет који умногоме наликује нашем” (Фридман 1984: 19). У складу са тим, чин стварања научнофантастичне фикционалне реалности како у Диковом делу, тако и у целокупној научној фантастици, постаје чин „идеолошке интерпретације стварног света” (Фридман 1984: 20). На тај начин можемо посматрати и фикционалну реалност романа *Убик*.

Уколико као пример кооптације узмемо психичке моћи као хипернормалне способности појединаца те фикционалне стварности, увидећемо да су једнако тривијализоване као и сличне способности Барнија Мејерсона и Рони Фугејт у *Три стигме Палмера Елдрича*. Целокупна сврха остварује им се у унапред датим економским оквирима. Другим речима, инкорпориране су у тржишни систем. Поменути способности постале су део тржишта роба и услуга. Псионичке организације које упошљавају појединце са телепатским и прекогнитивним способностима у свету *Убика* пружају услугу која се у свету наше реалности може поистоветити са индустријском и корпоративном шпијунажом. Како једној, тако и другој услузи, сврха је истоветна, долазак до тражених и финансијски вредних информација. Једина разлика између стварности и фикције лежи у техникама које се користе да се зацртани циљеви остваре. Како истиче Семјуел Умланд (Samuel J. Umland) у „Уводу” (“Introduction”) збирци научних радова *Филип К. Дик: Савремене критичке интерпретације* (Philip K. Dick: *Contemporary Critical*

Interpretations)⁴⁴⁴ из 1995. године, Ранситерови инерцијалци „пресвучени су танком СФ патином, док се заправо баве ничим другим до контраобавештајним радом – или индустријском шпијунажом” (1995: 3). То и јесте разлог услед кога Ранситерови инерцијалци на почетку првог поглавља подносе извештај послодавцу о задатку праћења једног од најмоћнијих телепата света, С. Доул Мелипоуна: „Еди Дорн и још два инерцијалца пратили су га до мотела ‘Везе еротичног полиморфног искуства’, једне подземне зграде од шездесет просторија, намењене бизнисменима и њиховим фачкалицама” (Дик ²2018: 16). Док Мелипоун одлази на различита места која посећује пословна елита, како би их телепатским средствима шпијунирао, Ранситерови инерцијалци га прате како би у томе покушали да га осујете. Док се у нашој стварности за шијунажу користе друга средства, на страницама Диковог романа она постаје „телепатск[а] шпијунаж[а]” (Јаковљевић 2015: 148), метафора технолошке нама стварног света.

Насупрот псионичким организацијама које упошљавају телепате и прекогнитивце, налазе се смотрене организације. Оне упошљавају појединце обдарене антиталентима који потиру таленте телепатије и прекогниције. Смотрене организације део су истог тржишног система продаје роба и услуга као и ривалске псионичке. Услуга коју пружају јесте нешто другачија. Ипак, налазе се у истој тржишној равни, иако на супротним крајевима спектра. Њихов задатак јесте да онемогуће деловање псионичких организација и, након што су их неутралисали, обезбеде клијента од нових напада. Једини начин да се то учини јесте да простор који је клијент тражио да, условно речено, буде очишћен, остане под надзором. Услед таквих околности, како примећује Фогелзанг, назив тих организација, смотрене, постаје „прикладан” (Дик ²2018: 21). Смотрене организације у свету *Убика* постају метафора различитих кретања у нашој искуственој стварности која воде обједињавању приватног и јавног простора, потирући разлике између њих посредством технолошког надзора. Последице сукоба те две појаве фикционалне реалности романа логична су екстраполација сличних кретања која као читаоци можемо запазити у свом свету. Док псионичке организације врше упаде у било пословне, било приватне просторе житеља те стварности, једини начин да се тај утицај неутралише јесте њихово претварање у јавне и контролисане просторе под сталним надзором смотрених организација. Услед постојања таквих околности, деловање псионичких и смотрених организација показује се као комплементарно, пре него ли супротстављено. На тај начин, економски центри моћи себи подвргавају сваки сегмент фикционалне стварности, а тржишни принципи продиру у све поре друштва. Отклон од технолошких и медијских средстава каква се у нашој искуственој стварности користе у исте сврхе олакшава фикционално рецентрирање читаоца у просторе алтернативне могуће реалности. Препознавањем елемената сопствене стварности у оквирима фикционалне, читалац креће на пут који га води когнитивном очуђењу и спознаји парадигматских истина о свету који насељава.

Ни виртуелни простор интермедијарне стварности полуживота није ослобођен принципа који управљају примарном стварношћу. Утрживост је темељна вредност и принцип постојања у свим равнима перцепиране реалности *Убика*. Из тих разлога, полуживот можемо посматрати као логички продужетак постојања актера у примарној стварности. Полуживи се не налазе у хладном паковању услед бриге фикционалног друштва за како њихову, тако и добробит њихових ближњих, напротив. Како тврди Никола Бубања у чланку „Полу-гробље: Технологија гробља и *Убик* Филипа К. Дика” (2019), мораторијуми за полуживе представљају профитабилну индустријску грану те

⁴⁴⁴ Извор није преведен на српски језик.

фикционалне стварности, „институције оријентисане ка профиту, као уосталом и читав наративни свет *Убика*” (2019: 61). Самим тим, део су истог тржишног система продаје роба и услуга као и псионичке и смотрене организације. Једини простор тог фикционалног света који није кооптиран и поробљен јесте коначни ентропијски крај потпуне смрти. Међутим, у тој стварности чак и чин смрти као тренутак коначног ослобођења од стега постојања бива претворен у простор остварења зараде. Како би се то постигло, смрт престаје бити тренутни чин и претвара се у дуготрајни и технолошки контролисани процес, надзирани простор попут примарне стварности. Како би се тренутни чин претворио у контролисани процес, „медицина је, технолошки преуоквиреним погледом који распарчава целине, *locus* смрти преместила у престанак рада мозга, чиме је постављен основ за разматрања продужења живота учењавањем садржаја свести у друге носаче” (Бубања 2019: 62). Премештање места и времена коначне смрти у приповедној стварности *Убика* не комодификује само људско тело, чинећи га делом система роба и услуга. Оно комодификује и саму смрт. Фикционална технологија хладног паковања средство је тржишног система које је „ефективно продужи[л]о време смрти и комодификова[л]о тело, односно све његове делове”, усмеравајући сву пажњу на мозак као „[ј]едини орган који није могуће заменити” (Бубања 2019: 62). Потпуна смрт одлаже се и мождана активност преминулог одржава докле год је то технолошки и биолошки могуће. Поново, то се не чини услед бриге за покојника и његову породицу, већ услед тога што породице преминулих ту услугу издашно плаћају. Наравно, постоји могућност повремене комуникације са преминулима, мада она скраћује њихово трајање у свету полуживота, одузимајући им сувише енергије. Није згорег напоменути ни да се та услуга додатно плаћа. Пример који потврђује такво размишљање јесте сцена у којој по први пут срећемо Фогелзанга. У његов мораторијум долази странка која жели да разговара са преминулом рођаком. Фогелзанг проверава статус те особе и закључује да јој је преостало „још само петнаест дана полуживота” (Дик ²2018: 17). Свестан је да ће комуникација коју клијент очекује значити потпуни крај особе у полуживоту, али га то не спречава да је одобри: „‘Проверили сте је, зар не?’ упита муштерија, *плаћајући потребну суму у поскредима.* / ‘Лично’, одговори Херберт. *‘Савршено функционише’*” (Дик ²2018: 17, *курзив мој*). На концу, у тој фикционалној стварности преминули су утржива роба попут било које друге. Власник мораторијума неће пропустити прилику да заради на роби којој истиче рок употребљивости. Последице како по особу у полуживоту, тако и по члана породице који са њом комуницира, Фогелзангу су неважне: „Зашто му говорити да је ово вероватно последњи пут да долази овамо? У сваком случају, откриће то и сам доста брзо” (Дик ²2018: 18). Иако скраћује трајање полуживота, постојање могућности двосмерне комуникације обезбеђује да породице преминулих не изгубе интересовање за финансирање мораторијума. На тај начин, мораторијуми и полуживот постају још један образац контроле. Док преминуле нуде као робу широке потрошње, житеље те фикционале реалности претварају у армију њених потрошача.

Услед претходно образложених околности, све равни фикционалног окружења *Убика* могу се посматрати на сличан начин као и фикционална окружења претходно анализираних романа. Принцип утрживости и тежња ка поробљавању свих његових житеља чини либерално-капиталистичко друштво приповести метафором духовног осиромашења људског рода једнако снажно као и када су Пагети и Олдис такво запажање изнели о фикционалном друштву и физичком окружењу *Марсовског временског исклизнућа* (в. IV 2. 2.). Спрега деловања псионичких и смотрених организација, удружена са полуживотом као обрасцем контроле како живих, тако и оних у хладном паковању,

омогућава невидљивим економским центрима моћи да, претварајући приватни у јавни и контролисани простор, потру слободу малих људи и прилагоде их својим потребама. Поменути цивилизацијски притисци како технолошки, тако и телепатски надзираних стварности, за последицу имају преобликовање његових житеља у једнообразну и хомогену масу потрошача контролом њиховог погледа на свет. Како примећује Лем, приповест романа *Убик* „описује последице по људе једне биотехничке револуције” (2018: 10). На жалост, те последице не могу се схватити као позитивне. Попут многих технолошких револуција наше стварности, наместо да води напретку и ослобођењу људског духа, технолошка револуција у *Убику* бива искоришћена у сврху поробљавања и отуђења човека. Таква фикционална кретања воде стварању околности у којима „свако може да буде заробљен у псеудосвету” (Лем 2018: 10). Да ли је у питању технолошки индукована симулација полуживота или деонтички, аксиолошки и епистемички условљен начин посматрања примарне стварности актера, постаје мање важно. Било да је перцепција актера технолошки или друштвено условљена, њихова заједничка стварност постаје лажна, псеудосвет као маска која скрива истину потпуне стварности. Колико год да такав фикционални свет не наликује читаочевом стварном искуству, он је ипак чврсто утемељен у окружењу и односима какве је аутор могао запазити у свету који га окружује. На тај начин, фикционални универзум *Убика* читаоцу не говори искључиво о односима фикционалног окружења. Он постаје зачудни одраз наше искуствене и емпиријске стварности.

У складу са образложеним, можемо закључити да све равни постојања у роману *Убик* верно прате логику и модална ограничења како раније анализираних Дикових дела, тако и наше искуствене стварности. Та тврдња не односи се искључиво на припадајуће алетичке модалитете, који сврставају текстуални универзум *Убика* у ред природних могућих стварности. Логичку природног алетичког света суштински прате и друга приповедна ограничења. Деонтички, аксиолошки и епистемички поредак како примарне, тако и интермедијарне стварности романа зачудни је одраз сличних односа нашег света. Услед таквих околности, текстуални универзум *Убика* остаје простор у коме се, уз све привидне разлике, не може догодити ништа што не бисмо могли објаснити истим принципима на којима функционише и стварност читаоца.

Сличности између енциклопедије знања о стварном свету и фикционалне енциклопедије неопходне за исправну реконструкцију фикционалне реалности *Убика* ту се не окончавају. Психолошка сложеност ликова, њихово делање и мотивације, прате сличне психолошке одлике људи које су нам познате из наше стварности. Попут низа других актера осталих Дикових дела, без обзира на место које заузимају на лествици моћи, сви ликови *Убика* заробљеници су истих околности (в. Сувин 1975: 9). Из своје стварности не могу утећи ништа више него што читаоци могу из сопствене. Утицај околности у којима су се актери нашли на њихове поступке значајно је већи него потенцијални утицај актера на те исте околности. Следствено томе, њихова способност сазнања стварности омеђена је досегом њиховог видокруга. Примери таквих, наизглед моћних актера, јесу Чипов послодавац, Ранситер, као и стваралац симулације која заробљава Чипову групу, Џори Милер. Будући да смо се на понашање и мотивације Глена Ранситера већ осврнули у поглављу посвећеном утицају деонтичких, аксиолошких и епистемичких модалних ограничења како на свет *Убика*, тако и на појединачне актере, сматрамо да не постоји потреба да се томе поново враћамо (в. IV 3. 5.). Насупрот томе, става смо да постоји потреба да се положају и мотивацијама Џорија Милера накратко вратимо како бисмо показали на који се начин чак и интермедијарна стварност *Убика* аналошки темељи како

на примарној реалности романа, тако и нашој стварности. Самим тим, то постаје још један елемент приповести који указује на велики степен примњивости читаоачеве енциклопедије знања о сопственој стварности у сврху реконструкције фикционалне.

Џори Милер творац је симулације стварности којом се након експлозије на Месецу крећу Ранситерови упосленици. Према тој одлици, можемо га упоредити са ликом Палмера Елдрича. Као и у Елдричевом случају, његов утицај на раван интермедијарне стварности у којој има улогу творца, испрва се доживљава као безграничан. Другим речима, може се упоредити са положајем божанства које из домена невидљивог осталим актерима пресудно утиче на збивања у њима видљивом домену. Будући да су све равни фикционалне стварности романа *Убик* алетички хомогене и суштински природне, почетна слика коју би читалац могао имати о Џоријевој божанској природи ускоро бива изневерена. Попут Елдрича, показује се да Џори није апсолутни господар, већ заробљеник истих околности у којима се налазе и остали актери који се крећу симулацијом реалности коју је он створио. У односу на друге ликове, Џори се налази у невидљивом домену тог сурогата стварности. Ипак, то не значи да то постојање може надићи. Налази се у хладном паковању и нема избора до да се креће просторима полуживота. Он је саставни део интермедијарне стварности коју ствара. Изграђујући је, заробљава не само своје потенцијалне жртве, већ и себе у њеним границама. Сви ентитети те интермедијарне стварности производ су његовог ума, укључујући и лекара који жели да Чипу измери крвни притисак. Оног тренутка када Џори више нема користи од њега, „[с]а шупљим, звиждукавим праском лекар нестаде” (Дик ²2018: 210). Колико год велика наизглед била, Џоријева моћ није апсолутна. Џоријев конструкт стварности могли бисмо упоредити са могућим светом фикције који аутор гради својим текстом. Одлика која их изједначава и смешта ту интермедијарну стварност у просторе конструката људског, а не божанског ума, јесте њена непотпуност: „Значи да је сав за мене, само за мене. Цео овај свет’. / ‘Није баш велики’, рече Џори. ‘Један хотел у Демуану. И улица испред прозора с мало света и кола. И можда неколико других набацаних зграда: дућана преко пута створених да их видите кад случајно погледате напоље” (Дик ²2018: 210).

Уједно, перцепирана стварност житеља Џоријеве симулације омеђена је једнаким модалним ограничењима која вреде и у примарној стварности. Будући да је Џоријев сурогат реалности текстом актуализован као интермедијарни свет, у њему наизглед постоји могућност да ентитети и догађаји донекле одступају од логике наше искуствене стварности. Међутим, интермедијарни светови јесу простор у коме је алетички контраст природног и натприродног премошћен (в. Долежел ²2008: 128). Технолошки индукована симулација постојања у полуживоту упоредива је са сновима, илузијама и измењеним стањима свести узрокованим било психолошким поремећајима (*Марсовско временско исклизнуће*), било употребом психоактивних супстанци (*Три стигме Палмера Елдрича*). У интермедијарним равнима, збивања и појаве које бисмо према искуствима наше стварности сматрали наизглед немогућима или мало вероватнима постају (фикционално) могућа. Ипак, измењена стања свести нису незабележена нити немогућа појава у стварном људском искуству. Све што актери тих стања доживљавају чврсто је укорењено у људском искуству стварног света. Самим тим, не може напустити границе људски замисливог. Као производ законитости света који настањујемо, ни наша искуства у сновима и халуцинацијама не могу напустити тај простор. Такав смер размишљања враћа нас Сувиновим запажањима да човек није кадар ни за шта друго до да свој ментални модел пројектује на свет око себе (в. Сувин 2009: 36). Самим тим, све што је људски замисливо аналогија је на оно што већ познајемо (в. Сувин 2009: 299). Иако је у питању

интермедијарна стварност као сурогат како примарне тако и наше искуствене, она не може утећи како алетичком, тако ни деонтичком, аксиолошком или епистемичком поретку чији смо и ми производ. Као и у раније анализираним делима, Дик користи мотив ентропије да на такве одлике свих равни перцепиране стварности укаже. На Чипово питање о сврси регресирања симулације којом се крећу назад у (фикционалну) 1939. годину, читалац добија изненађујући одговор. Регресирање уопште нема сврху, барем не сврху повезану са Џоријевим намерама. Над ентропијским кретањем које води коначном крају, Џори нема утицај: „Напор; не могу да сачувам предмете од регресије. Пошто све радим сам, то је било сувише за мене. Испрва сам створио 1992, али онда су ствари почеле да пропадају” (Дик ²2018: 211). Његова симулација по природи ствари распада се и нестаје попут било чега другог у стварном свету. На тај начин, научнофантастични фикционални свет *Убика* прати логику како раније анализираних Дикових романа, тако и наше стварности. Попут Елдрича у његовом интермедијарном универзуму, Џори Милер се показује као привид божанства симулације коју ствара. Будући да је чак и такав сурогат стварности алетички хомоген, Џори у очима актера постаје савладива препрека. Из тих разлога, попут сличног фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*, фикционалну стварност *Убика* можемо посматрати као алтернативну и неостварену, али ипак замисливу транспозицију стварности писца и читаоца у нове и другачије просторне и временске хоризонте. Научнофантастичне приповести којима се у нашим разматрањима бавимо темеље се на међуделовању новума и поменутих другачијих просторно-временских хоризоната. Иако јесте секундарна, просторно-временска транспозиција има улогу у покретању процеса когнитивног очуђења. Олакшава фикционално рецентрирање читаоца у фикционалне просторе другачије стварном искуству. Упркос томе, закључак коме нас претходна анализа води јесте да чак и таква фикционална стварност остаје непобитно утемељена у људски замисливом наше искуствене и емпиријске реалности. То у приповести романа *Убик* остаје тачно без обзира да ли говоримо о примарној природној или о интермедијарној реалности полуживота. Аналошко утемељење чак и интермедијарног света у нашој искуственој стварности, омогућава роману *Убик* да функционише као опомена која читаоцу указује на негативне појаве како његове, тако и пишчеве заједничке стварности.

У складу са претходно образложеним, морамо истаћи како приповест *Убика* не води откривању чињеничних истина о нашој стварности. То није начин на који научнофантастична или било која друга врсте фикције која поседује сазнајну функцију функционише. Последица како самог фикционалног рецентрирања читаоца у другачији хронотоп, тако и његове спреге са новумом приповести, јесте процес реконструкције фикционалне стварности који не води надоградњи искључиво читаоцеве енциклопедије знања о фикционалном свету. Исти процес води и надоградњи читаоцеве енциклопедије знања о свету који настањује. Међуделовање такве реконструкције фикционалног света са следственим критичким освртом на околности читаоцеве искуствене стварности води нас поново Сувиновом запажању да се сваки критички приступ читању заснива на узајамном деловању текста као књижевног чина и контекста као читаоцу познатих околности стварног света (в. Сувин 2009: 99). Сврха искуства суочавања са новим и зачудним просторима како примарне, тако и интермедијарних равни текстуалног универзума *Убика* јесте ослобађање ума читаоца. Такво суочавање и следствено когнитивно очуђење присиљава читаоца да у одређеној мери напусти своју енциклопедију знања о стварном свету. Тај процес најпре га усмерава ка развијању фикционалне енциклопедије текстуалног универзума *Убика*. На концу, поменути процес читаоцу омогућава да измени своју енциклопедију знања о стварном свету заобилазећи потрагу за чињеничним. Наместо тога,

читалац се усредсређује на потрагу за парадигматским истинама. Попут различитих равни перцепиране стварности раније анализираних Дикових романа, обе равни постојања које текст *Убика* гради, примарна и интермедијарна, аналошки се темеље на знањима која читалац поседује о својој стварности. То се чини на два начина. Први је усмерен на раван физичког окружења актера. При томе је мање важно да ли се актери у датом тренутку налазе у равни која је перцепирана као примарна или унутар Џоријеве псеудостварности. Други начин аналошког темељења фикционалног простора *Убика* на читаочевој енциклопедији знања о стварном свету усмерен је ка равни фикционалних друштвено-економских и следствених међуљудских односа. Поменуте односе читалац ће врло брзо препознати као фикционализацију сличних у стварном свету око нас.

У равни физичког окружења фикционалне Земље *Убика*, текст приповести не указује на разлоге услед којих бисмо могли сматрати како тај фикционални универзум функционише на другачији начин и према другачијим законима природе него што је то случај са нама стварном Земљом. Док јесте истина да се том реалношћу крећу алетички хипернормално обдарени појединци попут прекогнитиваца, телепата или инерцијалаца, њихове способности нису представљене као натприродне. Напротив, добро су уклопљене у логику научнофантастичног природног света и следствене му законитости. У детаљнија објашњења и анализу начина на који те способности функционишу у оквирима приповедне реалности нећемо поново улазити. То смо већ учинили када смо анализирали алетички свет тог романа (в. IV 2. 5.).

Физичко окружење актера приповести не престаје да функционише у складу са темељним принципима природног могућег света чак и у тренуцима када се фикционални ликови нађу заробљени у псеудостварности Џорија Милера. На први поглед, таква изјава може деловати чудна и неутемељена у тексту. Ипак је то окружење у коме је проток времена наизглед обрнут у односу на околности нашег света. Следствено томе, сви перцепирани предмети и артефакти тог окружења непрестано регресирају у своје пређашње облике, док актери један за другим умиру убрзано се распадајући, исушујући и претварајући у прашину. Без обзира на поменуте фикционалне чињенице, наш став да чак и такво физичко окружење функционише на принципима који не надилазе познате нам природне законитости света у коме живимо и даље стоји. Како? Одговор лежи у незаобилазном закону ентропије, универзалном принципу који целокупно постојање незауостављиво води неумитном крају. Обрнути проток времена у псеудостварности Џорија Милера не може се посматрати нити као неприродан нити као натприродан. Текст приповести не даје онтолошко првенство било протоку времена у стварности коју Дикови ликови доживљавају као примарну, било обрнутом протоку у Џоријевом сурогату реалитета. Осим Диковог особеног приповедног дискурса који обе равни постојања аутентизује подједнаком перформативном снагом, постоји још један разлог. Како један, тако и други начин протока времена недвосмислено воде истоветном ентропијском крају. Доказ за то управо су судбине чланова Ранситерове групе. Њихово убрзано распадање, као и распадање и кварење различитих производа који их окружују, попут цигарета или млека, манифестације су убрзаног деловања ентропије у оквирима Џоријеве симулације стварности. Чињеница да је то процес над којим Џори нема контролу само потцртава суштинску природност те псеудостварности. Закључак који из тих околности изводимо јесте да је начин протицања времена у фикционалном универзуму *Убика* у свим равнима само привид заједничке стварности. Једина незаобилазна и потпуна истина како те фикционалне, тако и наше искуствене стварности јесте темељно алетичко ограничење познато нам под именом ентропија.

Другу раван у којој фикционални универзум *Убика* остаје утемељен у знањима која читалац поседује о свету наше искуствене стварности можемо препознати како у друштвеним-економским, тако и у следственим међуљудским односима у било примарном, било интермедијарном окружењу романа. Начин на који аутор то чини не представља никакву иновацију у односу на претходно анализирана дела. Текст *Убика* аналошки заснива фикционалне односе какви постоје у оквирима тог текстуалног универзума на стварним кретањима и односима присутним у америчком друштву Диковог времена као грађи своје фикционалне стварности. Логички се развијајући из таквог полазишта, фикционални друштвени и међуљудски односи романа *Убик* постају искривљени одраз у зачудном огледалу пишчеве и читаочеве заједничке стварности. Приморавајући на тај начин читаоца да се на сличне појаве у свету око себе критички осврне, приповест *Убика* чува и оправдава своју сазнајну функцију, постајући пример онога што научнофантастична приповест треба да представља.

Како смо раније истакли, фикционална стварност *Убика* може послужити као Олдисова и Пагетијева метафора духовног осиромашења људског рода у подједнакој мери као и реалности *Марсовског временског исклизнућа*, *Три стигме Палмера Елдрича* или *Сањају ли андроиди електричне овце?* Алтернативна Земља *Убика* није сасушена пустиња попут фикционалног Марса поменутих дела, није прегрејани свет попут фикционалне Земље у *Три стигме Палмера Елдрича* нити радиоактивна пустош којом се креће Декард. Ипак, то не значи да перцепирано окружење актера није подједнако негостољубиво за живот као и претходно поменуто. Једина разлика лежи у томе што се та негостољубивост у *Убику* премешта из равни физичког окружења у раван друштвеног уређења. Фикционално окружење из темеља изграђено на принципима утрживости и профита место је у коме су Дикови ликови непрестано подвргнути цивилизацијском притисцима да се владајућем деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку подреде. Такво окружење доприноси стварању непрестане опасности од оскудице подједнако ефикасно као и физичка окружења раније анализираних романа. Стална потреба за стицањем материјалних добара како би се могле платити разнолике услуге које потрошачко друштво нуди поробљава човека, свдећи потенцијално људско биће на статус потрошача. Уколико останете без новца, такво друштво не препознаје ваше постојање. То је још један показатељ да фикционална стварност представљена Диковим романом није окружење скројено по мери човека, напротив. То је окружење у коме је човек сведен на меру принципа који тим друштвом владају. Другим речима, његов је производ, попут било које друге робе или услуге. Пример односа доминантног поретка према подређеном људском бићу претвореном у потрошача можемо пронаћи уколико се вратимо сцени у којој се Чипов стан окреће против њега. У тим тренуцима, потрошачки стан постаје манифестација цивилизацијских притисака фикционалне стварности који без трунке милости делују на малог човека Дикових приповести, свет у малом. Будући да је остао без новца, Чип се у стану у коме живи наједном нашао у окружењу у коме није добродошао. Како није у стању да испуни улогу потрошача коју му је поредак у коме живи наменио, добија статус уљеза, странца који је на тај начин устројеном поретку бескористан. Из тих разлога, вештачка интелигенција, „хемеостатско биће” (Дик ²2018: 34) које управља потрошачким станом најпре одбија да кредитира Чипово коришћење робота-чистача, који у том свету обезбеђују услугу чишћења стамбених просторија. Хемеостатско биће као персонификација принципа на којима то друштво почива у Чипу не препознаје људско биће у неприлици коме треба помоћ. Вештачка интелигенција, самим тим ни потрошачко

друштво, не познаје емпатију. Једини идентитет који је она кадра да припише Чипу јесте његова кредитна способност као потрошача:

„Господине Чипе, Ферисов и Брокменов кредитни биро за анализу и ревизију рачуна на мало издао је специјални листић о Вама. У наш пријемни прорез опомена је приспела јуче и остаје свежа у нашој меморији. Од јула, Ви сте са троструког Г стања кредитне способности пали на четвороструко Г” (Дик ²2018: 35).

На Чипову несрећу (или срећу), његова кредитна способност стоји у обрнутој сразмери са његовом људскошћу. У што мањој мери га читалац перцепира као потрошача, то га у већој мери доживљава као људско биће, човека попут себе који само покушава да се снађе у околностима на које не може у значајној мери да утиче. Будући да губитком кредитне способности бива умногоме лишен и статуса потрошача, Чипова људскост у очима читаоца у тој мери долази до изражаја да у очима фикционалног друштва којим се креће постаје ништа друго до неправилност:

„Наше одељење, у ствари цела ова потрошачко-стамбена зграда, сада је програмирана противу даљег пружања услуга и/или кредитирања *таквих жаљења достојних неправилности* као што сте Ви, господине. Што се Вас тиче, убудуће све мора да се регулише на начелно готовинској подоснови” (Дик ²2018: 35, *курзив мој*).

Представљање кредитне способности, нечег што је у читаочевој стварности постало општеприхваћено и свакодневно до те мере да се о томе ни не размишља, на начин виђен у претходној сцени, има своју улогу. Такав приступ сучељавању читаоца са односима које је кадар да препозна у својој стварности за сврху има очуђење читалачке реконструкције фикционалног универзума *Убика*. Последица тога јесте имагинативно измештање читаоца из оквира наше стварности, те њено сагледавање из новог и другачијег угла. Уколико то учини, схватиће да разлике између начина на који функционишу стварност читаоца и фикционална стварност *Убика* нису толико велике колико је у први мах замишљао. Пример Чипове кредитне (не)способности показује да свакако нису суштинске. Последице губитка кредитне способности у нашој стварности готово да се и не разликују од оних представљених у *Убика*. Готовинска размена у потрошачком друштву једина је опција која у том случају преостаје како Чипу, тако и његовим стварним парњацима. У тим околностима, Чипов парњак у стварном свету, из свог субјективног угла, може доиста осетити као да се целокупно окружење у коме живи окренуло против њега, да је постао жаљења вредна неправилност попут Чипа. Такав утисак неће се манифестовати на исти начин као у *Убика*, дословно, али за малог човека који се нађе у поменутој неприлици неће бити ништа мање стваран. На алтернативној Земљи коју гради текст *Убика*, последице нестанка потрошачког идентитета услед губитка кредитне способности аутор доводи до логичког екстрема и представља их на дослован начин. У нашој искуственој стварности, Чиповом парњаку неће се десити да врата његовог стана одбију да га пусте напоље уколико за ту услугу нема новца. Ипак, та сцена сликовито описује немоћ малог човека, који нема довољно финансијских средстава да буде препознат као потрошач, да утекне са дна друштвене лествице. Док год је на дну, биће препознат једино као неправилност. Поседовање људскости и осећаја емпатије према другима неће му помоћи. Напротив, особине људскости неретко се показују као препрека напредовању. Такве околности постају плодно тле за прихватање поретка који намеће невидљиви домен, било да се ради о фикционалној реалности *Убика* или нашој искуственој стварности.

Пример поистовећивања са доминантним поретком можемо пронаћи уколико се на тренутак вратимо лику Пат Конли. Конлијева је у приповести представљена као све што Чип није. За разлику од њега, никада није без новца и не преза ни од чега да своје намере

оствари. Томе смо сведоци већ на почетку приповести, када је Чип упозна. Делом својим обнаженим грудима, а делом и спременошћу да обезбеди новац за све што Чип у свом стану више не може да приушти, Конлијева успева да манипулише њиме и постане део како Ранситеровог смотреног удружења, тако и Чиповог живота: „Када могу да пребацам овамо своје ствари? [...] Од сада сматрам да је стан мој, јер сам већ платила толико да то практично мора бити цела месечна кирија” (Дик ²2018: 46). Њена приврженост материјалном потврђује се нешто касније, када Ранситера и његове инерцијалце својим талентом проведе кроз низ алтернативних временских токова. Иако их на концу враћа у ток који је макар наизглед њихов матични, одлучује да задржи прстен који је у једном од њих добила као Чипова вереница: „Она показа сребрну бурму са жадом, коју су у другој временској стази изабрали она и Џо; решила се да сачува бар толико од алтернативног света” (Дик ²2018: 68). Чињеница да је наместо брака са Чипом сачувала прстен значајне материјалне вредности говори о њеној прилагођености поретку који обликује стварност коју настањују. Поистовећивање са нормама и вредностима тог окружења какво можемо приметити код Пат Конли, у приповести *Убика* води међусобном отуђењу људи и порасту њихове способности да се једни према другима не односе као према равноправним и једнако вредним људским бићима. Сви остали житељи њихове стварности постају било потенцијална средства, било сметње. Поменуто отуђење потом на површину извлачи најгоре људске особине. Најистакнутији пример таквог опхођења према другом, прожетог хладноћом и одсуством емпатије, јесте сцена у којој се Чип налази на прагу потпуне смрти. Животна енергија га напушта док последњим атомима снаге покушава степеницама да се попне до своје хотелске собе како би у последњем чину свог постојања сачувао макар мало достојанства. Са стране га хладно и безосећајно посматра Пат Конли: „Патриша Конли је остала, али он се због тога није осећао мање усамљеним. Упркос њеном физичком присуству, његова издвојеност постала је апсолутна” (Дик ²2018: 185). Ни у једном тренутку током тих неколико страна приповести она не покушава да му притекне у помоћ и олакша тренутну ситуацију. Све што Чип на њеном лицу може да разазна јесте „научна објективност” (Дик ²2018: 186). Није у стању да се идентификује са Чиповим мукама и доживи их као нешто што може и њу снаћи: „Дигао је главу и потражио је погледом; разазнао је њу и њено витално лице с неколико нијанси. А тамо – само љубопитљивост. Не злоба. Један неутралан израз. Није се изненадио. Пат није мрднула прстом да га омете, ни да му помогне” (Дик ²2018: 189). Услед одсуства способности за емпатију према другом људском бићу, Конлијева постаје још један пример крајњег производа потрошачки устројеног друштва. Иако од крви и меса, подједнако заслужује да се назове андроидом као и Прис Стратон у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Из тих разлога, сцену између Пат Конли и Џоа Чипа у *Убику* можемо упоредити са сценом романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, у којој андроиди муче паука не би ли објективно утврдили колико му је ногу потребно да би и даље ходао. Свему приступају као експерименту чије резултате посматрају са стране. На сличан начин понаша се и Конлијева. У њеном односу према Чипу, емпатија не игра никакву улогу: „Смем ли да гледам како се пењеш? Занима ме колико ће ти бити потребно. Под претпоставком да уопште успеш” (Дик ²2018: 188). Једина разлика између поменутих сцена јесте у томе што се сада Чип нашао у улози паука, док га посматра биће чија радозналост и способност интеракције са другима не сежу дубље од нивоа интелектуалног. Не помињући њено име, о Конлијевој као примеру андроидизованог бића говори и Дик:

„[П]опут Џоа Чипа у *Убику*, плашим се хладноће, исцрпљености; плашим се смрти услед истрошености на бескрајном успону степеницама, док неко суров, или ко

носи маску суровости, посматра и не нуди помоћ – машина, лишена емпатије, гледа као пуки посматрач [...]. Можда је то страшније и од самог убице (у *Убику* то је био Џори), *та фигура која види али не пружа помоћ, не нуди руку. То је за мене андроид*” (Дик 1976: 226, *курзив мој*).

У Диковим фикционалним универзумима, таква бића не заслужују да носе имена. Имена су само привид испод којих се крије ништавило.

Фикционални универзум *Убика* функционише као искривљено зачудно огледало друштвених и међуљудских односа пишчеве и читаочеве стварности на још један начин. То је одлика коју дели са претходно анализираним Диковим делима. Како привидни моћник, Ранситер, тако и мали човек, Чип, немају пуну контролу над својим постојањем. Интервенције од пресудног значаја по њихове животе долазе из простора ван њиховог видокруга. Чиниоци који из тог простора делују двојаки су. У равни фикционалне стварности коју актери доживљавају као примарну, из невидљивог домена делује псионичка организација Реја Холиса, највећег Ранситеровог пословног ривала. Задужења инерцијалаца Ранситерове смотрене организације свде се на праћење и неутралисање Холисових психика. Не би ли их неутралисали, Ранситерови инерцијалци најпре морају дознати где се Холисови упсленици налазе. Како нам текст приповести казује, са Холисовим психицима никада се физички не срећу. Једини начин који имају да открију њихово присуство посредан је. То је регистровање телепатског поља које ти појединци наводно емитују. То је посао којим се у Ранситеровој организацији бави Чип, „електротехнички испитивач” (Дик ²2018: 37). Упркос њиховим напорима, приповест *Убика* не приказује ниједан фикционални тренутак у коме се било ко од чланова Ранситерове смотрене организације среће очи у очи са било Холисом⁴⁴⁵, било неким од његових телепата или прекогнитиваца. Однос једносмерне (не)приступачности између читаоцу видљивог домена којим се крећу Ранситерови људи, са једне стране, те невидљивог домена у коме се, претпостављамо, налазе Холис и његови психици, са друге, успостављен је већ првим параграфом романа:

„У три и тридесет ноћу, 5. јуна 1992, водећи телепата Сунчевог система ишчезао је с карте у пословним просторијама Ранситеровог удружења у Њујорку. [...] Ранситерова организација изгубила је у последња два месеца сваки траг великом броју Холисових психика; овај нови нестанак превршио је меру” (Дик ²2018: 15).

Осим фикционалног места и времена радње романа, најбитнија информација коју претходни навод читаоцу пружа јесте да је видокруг Глена Ранситера и његових упсленика ограничен искључиво на њима сагледиви домен стварности коју сматрају примарном. Током целокупног кретања актера просторима те фикционалне равни, све до тренутка експлозије и њиховог преласка у псеудостварност којом господари Џори Милер, те околности остају непромењене. Присуство Реја Холиса и његових психика у приповести може се осетити једино њиховим одсуством из видљивог домена.

Будући да је перцепирана примарна стварност актера природни могући свет, у складу са поменутиим односима приступачности, за интервенције у видљивом домену

⁴⁴⁵ Једини тренутак када лик Реја Холиса накратко бива представљен јесте када га, након експлозије на Месецу, Чип позива путем видеофона из своје хотелске собе у Цириху, претећи му да ће се осветити за Ранситерову смрт (в. Дик ²2018: 102). Међутим, како се касније испоставља, о присуству правог Реја Холиса ипак не можемо говорити. Након експлозије на Месецу, Чип и његова група остају заробљени у псеудосвету Џорија Милера. Осим Чипа и инерцијалаца, сви ентитети те псеудостварности привиди су које ствара Џори Милер. Самим тим, Реј Холис са којим је Чип разговарао још једна је у низу илузија. Реј Холис примарне стварности никада не постаје део видљивог домена интермедијарне стварности романа.

Холисовој организацији потребни су посредници. Пример таквог посредника јесте госпођица Вирт. Она се појављује у Ранситеровој канцеларији нудећи му уносан посао чишћења и обезбеђивања једне лунарне колоније од телепатских утицаја. Попут других сличних изасланика у Диковим фикционалним универзумима⁴⁴⁶, госпођица Вирт је услед своје прилагођености владајућем поретку и свођења на статус дехуманизованог средства за постизање туђих циљева приказана као гротескна карикатура: „[Ј]една пуна жена докотрљала се у његову канцеларију. Глава јој је скакутала горе-доле као кошаркашка лопта, док јој се велико, округло тело само од себе усмерило на једну столицу, где је одједном села, клатећи танким ножицама” (Дик ²2018: 49, *курзив мој*). Изглед особе која се налази пред Ранситером назнака је манипулације коју невидљиви домен користи не би ли догађаје усмерио у себи жељеном смеру. Њен наводни послодавац извесни је Стентон Мик, индустријалац и милијардер⁴⁴⁷. Како се испоставља, понуда је заправо замка са циљем да се Ранситер и његова организација елиминишу. Стентон Мик кога актери приповести на Месецу срећу јесте хуманоидна бомба која ће како њих, тако и радњу приповести преселити у другу фикционалну раван, интермедијарну псеудостварност Џорија Милера.

Премештањем радње романа у нову, интермедијарну раван, структура перцепиране стварности актера не трпи суштинске промене. Упркос регресирању ентитета те реалности у пређашње облике, актери нову раван и даље доживљавају на исти начин као и пређашњу. Видокруг им је ограничен на њима сагледиви домен, док им невидљиви домен остаје подједнако неприступачан, а његове интервенције подједнако непредвидиве као и у ранијој, примарној равни стварности. То и јесте један од разлога услед којих како актери романа, тако и читаоци испрва нису свесни да је до промене дошло. Чак и када почну примећивати да се са њиховом стварношћу нешто чудно догађа, Диковим ликовима биће потребна целокупна приповест да докуче макар део истине која стоји иза привида. Самим тим, потрага за истином и разрешењем мистерије постаје и главна мотивација која прожима приповест. Невидљиви домен и даље је ту. Једина разлика у односу на примарну раван приповести јесте у томе што из њега више не делује Холисова организација. Оличен је у ентитету који много дугује Палмеру Елдричу, Џорију Милеру. Попут Елдрича, он гради лажну стварност у којој заробљава умове других. Сврха тог заробљавања је истоветна, сопствено овековечење. Како Елдрич, тако и Џори у својим псеудостварностима конзумирају друге. На први поглед, томе приступају на другачији начин. Елдрич се пресликава на друге, док се Џори њима дословно храни, испијајући њихову животну енергију. Ипак, поменута разлика није суштинска. Последице су исте, престанак постојања као посебности и утапање у истоветност. На тај начин, обе интермедијарне псеудостварности постају метафоре потирања индивидуалности до које у пишчевој и читаочевој стварности долази под цивилизацијским притисцима окружења.

Смер наших разматрања води нас закључку да околности фикционалног универзума *Убика* можемо посматрати као препознатљиве читаоцу. Из тих разлога, читаочева енциклопедија знања о стварном свету остаје примењива у реконструкцији фикционалне стварности тог романа. Услед немогућности да стварност којом се крећу у потпуности спознају, актере *Убика* можемо посматрати као фикционалне парњаке стварних људи. Транспозиција радње у фикционално окружење алтернативне и наизглед

⁴⁴⁶ Господин Ичолц, који у *Три стигме Палмера Елдрича* прилази Ричарду Хнату и у име Елдричеве компаније откупљује од њега права на производе Емилине креативности.

⁴⁴⁷ Такав опис Стентона Мика сврстава у исту раван са Палмером Елдричем.

другачије Земље не чини такав свет ништа мање парњаком читаочевог. Сви односи представљени у оквирима те реалности на послетку се испостављају као аналошки утемељени у сличним односима наше стварности. Разлике постоје на нивоу чињеничних истина. Суштинске, парадигматске истине су заједничке.

Као и у приповестима претходно анализираних Дикових дела, радња *Убика* почиње *in medias res*. Међутим, позната нам сцена буђења у непријатељско окружење једног од главних актера сада је смештена у друго поглавље. *Човек у високом дворцу, Марсовско временско исклизнуће, Три стигме Палмера Елдрича и Сањају ли андроиди електричне овце?* приповести су које почињу сценама буђења Френка Фринка, Силвије Болен, Барнија Мејерсона и Рика Декарда. Сцене у којима се упознајемо са њиховим надређенима у њиховом пословном окружењу, господином Тагомијем, Арнијем Котом, Леом Булером и Харијем Брајантом, све до *Убика* заузимају друго место. У *Убику* се читалац најпре упознаје са парњаком Дикових ранијих фикционалних моћника, Гленом Ранситером, као и проблемима са којима се његова организација суочава. На тај начин успостављене фикционалне околности пружају позадину догађајима које текст приповести представља. Сцена буђења малог човека, Џоа Чипа, у просторе непријатељског му окружења потрошачког стана као света у малом хронолошки заузима друго место. Ипак, то је не чини мање важном за раст Чиповог лика и развој приповести него што је то случај са сличним сценама у претходно обрађеним романима. Разлика није суштинска, само хронолошка. Сврха поменутог приповедног сегмента и даље јесте да читаочеву пажњу усмери на сагледавање духовног стања актера романа из чије ће перспективе посматрати већи део фикционалне стварности. Док посматра фикционалну стварност из угла ка коме га је Дик усмерио, читалац примећује да је свет који окружује његове ликове приказан изразито оскудно. У складу са већ устаљеним Диковим приступом, текст приповести пружа нам мало детаља о томе како би тај могући свет могао изгледати. Одсуство детаљних описа приметно је почевши од физичког окружења, све до физичког изгледа ликова. Као пример можемо узети опис Џоа Чипа у сцени буђења:

„Још увек у шареној клоновској пицама с узаним пругама, Џо Чип опијено седе за свој кухињски сто, припали цигарету и, пошто је убацио ковани новац од десет центи, поигра се бројчаником свог недавно унајмљеног хомеоновог апарата. Онако мамуран, нашао је на бројчанику интерплан новости, тренутно се колебао код домаћих новости, а онда изабрао трач” (Дик ²2018: 31, *курзив мој*).

Уколико је претпостављени читалац очекивао да ће му претходни навод пружити било каква сазнања како о физичком изгледу Џоа Чипа, тако и о изгледу простора у коме се налази, таква очекивања остају изневерена. Једини детаљ који се о Чиповој појави из претходно наведеног може дознати јесте изглед његове пицаме. Као и у сцени буђења Рика Декарда, пицама коју Чип носи смишљено је комична. Од пружања таквог утиска Дик не одустаје ни нешто касније, када Чипа можемо видети у његовој свакодневној одећи, „у спортском огртачу кестењасте боје, са светлуцавим ципелама, чији су врхови били окренути нагоре, и филцаном капом с кићанком” (Дик ²2018: 35, *курзив мој*). Последица таквог представљања Чипове појаве може бити утисак да се не налазимо суочени са правом собом, већ гротескном карикатуром. Такав утисак потцртан је чињеницом да се стил одевања већине ликова *Убика*, према стандардима наше искуствене стварности, у најмању руку може оценити као ексцентричан. Поменућемо само неке од примера којима приповест *Убика* обилује. Чиновник у Фогелзанговом мораторијуму накратко је приказан „у трбушастој кожној јакни и са жутим шиљатим ципелама” (Дик ²2018: 17, *курзив мој*). Сâм Фогелзанг описан је као „тип налик на бубу, у континенталној одећи: тога од твида,

мокасине, гримизна ешарпа и *скерлетно-црвена капа с авионском елисом*” (Дик ²2018: 93, *курзив мој*). Услед таквог начина представљања већине актера приповести, утисак гротескне карикатуралности са ликова делимично се преноси и на раван фикционалне стварности којом се крећу.

Упркос томе што текст приповести читаоцу пружа мноштво прилика да се упозна са модним кретањима алтернативне Земље романа *Убик*, детаљнији описи било ликова, било њиховог окружења изостају: „Описи тела (са изузетком женских, при чему тела играју улогу сексуалних ознака) такође се ретко јављају у Диковој фикцији. Пажња је безмало у потпуности усмерена ка опажању и размишљању” (Хејлз 1999: 163). Такав приступ приповедању оставља за собом мноштво празнина. Као и у раније обрађеним романима, попуњавање насталих празнина аутор свесно препушта читаочевој енциклопедији знања о сопственој стварности и принципу минималног одступања Рајанове. Поменуте празнине у структури Дикових фикционалних светова у *Убику* поново се могу најјасније приказати на примеру оскудности његове фикционалне географије. То запажање вреди како за фикционалну раван коју ликови романа доживљавају као примарну, тако и за псеудостварност чији је творац Џори Милер. До тренука експлозије на Месецу, радња романа одвија се у свега три локуса: фикционалним Њујорку и Цириху, као и једној од лунарних колонија. Што се фикционалног Њујорка тиче, он у приповести остаје потпуно неистражен. У оквирима тог локуса, упознајемо се са две локације: просторијама Ранситеровог удружења и Чиповим станом. Опис тих истражених локација остаје штур, а приповест усмерена на унутрашње стање актера. Исто вреди и за фикционални Цирих. Његов приказ ограничен је на просторије Фогелзанговог мораторијума, уз подједнаку штурост у пружању детаља. На исти начин представљене су и просторије колоније на Месецу. У одсуству изјаве госпођице Вирт, „Добро дошли на Луну” (Дик ²2018: 74), фикционална чињеница измене локуса радње могла би остати непримећена.

Уколико се окренемо интермедијарној псеудостварности Џорија Милера, морамо најпре приметити да је у питању симулација примарне стварности актера. Самим тим, сврха јој је да са њом буде замењена и од ње неразлучива. Чињеница да се то не догађа није повезана са Џоријевим намерама, напротив. Такав развој само указује на његову алетичку ограниченост и немоћ да надиђе принципе на којима почивају све равни актуализоване приповедне стварности. Из тих разлога, фикционална географија Џоријевог псеудосвета симулира просторе који су у равни наизглед примарне стварности већ истражени и са којима су актери приповести у мањој или већој мери већ упознати. То су најпре простор лунарне колоније и унутрашњост Ранситеровог брода, којим је његова група и допутовала на Месец. Потом, Џоријева симулација ствара парњаке како Фогелзанговог мораторијума у Цириху, тако и просторија Ранситерове организације у Њујорку. До одступања од симулирања актерима већ познатих локација долази у тренуцима када је потребно симулацију проширити да обухвати места која у равни примарне стварности нису истражена. Према сопственом признању, Џори то чини на начин идентичан принципу минималног одступања од стварности који стварни читалац користи при попуњавању празнина у фикцији. Попут ствараоца фикције, обликује своју симулацију у складу са знањима и минималним очекивањима актера које је у њој заробио (в. Дик ²2018: 210-211). Те локације су најпре просторије кафеа у Цириху у који Џо Чип одлази да попије кафу, као и хотелска соба у којој преноћи пре повратка у Њујорк. Симулирање тих претходно неистражених фикционалних локација представља додатно оптерећење за Џоријеве способности. Такве околности доводе до убрзаног распадања и назадовања његове симулације. Кафа коју Чип пије у Цириху устајала је и прекрива је

плесан. Након повратка у Њујорк, Ал Хамонд и Чип одлазе у један супермаркет у Блатимору. Све цигарете у продаји сасушене су и прастаре док је модерни апарат за репродукцију звука назадовао у неколико деценија застарели магнетофон. Врхунац назадовања тог псеудосвета долази у тренуцима када Џори бива присиљен да ни из чега ствара окружење Ранситеровог родног града у држави Ајова, месту где се организује сахрана привида Ранситеровог тела. Целокупно окружење и његови ентитети назадовали су у своје облике из 1939. године, Ранситерово тело потпуно је сасушено, а Џори Милер убија чланове Чипове групе једног по једног. При свему томе, сви ти локалитети једнаки су према једној одлици. Њихов опис изостаје. На почетку приповедног сегмента аутор у неколико речи укаже читаоцу на чињеницу да се локус радње променио. Након тога, препушта му да на основу својих сазнања која потичу како из стварног света који нас окружује, тако и из других дела фикције попуни празнине. На исти начин приступа и опису физичког изгледа ликова. Будући да ти описи готово да и не постоје, читалац је слободан да изглед актера замисли према свом нахођењу. То и јесте један од разлога који олакшава читаоцу да се препозна у Диковом малом човеку попут Чипа или неких других јунака његових романа. Чип је нико и свако. Сваки читалац га може доживети на свој начин и самим тим га и присвојити. Како у другим Диковим романима, тако и у *Убика*, штуро описани фикционални ликови крећу се штуро описаним фикционалним локацијама. То чине из пачије перспективе сличне начину на који претпостављени читалац посматра стварни свет. Све што се налази изван граница те перспективе, актерима остаје невидљиво и несазнатљиво. За разлику од фикционалних ликова, границе те фикционалне енциклопедије претпостављени читалац може проширити искуствима стеченим у стварном свету.

Изостанак детаљних описа како фикционалних окружења, тако и појава актера, читаочеву пажњу усмерава ка духовном стању Дикових ликова. Разлог услед кога празнине фикционалног окружења романа остају препуштене знањима читаоца јесте што такав приступ изградњи приповедне стварности у први план истиче егзистенцијалну ситуацију у којој су се актери *Убика* нашли. Услед надомештања недостатака читаочеве фикционалне енциклопедије информацијама које потичу из његове енциклопедије знања о стварном свету, Диково дело имагинативно рецентрира читаоца у окружење које му је алтернативно и страно, док му истовремено остаје у великој мери познато. Алтернативна Земља фикционалне 1992. године свет је прожет фикционалним парњацима стварних географских локација наше планете. Уједно, начин на који се граде, развијају и функционишу међусобни односи фикционалних ликова *Убика*, без обзира о којој се равни перцепиране фикционалне стварности ради, чврсто је утемељен у начину на који се људска интеракција одвија у нама стварном свету. Тако успостављени и представљени међуљудски односи у Диковом роману чине његове ликове парњацима стварних људи. Постоји један чинилац услед чијег присуства се интермедијарно окружење Џоријеве псеудостварности читаоцу чини у већој мери страним него што је то случај са перцепираном примарном стварношћу актера романа. Будући да је та фикционална равна замишљена као симулакрум реалитета ликова *Убика*, њено физичко окружење готово се и не разликује од свог парњака у примарној стварности. Најзначајнија одлика која га издваја јесте начин на који ту псеудостварност обликује ентропија: „[З]а Дика, ентропија је лична и психолошка исто онолико колико је безлична и физичка. Дик често представља победу ентропије и подређених јој механизма пропадања и разлагања као врсту личног пакла” (Висковић 2013: 169). У тим интермедијарним просторима присуство ентропијског

кретања приметније је и израженије него што је то случај у стварном свету. Манифестује се на два начина.

Први је истоветан сличном процесу у нашој искуственој стварности, али је у фикционалној многоструко убрзан. У питању је процес кварења и распадања. Ентропијско кретање ка коначном хаосу неизоставно је присутно у стварном свету читаоца и аутора. Ипак, то кретање је толико успорено да најчешће пролази незапажено. За разлику од наше стварности, Дикови фикционални светови представљени су на начин који утицај ентропије на животе њихових житеља истиче у први план и чини га незаобилазним. У роману *Убик*, „Џори користи и убрзава ентропију како би потпомогао сопствени опстанак, али она је исто толико претња њему колико и осталима” (Висковић 2013: 170). Други начин манифестовања ентропијског кретања из перспективе читаоца много је чуднији. Целокупни фикционални свет Џоријеве симулације подвргнут је ретроградном кретању у коме сви ентитети и артефакти регресирају у своје историјски посматрано пређашње форме. Како се показује у приповести, чак и таква разлика није суштинска. Без обзира на наизглед обрнути смер кретања интермедијарне стварности у којој су актери заробљени, она се незадрживо креће ка истом коначном исходу попут како примарне равни фикционалне стварности, тако и наше искуствене. Међутим, посматрано из угла читаоца, такво представљање ентропијског кретања доводи до одређених последица: „Топлотна смрт универзума далеки је проблем, али убрзавајући њен долазак у Џоријевој лажној стварности, Дик у жижу [приповести] доводи узалудност постојања [када је] суочена са неизбежним крајем” (Висковић 2013: 170). Утисак о свеприсутности и незаобилазности ентропије у фикционалном универзуму *Убика* бива потцртан још једном њеном манифестацијом, потирањем идентитета појединачних актера чија животна енергија постаје део Џоријевог бића. На начин сличан Елдричевим поступцима у *Три стигме Палмера Елдрича*, број актера као фикционалних посебности у приповести *Убика* прогресивно се смањује. Циљ таквог кретања јесте њихово обједињење и уједначавање у Џорију Милеру. Слично кретање у приповести *Убика* примећује и Висковић:

„Дик сматра ентропију симболом губитка индивидуалности, будући да јој је врхунац стање хомогености. Ту хомогеност осликава као застрашујућу, повезујући је са смрћу и прождирањем. Такво тумачење добија своју потврду Џоријевом употребом ентропије као начина да се паразитски храни животном енергијом друге особе” (2013: 171).

Како би тај ефекат ужаса постигао, „фигуративно ‘прождирање’ стварности појединца” Дик представља на дослован начин, сценом у којој Џори Милер једе Чипа својим „великим, четвртастим зубима” (Висковић 2013: 171). На концу, у псеудосвету који је Џори изградио неће преостати никаквог другог присуства до његовог.

Рецентрирање претпостављеног читаоца у окружење које је ново и другачије у односу на његову свакодневицу, очуђује читање и ствара услове за његово прихватање новума приповести. Самим тим, могући свет утемељен на новому прихвата се као потенцијално стваран. Врхунац когнитивног очуђења као сврхе научнофантастичне приповести представља тренутак када читалац препознаје стварно у фикционалном и критички се осврне на те околности. Да би до тренутка спознаје дошао, читалац мора поћи од личне енциклопедије знања о стварном свету. Крећући се текстуалним универзумом фикционалног дела, читалац та знања прилагођава, ширећи енциклопедију знања о фикционалној стварности коју реконструира. Коначни чин завршетка читалачке реконструкције враћа читаоца спознаји парадигматских истина стварног света. У том

процесу, сазнања стечена реконструкцијом фикционалне реалности постају део читаоачеве енциклопедије знања о свету наше стварности.

Приповест романа *Убик* неколико пута ставља читаоца пред избор у коме бива присиљен да надогради знања која су део његове енциклопедије знања о стварном свету. Будући да се у стварности аутора и читаоца не препознају као постојеће, прекогнитивне, телепатске, као и способности Ранситерових инерцијалаца можемо узети као примере измена које морају постати делом читаоачеве енциклопедије знања о фикционалној реалности уколико жели да тај свет исправно тумачи. Осим тих алетички хипернормалних обдарености, најистакнутија измена која мора постати делом читаоачеве енциклопедије знања јесте новум цепања стварности на примарну и интермедијарну раван. Последице које такав новум има по изградњу фикционалног универзума *Убика* могу се упоредити са последицама које је цепање приповедне реалности у две сличне равни имало у *Три стигме Палмера Елдрича*.

У односу на раван приповедне стварности коју актери романа доживљавају као примарну, интермедијарни универзум полуживота и псеудосвет Џорија Милера као део те равни постулирани су као технолошки омогућена симулација. Уколико читалац покуша да реконструкцији текстуалног универзума *Убика* приступи користећи искуства која потичу искључиво из нама стварног света, такав приступ ће за последицу имати погрешно тумачење дела. Будући да је постојање те равни перцепције окружења у нашој реалности могуће само у сновима и различитим врстама халуцинација, делови приповести који се одвијају у интермедијарној равни приповедне реалности неће бити прихваћени као фикционално стварни. Да би се погрешна тумачења те врсте избегла, поједини делови читаоачеве енциклопедије знања о стварном свету морају се надоградити сазнањима која су део фикционалне енциклопедије. Ка спознаји фикционалне стварности и следственој изградњи наше енциклопедије знања о њој води нас новум приповести.

Новум цепања стварности приповедну реалност *Убика* испрва дели на две равни, примарну пуног живота и интермедијарну полуживота. Како нам текст приповести потврђује, интермедијарна раван полуживота није јединствена. То је читав универзум могућих светова. Њихов број зависи искључиво од броја расположивих симулатора стварности по различитим мораторијумима на које преминули могу бити прикључени. На први поглед, једини такав свет који текст приповести актуализује јесте псеудостварност коју Џори Милер ствара као симулакрум реалитета за своје будуће жртве. Та псеудостварност у *Убику* дели многе заједничке одлике са Елдричевим интермедијарним световима. Како једна, тако и друга интермедијарна раван могу се поистоветити са халуцинацијама. Ипак, док су потоњи домен халуцинација проузрокованих употребом психоактивне супстанце, путовање у претходну омогућено је технолошком стимулацијом делова људског мозга. Према тој одлици, интермедијарне стварности полуживота у *Убику* наликују још једној већ анализираној технолошкој симулацији, виртуелној реалности емпат-кутије у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Без обзира на начин настанка, заједничко свим поменутих интермедијарних стварностима јесте да су представљене као симулације. Из тих разлога, знања која потичу из енциклопедије стварног света читаоца наводе га да претпостави како је реалност коју актери с почетка приповести посматрају као примарну доиста актуализована као централна и објективна стварност *Убика*. Самим тим, интермедијарни псеудосвет у коме се Дикови ликови нађу након експлозије на Месецу остаје само нестварна и недовољно аутентизиована могућност.

Претходно изнето пример је доследне примене енциклопедије знања о стварном свету на фикционалну стварност. Такав угао посматрања текстуалног универзума *Убика* не

води исправном тумачењу. Уколико се окренемо тексту приповести, неизоставно ћемо приметити како он на готово сваком кораку подрива и урушава претпостављену објективност и онтолошко првенство примарне равни фикционалне стварности. Попут примарних стварности раније обрађених Дикових романа, такав назив не може се узети као ознака било каквог онтолошког првенства. Једино првенство које та раван у Диковим фикционалним универзумима може имати искључиво је хронолошко. На почетку *Убика*, читалац је бачен у оквиру фикционалне стварности актера. Начин на који је доживљавају сличан је оном на који своју стварност доживљава и читалац. Услед таквих околности, читалац је склон да тој равни припише онтолошко првенство без много размишљања. Тек касније, аутор ће својом приповешћу тај начин посматрања приповедне реалности довести у питање. Другим речима, очудиће читање. Довевши у питање начин на који читалац посматра приповедну стварност, аутор ће посредно утицати и на измену начина на који читалац прилази тумачењу сопствене реалности. Поменуто очуђење ступиће у спрегу са сазнајном функцијом приповести и постати когнитивно. Такав исход читалачке реконструкције како других Дикових дела, тако и *Убика*, последица је новума приповести. Новум приповести перцепирану стварност актера у *Убику* цепа на две њима готово неразлучиве равни. Услед тога, они нису кадри да псеудостварност у полуживоту доживе на било који други начин до једнако као примарну стварност. Самим тим, текст романа који је у новому утемељен указује на чињеницу да при тумачењу текстуалног универзума Диковог дела не можемо примењивати исте аршине које користимо при тумачењу неких других врста фикције, нпр. реалистичке. Постоје разлике између начина на који читалац посматра симулацију стварности и начина на који је таква симулација представљена у приповести *Убика*. Услед искустава и навика стечених у стварном свету, читалац може бити склон да технолошку симулацију полуживота у потпуности поистовети са халуцинацијом. Самим тим, постоји могућност да је посматра као илузију која постоји у уму само једног актера, док су сви остали актери које среће и простори којима се креће искључиво привиди, плод његове уобразиље. Како нам приповест показује, псеудостварност у полуживоту не може се поистоветити са халуцинацијама на тај начин. Постоји неколико одлика које их раздвајају и које стварност хладног паковања чвршће везују за примарну стварност романа. Као прво, ту је чињеница да живи путем технолошких помагала и даље могу повремено комуницирати са замрзнутим преминулима. Као друго, многи појединци на које актери приповести наилазе крећући се симулацијом доиста јесу привиди и плод нечијег ума. Међутим, истовремено је тачно да преминули замрзнати у истом мораторијуму и прикључени на исти симулатор деле исту симулацију. На тај начин, чланови Чипове групе могу ступати у интеракцију не само са привидима особа које их окружују, нпр. власником мораторијума Фогелзангом, већ и међусобно. То је одлика према којој се псеудостварност Џоријеве симулације у полуживоту суштински разликује од Елдричевих сурогата стварности какве смо могли срести у *Три стигме Палмера Елдрича*. Актери нису изоловани у засебним псеудостварностима. Насупрот томе, постоји и одлика коју Џоријев сурогат реалитета са поменутиим световима дели. Чак и када су одвојени од осталих актера и окружени искључиво привидима, Дикови ликови попут Чипа нису одиста сами. Посматрано из угла стварности писца и читаоца, порекло халуцинације јесте у уму особе која је проживљава. Нико други јој не може приступити. За разлику од тога, налик Елдричевим интермедијарним стварностима, у *Убику* је порекло симулације изван ума ликова. Као што

је у *Три стигме Палмера Елдрича* споља наметнута употребом психоактивне супстанце, тако је у *Убику* њено постојање споља омогућено технолошким средствима⁴⁴⁸. Услед постојања таквих околности, актери приповести се у симулацији увек налазе под будним оком невидљивог домена. Из њихове перспективе посматрано, невидљиви домен настањује Џори Милер. Попут Елдрича који се Диковим ликовима може указати у било чијем обличју, Џори Милер поседује истоветну способност. На себе може преузети маску било које особе чију је животну енергију конзумирао и њену посебност потро. Доказ те тврдње у приповести јесте тренутак када се испод маске Дона Денија Џоу Чипу указује нико други до Џори Милер (в. Дик ²2018: 208).

Ограничавајући сагледиву стварност актера на видљиви домен Џоријеве симулације, Дик на ту симулацију пресликава структуру каква постоји било у примарној стварности романа, било у нашој искуственој. Постојање такве структуре актерима омогућава да сурогат реалитета којим се крећу доживе на исти начин као и раван примарне стварности. Услед неспособности актера да те равни разлуче, фикционална стварност коју су како фикционални ликови, тако и читалац испочетка посматрали као примарну дестабилизује се и губи онтолошко првенство. Текст приповести романа *Убик* како примарну, тако и интермедијарну раван свог текстуалног универзума аутентичује подједнако снажно. Из тих разлога, обе равни актуализоване стварности романа могу се сматрати не само непотпуним представама апсолутне стварности, већ и привидима који удаљавају актере од спознаје апсолутних истина. Као и у текстуалним универзумима претходно обрађених Дикових дела, једини начин макар и делимичне спознаје парадигматских истина о стварности јесте надилажење ограничења фикционалног окружења актера. Пут који Чип читаоцу показује јесте проналазак равнотеже са јединим постојањем које можемо имати: „Такво мирење са судбином, путовање ка неизбежном или прихваћеном исходу, или одбацивање бега од тог исхода, типично је за [Диков] канон” (Батлер 1995: 147). Чип прихвата своје окружење. Ипак, од своје људскости не одустаје одбијајући да се са Џоријем бори на његов начин. Како му Ела Ранситер указује, уништити Џорија захтевало би од Чипа да се са њим и поистовети. Прихватањем таквог поступања Чип би суштински постао Џори. Ко је кога конзумирао постало би неважно. Односи таквог окружења остали би неизмењени. Насупрот томе, Чип бира да се против Џоријевог присуства у полуживоту бори на другачији начин. Одлучује да помаже другима, као што је њему помогла Ела Ранситер снабдевши га Убик аеросолом. На тај начин, он одбацује нељудскост и непријатељство. Бира да у постојању на које је осуђен развија искрене односе са другима. На начин сличан оном на који је поступао у свом животу пре експлозије, Чип ће наставити и своје постојање у просторима Џоријевог псеудосвета: „Желим да Глен има некога коме може да се обрати за савет и помоћ, на кога може да се ослони. Ви ћете бити идеални; радићете у полуживоту оно што сте радили у пуном животу” (Дик ²2018: 219). Прихватањем свог постојања и проналаском нове равнотеже, разлике између стварног и симулираног бледе како за актере, тако и за читаоца. Успостављање топлих и искрених међуљудских односа добија примат упркос томе што се исти развијају у различитим стварностима. Интервенције других људи, попут Ранситера, у оквирима псеудосвета који Чип сада насељава омогућиле су му да поврати контролу и окружење којим се креће учини једнако својим као што је оно то за Џорија Милера. Убик

⁴⁴⁸ Уколико се окренемо симулацији стварности коју ствара Џори Милер, можемо рећи да садржај те псеудостварности и изглед тог привида доиста ствара Џори, али постојање тог света ипак зависи од употребе технологије.

спреј манифестација је успешности тих интервенција, иако Чипа од некада му блиских особа сада раздвајају хоризонти његове нове стварности. Некада од крви и меса, појединци попут Ранситера Чипу су сада „органиски духови који речју и писмом пролазе кроз нашу нову средину” (Дик ²2018: 226). Међутим, Чип себи неће дозволити да упадне у исти замку одрицања од људскости као што је то учинио Џори. Он схвата да важност међуљудских односа превазилази границе перцепираних стварности. Стога ће Чип наставити да пружа помоћ свима којима може разоткривајући привиде у потрази за делићем апсолутне истине. Томе сведочи и последња сцена романа. Као што је некада Ранситер покушао на нестварност перцепираног окружења да му укаже шаљући му новац са својим ликом, на исти начин поступа и Чип. Свом некадашњем послодавцу шаље новац са својим ликом, указујући му на сада већ фикционалну чињеницу да је реалност коју доживљава као аутентичну заправо једнако лажна као и сурогат стварности којим се Чип креће (в. Дик ²2018: 229). Такво откриће на први поглед може изгледати као медвеђа услуга. Ипак, морамо се сетити једне опаске коју је Ана Хоторн изрекла у роману *Три стигме Палмера Елдрича*: „Зар није очајна стварност боља и од најинтересантније илузије?” (Дик ²2016: 149). Опаска се односи на околности тог фикционалног универзума, али остаје једнако примењива на готово целокупни Диков опус, укључујући фикционалну реалност *Убика*. Наше окружење представља нешто што не можемо бирати. Ипак, наш је избор да ли ћемо се у наметнути поредак утопити, бити конзумирани попут актера *Убика*, или ћемо се тим притисцима одупрети никада не престајући да трагамо за истином из привида.

Као и у случају *Три стигме Палмера Елдрича*, новум на коме је *Убик* заснован бива логички потврђен као научнофантастичан Чиповом спознајом о томе ко стоји иза свега што се њему и његовим сапутницима догодило. Поменути спознаја не састоји се само у томе да је Џори божанство и створитељ стварности у којој се налазе, напротив. Текст приповести потврђује да је он подједнако заробљеник интермедијарног псеудосвета који је створио колико је то и Чип. Немоћ да превазиђе законитости тог света огледа се у ентропијској регресији интермедијарне стварности. Попут Чипа, Џори се налази у хладном паковању и не може да бира свет у коме ће постојати. Чином стварања илузије и сâм се нашао заробљен у њој. Уколико би из свог окружења могао по вољи утећи или зауставити његово ретроградно кретање, то би показало да његова обдареност надилази природна алетичка ограничења текстуалног универзума *Убика*. Будући да се више не би могао сматрати природним, енциклопедија знања о стварном свету постала би у много мањој мери примењива у тумачењу текстуалног универзума тог романа. Услед таквих околности, *Убик* више не бисмо могли сматрати делом научнофантастичне књижевности. Ипак, Џори Милер се на концу показује лажним божанством тог псеудосвета на сличан начин као и Елдрич у свом универзуму. Из тих разлога, можемо закључити како је новум приповести остао веран природном алетичком поретку како текстуалног универзума романа, тако и стварног света аутора и читаоца. Последица тих околности јесте и чињеница да је енциклопедија знања о стварном свету великим делом примењива у процесу надоградње читаочеве фикционалне енциклопедије знања. Од знања која су део претходне, читалац ће бити приморан да одступи једино уколико га том кораку усмерава текст. Следствено претходно изложеном, упркос свим привидним примесама из домена натприродних могућих светова, текстуални универзум *Убика* остаје природан и логички кохерентан. Самим тим, можемо га прихватити условно могућим и научнофантастичним.

IV 6. 6. Енциклопедије знања о стварном и фикционалном свету у фикционалним световима Дикових романа – Кратак закључак

Како је анализа Дикових романа показала, текстуални универзуми тих дела могу се исправно тумачити искључиво уз помоћ читалачке енциклопедије знања о фикционалном свету. Таква околност потврда је вредности коју та категорија теорије могућих светова има у процесу анализе фикционалних стварности Дикове научнофантастичне фикције. Будући да читалац ту енциклопедију знања гради у интеракцији између спознаје фикционалне стварности читалачком реконструкцијом и употребе енциклопедије знања о стварном свету према принципу минималног одступања, показује се да су те категорије теорије могућих светова од велике важности у исправном тумачењу фикционалних стварности научнофантастичне књижевности. Нераздвојивост фикционалних светова од нашег историјског квалитет је Дикове фикције који примећује и Роси:

„[П]остоји – и то се никада не сме заборавити – темељни однос који повезује Дикове романе, колико год да су буновни, растројени, надреални, кошмарни, са историјском реалношћу, тј. нашом историјском реалношћу; ти наративи је непрестано доводе у питање, осуђују је, разоткривају њену лаж [...], али је не могу (неће) ноншалантно избрисати” (2002: 403).

У складу са сазнајном функцијом коју таква дела поседују, њихове фикционалне енциклопедије неизоставно ће утицати на читаочеву енциклопедију знања о свету његове искуствене стварности. На сличан начин на који подрива читаочеве почетне ставове о онтолошком првенству примарне стварности Дикових романа, развијање фикционалне енциклопедије у уму читаоца потом подрива и знања која су била део његове читалачке енциклопедије знања о нашој искуственој стварности. Процес когнитивног очуђења кроз који су читаоца водиле приповести како *Човека у високом дворцу* и *Марсовског временског исклизнућа*, тако и *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?* и романа *Убик*, завршиће се његовим критичким освртом на појаве и околности света у коме живи. На тај начин, Дик читаоцима покушава да укаже на њихове неретко „превише попустљиве ставове према сопственом свету” (Барлоу 2005: 93). У светлу прочитаног, читалац ће одређени број уверења о сопственој стварности убудуће неизоставно посматрати са дозом сумње. Могућност да је било његова лична перцепција стварности, било перцепција других једнако удаљена од апсолутне истине као и перцепција актера приповести увек ће остати присутна.

IV 7. Засићеност фикционалних светова Дикових романа

У претходном поглављу обрађено је екстензионално својство непотпуности⁴⁴⁹ фикционалних светова Дикових дела. Услед такве одлике, читалац њиховој реконструкцији прилази уз обилато коришћење своје енциклопедије знања о стварном свету. Ту енциклопедију потом надограђује знањима из фикционалне енциклопедије. Екстензионално својство непотпуности фикционалних светова има своје последице по интензионално својство њихове семантичке засићености. Долежел разликује три вредности текстуре текста: експлицитну, имплицитну и нулту текстуру. Густина текста потом се пројектује на засићеност самог фикционалног света. Као резултат имамо детерминисани, недетерминисани и домен празнина у оквиру исте фикционалне стварности (в. II 1. 7.).

Како би очудио читање и нагнао читаоца да се поучен искуствима у фикционалном свету критички осврне на појаве у својој стварности, Дик комбинује релативно експлицитну текстуру текста око актера са имплицитном и нултом текстуром ван њиховог видокруга. На тај начин постиже се особена структура фикционалног света. Та се структура може упоредити са оном коју Долежел препознаје као вид прераде класичног у модерни мит (в. Долежел ²2008: 193-205). Да бисмо нешто више рекли о модерном миту, морамо се подсетити семантичке структуре могућих светова класичног мита. Ту структуру детаљније смо обрађивали у другом делу дисертације, када смо говорили о натприродним фикционалним световима (в. II 1. 3.).

Свет класичног мита натприродни је могући фикционални свет двоструке алетичке структуре. Граница између природног и натприродног домена у њему јасно је успостављена. Међутим, она је само једносмерно пропусна из смера од натприродног ка природном домену. Односи приступачности и моћи између два домена асиметрични су. Натприродна бића владају како својим, тако и природним доменом. Могу му приступити кад год желе, док су житељи природног домена „немоћни спрам својих натприродних господара, и није им дозвољен приступ у њихово еденско боравиште” (Долежел ²2008: 193). Постоје изузеци, али се дешавају једино уз дозволу становника натприродног домена. Самим тим, можемо рећи да у таквим световима „људску судбину детерминишу нељудске силе и бића” (Долежел ²2008: 194). Њиховој моћи нико из природног домена не може се одупрети. Отпор је лишен смисла и *a priori* узалудан, јер ниједан житељ природног домена не може утећи судбини. Једино што фикционални ликови могу урадити јесте да своју судбину покушају боље да упознају и схвате. Уколико се за тренутак вратимо Сувину и нашим разматрањима из претходног дела дисертације (в. III 1. 4.), подсетићемо се једне од основних разлика између двоструке алетичке структуре митолошког света и модално хомогене природне алетичке структуре научнофантастичног света. Разлика је у томе што су претходни детерминисани утицајем натприродног, док код потоњих такав детерминизам не постоји. Колико год се повремено чинило да је тако, судбина у правом смислу те речи, као унапред одређени исход коме се не може утећи, у структури научнофантастичног света није присутна. Из тих разлога, смер наших разматрања води нас Долежеловим запажањима о томе шта је класични мит постао у двадесетом веку.

⁴⁴⁹ У поменутом случају не може се говорити искључиво о непотпуности фикционалних светова Дикових романа у мери која настаје самом природом фикционалних текстова, која је нужно таква, већ и о непотпуности која је у великој мери резултат свесне намере аутора.

Долежел примећује две врсте семантичких трансформација које воде настанку два различита вида модерног мита. У првом виду, граница између природног и натприродног домена алетички двоструког митолошког света бива избрисана. У таквом свету могућа је коегзистенција „физички могућих и физички немогућих фикционалних ентитета [...] у јединственом фикционалном домену” (Долежел ²2008: 195). Структуру тог хибридног фикционалног света Долежел препознаје код Кафке, нпр. у причи *Преображај* (в. Долежел ²2008: 196). Преображај протагонисте у инсекта бизаран је. Објашњење нити постоји, нити се очекује. Будући да су научнофантастични и природни, такву структуру не препознајемо у Диковим фикционалним световима. Стога ћемо се окренути другој врсти трансформације класичног у модерни мит.

У другом виду прераде граница између два домена се не уклања. Уместо тога, њихова дотадашња модална алетичка опозиција екстензионалне природе, мења се „интензионалним контрастом засићености” (Долежел ²2008: 195). Последица тога јесте трансформација досадашњег натприродног у природни домен. Долази до његовог сједињавања, тј. алетичке хомогенизације са доменом који је био природан и у структури класичног мита. Опозиција природно/натприродно замењена је опозицијом видљиво/невидљиво. Природни домен класичног постао је видљиви домен модерног мита, док је натприродни домен класичног постао невидљиви домен модерног мита. Видљиви домен детерминисани је домен конструисан експлицитном текстуром текста. Место је фикционалних чињеница. Наспрам тога, невидљиви домен је недетерминисан и конструисан имплицитном (као и нултом) текстуром. Надмоћ невидљивог домена у двоструком митолошком свету била је натприродна самим тим што је била неограничена. Такав двоструки свет није био алетички хомоген. Природне законитости престајале би да вреде било кад би се прешла граница божанског домена, било када би те законитости покушали да применимо на божанства. У митолошком свету, натприродна створења поседовала су способност да махну рукама и одмах добију све што зажеле. Законитости њиховог постојања и делања биле су једнаке њиховим тренутним хтењима. Промена екстензионалне модалне опозиције природно/натприродно у интензионални контраст засићености и следствену опозицију видљиво/невидљиво из корена мења односе моћи у тим фикционалним световима. У новим околностима, алетичка ограничења попут ентропије превазилазе моћ недетерминисаног невидљивог домена. У односу на алетичка ограничења, поглавито ентропијска, као темељне принципе стварности, свака друга моћ бледи. Алетички фикционални светови те врсте сада су модално хомогени. Као пример такве структуре фикционалног света Долежел издваја Кафкин *Процес* (в. Долежел ²2008: 198). Сличну структуру можемо приметити и у Диковим фикционалним световима.

IV 7. 1. *Човек у високом дворцу*

Детерминисани домен фикционалног света *Човека у високом дворцу* домен је непосредних искустава актера романа. Ограничен је на њихово непосредно фикционално окружење, без прецизних сазнања о томе шта се дешава изван видокруга њихових малих живота. Непосредно окружење Дикових ликова једино је које је у роману конструисано експлицитном структуром текста. То је једини домен у коме текст експлицитно детерминише фикционалне чињенице тог света. Попут саме приповести, детерминисани домен релативизован је фокалним ликовима и подељен на више мањих домена, за сваког од фокалних ликова по један. Самим тим, детерминисани домен никада не бива у потпуности детерминисан, јер су његови саставни делови увек релативизовани личном

окружењу фокалних актера. Домен релативних фикционалних чињеница Дикових приповести могли би назвати релативно детерминисаним доменом, док потпуно детерминисани домен код Дика заправо и не постоји. Требало би истаћи да приватни домени који га чине нису независни. Међусобно су повезани чинећи неразмрсиву мрежу. У значајној мери се преклапају и утичу једни на друге, било директно, било индиректно. То чине чак и када њихови житељи не могу идентификовати извор тих утицаја. Релативно детерминисани домен *Човека у високом дворцу* чини мрежа личних домена актера приповести. Постојање те мреже у многим Диковим делима примећује и Олдис. Он говори првенствено о роману *Марсовско временско исклизнуће*, али се његово запажање може применити и на цео Диков фикционални универзум. У својим фикционалним световима, Дик се првенствено бави малим људима ухваћеним у претећу мрежу „великих сила” ван њима видљивог домена: „Иза те мреже постоји друга, још тананија: мрежа људских односа. Мушкарци и жене, деца, старци, бликмени⁴⁵⁰ [...] сви они зависе, колико год нерадо, једни од других” (Олдис 1975: 43). О таквој мрежи говори и Френк Фринк у *Човеку у високом дворцу*. Уз Диков карактеристични хумор, Фринк се у тренутку немоћи обраћа универзуму говорећи како је „свака честица повезана са оном другом; не можеш ни да прднеш а да не пореметиш равнотежу у васиони” (Дик²2002: 50).

Фикционалне чињенице Тагомијевог окружења⁴⁵¹ ограничене су на његову канцеларију у згради Нипон Тајмса, уз по један излет до аеродрома, да дочека Вегенера, и парка на обали, где накратко прелази у реалност наизглед аналогну нашој. Тагомијева канцеларија његов је мали свет, домен у коме је сигуран и има контролу. Сигурност и контрола ипак су само илузија која ће бити угрожена упливом сила ван његовог ограниченог видокруга. Инвазија тих сила избациће га из равнотеже, деонтичког странца преобразити у аксиолошког бунтовника и послати га на путовање у један други Сан Франциско, како би ту равнотежу повратио. Тагомијево путовање посредовано је амајлијом коју је, незнано њему, направио Френк Фринк. Из свог личног домена, ограниченог на његов стан и радионицу уз по један излет до Чилданове радње и полицијског аутомобила који га спроводи до затвора након хапшења, Фринк има пресудан утицај на збивања у Тагомијевом домену. Тагомију је непознато да своју решеност на коначни отпор систему вредности кога се гнуша у одређеној мери дугује и Фринку. Међутим, условно речено, услугу убрзо враћа тиме што је врхунац његовог отпора нацистичком злу које је напало његов мали свет чин одбијања да потпише документ о Фринковом изручењу. На тај начин, Тагоми пресудно утиче на Фринков лични домен, спасавајући му живот. Фринку је сопствено ослобађање још мање објашњиво од хапшења које му је претходило. Што се хапшења тиче, увек је био свестан да постоји одређена опасност да његово јеврејско порекло буде откривено. Насупрот томе, из његове перспективе, ослобађање је необјашњиво и равно чуду. Будући да се радња романа одиграва у окружењу алетички хомогеног природног могућег света, рационално објашњење постоји. Ипак, Фринк је свестан да му његова ограничена перспектива не допушта да га сазна. Самим тим, да ли је узрок његовог ослобађања рационалне или

⁴⁵⁰ Марсовски урођеници у роману *Марсовско временско исклизнуће*.

⁴⁵¹ Донекле и Вегенеровог, иако он има другачији статус од Тагомија. Као изасланику невидљивог домена који долази као најава скорог нарушавања равнотеже Тагомијевог малог света упливом страних сила, Вегенер има увид у сазнања која су ван Тагомијевог видокруга. Иако донекле привилегован, то не значи да је он на концу у много бољем положају него Тагоми или било који други од фокалних ликова. Као и они, он је такође ту да учини све што је у његовој моћи да покуша да се одупре нарушавању равнотеже, колико год га то на крају коштало.

фантастичне природе, Фринку је свеједно. То је и разлог његовог одустајања од размишљања о томе. Попут читаоца у нашој искуственој стварности, Фринк прави свесни избор. Бира да се окрене стварима на које може да утиче, које су му видљиве у његовом непосредном окружењу. Одбија да губи време на дешавања у равни која је њему невидљива и несазнатљива. Приватни домен који настањује Роберт Чилдан игра улогу посредника између Фринковог и Тагомијевог.

Слично Тагомијевом, Чилданов приватни домен ограничен је на његову продавницу. Као и Тагоми у својој канцеларији, у њој се осећа сигурно и наизглед има све под контролом. Чилданов лични домен стециште је више приповедних токова. То је простор у коме други лични домени ступају у међусобну везу и утичу како једни на друге, тако и на Чилдана. Фикционална чињеница приповести јесте да је пиштољ који је Тагоми употребио бранећи Вегенера купљен у Чилдановој радњи. На исти начин, чињеница јесте и то да је пиштољ направио Френк Фринк. Исто вреди и за амајлију коју Тагоми добија од Чилдана. Фринкова амајлија једина је нада која Тагомију преостаје. Представља путоказ ка новој равнотежи, тј. унутрашњој истини. Ту нову равнотежу у свом личном домену Чилдан је већ пронашао. Промена се догодила под директним утицајем Фринковог домена. Током своје посете Чилдановој радњи, Фринк је Чилдану указао на чињеницу да је један од његових антиквитетних пиштоља фалсификат. Такво сазнање ремети равнотежу и колику-толику удобност Чилдановог личног домена. Под утицајем Пола Касуре, алтернативу проналази управо у креативности особе која му је пређашњу равнотежу и пореметила. Не знајући да је Фринков, од Макартија Чилдан преузима Фринков оригинални накит. Њихова међусобна повезаност огледа се у још једној чињеници. Незнано Фринку, Чилдан из свог личног домена посредно утиче како на Фринково хапшење, тако и ослобађање. Пре хапшења, Чилдан потврђује полицији да је Фринк долазио у његову радњу лажно се представивши и истиче како га Фринк подсећа на Јеврејина. Касније, прихвативши његов накит и проследивши један комад Тагомију, Чилдан посредно учествује у низу догађаја у другим приватним доменима који воде Фринковом ослобађању. Могли би закључити да сви ликови приповести, не знајући то, један другог воде чину личног ослобађања. Уз већ постигнути духовни, код Фринка можемо говорити и о физичком чину ослобађања. Код Тагомија и Чилдана у питању је потоњи. Деонтички странци постају аксиолошки бунтовници који у својим личним потрагама долазе до унутрашње истине, спознаје како света који настањују, тако и самих себе.

За разлику од претходно поменутих актера, Јулијана Фринк само је посредно повезана са остатком приче. Уплив спољашњих сила које прете како њеном личном домену, тако и остатку света симболизује лик нацистичког убице под лажним именом Џо Ђинадела. Он је заводи у покушају да је искористи за сопствене циљеве, али му она то на концу не дозвољава. Иако се у приповести никада не састају, присутна је опипљива веза између ње и њеног бившег мужа, Френка Фринка. Слично повезаности са бившим мужем, Јулијана је повезана и са Тагомијем. Она и господин Тагоми ликови су који у приповести понајвише консултују древну пророчанску књигу, стари будистички текст познат под називом *Књига промена* или *Ји-ђинг*. Користе је за тражење савета у тренуцима великих недоумица и стрепњи. Исту књигу користи и њен бивши муж, мада не у толикој мери. Јулијану за Френка и Тагомија веже иста тежња ка духовном ослобођењу од стега друштва које их гуши, као и потрага за унутрашњом истином о свету у коме живе. Између осталог, на ту потрагу их нагони и то што су упознати са њиховом свету алтернативном фикционалном стварношћу Абендсеновог романа. *Књига промена* повезује сво троје у

потрази за унутрашњом истином коју свако од њих тражи на свој начин. Фринк је проналази у креативном раду, Тагоми у пркосу нормама и вредностима наметнутим одозго, док је Јулијана проналази у Абендсеновом роману. Поруку *Књиге промена* о унутрашњој истини Јулијана добија непосредно пре сусрета са Абендсеном, док је Тагоми добија непосредно пре свог срчаног удара (в. Дик ²2002: 222, 236). То су уједно и последње такве поруке у роману. Пронашавши свој пут, своју унутрашњу истину, актери приповести један за другим напуштају сцену.

Недетерминисани домен Диковог фикционалног света који пројектује имплицитна структура текста романа представљена је силама ван непосредног видокруга ликова. Те силе ремете равнотежу како њихових приватних домена, тако и остатка човечанства. То су центри моћи, поглавито у Немачкој, из којих у њихове личне домене повремено стижу вести о неповољном развоју догађаја у свету. Дик наводи нека из наше историографије позната имена нацистичких главешина који у поменутој фикционалној реалности ведре и облаче над судбинама других. Ипак, о њима не пружа превише детаља, те тај домен не бива доиста експлицитно детерминисан. Могућим чињеницама тог домена Дик приступа на два начина. Са једне стране, Дик на њих само сугерише имплицитном текстуром текста оставивши читаоцу да чита између редова. Са друге стране, стварајући нулту текстуру, он присиљава читаоца да према принципу минималног одступања од стварности Рајанове сâм донесе закључке примењујући постојећа знања из наше реалности на фикционални свет романа. На тај начин, Дик комбинује имплицитну и нулту текстуру (недетерминисани и домен празнина) како би читаоцу сугерисао значење текста, тј. покушао да усмери читалачку реконструкцију фикционалног света. Обрађујући у теоријском делу наших разматрања функцију засићености, скренули смо пажњу на Долежелову тврдњу (в. П 1. 7.) да разлика између реалистичких фикционалних светова и свих осталих није питање врсте. Сви припадају истој категорији, фикционалним могућим световима. Разликују се према семантичкој засићености, тј. густини текста. Удаљавање од идеалног и потпуног модела света⁴⁵² постиже се постепеним пражњењем идеалног модела и стварањем све већих празнина. У нашем случају, удаљавањем од реалистичког модела крећемо се у смеру могућих светова научне фантастике. На примеру *Човека у високом дворцу*, таква тврдња показује се истинитом. То је начин који Дик користи како би очудио читаочеву реконструкцију фикционалног света и нагнао га да се поучен тим искуствима критички осврне на појаве у свету око себе. Дик комбинује релативно експлицитну текстуру око главних актера, са имплицитном и нултом текстуром ван њиховог видокруга, да би дошао до једне специфичне структуре фикционалног света. Такву структуру Долежел идентификује као вид прераде класичног у модерни мит (в. Долежел ²2008: 193-205).

У фикционалном свету *Човека у високом дворцу* видљиви домен није сасвим јединствен. Релативизиран је појединачним актерима и састоји се од мреже мањих, приватних домена који се узајамно у мањој или већој мери преклапају и један на другог утичу. Јединство видљивог домена очувано је односом приступачности који међу приватним доменима није асиметричан. Могуће је да сваки од ликова има или добије макар ограничени приступ у приватни домен неког другог. Стога, за сваког од њих, други приватни домени постају делом видљиви. Самим тим, целокупни видљиви домен те фикционалне стварности постаје у значајној мери, иако не сасвим, детерминисан. Другачије речено, релативно је детерминисан. Темљећи се на тим размишљањима,

⁴⁵² Таква тежња карактеристична је за реалистичку књижевност, мада је и она никада не може постићи услед познате нам особине непотпуности свих фикционалних светова.

можемо утврдити да је у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* идеални видљиви домен, о каквом говори Долежел, замењен релативно видљивим и релативно детерминисаним доменом. Таква структура видљивог домена усклађена је са ограниченим знањима и суженом перспективом његових житеља. У том свету, нико није свезнајућ, па ни приповедач. Могло би се рећи да аутор, почевши од особеног приповедног дискурса који користи, својим текстом ствара фикционални свет који како његови житељи, тако и читалац, посматрају не из птичије перспективе класичног свезнајућег приповедача, већ из много приземније пачије перспективе. То је перспектива улица, радњи и канцеларија којима се актери крећу, при чему им је видик заклоњен околним грађевинама и зидовима. Такав начин доживљаја и сазнавања фикционалног света упоредив је са начином на који свој свет доживљава и сâм читалац.

Насупрот видљивом, невидљиви домен тог фикционалног света готово у потпуности одговара идеалном невидљивом домену о коме говори Долежел. Обрасци контроле и асиметрије односа моћи два супротстављена домена класичног митолошког света очувани су и у опозицији видљиви/невидљиви домен у фикционалном свету *Човека у високом дворцу*. Како у *Процесу* Франца Кафке, који Долежел узима као пример, тако и у Диковом фикционалном свету који је тема наших разматрања, „видљиви домен налази се под влашћу и контролом невидљивог домена” (Долежел ²2008: 200). Како код Кафке, тако и код Дика, „становницима видљивог домена непрестано прети опасност од неког наређења, декрета или одлуке из невидљивог домена, који битно утиче на њихову егзистенцију” (Долежел ²2008: 200). Способност фикционалних ликова да значајно утичу на центре моћи који представљају за њих невидљиви свет ограничена је. Креће се од занемарљиве код нпр. Фринка, до готово непостојеће код Тагомија, иако је он у односу на остале актере далеко најмоћнији. Како Тагоми и остали ликови Диковог романа, тако и читалац, имају само посредних сазнања о невидљивом домену. Та сазнања до њих долазе на различите начине. Најчешће путем средстава јавног информисања. У односу на друге актере, Тагоми је ипак донекле привилегован. Преко изасланика из невидљивог домена, Вегенера и генерала Тедекија, због природе њихових мисија, добија јаснији увид у дешавања у невидљивом домену. Таква сазнања га не умирују. Напротив, потреба да бира између два зла представљена у роману, са једне стране фракцијом чији је Вегенер изасланик, а са друге нацистичким фракцијама које се залажу за нови рат, додатно подрива Тагомијев већ уздрмани душевни мир: „Зло, мислио је господин Тагоми. [...] Да ли треба да му помогнемо да дође до власти да бисмо сачували своје животе? Је ли то парадокс наше ситуације на овој Земљи?” (Дик ²2002: 175). Невидљиви домен нацистичких моћника његове стварности чак и за њега остаје недокучив. То је домен „моралн[е] двосмислености”, где „нема пута” и „[с]ве је хаос светла и таме, сенке и материје” (Дик ²2002: 175). Притисак којем су из невидљивог домена изложени јесте један од фактора који код Дикових ликова изазива отпор и наводи их на побуну. Ипак, између класичног митолошког света и његове модерне прераде постоји једна суштинска разлика. У митолошком свету, борба фикционалних ликова безнадна је. Митолошки светови су детерминисани, тј. судбина актера унапред је одређена. За разлику од митолошких светова, у њиховим модерним прерадама апсолутна детерминисаност не постоји. Иако су „[ж]итељи видљивог домена суочени [...] са интервенцијама исте снаге, ароганције и непредвидивости као и житељи митолошког света” (Долежел ²2008: 203), извор тих интервенција подлеже истим алетичким ограничењима којима подлежу и житељи видљивог домена. Модерни мит ипак је „секуларизовани парњак класичног мита” у коме је „невидљиви домен свет људских институција” (Долежел ²2008: 203), а не натприродних

сила. Такав свет алетички је хомоген и природан. Стога и свака препрека која стоји на путу актерима не може бити доиста непремостива колико год тако изгледало услед готово несагледиве асиметрије моћи. Једино против чега се не може јесте природа. Њена неумитност у фикционалном свету *Човека у високом дворцу* изражена је негативним принципом, Лин, или ентропијом. Њој се ликови могу опирати, али она ће на концу однети превагу. Бесконачност не постоји. Чак је и универзум коначан. До тада, како нама, тако и актерима Дикових дела остаје само да живимо како најбоље знамо и умемо.

Таква структура Диковог фикционалног света, за разлику од класичног мита, даје колики-толики смисао отпору Дикових ликова систему вредности и друштвеним обрасцима који их гуше. Они као појединци не могу учинити много и њихови поступци неће бити пресудни. Ипак, ништа им друго не остаје осим да учине све што је у њиховој моћи, колико год она била мала. То чине како би се испречили на путу моћницима невидљивог домена о коме имају само посредних сазнања у тежњи да поново успоставе Тагомију толико драгоцену равнотежу добра и зла у својим малим животима. У супротном, остаје им само да пригрле судбину и препусте се. Одустајући од слободне воље, одустају и од своје слободе допуштајући да њихово постојање буде предодређено, механичко, бесциљно и лишено дубљег људског смисла. Дикови мали људи одбацују и сâм појам судбине као врховног арбитра њихових приповести, боре се за своје „Ја” колико год цена борбе била скупа. Према Сувиновој подели (в. III 1. 4.), то је још један показатељ да фикционални свет *Човека у високом дворцу* припада епском и отвореном типу приповести, те је и према тој одлици научнофантастичан.

IV 7. 2. *Марсовско временско исклизнуће*

Попут света *Човека у високом дворцу*, детерминисани домен фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа* домен је непосредних искустава актера приповести. Границе тог домена једнаке су границама њиховог видокруга, будући да не поседују прецизна сазнања о дешавањима изван опсега њихових малих живота. Њихово непосредно окружење једино је које је конструисано експлицитном структуром текста. То је једини домен у коме можемо пронаћи експлицитно детерминисане фикционалне чињенице. На сличан начин као и целокупна приповест, детерминисани домен је Диковим особеним приповедним дискурсом релативизиран фокалним ликовима. Слично *Човеку у високом дворцу*, детерминисани домен подељен је на више мањих домена. Сваки од фокалних ликова насељава по један. Ипак, приватни домени који чине релативно детерминисани домен нису један од другог изоловани. То је неразмрсива мрежа међусобних веза и међуљудских односа у којој поступци једног неизоставно утичу на остале актере. Како би нагласио ту повезаност и међузависност Дик и гради свет фикционалног Марса као место изражене материјалне оскудице. У аналогiji на нашу искуствену стварност, постојање материјалне оскудице Дикове ликове доводи у искушење да је покушају превазићи на погрешан начин. Нагони их да се отуђе од других људи. Отуђење је неопходно како би били у стању да друге не посматрају као људе попут себе. Потребно је да их почну посматрати као алат који могу искористити како би за себе приграбили што већу количину материјалних ресурса. Директна последица тог себичног поступања јесте материјално осиромашење оних који у том поступку бивају искоришћени.

Изванредан пример поменутих односа и поступака Дик нам даје на почетку прва два поглавља јукстапозицијом сасушене баште и оскудице на фарми Боленових са једне, те Котовог расипног парног купатила, са друге стране. Ипак, последице међуљудских односа

заснованих на таквим темељима сежу дубље од равни материјалног. На тај начин устројени односи воде духовном осиромашењу како друштва које је на тим нормама и вредностима утемељено, тако и појединаца који на тај начин поступају. Односом према другима као према средствима која не поседују живот једнако вредан њиховом, ликови попут Арнија Кота окрећу леђа својој људскости. Губитком емпатије, такви актери и сами постају беживотни предмети попут оних које виде у другима. Живот и људскост у њима постају привид и маска која скрива трулеж и смрт огољене у Манфредовој и Боленовој визији потпуне стварности.

Као противтежу погрешном начину превазилажења материјалне оскудице, Дик истиче емпатију и бригу за друге. Будући да смо сви међусобно повезани и делимично зависни од поступака других, једини начин за превазилажење како материјалне оскудице, тако и духовног сиромаштва јесте пружање несебичне помоћи другим особама. Будући да не можемо помоћи свима, треба се окренути људима у непосредном окружењу. Управо то чини Цек Болен помажући Манфреду да изађе из своје ентропијске љуштуре и пронађе начин да учествује у мрежи топлих међуљудских веза. За свој труд бива награђен. Својим утицајем, Манфред га спречава да крене погрешним путем и постане попут Арнија Кота. Боленова награда за његов несебични поступак јесте очување сопствене људскости, постизање духовне равнотеже наспрам пређашњег духовног сиромаштва, Манфредова захвалност и измирење са супругом.

Релативно детерминисани домен који чини мрежа повезаних и међузависних личних домена Дикових малих људи ухваћен је у ширу мрежу (в. Олдис 1975: 43). Та шира мрежа манифестује се у две равни невидљивог домена тог фикционалног света, при чему прва скрива другу узурпирајући њено место. Актерима приповести најближа раван чији утицај не виде, али га осећају јесте претећа мрежа безличних сила чија моћ долази из недетерминисаног домена фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа*. Представљена је савезом политичке моћи УН-а са једне, те економске моћи Ко-Оп корпорације са друге стране. Односи како приступачности, тако и моћи асиметрични су у корист невидљивог домена. Стрепња од ненаданих и непредвидивих интервенција увек је присутна: „‘Међутим’, рече Арни, ‘постоји проблем утолико што те лујке из УН контролишу водене путеве, а ми морамо имати воду; [...] Мислим, ти педери могу да нам прекину воду *кад год хоће*; држе нас за кратке длаке” (Дик ²1995: 18, *курзив мој*). Оптерећујућа је и свест да се сваки покрет у детерминисаном домену налази под будним оком безличних моћника недетерминисаног и невидљивог домена: „Цек Болен се помно загледа доле, у отворену пустињу, покушавајући да види где је та група Бликмена. И, дабоме, ево њих. [...] *Открио их је сателит УН, док је прелетао небом, али им није могао и помоћи* (Дик ²1995: 27, *курзив мој*).

Недетерминисани домен фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа* који пројектује имплицитна структура текста представљен је силама које се налазе изван видокруга актера. Ти центри моћи налазе се на Земљи. Наизглед насумичним интервенцијама, они ремете равнотежу приватних домена актера романа. Уколико се окренемо односима моћи унутар детерминисаног домена приповести, те интервенције прете не само да их наруше, већ и да их у корену измене. Најугроженији тим интервенцијама јесу локални моћници попут Кота. Осећај угрожености представља једну од главних мотивација иза Котових поступака. Ипак, у претходном наводу до изражаја долази једна важна чињеница. У њему сазнајемо да сателити УН-а јесу приметили Бликмене у пустињи, али упркос томе нису били у стању да им пруже помоћ. Једини начин да им укажу помоћ јесте да изврше притисак на житеље видљивог домена како би их за то

употребили. Вид тог притиска јесу законске одредбе које налажу житељима видљивог домена да према њима поступи. Житељи видљивог домена не усуђују се да налоге одбију услед страха од одмазде. Такво стање говори нам о великој асиметрији моћи између видљивог и невидљивог домена. Међутим, чињеница да је невидљиви домен морао да употреби притисак како би се нешто извршило у видљивом знак је да моћ невидљивог домена није безгранична. То је домен људских институција, а не натприродних сила. Како би дошао до одговарајућих исхода, невидљиви домен мора употребити житеље видљивог домена као средства њиховог постизања. То чини на два начина.

Први начин манифестује се као присила. Функционише путем наметања норми, вредности и друштвених односа који приморавају житеље видљивог домена да поступају на начин који центри моћи ван њиховог видокруга сматрају пожељним. Осим претње силом, постоји и други начин да се житељи видљивог домена убеду да поступају у складу са жељама центара моћи. То је завођење. Циљ тог приступа јесте да житељ видљивог домена буде убеђен да својевољно прихвати захтеве који потичу из невидљивог домена наместо да им се опире. Пример тог начина у *Марсовском временском исклизућу* јесте Доринин покушај завођења Цека Болена. У класичном миту, моћ натприродног и невидљивог домена доиста је безгранична. Натприродност тог домена дефинисана је његовом безграничном моћи. За разлику од тога, у савременој преради класичног у модерни мит то више није случај. Потреба невидљивог домена за послушницима у видљивом домену који би испуњавали његове заповести говори нам да тај домен више није натприродан. Подлеже истим алетичким ограничењима која вреде и у видљивом домену Диковог фикционалног Марса.

Попут мреже приватних домена актера романа која је ухваћена у претећу мрежу невидљивог домена УН-а и Ко-Оп корпорације, та корпоративно-институционална мрежа и сама се налази заробљена у мрежи широј и моћнијој од ње: „Иза те две мреже лежи трећа, која се само индиректно открива. То је мрежа која повезује све добро и лоше у универзуму” (Олдис 1975: 43). Текст романа представља је Манфредовом визијом потпуне стварности коју је само Болен у стању да повремено наслути. У питању је друга равна недетерминисаног и невидљивог домена. Протагонистима невидљиви корпоративно-институционални домен УН-а и Ко-Оп корпорације скрива његово присуство и узурпира његово место. То је мрежа алетичких ограничења која надилазе чак и моћ недетерминисаног невидљивог домена откривајући читаоцу његову лажну природу. Најважнији од њих јесте закон ентропије који води неумитном крају свега што постоји. Таквој моћи не могу утећи како житељи видљивог, тако ни моћници невидљивог домена. Из тих разлога, побуна против заједничке стварности коју видљивом домену намеће невидљиви институционално-корпоративни престаје бити безнадна. Прави богови класичног мита у Диковој приповести постају лажни, као и перцепција стварности коју видљивом домену намећу. Такав однос снага између међусобно повезаних мрежа долази до изражаја и у намери УН-а и Ко-Оп корпорације да преобликују како пејзаж, тако и односе моћи на фикционалном Марсу према својој вољи. Изградња АМ-ВЕБ насеља у планинама ФДР-а демонстрација је силе и надмоћи над видљивим доменом. Ипак, колико год да је та надмоћ велика, то не значи „да није осуђена на пропаст” (Олдис 1975: 43). Мрежа алетичких ограничења, поглавито ентропијских, једина је сила којој ништа не може одолети. Апсолутно је надмоћна у односу на све друго у универзуму. Свака друга моћ релативна је и суштински лажна. Надмоћ невидљивог домена класичног мита према својој дефиницији неограничена је, самим тим и натприродна. Насупрот томе, моћ мреже алетичких ограничења која надилази чак и моћ недетерминисаног невидљивог домена

поседује једино суштинско ограничење. Алетичка ограничења природног могућег света незаобилазна су. У њима не може доћи ни до каквих интервенција које те законитости надилазе. Такве интервенције немогуће су у све три равни, како у детерминисаном видљивом, недетерминисаном невидљивом, тако у домену мреже алетичких ограничења која их надилазе. За разлику од класичног мита у коме су божанства могла прекршити свако алетичко ограничење, свет савремене прераде таквог мита који проналазимо у *Марсовском временском исклизнућу* чини природним чињеница да чак ни тај најмоћнији домен није у стању да превазиђе сопствена ограничења.

Фикционални свет *Марсовског временског исклизнућа* поседује структуру сличну свету *Човека у високом дворцу*. Приповест релативизирана појединачним актерима гради свет чији видљиви домен није сасвим целовит. Састављен је од мреже приватних домена. Ти приватни домени узајамно се преклапају уз неизбежни међусобни утицај. Међутим, видљиви домен и даље се мора окарактерисати као јединствен. Таквим га чини однос приступачности између приватних домена Дикових ликова. Он није асиметричан, јер је приступ других у приватни домен неког од актера готово неизбежан. Самим тим, сваки актер приповести има делимични увид у збивања у приватним доменима других. На тај начин устројена мрежа међуодноса појединачних ликова и јесте разлог услед кога видљиви домен *Марсовског временског исклизнућа* можемо назвати само непотпуно, тј. релативно детерминисаним. Сличним поступком као и у *Човеку у високом дворцу*, у могућем свету *Марсовског временског исклизнућа* аутор мења идеални видљиви доменом који је само релативно видљив и детерминисан. Приповедним дискурсом у коме се губи свезнајући приповедач, Дик успева да усклади устројство видљивог домена приповести са ограниченим знањима и видицима својих ликова. Ограничена перспектива улица, радњи и канцеларија какву смо упознали у *Човеку у високом дворцу* и даље је присутна, али истовремено и оскуднија. Таква оскудност и оронолуост у складу је како са сликом Диковог фикционалног Марса као метафоре духовног сиромаштва о којој говори Олдис, тако и са Манфредовом ентропијском визијом која осваја приватне домene осталих ликова.

Тескобу проузроковану окружењем представљеним прашњавим улицама Луистауна и околних фарми које губе борбу са сушом и прашином појачава присуство две баријере које актерима приповести заклањају видик и одсецају их од невидљивог домена. Прва баријера јесте негостољубиво окружење Марса, пустиња која са свих страна гуши насебине колониста. Иако би се могли потрудити да се новом окружењу прилагоде, колонисти бирају да то не учине. Упркос томе што су им напори осуђени на пропаст, колонисти покушавају да ново окружење савладају и на Марсу пресликају земаљску цивилизацију. У тој узалудној борби остају отуђени и одсечени не само једни од других, већ и од света на коме се налазе. Марс не зову домом. То име користе за планету чији су житељи престали бити. Друга баријера која колонисте одсеца од невидљивог домена јесте празнина свемира. Физичка удаљеност од центара моћи који доносе одлуке од судбоносне важности за животе малих људи у приповести игра важну улогу. Представља метафору немоћи актера да добију увид у одлуке невидљивог домена. Њихова немоћ расте са повећањем удаљености. У *Човеку у високом дворцу*, невидљиви центри моћи налазили су се на другом континенту. У *Марсовском временском исклизнућу*, још су неприступачнији. Налазе се на другој планети.

Начин на који Дикови ликови спознају фикционални свет који их окружује можемо упоредити са начином на који читалац доживљава искуствену стварност. Таква перцепција ограничена је и релативна како физичкој, тако и друштвеној позицији читаоца. Сличан је и опсег видокруга актера Дикових приповести. За разлику од видљивог, невидљиви домен

фикционалног света *Марсовског временског исклизнућа* уклапа се у Долежелов идеални невидљиви домен. Обрасци контроле и асиметрије односа моћи у смеру од натприродног ка природном домену били су присутни у фикционалним световима класичног мита. У њиховој савременој преради у приповести *Марсовског временског исклизнућа*, слични обрасци очувани су успостављањем опозиције између видљивог и невидљивог домена. Видљиви домен под влашћу је и контролом невидљивог домена. Та моћ није апсолутна као у случају класичног мита, али је довољно велика да створи такав привид. Начелно, актери Дикових приповести могли би у ограниченој мери утицати на центре моћи невидљивог домена. Међутим, готово свака могућност остварења тог утицаја нестаје у немерљивој асиметрији моћи између два домена. Арни Кот најистакнутији је пример те асиметрије. Сво богатство и утицај који поседује у видљивом домену показују се као маска која скрива потпуну немоћ да нешто промени. На концу, Котов увид у збивања у невидљивом домену није нимало већи од увида који поседују њему омражени Бликмени. Услед чињенице да је у крвном сродству са изаслаником невидљивог домена, Леом Боленом, чак и Џек Болен има повлашћенији увид који сеже ван видокруга његовог непосредног окружења. Упркос посредном увиду, његова немоћ једнака је Котовој. Једино што може јесте да боље схвати разлоге тих поступака. Као и *Човеку у високом дворцу*, суштинска разлика између класичног митолошког света и његове модерне прераде у *Марсовском временском исклизнућу* остаје чињеница да борба малих људи против последица одлука невидљивог домена није сасвим безнадна. За разлику од митолошких светова, свет *Марсовског временског исклизнућа* није апсолутно детерминисан одлукама центара моћи. Дикови ликови својом борбом не могу значајно утицати на збивања у невидљивом домену. Ипак, простор у коме последице њиховог отпора постају приметне јесте њихово лично окружење.

Док невидљиви домен УН-а и Ко-Оп корпорације ствара привид свемоћи, то се не може рећи за мрежу алетичких ограничења. Ентропији као најистакнутијем примеру те мреже ништа не може умаћи. То је раван апсолутне предодређености како у Диковој преради класичног мита, тако и нашој искуственој стварности. УН и Ко-Оп подлежу истим алетичким ограничењима којима подлежу и житељи фикционалног Марса. У секуларизованом парњаку класичног мита, Дик текстом свог романа ствара невидљиви домен тог фикционалног света као домен људских институција, не натприродних сила. Такав свет алетички је хомоген, јер су сви његови домени устројени на истим алетичким ограничењима. Природан је, јер та алетичка ограничења не надилазе ограничења каква познајемо у нашој искуственој стварности. Препреке које стоје на путу актерима у том фикционалном свету не могу бити апсолутне колико год да су наизглед несагледиве. Једина непремостива препрека јесу закони природе, чија је неумитност у приповести представљена из личног угла дечака Манфреда.

IV 7. 3. Три стигме Палмера Елдрича

На исти начин као и у претходно анализираним фикционалним световима, детерминисани домен фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* домен је непосредних искустава актера приповести. Искуство читаочевог окружења нужно је ограничено и релативизовано његовој физичкој и друштвеној позицији на начин сличан оном на који је приповест Дикових дела релативизована сазнајно нужно омеђеном видокругу њених актера. Фикционалним ликовима *Три стигме Палмера Елдрича* нису доступна прецизна сазнања о дешавањима која надилазе њима сагледиву перспективу. Као

што приповест показује, мање је важно да ли се то непосредно окружење налази у примарној стварности романа или Елдричевим интермедијарним световима⁴⁵³. Све до тренутка када невидљиви домен не одабере да интервенише, актери нису у стању да увиде разлику. Чак и након интервенције, разумевање постојања разлике ограничено је на њено интелектуално схватање. Што се чулне перцепције као јединог средства које актери приповести могу употребити у процесу сазнавања стварности тиче, разлика не постоји. Из тог разлога, експлицитна текстура текста гради како примарно, тако и интермедијарно окружење фикционалних ликова на исти начин, као видљиви домен тог фикционалног универзума. Једино у том домену можемо пронаћи фикционалне чињенице које иоле завређују да их назовемо експлицитно детерминисаним.

Како у претходно анализираним Диковим делима, тако и у *Три стигме Палмера Елдрича*, детерминисани домен релативизован је употребом Диковог особеног приповедног дискурса, усмереном ка перспективи различитих актера у жижи приповедања. Такав приступ приповедању доводи до одређених последица по структуру детерминисаног домена. Последице су истоветне онима са којима смо се срили анализирајући приповест како *Човека у високом дворцу*, тако и *Марсовског временског исклизнућа*. Употребом тог приповедног дискурса, детерминисани домен бива подељен на низ мањих домена. Њихов број једнак је броју фикционалних ликова чијој је перспективи приповест релативизована. Из тих разлога, детерминисани домен *Три стигме Палмера Елдрича* само условно можемо посматрати на такав начин. Приповест не поседује способност да своје фикционалне чињенице учини заиста експлицитно детерминисаним. Наместо тога, те чињенице граде релативно детерминисани домен фикционалног света. Једини могући закључак који на основу размотреног можемо извести јесте да домен доиста експлицитно детерминисаних фикционалних чињеница у *Три стигме Палмера Елдрича* није присутан.

Постоји још један разлог зашто видљиви домен приповести остаје јединствен, мада релативно детерминисан. Као део релативно детерминисаног домена приповести, лични домени које насељавају појединачни актери, макар у примарној стварности и интермедијарном свету Перки Пат, никада нису међусобно изоловани. Једино се преласком у Елдричеве интермедијарне стварности целокупни детерминисани домен своди на лични домен актера. Околности какве смо могли срести како у *Човеку у високом дворцу*, тако и *Марсовском временском исклизнућу*, преливају се и у фикционални универзум *Три стигме Палмера Елдрича*. Међусобна повезаност личних домена појединаца од њих чини неразмрсиву мрежу међуљудских односа и интеракција. То је окружење у коме поступци једног актера, ма колико безначајно изгледали, у мањој или већој мери утичу на све остале. Утицај је неизбежан чак и када међу актерима приповести

⁴⁵³ У опозицији детерминисани и видљиви домен наспрам недетерминисаног и невидљивог не препознајемо интермедијарну стварност Булерове дроге. Тај свет у приповести функционише искључиво као образац контроле који невидљиви домен примарне стварности користи како би лакше управљао њеним видљивим доменом. У њему не можемо видети другу сврху. Из тог разлога, у тој интермедијарној стварности не можемо пронаћи посебан невидљиви домен који би стајао насупрот остатку тог интермедијарног света. Улогу невидљивог домена који контролише дешавања у том привиду и даље држи недетерминисани домен примарне стварности романа. Такав однос потцртава зависност тог интермедијарног света од примарне стварности. Он је само њен замишљени продужетак. Последица тога јесте и утисак потпуне нестварности окружења у коме су се корисници нашли, како из перспективе читалаца, тако и из перспективе фикционалних ликова.

не постоји комуникација, те нису кадри да препознају извор утицаја чије се последице манифестују у њиховим личним доменима.

Како би истакао међузависност личних домена детерминисаног домена приповести, Дик прибегава истој техници која се показала успешном при изградњи фикционалног Марса у *Марсовском временском исклизућу*. Попут Марса претходног романа, физичко окружење како фикционалног Марса, тако и фикционалне Земље у *Три стигме Палмера Елдрича*, место је изражене материјалне оскудице. За разлику од физичког окружења у *Марсовском временском исклизућу*, оскудица је још израженија и испреплетена са још негостољубивијим физичким окружењем, нарочито на фикционалној Земљи. Такве околности стварају слику фикционалног окружења као аналошки утемељеног на искуствима наше искуствене стварности. На који начин? Употребљавајући комбинацију утицаја физичких опасности и материјалне оскудице, која делом из њих проистиче, невидљиви домен врши притисак на житеље видљивог домена да се са тим неповољним околностима покушају изборити на погрешан начин. Притисци које осећају у свом окружењу нагоне их да им се прилагоде тако што ће се отуђити од других људи. У настојању да за себе обезбеде што већу количину материјалних ресурса, актери приповести почињу посматрати друге као било средства која могу употребити, било препреке које је потребно уклонити. У таквом односу, подрива се равнотежа која је претходно постојала у мрежи међузависних личних домена као делова детерминисаног домена. Поступање са другима као себи равнима и изградња искрених међуљудских односа може се посматрати као успостављање и одржавање те равнотеже. Насупрот томе, нарушавање равнотеже под цивилизацијским притисцима можемо посматрати као настојања појединих актера да интересе и хтења свог личног домена претпоставе интересима, хтењима и добру других. Неизоставно, равнотежу никада не нарушава искључиво један актер из свог личног домена. Већина актера подлеже притисцима и почиње да поступа на сличан начин. Као последица тога, мрежа међусобно зависних личних домена престаје бити простор интеракције утемељене у сарадњи и постаје поприште непрестаних међусобних сукоба чије последице осећају сви. У тим околностима, услед себичног поступања лишеног људског саосећања, долази како до материјалног, тако и духовног осиромашења свих актера видљивог домена који на тај начин поступају. Колико год да им се чини да су у свом окружењу успешни и да су се успели високо на друштвеној лествици, такав успех привремени је привид. Њихова илузија моћи може се сваког тренутка урушити. На концу ће и ти појединци бити искоришћени попут свих који су усвојили тај поглед на сопствено окружење. Из таквог односа према другима може се извести још један закључак. Актери приповести који свет око себе посматрају на тај начин већ се налазе у особеној верзији солипсистичког постојања какво је представљено Елдричевим интермедијарним универзумом.

На сличан начин као и у приповести *Марсовског временског исклизућа*, релативно детерминисани домен мреже међузависних личних домена фикционалних ликова део је шире мреже. Из тог разлога, Олдисова запажања на ту тему (в. Олдис 1975: 43), не губе на снази примењена на структуру фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*. Читалац се још једном налази суочен са две равни невидљивог домена. Као и раније, прва равна невидљивог и недетерминисаног домена прикрива постојање друге. На тај начин, покушава да преузме улогу врховног арбитра свега што се у видљивом домену дешава. Чине је центри моћи који своју снагу црпу из недетерминисаног домена фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*. Актерима Дикове приповести ускраћен је увид у збивања у том домену. Њихов утицај једнак је њиховом увиду. Постоји изражена

асиметрија односа моћи и приступачности у корист невидљивог домена. Последица тога јесте стална стрепња од његових изненадних и актерима приповести непредвидивих интервенција. За разлику од фикционалне реалности *Марсовског временског исклизнућа*, у којој је у тој равни невидљивог домена постојао један обједињени центар моћи представљен савезом УН-а и Ко-Оп корпорације, у приповести *Три стигме Палмера Елдрича* чиниоци моћи приказани су на нешто другачији начин. Њихова структура у примарној стварности различита је од структуре у интермедијарним стварностима Палмера Елдрича.

Као и у претходно анализираним делима, у недетерминисаном домену фикционалног универзума *Три стигме Палмера Елдрича* препознајемо Долежелов идеални невидљиви домен. Изразита асиметрија у односима моћи и постојање образаца контроле који се нужно крећу увек у истом смеру, од натприродног ка природном домену, биле су присутне у двоструким световима класичног мита. Савремена прерада тих фикционалних светова чува поменуто обрасце успостављањем интензионалног контраста засићености између видљивог и невидљивог домена. Видљиви и детерминисани домен налази се под контролом сила које делују из невидљивог и недетерминисаног домена. У примарној стварности романа, постоје два супротстављена центра моћи који се боре за превласт над видљивим доменом. Као и у *Марсовском временском исклизнућу*, један од тих центара јесте организација УН. Други центар моћи невидљивог домена примарне стварности налази се изван граница сунчевог система. Представник тог центра у приповести јесте лик Палмера Елдрича, земаљског индустријалца кога је током повратка са Проксима Кентаури запосело ванземаљско присуство. Примери асиметрије у односима приступачности и моћи у *Три стигме Палмера Елдрича* могли би бити односи Леа Булера како према организацији УН, тако и према Палмеру Елдричу. Попут свог парњака у претходно анализираним роману, УН *Три стигме Палмера Елдрича* једнака су непознаница за актере приповести: „УН су чиниле јединицу без прозора споља” (Дик ²2016: 20). Сваки покушај интервенције чинилаца видљивог у том невидљивом домену узалудан је и без остатка доводи до „фрустрирајућег завршетка” (Дик ²2016: 22). Булеро плаћа „енорман годишњи данак УН-у за имунитет” (Дик ²2016: 20). Без обзира на инвестирање огромне количине новца у оно што бисмо у нашој стварности назвали подмићивањем, Булеро не ужива никакву заштиту нити сигурност од ненаданих и непредвидивих интервенција тог центра моћи невидљивог домена: „[Р]атни брод Бироа УН-а за контролу наркотика је близу северне поларне капе Марса, на свом повратку са добро очуваних плантажа на Венери, запленио читав товар Моћног-Д у вредности од скоро милион кожица” (Дик ²2016: 20). На сличан начин, Булеро непрестано бива осујећен у својим намерама да пронађе где УН скривају свог новог савезника, Елдрича. Чак и када то успе да сазна, бива спречен да се са њим састане: „Наоружани војник УН пушком га је зауставио пред вратима, веома млад човек са бистрим, хладним очима попут девојке – са очима које су јасно говориле не, *чак и њему*” (Дик ²2016: 55, *курзив мој*). До сусрета долази тек када невидљиви домен да своју дозволу: „Господине Булеро, [...] господин Елдрич вас очекује. Дођите овуда” (Дик ²2016: 78). Могућност одричног одговора ни не узима се у разматрање. Иста асиметрија односа приступачности и моћи понавља се и у Елдричевим интермедијарним стварностима. Булеро не може увидети да се налази у једном од Елдричевих светова све док Елдрич не одлучи да се у маскама које носи укаже путем својих механичких стигми. Такве околности потцртавају Булерову немоћ, испуњавајући га зебњом и несигурношћу: „Палмер Елдрич се, наједном је помислио, појавио у облику девојчице, малог детета – да не помињем касније када је био пас. Можда не постоји Рони Фугејт, можда је то Елдрич. *Следио се на*

ту помисао” (Дик ²2016: 190, *курзив мој*). Уколико посматрамо развој удаљености центара моћи невидљивог домена од видљивог, почевши од *Човека у високом дворцу*, можемо приметити да она прогресивно расте. У том роману, центри моћи невидљивог домена налазили су се на другом континенту, док су у *Марсовском временском исклизнућу* били на другој планети. У *Три стигме Палмера Елдрича* измештени су, барем једним делом, ван граница нама познатог свемира. Раст те удаљености потцртава немоћ Дикових малих ликова да стекну макар увид у дешавања у невидљивом домену, ако је већ интервенција немогућа. Недетерминисани домен примарне стварности у *Три стигме Палмера Елдрича* пројектује имплицитна текстура текста. Силе које из њега делују на видљиви домен изван су видокруга актера приповести. Њихове наизглед насумичне интервенције ремете постојећу равнотежу односа између приватних домена актера романа. Најочигледнија манифестација постојеће равнотеже јесу односи моћи успостављени унутар детерминисаног и видљивог домена приповести. Интервенције до којих долази вољом невидљивих центара моћи прете да постојеће односе у потпуности измене. Дик поново користи исти заплет који је користио и у *Марсовском временском исклизнућу*. У оба романа, најугроженији интервенцијама центара моћи недетерминисаног и невидљивог домена јесу локални моћници детерминисаног и видљивог домена. У *Марсовском временском исклизнућу*, ту улогу имао је Арни Кот. У *Три стигме Палмера Елдрича*, преузима је Лео Булеро. Осећај угрожености услед интервенција невидљивог домена којима се не могу одупрети представља једну од главних мотивација у поступцима како једног, тако и другог фикционалног лика. Ипак, ни у примарној стварности *Три стигме Палмера Елдрича* моћ невидљивог домена није представљена без својих ограничења. Како би ефикасно контролисала видљиви домен примарне стварности, организацији УН су у њему потребни сарадници. Сила као образац контроле није сама по себи довољна. Житељи видљивог домена не усуђују се да налоге невидљивог домена одбију у страху од одмазде. Такво стање одраз је изражене асиметрије моћи између поменутих домена.

Међутим, страх као средство контроле довољан је само док се у уму подређеног не роди нови страх, који надилази претходни. Уколико би УН присилно регрутовале колонисте и одашиљале их у различита негостољубива окружења без наде у повратак, убрзо би изгубиле контролу над видљивим доменом. Већ одаслати колонисти би у незнању свог новог окружења ускоро одустали од борбе „против привлачности убилачког завршетка који значи једноставно и брзо предавање” (Дик ²2016: 137). Самим тим, из перспективе УН-а, постали би инвестиција чији трошкови вишеструко надмашују добит, уколико је уопште има. Натраг на Земљи, страх од присилне регрутације и одашиљања на пут без повратка надјачао би страх од одмазде невидљивог домена. Постојала би стварна могућност побуне оних који су одабарни да постану колонисти. Такав вид колонизације не би био изводив. Што је још важније, не би био економски исплатив и могао би да угрози позицију моћи невидљивих центара. Да би се подухват учинио како изводивим, тако и исплативим, потребан је додатни образац контроле који ће колонистима, стварним и потенцијалним, пружити макар лажну наду и смисао постојања. На сцену ступа Булерова компанија са својим минованим поставкама и преносном дрогом. Ипак, чињеница да су УН, као центар моћи невидљивог домена, биле приморане да у видљивом домену пронађу сараднике како би своје планове преточиле у дело, назнака је да моћ невидљивог домена, без обзира који центри су у питању, није безгранична. То је домен људских институција, а не митолошки домен несавладивих натприродних сила.

Уколико говоримо о Елдричу као представнику УН-у супротстављеног центра моћи у невидљивом домену примарне стварности, тај домен можда није људски, али припада

истом универзуму и подлеже истим законитостима. Попут УН-а, како би његове интервенције у видљивом домену имале жељене последице, невидљиви домен мора пронаћи сараднике и употребити их као средства за њихово постизање. То чини ступајући у привремено савезништво са УН. Савезништво му омогућава да преузме Булеров монопол. Сви корисници Моћног-Д постају корисници Жваке-З. Незнано УН-у, тим чином напуштају видљиви домен примарне стварности и селе се у у видљиви домен Елдричевог интермедијарног универзума. Будући да је то веома профитабилан део видљивог домена примарне стварности, савезништво УН-а и Палмера Елдрича прераста у сукоб око његове контроле.

Интензионална структура сваког појединачног солипсистичког света који заробљава по једног корисника у Елдричевом универзуму готово је једнака структури примарне стварности. Детерминисани и видљиви домен супротстављен је недетерминисаном и невидљивом. Разлика је у следећем. Детерминисани домен сваког појединачног света илузија састоји се из само једног приватног домена. Другим речима, има само једног житеља, појединачног корисника. Њему супротстављени недетерминисани домен више није подељен на различите центре моћи. Обједињен је. Из њега делује само Елдрич. Штавише, Елдричева контрола и начин приступања видљивом домену такви су да би се могао извести закључак како Елдрич не само да делује из невидљивог домена, он јесте невидљиви домен:

„За столом је Емили седела са укоченим, благим смешком на лицу, пијући кафу, а наспрам ње је седео Хнат, окренут према Барнију. *Хнат је имао вештачку руку*, којом је држао виљушку, а када је подигао залогаш јаја до уста *Барни је видео велике, испупчене челичне зубе*. И Хнат је био сив, испијен, мртвих очију и много већи него пре; изгледало је као да целу собу испуњава својим присуством. *Али то је још увек био Хнат*” (Дик ²2016: 180, *курзив мој*).

У претходном наводу, читалац је сведок интервенције невидљивог домена у видљивом. Хнат у наведеној сцени никада није био заиста Хнат. Као и све остало што окружује актере у тим интермедијарним стварностима, био је привид који скрива Елдричево присуство и контролу. Под маском других ликова, Елдрич непрестано мотри на све што се у актерима видљивом домену догађа. Када одлучи да интервенише, читалац бива сведоком одбацавања маске. Уклањање маске приказано је као постепени процес у коме истинска Елдричева суштина израња из лажне спољашњости, Ричарда Хната у нашем случају. Постепеност тог процеса додатно дезоријентише како актере, тако и читаоца. Огледа се у томе што у претходној сцени видимо Хнатов лик са само две Елдричеве стигме, вештачким зубима и вештачком руком. Очи су и даље његове. Ипак, и тај привид ускоро се губи са нестанком последњих Хнатових остатака: „И, наједном, он се насмешио Барнију, насмешио – а једно *вештачко око* је трепнуло, као неко *механичко намигивање*. *Сада је то био Палмер Елдрич. Потпуно*” (Дик ²2016: 181, *курзив мој*). Одлика коју невидљиви домен тог интермедијарног универзума дели са својим супарником у примарној стварности, организацијом УН, јесте потреба проналажења сарадника како би се контрола над видљивим доменом одржала. Попут свог парањака у *Марсовском временском исклизнућу*, оба центра моћи невидљивог домена *Три стигме Палмера Елдрича* постизању тог циља приступају на два раније поменути начина. У питању су присила и завођење.

Присила функционише као комбинација два фактора. Један од њих јесу цивилизацијски притисци. У равни детерминисаног и видљивог домена, манифестују се путем наметања невидљивом домену одговарајућег деонтичког, аксиолошког и

епистемичког поретка. Такви притисци усмеравају житеље видљивог домена да поступају у складу са жељама центара моћи ван њиховог видокруга. Исти цивилизацијски притисци присутни су и у Елдричевим интермедијарним стварностима. Други фактор присиле као обрасца контроле јесте претња одмаздом уколико се житељи видљивог домена цивилизацијским притисцима не повинују. Како смо истакли, претња силом темељи се на страху. Домет јој је ограничен утолико што престаје бити ефикасна као образац контроле уколико се у житељима видљивог домена појави други страх који по својој снази превазилази претходни. Из тих разлога, невидљиви домен присилу користи у комбинацији са другачијим, али комплементарним обрасцем контроле, завођењем. Крајњи циљ примене тог обрасца контроле јесте да житељи видљивог домена буду без употребе силе наведени да се са захтевима који потичу из невидљивог домена сагласе. Пример примене тог обрасца у *Три стигме Палмера Елдрича* јесте пружање лажне наде колонистима да могу напустити безнађе свог новог окружења и вратити се у свој дом. То се постиже изградњом лажних стварности. Преносом у те интермедијарне стварности, корисници преносних дрога мире се са својим новим статусом. Разлог томе јесте што им је невидљиви домен пружио замену, макар била и лажна, за постојање које су имали, али им је одузето, „[б]јекства” (Дик 2016: 138). Уједно, корисници не хају за то који центар моћи невидљивог домена им пружа лажни излаз претварајући их у једнообразну масу послушних потрошача. Да ли је у питању УН или Елдрич мање је важно. Како у примарној, тако и у својим интермедијарним стварностима, оба центра заступају истоветне норме и системе вредности. Како би их видљивом домену наметнули, оба центра користе сличне обрасце контроле. Једина је разлика у томе који ће од та два центра контролисати видљиви домен. Претходно изнесена запажања потцртавају разлику између класичног мита и његове модерне прераде у *Три стигме Палмера Елдрича*. У класичном миту, невидљиви домен био је натприродан. Самим тим, његова моћ била је безгранична. У савременој преради класичног мита какву срећемо у *Три стигме Палмера Елдрича*, то више није тако. Постојање потребе невидљивог домена да у видљивом домену пронађе сараднике који би помогли остварење његових намера показује да тај домен у приповести не превазилази природне законитости. Није у стању да неки циљ постигне само зажелевши да то буде тако. Попут невидљивих домена два претходно обрађена романа, невидљиви домен *Три стигме Палмера Елдрича* део је исте алетички хомогене фикционалне стварности као и видљиви домен приповести.

Како мрежа личних домена актера, тако и недетерминисани домен из кога делују УН и Елдрич, налазе се у власти равни стварности из које потичу сва алетичка ограничења и следствене природне законитости тог фикционалног универзума. Постулирајући ту раван као апсолутну истину тог фикционалног постојања, Дик поново структурира недетерминисани домен приповести на начин сличан ономе који је употребио у приповести *Марсовског временског исклизнућа*. Како је приметио Олдис пишући о тој приповести, та трећа раван стварности само је индиректно видљива, иако повезује све у универзуму (в. Олдис 1975: 43). Гледано из перспективе невидљивог домена, то је његова друга раван. Посматрано из видљивог домена приповести, како УН, тако и Елдрич покушавају да заузму њено место. Та скривена раван свеобухватни је систем алетичких модалитета који ограничава моћ недетерминисаног домена приповести. Такве околности читаоцу откривају лажну природу центара моћи невидљивог домена као врховног арбитра судбине актера приповести. Један од примера суштинске немоћи невидљивог домена у упоредаби са темељним законитостима постојања јесте и Елдричева немоћ да Мејерсону пружи оно што жели. То се испоставља као немогуће не само у примарној стварности

романа као очигледно природној, већ и у интермедијарним световима. У стварностима које је сâм створио, Елдрич би требало да буде кадар да врати време и поништи последице Мејерсонових ранијих одлука. Међутим, испоставља се да то није тако: „Хоћеш рећи да он не може – или да ти не можеш – само да замахнеш рукама и одмах да добијеш оно што хоћеш?” (Дик ²2016: 182). Чак и ти интермедијарни светови показују да су у својим темељима ипак природни, иако своју подређеност темељним принципима стварности скривају лажно се представљајући као место испуњења свих жеља. Неумитни проток времена манифестација је ентропије на коју се нити читалац, нити актери приповести не базирају превише у својој свакодневици. Међутим, Мејерсонова изјава постаје увид у темељну законитост свеколиког постојања, тренутак спознаје како читаоца, тако и актера, да апсолутна истина о стварности не лежи ни у интермедијарној, ни у примарној стварности романа: „Узроци и последице функционишу само у једном смеру, и промене су стварне. Шта је било било је” (Дик ²2016: 179-180). Моћ таквог принципа обухвата и надилази како житеље детерминисаног видљивог, тако и моћнике недетерминисаног невидљивог домена. Услед тога, отпор деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку како примарне, тако и интермедијарних стварности не може са сматрати безнадним. Ту поруку шаљу и Мејерсонови поступци концем приповести. Цивилизацијске притиске невидљивог домена успева да надиђе тек када увиди његову праву природу. Палмер Елдрич лажни је идол. Ограничен је истим законима постојања као и Мејерсон. Многи његови проблеми и страхови Мејерсону су сасвим разумљиви, иако се са Елдричевим поступцима не слаже. Богови класичног митолошког двоструког света у *Три стигме Палмера Елдрича* постају само организам створен „из прашине” у безуспешном покушају „да учини себе бесмртним” (Дик ²2016: 226). У перцепцији како актера, тако и читалаца, „[Т]а ствар [...] има име које бисте препознали” (Дик ²2016: 219). Суочени са његовом надмоћношћу, актери приповести спремни су да га посматрају као божанство. Ипак, „оно никад не би тако назвало себе” (Дик ²2016: 219). Иако их скрива, створење у Елдричевом лику свесно је како својих, тако и ограничења свог интермедијарног универзума. Интервенције које излазе ван оквира ограничења алетички хомогених фикционалних светова немогуће су у све три равни перцепиране стварности романа *Три стигме Палмера Елдрича*. У алетички природном научнофантастичном фикционалном универзуму, та ограничења не могу се заобићи.

IV 7. 4. Сањају ли андроиди електричне овце?

Попут претходно анализираних фикционалних универзума Дикових дела, детерминисани домен могућег света у *Сањају ли андроиди електричне овце?* домен је непосредних искустава актера, релативизованих њиховом сазнајно омеђеном видокругу. Декарду и Исидору као актерима из чије перспективе посматрамо детерминисани домен те могуће стварности сазнања о дешавањима у недетерминисаном домену политичких и корпоративних центара моћи налазе се ван домашаја. Њихова способност да сазнају стварност у којој живе нужно је омеђена ограничењима чулне перцепције као јединог средства које могу употребити у том процесу. Актерима чулно сазнатљиви детерминисани домен простор је који је изграђен експлицитном текстуром текста. Уједно, то је и једини фикционални простор у коме можемо пронаћи фикционалне чињенице, макар био и релативизован погледу на свет појединих актера.

Употреба Диковог особеног вида субјективизираних *Er*-форме, која релативизује приповест перспективи појединих ликова, у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?*

води одређеним последицама по структуру видљивог и детерминисаног домена. Те последице истоветне су онима са којима смо се имали прилике срести у раније обрађеним Диковим делима, почевши од *Човека у високом дворцу*, све до *Три стигме Палмера Елдрича*. Коришћењем поменутог дискурса, детерминисани домен приповести дели се на више мањих, личних домена, једнаких броју актера којима је приповест релативизована. Из тих разлога, за приповест романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* не може се рећи како поседује способност да своје фикционалне ентитете учини фикционалним чињеницама које су у пуној мери, тј. експлицитно детерминисане. Будући да је способност спознаје актера приповести омеђена њиховим видокругом, ограниченим на њихове личне домене, фикционалне чињенице аутентизоване на тај начин чине експлицитно детерминисани домен тог фикционалног света само релативно детерминисаним. Услед тих околности, домен у потпуности детерминисаних фикционалних чињеница у приповести романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* није могуће пронаћи. Аутентизација свих фикционалних ентитета тог света релативизована је било Декардовим, било Исидоровим сазнајним ограничењима.

Иако само релативно детерминисан, видљиви домен приповести увек остаје целовит, упркос томе што је подељен на низ личних домена појединачних актера. Лични домени простор су личне перспективе фикционалних ликова, али никада нису изоловани. То су околности сличне онима са којима смо се сретали анализирајући релативно детерминисане видљиве домене *Човека у високом дворцу*, *Марсовског временског исклизнућа* или *Три стигме Палмера Елдрича*. Попут релативно детерминисаних домена тих приповести, видљиви домен романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* неразмрсива је мрежа интеракција међусобно повезаних личних домена појединаца. Последице поступака једног актера у свом личном домену нужно се преливају на суседне, утичући на целокупни приповедни свет. Да је такав утицај неизбежан чак и када међу актерима нема комуникације показује и Декардов пример. Иако га никада раније није срео, Декардови поступци имају пресудан утицај на догађаје у Исидоровом личном домену. Иако Исидор није у могућности да препозна извор тих утицаја, њихове последице манифестују се у његовом личном домену као долазак Прис Стратон, Ирмгард и Роја Бејтија. Да Декард није тако успешно прогонио њихове садруге, преостали андроиди можда не би ни нарушили релативни мир Исидоровог постојања. На концу, Декард и сâм директно интервенише у Исидоровом приватном домену. Прелазећи његове границе, он разара и последње остатке пређашње равнотеже, приморавајући Исидора да крене у потрагу за новом.

Како би потцртао представу о међузависности приватних домена видљивог и детерминисаног домена приповести, Дик је гради као нераскидиву мрежу. У ту сврху, поново прибегава провереној техници. Она се већ показала успешном при изградњи окружења изразите материјалне оскудице како у *Марсовском временском исклизнућу*, тако и у *Три стигме Палмера Елдрича*. За разлику од фикционалног окружења у приповестима тих дела, материјална оскудица није искључива последица деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка испреплетеног са утицајем негостољубивог физичког окружења. У *Марсовском временском исклизнућу*, такво окружење било је негостољубиво из природних разлога. Човек на њега није имао велики утицај. Насупрот томе, негостољубиво физичко окружење узнапредовалог ефекта стаклене баште фикционалне Земље у *Три стигме Палмера Елдрича* већ показује назнаке спољашње, највероватније људске интервенције као узрочника. Такво окружење фикционалне Земље доведено је до свог логичког екстрема на страницама романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Људски фактор

створио је постапокалиптично окружење проузроковано нуклеарном катастрофом. У тим околностима, оскудица физичког окружења актера приповести ступа у интеракцију са духовном оскудицом узрокованом деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком аналошки утемељеном на искуствима наше стварности. У таквим условима, духовна и материјална оскудица почињу једна другу да подупиру и да се међусобно допуњују. У комбинацији тих фактора, невидљиви домен врши притисак на житеље видљивог домена да се тим околностима прилагоде отуђујући се од свега што их чини људима. Последица тог прилагођавања јесте трка за стицањем материјалних ресурса. Као пример у приповести могли би узети Декардово настојање да одстрели што више андроида како би добио већу награду. Стечене ресурсе потом ће утрошити на стицање прихваћених статусних симбола, чиме потврђује додељену му друштвену улогу. У тим околностима, готово је неизбежно да актери почну друге посматрати било као средства која могу употребити, било препреке које морају уклонити. Таква настојања подривају равнотежу мреже међузависних личних домена који чине детерминисани домен приповести. Изградња искрених међуљудских односа на равноправним основама успостављање је и одржавање те равнотеже. Међутим, покушаје појединих фикционалних ликова да своје личне интересе претпоставе добру других јесте нарушавање те равнотеже под цивилизацијским притисцима окружења. Притисцима окружења никада не подлеже само један житељ фикционалне стварности. Такво понашање постаје стандард опхођења. Мрежа међусобно зависних приватних домена услед таквих околности престаје бити простор интеракције утемељене у сарадњи и остварења искрених међуљудских односа. Штавише, тај простор постаје прожет како свесним сукобима, тако и несвесним супротстављеностима. Последице таквих интеракција осећају сви житељи фикционалне стварности. Услед себичног поступања лишеног саосећања, долази како до материјалног, тако и духовног осиромашења житеља видљивог домена. Примере тих појединаца можемо пронаћи у ловцима на главе, како Филу Решу, тако и Декарду. Ипак, Декард постепено сазрева у особу која цивилизацијске притиске одбацује и проналази начин да успостави нову равнотежу између свог приватног домена и домена других актера приповести. То чини напуштајући солипсистичко становиште из кога друге посматра било као средства, било као препреке. Такве притиске надилази на једини начин који му је на располагању, прихватајући сопствена ограничења и право других на равноправно постојање.

Као и у претходно анализираним приповестима, читалац је у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* поново суочен са постојањем две различите равни невидљивог домена. Прву равну невидљивог и недетерминисаног домена приповести чине политички и економски центри моћи чије делање има изражен утицај на судбине обичних људи. Збивања у том домену налазе се ван видокруга актера Дикове приповести, док им је утицај на њега сразмеран увиду. Самим тим, односи моћи и приступачности постају изражено асиметрични у корист невидљивог домена. Житељи фикционалне Земље не поседују начин на предвиде када и како ће моћници невидљивог домена интервенисати у њима видљивом окружењу. Без обзира на привидно јединство моћника невидљивог домена, приповест показује да оно не сеже дубље од тежње за потпуном контролом над фикционалним светом Дикових ликова. Како се испоставља, сарадња политичких и економских центара моћи на програму колонизације само је привид иза кога се крију настојања корпорација попут Асоцијације Розен да свој утицај из простора ван фикционалне Земље прошире назад на њу. Сукоб са политичким центрима оличеним у држави постаје неизбежан. На тај начин устројени односи сила невидљивог домена подсећају на сличан сукоб УН-а и Елдрича у *Три стигме Палмера Елдрича*. Међутим, разлика је у томе што се у *Сањају ли*

андроиди електричне овце? сукоб спушта искључиво у простор видљивог домена приповести. Док у невидљивом домену сукоб привидно не постоји, у видљивом домену манифестује се као лов на андроиде који обављају ловци на одстрелнине попут Декарда. На тај начин, ловци на главе и андроиди постају оруђа у рукама сукобљених центара моћи, док њихово непосредно окружење постаје поприште тог сукоба.

Различити су примери асиметрије у односима приступачности и моћи у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* Уколико такве односе посматрамо из Декардовог угла, можемо пронаћи неколико тренутака у приповести у којима постаје очигледно да Декард нема пуну контролу над својом судбином. Увид у мотивације његових претпостављених из политичких центара једнако му је онемогућен као и увид у начин функционисања и мотивације које стоје иза поступака економских центара попут Асоцијације Розен. До делимичних сазнања може доћи искључиво путем посредника, повереника тих центара попут Харија Брајанта, Декардовог претпостављеног, или Рахеле Розен, анроида у служби корпорације која ју је произвела. На свом радном месту, Декард информације добија само у обиму за који његов претпостављени процени да је неопходан. У тренутку када Дејв Холден, главни ловац на одстрелнине, бива рањен, Брајант оклева да Декарду проследи Холденове забелешке: „Устајући Рик рече: ‘Могу ли да понесем белешке Дејва Холдена? Хтео бих успут да их прочитам.’ / Брајант рече: ‘С тим ћемо причекати, док испробаш свој тест у Сијетлу.’ У његовом гласу било је нечег немилосрдног, и Рик Декард је то приметио” (Дик ²2007: 37).

На тај начин, политички центри моћи невидљивог домена скривају стварност од Декарда. Као јединка чији су погледи усклађени са деонтичким, аксиолошким и епистемичким поретком, он постаје лако употребљив као средство које ће држава искористити у разрачунавању са корпорацијама. Тек ће му лично искуство у лову на андроиде распршити наметнуте заблуде. Са друге стране, мотивације економских центара Декарду су једнако несагледиве и несхватљиве. Једино лице које том „групно[м] ентитет[у]” (Дик ²2007: 49) може дати заводљиво је лице Рахеле Розен. Као дословном производу те „мамутск[е] корпорациј[е]”, њен једини циљ јесте „да га увуче у клопку” (Дик ²2007: 49). У томе делимично и успева завевши га при њиховом сусрету у хотелској соби. Иако су изасланици попут Брајанта или Рахеле извор одређених сазнања о невидљивом домену, интеракција са њима истовремено је и двосекли мач. Изасланици делују према инструкцијама својих надређених и посматрају Декарда као потенцијално средство за испуњење циљева центара моћи којима одговарају. Стога је у комуникацији са њима непрестано изложен и покушајима манипулације.

Важну улогу у асиметрији моћи и приступачности у односима између видљивог и невидљивог домена игра и физичка удаљеност како политичких, тако и економских сила тог фикционалног света. Сличне обрасце могли смо приметити и у претходно анализираним делима. Удаљеност тих центара прогресивно је расла из романа у роман. Почевши од *Човека у високом дворцу*, у коме су силе невидљивог домена биле смештене на други континент, преко *Марсовског временског исклизнућа*, у коме се налазе на другој планети, у *Три стигме Палмера Елдрича* невидљиве силе се једним делом налазе ван граница Сунчевог система. Приповест романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* прати тај већ устаљени образац.

Непосредно окружење Рика Декарда и Цона Исидора фикционални је Сан Франциско. Читајући приповест постаје јасно да се центри моћи невидљивог домена не налазе унутар граница тог фикционалног окружења. Уколико говоримо о економским центрима оличеним у приповести Асоцијацијом Розен, њихова удаљеност и

неприступачност је двострука. Административни центар те корпорације налази се у другом граду, Сијетлу, док се домен њихове власти налази ван граница фикционалне Земље, диљем Сунчевог система. Асиметрија моћи између те корпорације и актера приповести попут Декарда јасна је и из чињенице да је Декард приморан да напусти своје окружење и оде у Сијетл, на праг економским силама невидљивог домена, како би почео са извршењем свог задатка. Уколико се вратимо политичким центрима моћи оличеним у утицају државе, понавља се сличан образац. Како нам приповест говори, фикционални Сан Франциско није њихово седиште. Будући да се тај фикционални град налази унутар граница остатака САД те фикционалне стварности, можемо само претпоставити да је у питању било Вашингтон, било неко друго урбано средиште. У недостатку прецизних података, таква размишљања остају на нивоу нагађања. На послетку, тачна локација тог седишта небитна је за приповест. Њена неодређеност само потцртава чињеницу да су мотиви који стоје иза интервенција невидљивог домена актерима приповести несагледиви и несхватљиви. Као и читалац, о њима могу само нагађати. Интервенција актера у невидљивом домену остаје немогућност.

Разлог који стоји иза неприступачности и несагледивости недетерминисаног домена фикционалне стварности, било да су у питању политички или економски центри, јесте тај што га пројектује имплицитна текстура текста. Силе које из домена невидљивог актерима делују на видљиви налазе се ван видокруга Дикових ликова. Њихове неретко супротстављене интервенције нарушавају равнотежу која постоји у односима личних домена актера приповести. Као што инструкције Декардових претпостављених покрећу след догађаја који разарају дотадашњу структуру његовог доживљаја стварности, тако и долазак андроида, у спречи са Декардовим напорима да их пронађе, разара дотадашњу равнотежу Исидорове перцепције света.

Попут моћи невидљивих домена ранијих Дикових приповести, фикционална стварност романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* не представља моћ невидљивог домена као неограничену. Било да су у питању политичке или економске силе, потребни су им сарадници и оруђа како би биле у стању да интервенишу у видљивом домену у покушају да га подреде својој вољи. Таква средства у државним рукама поглавито су полицијске снаге, које укључују и ловце на одстрелнине. Они су део обрасца контроле који функционише путем присиле. Међутим, сила није једини образац контроле који држава примењује. Политички центри присилу користе у комбинацији са комплементарним образцем контроле заснованим на манипулацији. Крајњи циљ примене тог обрасца јесте да житељи видљивог домена буду наведени да се са захтевима невидљивог домена својевољно сагласе. У фикционалном свету романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*, образац присиле бива надопуњен цивилизацијским притисцима оличеним у успостављању држави одговарајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. Тај поредак представљен је идеологијом Мерцеризма. Он потом бива ојачан медијским утицајем на житеље видљивог домена, који их манипулацијом наводи да се постојећем поретку прилагоде. Манифестације тог утицаја су како телевизија, тако и виртуелна реалност емпат-кутије. Како један, тако и други медиј користе се у сврху одржања постојећих односа.

Насупрот држави као манифестацији политичке моћи, стоје корпорације као манифестације економских сила невидљивог домена. Њихов циљ није разарање постојећег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. Он одговара њиховим циљевима. Једино што желе да преокрену јесу односи моћи у оквиру постојећег поретка. У видљивом домену фикционалне Земље желе да утицај политичких центара замене својим. Таква

настојања нису ослобађајућа, већ воде даљем поробљавању житеља те фикционалне стварности. Будући да им средства присиле нису на располагању у мери у којој јесу политичким центрима, економски центри бирају другачији приступ. Покушавају да истисну моћ државе подривајући њене обрасце контроле, поглавито постулате Мерцеризма и следствено стапање грађана у Мерцеру посредством емпат-кутије. Будући да се Мерцеризам једним делом заснива на способности емпатије и стапања у Мерцеру као дефинишуће одлике која људе одваја од андроида, андроиди постају средство које корпорације користе како би подриле власт државе над видљивим доменом. Андроиди попут Бастера Другарчине својим деловањем то чине огољавањем корена Мерцеризма. Успевају да покажу како је та идеологија производ политичких центара употребљен у сврху наметања одређеног начина перцепције стварности житељима видљивог домена. Међутим, чињеница да како једни, тако и други центри моћи нису кадри да у видљивом интервенишу директно, већ посредством различитих сарадника и средстава, назнака је да је моћ невидљивог домена омеђена истим алетичким ограничењима која одређују начин постојања у видљивом домену. Стога је јасно да на тај начин успостављени недетерминисани домен фикционалне стварности романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* не може бити домен свемогућих сила двоструког митолошког света. Део је исте алетички хомогене стварности као и видљиви домен приповести.

Целокупна фикционална стварност у *Сањају ли андроиди електричне овце?* подређена је равни стварности из које потичу све природне законитости и алетичка ограничења читавог текстуалног универзума приповести. Такво запажање вреди како за мрежу приватних домена фикционалних ликова која чини релативно детерминисани и видљиви домен, тако и за недетерминисани и невидљиви домен из кога се држава и корпорације боре за власт над претходним. Та раван представља потпуну стварност тог фикционалног универзума, насупрот заједничкој стварности актера којом покушавају да господаре политичке и економске силе ван њиховог видокруга. Поступајући на такав начин, Дик структурира недетерминисани домен тог фикционалног света на начин који смо већ имали прилике срести у претходно анализираним романима, првенствено *Марсовском временском исклизнућу* и *Три стигме Палмера Елдрича*. Та раван стварности само је индиректно приметна посредством деловања ентропије као манифестације незаобилазних природних законитости које повезују све у универзуму (в. Олдис 1975: 43). Као таква, та скривена раван ограничава моћ недетерминисаног домена приповести на исти начин на који то чини и у видљивом домену. Циљ како политичких, тако и економских центара моћи јесте да у перцепцији житеља видљивог домена заузму место врховног арбитра коју има потпуна ентропијска стварност. Као пример немоћи државе и корпорација да суштински измене фикционално окружење како свог невидљивог домена, тако и видљивог домена актера јесте деловање закона ентропије који се у приповести манифестује као присуство свеprisутне радиоактивне прашине и пенетина које гуще људске насеобине непрестано се умножавајући. Моћ ентропије надилази како житеље детерминисаног видљивог, тако и моћнике недетерминисаног невидљивог домена. Самим тим, актерима приповести постаје могуће да пронађу начин како да се одупру наметнутом деонтичком, аксиолошком и епистемичком поретку. Сукоб политичких и економских центара моћи, те следствено разарање перцепције стварности актера попут Декарда и Исидора отвара им простор да надиђу постојеће цивилизацијске притиске проналажењем нове равнотеже.

IV 7. 5. *Убик*

Пратећи образац успостављен у претходно анализираним фикционалним световима Дикових романа, детерминисани домен текстуалног универзума *Убика* представљен је као домен непосредних искустава фикционалних ликова. Видокруг актера приповести ограничен је, а њихово окружење релативизовано њиховој физичкој и друштвеној позицији. Ликови *Убика* не располажу прецизним сазнањима о дешавањима која превазилазе оквире сагледивог им домена. Како примарна стварност романа, тако и интермедијарна псеудостварност у којој актери касније бивају заробљени, структуриране су на сличан начин. Обе фикционалне равни испољавају интензионални контраст засићености који се манифестује као подела тих равни на видљиви домен непосредног окружења ликова и невидљиви домен из кога делују актерима несагледиве силе. Међутим, текст приповести *Убика* потиरे разлику између видљивих домена примарне и интермедијарне равни. Будући да их актери доживљавају на истоветан начин и нису у стању да их разлуче, разлика постаје готово неважна. Ликови приповести нису у стању да у потпуности продру до разлога који стоје иза њима чудних дешавања у свету полуживота све до тренутка када моћници који делују из невидљивог домена не одлуче да интервенишу. Као примере тих интервенција у приповести можемо издвојити различите начине на које Ранситер покушава да допре до Чипа и других чланова групе која је погинула на Месецу. Врхунац његових интервенција јесте тренутак када се материјализује у непосредном Чиповом окружењу и спасава га од Џоријевог погубног утицаја помоћу Убик аеросола (в. Дик ²2018: 194-195). Наравно, не смемо заборавити ни тренутак када Џори одбацује маску коју је до тог тренутка носио и суочава Чипа са истином о свему што му се дешава (в. Дик ²2018: 208). Упркос поменутиим интервенцијама и сазнању да се сада крећу видљивим доменом другачије равни постојања у односу на ону коју су претходно насељавали, таква спознаја код актера остаје ограничена на интелектуално схватање. Једине разлике на које им чулна перцепција може указати јесу ретроградно кретање стварности у спрези са убрзаним распадањем различитих фикционалних ентитета и објеката. Поменуте околности и јесу разлог услед кога експлицитна текстура текста приповести на истоветан начин гради како примарно окружење, тако и интермедијарну раван полуживота. Обе равни постоје као видљиви домен тог текстуалног универзума.

Дикова особена верзија субјективизираних *Er*-форме поново је на делу и у приповести *Убика*. Примена тог приповедног дискурса детерминисани домен приповести релативизује погледу на свет различитих фокалних ликова. Последице таквог приступа приповедању по структуру детерминисаног домена истоветне су онима са којима смо се већ срели анализирајући Дикове фикционалне универзуме, почевши од *Човека у високом дворцу*, све до романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* Услед приближавања позиције приповедача погледу на свет и могућностима сазнања различитих фикционалних ликова, детерминисани домен *Убика* подељен је на неколико мањих домена. Анализирајући друга дела из Диковог опуса утврдили смо да је број тих приватних домена ограничен бројем фикционалних ликова из чије перспективе читалац посматра приповедну стварност. У случају *Убика*, то су првествено перспективе Џоа Чипа и Глена Ранситера. Постоје само два изузетка од тог правила. Први изузетак јесу тренуци када читалац примарну стварност романа посматра из угла власника Циришког мораторијума, Херберта Шенхајта фон Фогелзанга (в. Дик ²2018: 16-22). На други изузетак наилазимо у петом поглављу, када се Џоријеве манифестације, Мат и Бил, указују Типи Џексон у једној од њених визија (в. Дик ²2018: 59-61). Услед постојања различитих приватних домена из

чијих средишта читалац спознаје фикционални свет којим се ликови које прати крећу, детерминисани домен *Убика* неизбежно остаје само релативно детерминисан. Искриви приповести тог романа не поседују довољну перформативну снагу да своје фикционалне ентитете потврде као доиста експлицитно детерминисане фикционалне чињенице. Последица тога јесте да те фикционалне чињенице нису довољно снажне да изграде било шта друго до домен фикционалне стварности који је релативно детерминисан. Одсуство експлицитно детерминисаног домена одлика је коју *Убик* дели са свим претходно анализираним Диковим делима.

Упркос томе што је само релативно детерминисан и подељен на више приватних домена различитих актера, видљиви домен приповести остаје јединствен. Разлог томе је што лични домени фикционалних ликова *Убика*, налазили се они у примарној или интермедијарној равни, не постоје као међусобно изоловани. Ту до изражаја долази разлика између природе интермедијарне псеудостварности коју у *Убику* ствара Џори Милер, са једне, те Елдричевог интермедијарног универзума *Три стигме Палмера Елдрича*, са друге стране. Преласком у просторе Џоријеве симулације актери не постају делом фикционалне равни у којој се границе њима сагледиве стварности изједначавају са границама њиховог личног домена. На тај начин, структура видљивог домена фикционалних стварности *Убика* прати исту структуру коју смо могли приметити како у *Човеку у високом дворцу* и *Марсовском временском исклизнућу*, тако и у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Приватни домени појединачних актера део су шире мреже међуљудских односа и интеракција. Поступци једног актера у свом домену неизбежно воде одређеним последицама како у том, тако и у приватним доменима других. Како нам показује приповест *Убика*, међусобни утицај присутан је чак и када су актери раздвојени границама приповедних светова. Пример тог утицаја, чак и у условима у којима су приповешћу утемељени канали комуникације пресечени, представља начин на који се Ранситер и Чип манифестују у непосредном окружењу оног другог. Ранситер се Чипу указује порукама на различитим производима и зиду тоалета, рекламама на телевизији и својим ликом на новцу који Чип користи. Последњем начину посредне комуникације прибегава и Чип, када се новцем са својим ликом манифестује у Ранситеровом окружењу. Директна комуникација најчешће изостаје⁴⁵⁴, те Ранситер и Чип нису кадри одмах да препознају њен извор. Ипак, последице тих манифестација и покушаја комуникације по њихове личне домене несумњиве су и истоветне. Оне подривају начин на који како Ранситер, тако и Чип доживљавају стварност која их окружује. Попут читаоца по окончању реконструкције фикционалног универзума *Убика*, Чип и Ранситер на крају приповести више никада неће бити у стању да своје непосредно окружење посматрају истим очима као на њеном почетку.

У претходно анализираним Диковим романима физичко окружење првенствени је узрок оскудице која преовлађује њиховим фикционалним световима. За разлику од њих, узрок сличне оскудице у фикционалној стварности *Убика* нису фактори физичког, већ друштвеног и економског окружења. Аналошки темељећи друштвено-економске односе

⁴⁵⁴ Једини изузетак јесте крај тринаестог и почетак четрнаестог поглавља, у коме се Ранситер ликом манифестује у Чиповом окружењу и ступа у непосредну комуникацију са њим. Тачније, комуникација је непосредна из Чипове перспективе. Из Ранситервог угла, она је посредована технолошким средствима која поседује Циришки мораторијум. Такве околности стварају два привида која поменути актери доживљавају као своју стварност. Иако то није доиста тако, чула којима Чип располаже уверавају га да се Ранситер налази поред њега. Насупрот томе, истоветна чула стварају у Ранситеровом уму утисак да су Чип и његова група смештени у хладно паковање, док је једини преживели сâм Ранситер.

Убика на истородним односима наше стварности, Дик поново користи сличну технику како би читаоцу указао на међузависност која постоји између приватних домена актера који насељавају видљиви домен приповести. Фикционално окружење у видљивом домену утемељено је на принципима профита и утрживости услед утицаја центара моћи који делују из невидљивог домена. Проистекли цивилизацијски притисци да се захтевима који долазе из невидљивог домена повинују и прилагоде имају отуђујуће дејство по актере у видљивом домену. Услед тога, актери *Убика* престају посматрати људе у свом окружењу као себи равноправне. У њиховим очима, они стичу статус било употребљивих средстава, било препрека које треба савладати. У равни интермедијарне стварности полуживота, ти притисци трансформишу се у кретање ка неизбежном распадању и ништавилу до кога доводи престанак мождаке активности замрзнутих. Из тих разлога, однос Џорија Милера према сапутницима у полуживоту као храни можемо посматрати као његов однос према средствима свог опстанка. Отуђујући ефекат који страх од коначне смрти по њега има најистакнутији је такав пример у приповести. Међутим, није једини. Као примере таквог понашања у видљивом домену примарне стварности можемо узети Ранситера и Фогелзанга.

Своје занимање Фогелзанг посматра искључиво као „уносан посао” (Дик ²2018: 18). Његово поступање при обављању тог посла лишено је људског саосећања. Кадар је да интелектуално разуме разлоге услед којих живи долазе у посете полуживима и имају потребу да са њима опште. Ипак, није кадар да ту потребу осети и схвати је на емоционалном нивоу: „Доносили су поруке, новости о томе шта се збива у спољном свету; разгаљивали су тмурне полуживе у тим интервалима церебралне активности. И – *плаћали су Херберту фон Фогелзангу*” (Дик ²2018: 18, *курзив мој*). Неспособан да се стави на њихово место, он губи способност за емпатијски одговор. Иако је свестан да често стимулисање мождаке активности замрзнутих и комуникација са њима воде њиховом убрзаном крају, то му не смета да на пружању те услуге остварује значајну зараду. Међутим, своју потенцијалну будућност у хладном паковању не види на исти начин: „Кад ја преминем, рекао је у себи Херберт Шенхајт фон Фогелзанг, мислим да ћу обавезати своје наследнике да ме дозивају к свести једном у сто година” (Дик ²2018: 18). Аршине истоветне онима које примењује на остатак житеља своје стварности Фогелзанг не жели да примени на себи. Такав себични став чини га репрезентативним примером крајњег производа друштвено-економског окружења у коме се налази, особе која готово солипсистички доживљава себе као центар своје реалности.

Уколико се окренемо Ранситеру, можемо приметити да његов лик има много тога заједничког са сличним моћницима видљивог домена раније обрађених Дикових романа, Котом и Булером. Попут њих, Ранситер је наизглед раздраган и отворен. Ипак, његова одлучност усмерена је ка остварењу сопствених циљева. Сви други само су средства или препреке на том путу. На тај начин односи се и према Фогелзангу. Док упире „великом шаком у Хербертова леђа да би га потерао” (Дик ²2018: 20), Ранситер настоји да преузме контролу и очува позицију моћи не допуштајући власнику мораторијума да се према њему опходи као према било ком другом кориснику услуга: „С неутралном љубазношћу гурнуо је Херберта испред себе чистећи себи пут док је дугим крацима грабио у дубоко расхлађени бункер, где су лежали полуживи, међу којима и његова жена” (Дик ²2018: 19).

Сличан однос Ранситер има и са својом супругом која се налази у Фогелзанговом мораторијуму. Упркос њеним жељама да са мужем одржава редовну комуникацију, Ранситер то не чини. Свој „пропуст да је чешће враћа к свести” правда чињеницом „да је тиме осуђује на пропаст, да је грех према њој активирати је” (Дик ²2018: 23). Међутим,

истина је да не жели да напусти позицију моћи и другоме препусти макар и део контроле: „Што се тиче њених сопствених жеља [...] то се згодно замаглило у његовом духу. У сваком случају, требало би да он боље зна као четири пута старији од ње” (Дик ²2018: 23). Са Елом контактира искључиво у ситуацијама у којима процени да је такав корак потребан: „Сада, на пример. И шест или седам пута у прошлости. Консултовао се с њом приликом сваке кризе у организацији” (Дик ²2018: 23). Током његове посете, супруга покушава да поведе разговор о темама које су јој важне у симулакруму стварности у коме сада постоји. Међутим, Ранситера њене бриге не дотичу. Користи прву прилику да је прекине и тему разговора скрене на сопствене пословне недаће: „Он прочисти грло. ‘Чуј, Ела, имамо проблеме’” (Дик ²2018: 25). Избор његових речи јасно указује на то да сопствене проблеме сматра и Елиним. Не осећа потребу ни да је пита да ли се она са тим ставом слаже. Градећи свој однос према супрузи на таквим основама, он је своди на средство за остварење својих хтења на исти начин као што то чини и у свом односу према власнику мораторијума.

Однос који Ранситер има према запосленима није различит. Упркос томе што многи, попут Чипа, осећају поштовање према свом наоко срдачном и отвореном послодавцу, такав однос само је маска иза које се крије Ранситерова глад за контролом, профитом и моћи. Запослени су му само средства која у остварењу тих циљева користи. Похлепа и јесте узрок његовог прихватања понуђеног му посла на Месецу: „Имамо тридесет осам доконих инерцијалаца, размишљао је притом. Можда у ово можемо да угурамо све њих, или бар већину” (Дик ²2018: 51). Дехуманизација Ранситерових упосленика у његовим очима, како би могли бити сведени на статус средстава, очигледна је у претходном наводу. У Ранситеровом уму, његови запослени лишени су индивидуалности и људскости. Нису Франческа Спениш, Типи Џексон, Тито Апостос или други. Поистовећени су са службом коју у Ранситеровој организацији обављају, инерцијалци. Штавише, они су докони инерцијалци, ресурс који стоји неискоришћен, производи трошкове наместо да ствара профит. Представљајући нам начин на који Ранситер посматра свет око себе, аутор нам истовремено говори колико о том фикционалном свету, толико и о самом Ранситеру. Одсуство људскости и живота у његовој слици света одраз је недостатка истих квалитета у њему самом.

Како у видљивом, тако и у невидљивом домену, на тај начин представљени међуљудски односи фикционалне стварности *Убика* нарушавају равнотежу мреже међузависних личних домена актера приповести. Наместо одржавања равнотеже изградњом отворених и искрених међуљудских веза, отуђујући утицај цивилизацијских притисака окружења води нарушавању равнотеже. Будући да су како примарна стварност романа, тако и интермедијарна раван полуживота мрежа међузависних приватних домена појединачних актера, последице поступака ликова приповести који се налазе на позицијама моћи неизоставно ће осетити сви. Услед себичних поступака појединаца попут Ранситера, Фогелзанга или Џорија Милера, долази до материјалног и духовног осиромашења не само актера који на тај начин поступају, већ и равни стварности коју насељавају. Регресија и убрзано ентропијско распадање Џоријевог симулакрума реалитета може се узети као пример поменутог осиромашења у видљивом домену интермедијарне равни. На тај закључак упућује нас и чињеница да Џоријеве активности и јесу узрок тог кретања. Његови напори да пронађе и конзумира нове изворе животне енергије у виду других житеља полуживота изискују утрошак све већих количина сопствене. Такве околности непрестано га приморавају у потрагу за новим изворима. Како сам признаје, док је некада чекао да преминули неко време проведу у полуживоту пре него што их докрајчи,

то више није случај. Услед својих повећаних потреба за енергијом, како би и сâм преживео, Џори их прождире све брже (в. Дик ²2018: 209). Његови поступци стварају врзино коло у коме се степен потрошње свеукупне животне енергије стално повећава, доприносећи свеопштој ентропији и разарању те фикционалне равни. Насупрот Џорију Милеру, Ранситер и Фогелзанг делују у видљивом домену примарне равни. Како један, тако и други, заузимају одређену позицију моћи на друштвеној лествици свог света. Међутим, позиција моћи коју сматрају да заузимају заправо је само привид. То је илузија која на страницама приповести пре или касније бива разорена, а њихова драгоценост позиција моћи преокренута. Фогелзангову позицију моћи наглавце окреће управо Ранситер, још почетком приповести. Насупрот томе, Ранситерова позиција моћи, које се грчевито држи током целе приповести, бива изокренута последњим поглављем романа.

У приповести *Убика* поново наилазимо на структуру невидљивог домена какву смо имали прилике срести у претходно анализираним Диковим делима. Запажања која је Олдис изнео о тој структури (в. Олдис 1975: 43) на примеру *Марсовског временског исклизућа* остају подједнако примењива како на остале обрађене романе изабраног Диковог опуса, тако и на *Убик*. Невидљиви домен фикционалног универзума тог романа расцепљен је на две равни. Као и до сада, прва равна недетерминисаног домена тежи да преузме улогу врховног арбитра, прикривајући постојање друге, дубље равни.

У примарној стварности романа, чине је економски центри моћи оваплоћени у псионичким орханизацијама попут Холисовог удружења. Стентон Мик, параван иза кога се крије Холис, економски је моћник који унајмљује и намамљује Ранситера и његове инерцијалце у замку на Месецу. Да су ти центри моћи економске, а не политичке природе, можемо закључити захваљујући краткој Диковој алузији на сличну структуру невидљивог домена у роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* Из поменуте алузије јасно је да је Стентон Мик, самим тим и Холис, супротстављен утицају политичких центара моћи те фикционалне стварности. Пројекат на коме тај моћник ради јесте јефтине међузвездани погон који ће подрити монопол држава у процесу колонизације других светова: „Микова замисао је, изгледа, да ће тај погонски систем омогућити да се колонизација оствари на најширој основи до самих друштвених темеља. Самим тим, она не би више била монопол појединих влада” (Дик ²2018: 52, *курзив мој*). Без обзира да ли су део невидљивих политичких или економских центара моћи, нити Холиса, нити Стентона Мика Ранситер и његови уполсеници никада не срећу⁴⁵⁵. Они своју снагу црпу из недетерминисаног домена фикционалног универзума *Убика*. Ликови *Убика* лишени су увида у тај домен. Самим тим, на њега не могу ни утицати. На начин који је читаоцу Дикових дела већ виђен, присуство асиметрије односа моћи и приступачности у корист невидљивог домена веома је изражено.

⁴⁵⁵ Стентон Мик који се накратко појављује у приповести није аутентично људско биће, већ хуманоидна бомба, андроид чији је задатак да уништи Ранситера и његову групу. Тај мотив Дик је преузео из своје приче *Улез (Impostor)* из 1953. године. У тој причи, Спенсера Олама прогоне земаљске власти под оптужбом да је андроид који је преузео Оламово место. Такве андроиде ванземаљска сила са Алфе Кентаури користи као разорно оружје, хуманоидне бомбе способне за уништење невиђених размера. Олам је уверен да је аутентично људско биће, а не подметнути улез. То му говоре сећања на сопствени живот и брак. Како би показао да није андроид, Олам одлази до олушине ванземаљског брода не би ли нашао доказе који би поткрепили његове тврдње. Међутим, оно што налази јесте леш правога Спенсера Олама. Уједно, тренутак сазнања да су сва сећања која поседује лажна и уметнута, те да он сâм није заиста Спенсер Олам, јесте и окидач који покреће експлозију бомбе скривене у његовом телу. Како закључак приче истиче, експлозија је толико јака да се могла видети чак на Алфи Кентаури.

У равни интермедијарне стварности полуживота, првенствено Џоријевог симулакрума реалитета, начин на који невидљиви и недетерминисани домен приповести врши утицај на актерима видљиви домен остаје непромењен. Асиметрија како моћи, тако и приступачности једнако је изражена. Једина разлика јесте у томе што је невидљиви домен те псеудостварности оваплоћен искључиво у једном бићу, Џорију Милеру. То и јесте један од разлога услед којих актери приповести испрва нису у стању да примете разлику између своје пређашње и потоње стварности. Обе наизглед функционишу на исти начин. Уколико изузмемо њено ретроградно кретање и убрзање ентропијског процеса, не постоје други разлози услед којих би актери постали кадри да спознају истину о фикционалној равни којом се након експлозије на Месецу крећу.

Као и у ранијим Диковим делима, у таквим односима приступачности и моћи између релативно детерминисаног и недетерминисаног домена *Убика* можемо препознати идеални невидљиви домен о коме је говорио Долежел. Фикционални универзум тог романа чува односе моћи и образце контроле који су карактеристични за алетички двоструке светове класичног мита. Из тих разлога, у текстуалном универзуму *Убика* препознајемо прераду тог екстензионалног алетичког контраста у интензионални контраст засићености, карактеристичног за савремене прераде митолошких светова. Видљиви и детерминисани домен налази се под сталним надзором и контролом сила које делују из невидљивог и недетерминисаног домена. Ипак, било да говоримо о примарној или интермедијарној стварности, за те силе не може се утврдити да су свемоћне и натприродне. Њихово је делање ограничено истим природним законитостима која вреде и у актерима видљивом домену. У примарној стварности романа, природна ограничења којима подлежу чак и моћници невидљивог домена манифестују се у њиховој немогућности да у видљивом и детерминисаном домену директно интервенишу. Све интервенције тог домена које покрећу радњу приповести и кулминирају експлозијом на Месецу посредне су. Рејмонд Холис као представник моћника недетерминисаног домена никада се директно не меша у судбину Ранситера и његове групе. Остаје у сенци и манипулише Ранситеровим одлукама путем својих изасланика. Ти изасланици заправо су средства која Холис користи на два начина. Ци Ци Ешвуд је инерцијалац који помаже Конлијевој да се преко Чипа инфилтрира у Ранситерово удружење. Занимљива је и чињеница да је Конлијева у приповести представљена као ћерка Холисових прекогнитиваца (в. Дик ²2018: 38). На тај начин, помоћу убачених шпијуна, Холис стиче способност како директног надзора, тако и уплива у дешавања у Ранситеровом окружењу. Други начин коришћења изасланика је било у сврху манипулације, било директног извршења датих налога. Пример тог средства је и Зое Вирт. Њена улога састоји се како у навођењу Глена Ранситера да пристане да са својим инерцијалцима отпутује на Месец, тако и у њиховом довођењу у замку у којој ће хуманоидна бомба довести до уништења Ранситерове групе (в. Дик ²2018: 74-80). Међутим, сама чињеница да су Холису потребни сарадници у видљивом домену како би своја хтења преточио у дела довољно говори о алетичкој модалној хомогености целокупне равни примарне стварности.

Слична асиметрија односа приступачности и моћи постоји и у интермедијарној стварности Џоријевог псеудосвета. Као један од актера романа, Чип није кадар да у потпуности докучи како се креће просторима једне од симулација стварности у полуживоту све док му спреј Убик не омогући да до истине допре. У овом тренутку, читаоцу треба скренути пажњу да до такве спознаје, колико год да је сумњао да се нешто чудно догађа, Чип не би ни дошао да није било утицаја два фактора који су деловали из Чипу невидљивог и несагледивог домена. Први су Ранситер и његова супруга, Ела. Без

њихове интервенције, Чип не би дошао у посед подршке стварности коју представља Убик аеросол. Без те подршке, највероватнији исход био би његова коначна смрт услед Џоријевог утицаја. Притом, своје постојање би завршио оставши у незнању о томе ко стоји иза свега што се њему и његовим сапутницима десило. Други фактор који Чипу омогућава спознају истине јесте сâм творац тог симулакрума реалности, Џори Милер. Чињеница јесте да се Џори коначно указао Чипу одбацивши маску Дона Денија захваљујући Убик аеросолу. Ипак, такође је тачно да до употребе тог спреја не би ни дошло да Џори, у обличју Дона Денија, није у једном тренутку пристао да га на себи употреби. Попут Палмера Елдрича, да Џори Милер није одлучио да се Чипу укаже у свом правом обличју, Чип вероватно никада не би допро до пуне истине. Међутим, у међусобном односу та два супротстављена фактора који утичу на Чипу сагледиви домен његове тренутне стварности лежи и разлог услед кога нити можемо те силе невидљивог домена назвати свемоћним, ниту ту интермедијарну раван натприродном. Оба супротстављена фактора стоје у равнотежи, ниједан није довољно снажан да надвлада други. Из тих разлога, након што упозна Елу Ранситер, Чип и може да каже како је коначно докучио истину о стварности коју тренутно насељава. Стигао је до кључних сила које је обликују: „Ви сте она друга”, рече Џо. ‘Џори нас уништава, а Ви покушавате да нам помогнете. Иза Вас нема никога, баш као што нема никога иза Џорија. Стигао сам до последњих бића у свему овоме’” (Дик ²2018: 219).

На концу, природност целокупног фикционалног универзума *Убика* бива додатно потцртана помоћу још два чиниоца. Најпре, последње поглавље наглавце окреће све што смо претходно мислили о фикционалном универзуму романа, укључујући и однос невидљивог ка видљивом домену. Ранситер и Чип у њему мењају улоге. Чип почиње да врши утицај на Ранситерову стварност делујући из Ранситеру невидљивог и несагледивог домена. Као друго, иако представљају силе које обликују псеудостварност којом се актери крећу, моћ Еле Ранситер и Џорија Милера ограничена је на оквире тог лажног света. У сваком другом смислу, зависни су како од интервенција живих у примарној стварности, тако и од ентропијског кретања ка потпуном гашењу и коначној смрти. Ела Ранситер није у стању да то кретање заустави: „Ја сам сањала”, рече Ела, ‘видела сам димљиву, црвену светлост, језиву светлост. Па ипак, стално сам се кретала ка њој. Нисам могла да се зауставим’” (Дик ²2018: 25). На сличан начин, Џори није у стању да заустави регресију псеудосвета чији је творац, док је број појединаца чију животну енергију може употребити ограничен бројем људи који се налазе у истом мораторијуму, на истим симулаторима стварности. Штавише, уколико би власник мораторијума желео да га издвоји од осталих појединаца у хладном паковању, Џори не би био у стању то да спречи, нити да било кога другог учини делом своје симулације реалности. Такве околности истичу његову зависност од добре воље живих, првенствено власника мораторијума подстакнутог значајним финансијским средствима Џоријевих родитеља (в. Дик ²2018: 220). Самим тим, посматрано из угла Еле Ранситер и Џорија Милера, њима невидљиви и несагледиви домен који пресудно утиче на дешавања у њима сагледивој равни стварности налази се у свету живих, који брину о њиховим телима замрзнутим у хладном паковању.

На основу претходно изложеног, можемо читаоцу скренути пажњу на још једну одлику односа између видљивог и невидљивог домена која се показала карактеристичном за изабрани опус Дикових дела. Прогресивни раст удаљености центара моћи невидљивог домена од видљивог наставља се и у приповести *Убика*. У *Човеку у високом дворцу*, поменути центри моћи били су смештени на други континент. У *Марсовском временском исклизнућу* и *Сањају ли андроиди електричне овце?* налазили су се на другој планети. У

Три стигме Палмера Елдрича измештени су ван граница нашег сунчевог система. Насупрот свим претходним примерима, у интермедијарном свету полуживота у *Убику* домен невидљив актерима приповести налази се ван граница (привидне) реалности коју ти ликови насељавају.

Дикови ликови нису кадри да завире у дешавања у невидљивом домену услед чињенице да недетерминисани домен како примарне, тако и интермедијарне равни стварности *Убика* пројектује имплицитна текстура текста. Наизглед насумичне интервенције моћника невидљивог домена попут Рејмонда Холиса у примарној и Џорија Милера у интермедијарној стварности полуживота нарушавају равнотежу односа која постоји у релативно детерминисаним доменима тих фикционалних равни. Приповест *Убика* поново прати заплет који је био најизраженији у *Марсовском временском исклизнућу* и *Три стигме Палмера Елдрича*. У приповестима тих романа, интервенције које долазе из простора недетерминисаног и невидљивог домена подривале су позицију моћи коју су у видљивом домену заузимали ликови попут Кота или Булера. У *Убику*, њихову улогу преузима Ранситер. Осећај угрожености који Ранситер осећа у приповести проузрокован је нестанком великог броја телепата и прекогнитиваца који раде за Рејмонда Холиса са лица Земље. Најистакнутији пример јесте нестанак С. Доула Мелипоуна на почетку првог поглавља. Логична последица нестанка телепата из актерима видљивог домена јесте и престанак потребе за услугама инерцијалаца. Такве околности представљају претњу не само Ранситеровом пословању, већ и постојању његове организације: „Имамо у резерви десетак инерцијалаца који су беспослени јер психици које су неутралисали нису ту, а још више од тога, много више, брине ме опадање потражње за антипсихицима – што би се и очекивало с обзиром на податак да је нестало тако много психика” (Дик²2018: 26).

Из тих разлога, тежња да се интервенцијама невидљивог домена одупре не би ли очувао позицију на друштвеној лествици једна је од главних мотивација која покреће Ранситера. На његову несрећу, таква мотивација чини га и изузетно подложним манипулацијама уколико му се у изглед стави могућност добре зараде. То и јесте слабост коју силе невидљивог домена користе како би га намамиле у замку. Будући да је представљен као особа отуђена од своје људскости, Ранситера можемо посматрати као појединца који се поистоветио са својим друштвеним положајем. Уколико његово пословање трпи услед интервенција које долазе изван његовог видокруга, Ранситер је склон да тај напад доживи као угрожавање сопственог постојања. Самим тим, постаје мање обазрив. У замку на Месецу упада неспреман, невољан да пропусти пословну прилику која се „указује само једном у животу” (Дик²2018: 55). Његова сопствена похлепа бива употребљена као једно од оруђа у покушају његовог уништења.

Упркос изразитој асиметрији моћи и једносмерног односа приступачности између релативно детерминисаних и недетерминисаних домена приповести, свемоћ тих невидљивих домена показује се као лаж. У случају интермедијарне равни полуживота, завршно поглавље романа доводи у питање и сâм однос видљиво-невидљиво. Интервенције Глена Ранситера у непосредном окружењу Џоа Чипа док се креће просторима Џоријеве симулације попримају одлике манифестација које долазе из простора ван Чипове сагледиве стварности. До самог краја приповести, делује као да Ранситерове интервенције долазе из невидљивог домена интермедијарне равни *Убика*. Међутим, последње поглавље тај однос преокреће. Сада Чип својим манифестацијама интервенише у Ранситеровом непосредном окружењу из простора који се налази изван Ранситеру сагледиве реалности. Такав обрт релативизује однос видљиво-невидљиво у интермедијарној равни полуживота. Да ли је неки домен те равни фикционалним ликовима

видљив или невидљив постаје ствар угла посматрања сваког појединачног актера. Поменуће околности истичу природност и алетичку хомогеност фикционалног универзума *Убика*, указујући на чињеницу да силе које делују из домена који су наизглед невидљиви заправо и сами подлежу утицају темељних сила свеукупне стварности, којима се нико не може одупрети. Како детерминисани, тако и недетерминисани домени обе равни фикционалне стварности *Убика*, примарне и интермедијарне, у власти су још једне невидљиве равни. То је раван алетичких ограничења и следствених природних законитости целокупног текстуалног универзума *Убика*. Ту скривену раван Дик у својим приповестима готово увек постулира као потпуну истину фикционалног универзума датог дела. Чинећи то у *Убику*, Дик гради недетерминисани домен те приповести на начин сличан ономе који је већ раније употребљавао, како у изградњи интензионалног контраста засићености у опозицији видљиво/невидљиво *Марсовског временског исклизнућа*, тако и у сличним околностима романа *Три стигме Палмера Елдрича*. Из тих разлога, смер наших разматрања поново нас враћа Олдисовим закључцима о тој скривеној равни фикционалне стварности која надилази све друге. Како Олдис истиче, упркос томе што та трећа раван својим законитостима повезује све у универзуму, она је видљива само посредно (в. Олдис 1975: 43). Посматрано из угла актера попут Чипа, невидљиви домен из кога делују било економски центри моћи у примарној стварности, било Џори Милер у интермедијарној, остаје само лаж, маска која спречава спознају потпуне стварности. Та скривена раван апсолутна је стварност чији алетички поредак рађа законитости којима се морају повиновати како релативно детерминисани, тако и недетерминисани домен тог фикционалног универзума. Примери суштинске немоћи недетерминисаног и невидљивог домена да се носи са темељним законитостима свеколиког постојања вишеструки су и углавном већ поменути. Манифестују се како у примарној, тако и у интермедијарној равни полуживота. У примарној стварности, крећу се од потребе моћника попут Рејмонда Холиса да употребљавају сараднике у видљивом домену као средства којима ће манипулисати Ранситеровим одлукама, све до само делимичног успеха бомбашког напада на Ранситера и његове сараднике. Намера моћника невидљивог домена да уклоне Ранситера и униште његову организацију очигледна је у приповести. Да није, до бомбашког напада не би ни дошло. Уколико је до њега већ дошло, логично би било закључити да је крајњи циљ тог напада био коначна и потпуна смрт Ранситера и присутних инерцијалаца. Чињеница да се приповест након тог тренутка наставља у интермедијарној равни полуживота довољан је доказ да закључимо како циљеви напада нису сасвим остварени. Да јесу, роман би се окончао тренутком експлозије. Према нашем мишљењу, то је начин тумачења поменутих фикционалних догађаја који не нарушава логичку кохерентност и веродостојност фабуле. Уједно, неуспех сила које делују из недетерминисаног домена да у потпуности остваре своје намере потврђује да и тај домен подједнако подлеже алетичком поретку целокупне стварности романа као што је то случај са актерима видљивим доменом.

У равни интермедијарне реалности и Џоријеве симулације стварности у којој актери потом бивају заробљени, манифестације суштинске немоћи недетерминисаног домена из кога сада делује Џори Милер да превазиђе универзални алетички поредак крећу се од његове већ поменуће немогућности да заустави ретроградно ентропијско кретање своје симулације, до неуспеха да савлада и конзумира све своје сапутнике у полуживоту. Сама чињеница да Ела Ранситер и Џо Чип и даље постоје на крају приповести доказ је лажног утиска Џоријеве свемоћи. Попут Елдрича, Џори Милер је још једно лажно божанство још једне лажне стварности. Попут осталих актера, Џори је коначно биће подложно сличним недостацима и ограничењима, ухваћено у клопку околности са којима

покушава да се избори како најбоље уме. На сличан начин као и Елдричев интермедијарни универзум, Џоријева псеудостварност показује да је у својим темељима ипак природна. Ретроградно кретање целокупне симулације још је једна манифестација неумитности ентропије као темељног алетичког ограничења како фикционалног универзума *Убика*, тако и наше емпиријске и искуствене реалности. Моћ тог принципа обухвата и надилази све равни замисливе стварности. Силе недетерминисаног домена, налазиле се оне у оквирима примарне или интермедијарне равни, не представљају алетички, већ наметнути деонтички, аксиолошки и епистемички поредак. Из тих разлога, отпор тим силама не може са сматрати безнадним и узалудним. Једино судбинско ограничење које природни могући фикционални универзума Дикових научнофантастичних дела попут *Убика* могу и морају признати јесте алетички поредак са законом ентропије у својој сржи. Такву поруку шаљу и поступци актера романа. Глен и Ела Ранситер, као и Џо Чип, од отпора не одустају упркос великој несразмери снага. Да ли ће у чину отпора бити успешни или не мање је важно. Сама одлука да се спољашњим притисцима одупру наместо да се потчине довољан је успех. Рејмонд Холис у примарној стварности представља силу која јесте невидљива и снажнија од свега чима располаже Ранситер. Ипак, Холисову организацију чине људи попут оних који сачињавају Ранситерово удружење. Џори Милер у интермедијарној равни полуживота јесте творац реалности којом се преминули који се налазе у том мораторијуму крећу. Ипак, то је само псеудосвет, лажна стварност. Из тих разлога, Џори Милер је, баш као и Елдрич, лажно божанство. Моћници недетерминисаног домена, у којој год равни се налазили, ограничени су истоветним законима постојања као Ранситер или Чип. Мотивације које стоје иза поступака тих моћника, актерима у видљивом домену су разумљиве. Холис и Ранситер те мотивације деле. То су глад за профитом и моћи над другима. Мотивација која стоји иза поступака Џорија Милера истоветна је мотивацији иза поступака Палмера Елдрича или било ког другог смртног бића. То је страх од смрти. Како приповест *Убика* показује, интервенције које превазилазе алетичке оквире природних и хомогених фикционалних светова немогуће су у свим равнима доживљене стварности фикционалних ликова. Природни алетички поредак незаобилазан је и универзалан.

IV 7. 6. Засићеност фикционалних светова Дикових романа – Кратак закључак

У светлу претходно изложеног, можемо извући закључак да постојање интензионалног контраста засићености између видљивог и невидљивог домена у Диковим приповестима доиста води успостављању особене структуре фикционалног света коју можемо препознати у теорији могућих светова као прераду класичног у модерни мит. Из тих разлога, наш је став да теорија могућих светова према Долежелу у тој равни пружа добру полазну основу за исправно тумачење унутрашње структуре Дикових научнофантастичних приповедних стварности. Једини простор у коме Дикова дела донекле одступају од тог теоријског оквира лежи у чињеници да невидљиви домен његових дела садржи две равни, апсолутну и лажну. Могућност тумачења Дикових текстуалних универзума као прераде двоструког алетичког света класичног мита у модерни мит у коме је алетички контраст замењен контрастом засићености показује се као важан алат услед чињенице да такву интензионалну структуру можемо пронаћи у свим фикционалним универзумима Дикових дела која у нашим разматрањима анализирамо. У поменутих делима, могуће ентитете недетерминисаног невидљивог домена, Дик у своје приповести уводи на истоветан начин.

Као прво, Дик прибегава сугерисању могућих чињеница недетерминисаног невидљивог домена употребом имплицитне текстуре текста. Тај приступ препушта читаоцу да реконструише домен недетерминисаних фикционалних чињеница текстуалних универзума поменутих приповести процесом закључивања. Фикционалне чињенице до којих се долази тим процесом у много мањој мери су „детерминисане од чињеница конструисаних путем експлицитних исказа” (Долежел ²2008: 190). Ипак, такав приступ неопходан је уколико желимо да реконструкција фикционалне стварности постане „стваралачки чин” (Долежел ²2008: 192). Конструисање фикционалних чињеница искључиво експлицитним исказима отежало би пут ка когнитивном очуђењу читаоца и његовом критичком осврту на сопствену стварност. Стога можемо извести закључак да изградња невидљивог домена приповедне реалности на такав начин помаже успостављању научнофантастичног пакта између аутора и читаоца. Као друго, Дик примењује још један начин увођења могућих чињеница невидљивог домена у текстуалне универзуме својих романа. Одређене домене приповести Дик смишљено оставља сасвим недетерминисаним. На тај начин, ствара нулту текстуру текста. Таква текстура потом се пројектује на фикционални универзум романа, градећи домене празнина. Суочавајући читаоца са доменима празнина у фикционалном универзуму који читањем реконструише, Дик му не оставља избора до да им приступи у складу са принципом минималног одступања Рајанове. Последица тих околности при читању приповести логички утемељене у научнофантастичном новуму јесте реконструкција фикционалног универзума као искривљеног одраза у зачудном огледалу читаоачеве искуствене стварности. Примораване читаоца да сâм изводи закључке и дело тумачи самосталније него што би то био случај код доминантне употребе експлицитне текстуре текста спешује тај процес. На тај начин, Дик у изградњи недетерминисаног домена својих приповести комбинује имплицитну са нултом текстуром текста. Тим поступком гради како недетерминисани домен својих фикционалних универзума, тако и његове домене празнина. Сугеришући читаоцу значење текста и градећи фикционални универзум на тај начин, писац покушава да усмери читалачку реконструкцију. Таквим поступком писац постиже следеће. Пражњењем идеалног и потпуног модела фикционалне стварности Дик у тексту приповести ствара значајне празнине представљене имплицитном и нултом текстуром. Удаљавајући се на тај начин од потпунијег модела фикционалне реалности, какав срећемо у реалистичкој књижевности, његове приповести окрећу се начину изградње фикционалних стварности какав можемо срести у научнофантастичној књижевности. Приступајући приповедању на тај начин, Дик очуђује читаоачеву реконструкцију фикционалног света. Поучен искуствима из те реконструкције, попут житеља Платонове пећине, читалац постаје кадар да спозна парадигматске истине о свету који насељава и критички се осврне на појаве у њему. Романи којима се у нашим разматрањима бавимо пример су таквог приповедања. Како у примарним заједничким, тако и у различитим интермедијарним виртуелним стварностима својих романа, Дик комбинује релативно експлицитну текстуру која гради непосредно окружење актера, са имплицитном и нултом текстуром ван њега. У последицама тог приступа изградњи фикционалне стварности препознајемо настанак особене структуре фикционалне реалности коју Долежел види као један од начина прераде класичног у модерни мит.

Без обзира на огромну асиметрију моћи, невидљиви домен модерног мита није несавладив као у двоструком свету класичног мита. Ипак, његова снага довољно је велика да створи такав привид. Дикови фикционални ликови поседују способност да пруже отпор и макар у ограниченој мери утичу на исходе притисака невидљивих центара моћи којима

су изложени. Међутим, ретки су актери попут Фринка, Тагомија, Цека Болена, Мејерсона, Декарда или Чипа који у томе имају неког успеха. Упркос томе што други не успевају да пруже отпор на прави начин, њихови примери показују постојање суштинске разлике између двостругог света митолошке приповести и његове модерне прераде. Тај пример јесте доказ да невидљиви домен подлеже истим ограничењима на којима се темељи и фикционална реалност чији је део. Самим тим, отпор фикционалних ликова одлукама невидљивог домена не може се сматрати узалудним. Иако чином отпора Дикови актери не могу суштински утицати на дешавања у невидљивом домену, њихово лично окружење простор је у коме су последице тог отпора приметне. Чин отпора малих људи Дикових приповести једина је врста победе којој се ти актери могу надати суочени са надмоћним противником. Ипак, чак и таква победа је довољна. Показује да је једина раван фикционалног универзума приповести која познаје апсолутни детерминизам раван система алетичких ограничења као темељних принципа постојања те фикционалне реалности. Таква структура фикционалног света још један је доказ природности Дикових приповести, те њихове припадности могућим световима научнофантастичне фикције.

Насупрот невидљивом домену који у Диковим фикционалним универзумима поседује само привид свемоћи, стоји невидљива раван алетичких ограничења коју недетерминисани домен скрива. Његова свемоћ није привид. Ентропија је најосновнији принцип постојања који препознајемо у тој равни. Захваљујући ентропији, у њој влада потпуна предодређеност. Фикционални универзуми Дикових приповести секуларизовани су парњаци двоструког митолошког света. Текстом својих романа Дик гради недетерминисане домене тих фикционалних универзума као невидљиве домене било људских, било ванземаљских моћника. Ти домени нису натприродни. Чак и страно присуство у Елдричу, иако није овоземаљско, ипак је ововасељенско. Текстуални универзуми који садрже на тај начин устројене невидљиве домене алетички су хомогени. Како видљиви, тако и невидљиви домени приповести утемељени су на једнаким алетичким ограничењима. Осим што су алетички хомогени, фикционални универзуми Дикових дела уједно су и природни. Алетичка ограничења на делу у свим њиховим доменима аналогна су природним законитостима наше искуствене и емпиријске стварности. Свако одступање од њих показује се као привид. Једина препрека која је у тим универзумима доиста непремостива јесу закони природе. Незаобилазна манифестација природних законитости у Диковим приповестима јесте закон ентропије. Приповести *Човека у високом дворцу*, *Марсовског временског исклизнућа*, *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?*, као и романа *Убик*, одевају ентропију у другачије рухо од оног познатог нам у нашој стварности. На тај начин представљена, ентропија престаје бити удаљени апстрактни принцип који захтева научно објашњење. Дик се усредсређује на њену свакодневну манифестацију коју сваки читалац може појмити у нивоу личног окружења. То је неумитност протока времена. Почевши од Тагомија, Фринка и Вегенера/Бејнса у *Човеку у високом дворцу*, па све до Цоа Чипа у *Убику*, сви Дикови фикционални ликови на различите начине се опиру једносмерном ентропијском кретању кроз време ка неумитном крају. Све што ти ликови могу учинити јесте да у свом непосредном окружењу деловање ентропије успоре и тај крај макар на кратко одложе. Приближена читаоцу на тај начин, ентропија постаје равноправни актер романа са јасном улогом у животима Дикових ликова. Та улога истоветна је оној коју игра и у животу читалаца који читањем реконструишу Дикове фикционалне стварности. Како фикционални ликови, тако и сâм читалац, могу се опирати ентропији, али сваки је отпор на концу узалудан. Покушаји центара моћи невидљивих домена Дикових романа да наметањем себи одговарајућег

деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка видљивом домену приповести преузму улогу врховног арбитра који ентропија заузима имају супротан ефекат. Такви покушаји спуштају ентропију у раван друштвеног. Цивилизацијски притисци окружења које житељи видљивог домена трпе постају још једна њена манифестација. Сва разноликост људскости житеља видљивог домена потиру се под тим притисцима и сабија у једнолику масу. Покушај узурпације врховног места које ентропија заузима у темељима постојања само је убрзава. У фикционалним универзумима који су алетички природни, отпор тим притисцима актера попут Френка Фринка, Цека Болена, Барнија Мејерсона, Рика Декарда, Џона Исидора или Џоа Чипа добија пуни смисао. Као и у нашој искуственој стварности, поступци појединаца у Диковим фикционалним универзумима немају превелику тежину. Ипак, отпор појединаца политичким и економским центрима моћи невидљивог домена пут је ка личном ослобођењу. Попут околности у нашој искуственој стварности, у Диковој фикцији слобода је ствар избора. Колико год безначајан био, лични отпор Дикових малих људи симбол је те слободе. Поћи линијом мањег отпора једнако је одустајању од слободне воље. Упоредиво је са препуштањем обрасцима контроле и моћи који су карактеристични за митолошки свет. Услед таквог избора, целокупно битисање како ликова романа, тако и житеља наше искуствене стварности постаје предодређено. То се дешава ни из ког другог разлога до што су такав исход сами допустили. У свим обрађеним текстуалним универзумима Дикових дела, пасивност и прихватање наметнутих односа изједначава се са одустајањем од слободне воље. То је пут препуштања обрасцима контроле и моћи невидљивог домена. Неки од најочигледнијих примера таквих избора у приповестима анализираних романа крећу се од сталних покушаја Роберта Чилдана да се додвори јапанским окупаторима газећи свој идентитет у *Човеку у високом дворцу*, преко безуспешних покушаја Силвије Болен у *Марсовском временском исклизнућу* и склоништару у *Три стигме Палмера Елдрича* да побегну од свог постојања уз помоћ психоактивних супстанци, до сличног бега од терета постојања у виртуелну стварност емпат-кутије и технолошко програмирање емоција Ирен Декард у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Не треба заборавити ни начин на који већина актера *Убика* пасивно прихвата неумитни крај док им Џори Милер исисава преосталу животну енергију како би продужио своје постојање у просторима виртуелне стварности полуживота. Таквим избором, у постојање како актера тих приповести, тако и житеља наше стварности уноси се елемент предодређености. Дикови мали актери чином отпора на који се већина не усуђује негирају ту предодређеност. Једино предодређење које морају прихватити јесте неумитност времена као дела природних законитости свеколиког постојања. Уколико се окренемо Сувиновим категоријама фантастике као митске и затворене, а научне фантастике као епске и отворене приповести, неизоставно ћемо морати да закључимо следеће. Романи *Човек у високом дворцу*, *Марсовско временско исклизнуће*, *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?* и *Убик*, услед одсуства предодређења у животима житеља њихових фикционалних универзума, епски су и отворени типови приповести. Логички утемељени на својим научнофантастичним новумима који на крају приповести бивају оправдани, текстови тих романа граде природне фикционалне универзуме који према одликама које поседују заслужују да се назову научнофантастичним.

V ЗАКЉУЧАК

Како бисмо из претходних разматрања извели коначне закључке, морамо се вратити нашој хипотези, коју смо изнели у Уводу дисертације. Гласила је да научна фантастика од реалистичке књижевности преузима важне одлике и даље их на особен начин развија. Да бисмо показали истинитост те тврдње, најпре смо приступили теоријским разматрањима. У другом и трећем делу дисертације, изложили смо основне аспекте најпре теорије могућих светова према Долежелу, потом и теоријских разматрања о научној фантастици према Сувину. То смо учинили не би ли указали на значајне паралеле које постоје између Сувиновог схватања научнофантастичне фикције, схватања реалистичке фикције и реалистичког поступка према Квасу, те теорије могућих светова у књижевности према Долежелу. Показали смо како теоријским разматрањима у великој мери комплементарним Долежеловим и Квасовим, Сувин научну фантастику смешта у исту равн са реалистичком књижевности. То чини тако што могуће светове те две књижевне врсте онтолошки изједначава. Долежел и Сувин постулирају светове књижевне фикције као алтернативне и аутономне, а истовремено аналогне нашој искуственој стварности. Иако је како Долежелов, тако и Сувинов теоријски оквир много шири, указали смо на чињеницу да такав став потиче из Аристотеловог схватања мимезе. Према том схватању, суштина уметности не лежи ни у чињеничној истини, нити у верности емпиријској реалности. Уметност се удаљава од репродуковања стварности и усмерења ка чињеничним истинама тако што се њен смисао проналази у организацији фабуле у складу са законима нужности и вероватности. Последица тог приступа уметности јесте тежња ка сазнању стварности, усмерена ка допирању до парадигматских истина о свету. Како смо нашим разматрањима показали, организација фабуле у складу са законима нужности и вероватности заједничка је одлика реалистичке и научнофантастичне фикције. Усмерење ка сазнању парадигматских истина о свету одлика је која доприноси очувању сазнајне функције дела обе књижевне врсте.

Вративши се Аристотеловом схватању мимезе као представљања могућег, веродостојног и вероватног, истакли смо да се то схватање ипак суштински разликује од начина на који могуће светове фикције посматрају било теоретичари теорије могућих светова, било Сувин. Аристотелово схватање мимезе омеђено је моделативним оквиром једног света. Насупрот томе, у Долежеловим и Сувиновим разматрањима о световима књижевне фикције можемо препознати моделативни оквир могућих светова. Оба теоретичара посматрају фикционалне могуће светове као аутономне и онтолошки равноправне нашој искуственој стварности, упркос томе што су у њој, у мањој или већој мери, аналошки утемељени. Централни концепт теорије могућих светова јесте да дело фикције не стоји у директном односу према нашој стварности. Уместо тога, стварни свет постаје модел за изградњу различитих како логички могућих, тако и немогућих светова књижевне фикције. Будући да логички немогући светови нису предмет наших разматрања, на њих се нисмо детаљније освртали. У процесу изградње фикционалне реалности, неприкосновену улогу играју алетичка ограничења могућег, немогућег и нужног, како их образлаже Долежел. Окренувши се схеми Рајанове и њеном принципу минималног одступања од искуствене стварности, приметили смо да такав поступак нашу стварност претвара у центар тог координатног система. Ван простора тог претпостављеног центра, у концентричним круговима шире се фикционални простори који, како се од средишта удаљавају, у све већој мери одступају од алетичких ограничења која у њему вреде.

Размишљање о логичком распону могућих светова фикције који се налазе изван средишта који чини наша искуствена стварност усмерило нас је ка одлици која је као заједничка најприметнија у теоријским разматрањима Долежела и Сувина. Како за једног, тако и за другог може се рећи да посматрају тај простор као распон на чијем се једном крају, најближе центру, налазе фикционални светови који према својим одликама понајвише наликују нашој искуственој стварности. У њима препознајемо светове реалистичке књижевности. До удаљавања од центра тог координатног система долази постепеним узмицањем од тих одлика. На тај начин, прелазимо у подручје фикционалних светова који су још увек утемељени у природним законитостима наше реалности, али то више није једина одлика која их дефинише. Осим на природним алетичким ограничењима, засновани су и на фикционалној новини која у већој или мањој мери поменуте законитости измешта из реалистичких оквира, усмеравајући процес сазнања читаоца ка другачијем углу посматрања света. Ипак, сазнајна функција такве фикције остаје очувана. У тим фикционалним окружењима препознајемо научнофантастичне могуће светове са међусобно комплементарним категоријама научнофантастичног новума и когнитивног очућења. Даљим удаљавањем од одлика које красе реалистичке и научнофантастичне могуће светове, напослетку напуштамо фикционалне просторе утемељене у законитостима постојања наше стварности. Другим речима, напуштамо домен природних могућих светова и ступамо у просторе који, упркос томе што су логички и даље могући, у својим темељима не чувају сазнајну вредност уметности у значајнијој мери. Разлог томе је што ти могући светови напуштају природне законитости и логику читаоцу познате стварности. Могући светови те врсте темеље се на законитостима које надилазе нама познате и смештају те фикционалне просторе у домен натприродних могућих светова. У тим фикционалним окружењима Долежел и Сувин препознају светове фантастике, митова и бајки.

Међутим, како би дошли до коначног закључка о начину на који реалистички пакт и поступак бивају трансформисани у научнофантастични, било је неопходно проширити оквири чисто теоријских разматрања о заједничким одликама реалистичке и научнофантастичне фикције. Потребно је било применити теоријске категорије које постулира Долежел, те сродност те две књижевне врсте приказати на примеру анализе фикционалних универзума романа одабраног Диковог опуса. Тој анализи приступили смо у четвртом делу дисертације.

Алетичка ограничења могућег, немогућег и нужног представљају категорију теорије могућих светова која нам је послужила као полазиште у нашој анализи. Разлог томе је што поменути вид ограничења стоји у темељима постојања свих фикционалних стварности и одређује начин њиховог функционисања. Уколико желимо да говоримо о начину на који се реалистички пакт и поступак трансформише у научнофантастични, алетичка ограничења постају категорија од непроцењиве важности за успешно одређивање природности потенцијално научнофантастичног текстуалног универзума. Алетички модалитети на делу у изградњи приповедних реалности са несумњивом тачношћу нам говоре да ли је фикционална стварност коју читањем реконструирамо природна или натприродна. Уколико алетички модалитети граде свет чије законитости значајно одступају од познатих нам у нашем свету, те начин постојања фикционалних ентитета не наликује начину постојања читаоца у стварном свету, тај натприродни могући свет не можемо прихватити као научнофантастичан. Насупрот томе, ако алетички модалитети које анализирамо граде природни фикционални свет, та реалност и даље може бити научнофантастична. Како смо нашим разматрањима утврдили, припадност приповедне реалности домену природних могућих светова није одлика која нам засигурно може рећи

да ли фикционална стварност доиста јесте научнофантастична. Текстови других књижевних врста такође граде фикционалне стварности као природне могуће светове. Реалистичка књижевност најочигледнији је пример. Међутим, наша анализа је показала да је природност фикционалног могућег света одлика која је незаобилазна уколико дело тежи да се назове научнофантастичним. Све друге основне одлике научнофантастичне фикције које у нашим разматрањима препознајемо из ње проистичу. Како би фикционална реалност могла вршити улогу искривљеног зачудног одраза негативних појава наше стварности, она мора бити утемељена на научнофантастичном новуму као основном покретачу фабуле дела. У просторима научнофантастичне књижевности, сила која надилази природне законитости стварног света не може бити покретач фикционалних дешавања. Самим тим, на научнофантастичном новуму постаје логички немогуће изградити фикционалну реалност која није природна. Дело које је аналошки утемељено у нашој стварности и чија фабула логички не напушта принципе према којима наш свет функционише не удаљава читаоца од сазнања парадигматских истина о свету. Ипак, претходно речено описује начин на који би функционисало идеално научнофантастично дело. Како нам пракса говори, могуће светове било научне фантастике, било других књижевних врста не можемо посматрати као идеалне категорије. Међусобне границе њихових светова магловите су и порозне. Из тих разлога, постаје могуће да у природним могућим стварностима научнофантастичне фикције дође до појаве елемената који припадају домену натприродног. Уколико фикционалну стварност у којој постоје натприродни елементи не можемо препознати као природни могући свет, научнофантастични пакт писца и читаоца бива подривен и напуштен у корист пакта који постоји у фикцији фантастике. То се не догађа услед тога што у научној фантастици препознајемо присуство једне од одлика реалистичке књижевности, категорију инвентивности. Преузимање поменути одлике могуће је из разлога што научну фантастику и реалистичку књижевност сродним чини њихова припадност природним могућим световима књижевне фикције. У поменутој категорији препознајемо Аристотелов захтев за веродостојношћу и кохерентношћу фабуле уметничког дела. Уколико упркос присуству фантастичних елемената фикционални свет и даље функционише на начин који нам је познат из наше реалности, присуство тих елемената добро је уклопљено у приповест. Уколико ти елементи нису насумичне примесе, већ поседују сврху, њихово присуство неће угрозити логичку кохерентност и веродостојност фабуле дела. Могући светови романа које смо анализирали у нашој дисертацији не представљају изузетак. У њима можемо пронаћи различите примере (наизглед) натприродних примеса које су добро уклопљене у фабулу дела, те не нарушавају њену веродостојност нити природност фикционалне стварности. Ти примери крећу се од Тагомијевог преласка преко границе различитих фикционалних реалности истог текстуалног универзума у *Човеку у високом дворцу*, преко другачијег доживљаја фикционалног окружења и протока времена дечака Манфреда у *Марсовском временском исклизнућу*, сличних искустава корисника Елдричевог халуциногена у интермедијарном универзуму *Три стигме Палмера Елдрича*, све до виртуелног стапања са Мерцером у интермедијарној равни романа *Сањају ли андроиди електричне овце?* или наизглед необјашњивих појава у интермедијарном простору полуживота *Убика*. Поменути фикционални простори са собом носе како различит однос актера према окружењу, тако и различит однос окружења према актерима у односу на оно на шта је читалац у својој стварности навикао. Дик у фикционалне просторе тих романа уграђује тежњу ка изневеравању очекивања читалаца и њиховом последичном фикционалном рецентриању као почетном кораку на путу ка когнитивном очуђењу. То не би било могуће уколико

примесе које долазе из домена натприродног не би имале своју улогу у процесу сазнања. Услед тих околности, временски хоризонти различити од свог аналогона у искуственој стварности читаоца, привид негативне оријентације и интенционалности фикционалног окружења у односу на актере, присуство прекогнитивних и телепатских способности, не представљају примесе које поседују снагу да природне могуће фикционалне универзуме романа у којима се јављају преиначе у натприродне. Самим тим, не представљају разлог да читалац напусти научнофантастични пакт и уверење да је фикционална стварност коју читањем реконструише природна могућа реалност алтернативна нашој, аналошки утемељена у њој и новуму приповести, те кадра да му пружи могућност сагледавања парадигматских истина о свету у коме живи из измештеног угла. Уколико се окренемо наоко фантастичним примесима у природним могућим реалностима Дикових романа и покушамо да их сагледамо из угла природних алетичких ограничења тих светова, долазимо до закључка да већина тих примеса и не изгледа у тој мери натприродно колико се на први поглед чинило.

Као први пример можемо узети прекогницију и телепатске способности. У *Марсовском временском исклизнућу*, *Три стигме Палмера Елдрича* и *Убику*, такве способности фикционалних ентитета имају значајну улогу у приповести⁴⁵⁶. Ипак, добро су уклопљене у целокупни миље својих фикционалних окружења услед чињенице да те могуће стварности ни једног тренутка не престају да функционишу онако како замишљамо да функционише наша стварност. Познато нам је како се прекогниција и телепатске способности не сматрају постојећим у оквирима наше искуствене стварности. Из тих разлога, поставили смо питање како је могуће да њихово присуство у фикционалним реалностима Дикових романа не нарушава природност тих светова? На то питање пружили смо одговор вративши се најпре Сувину (в. III 1. 4.) и његовој тврдњи да научну фантастику треба посматрати као епски и отворени тип приповести, насупрот фантастици као затвореном типу. У складу са тим смером размишљања, потом смо се изнова осврнули и на Тодорова (в. III 1. 4.), који је оценио да је пандетерминизам, тј. предодређеност фикционалне стварности, једна од главних одлика светова фантастичне фикције. Имајући претходно поменуто на уму, утврдили смо како фикционални универзуми Дикових романа и даље функционишу на начин аналоган начину функционисања наше стварности. То је могуће из разлога што, упркос поменутиим примесима, у њиховим просторима нема предодређења. Колико год да је велика асиметрија моћи, препреке на које у анализираним приповестима актери наилазе остају природне и начелно уклониве. Одсуство предодређења можемо илустровати на примеру начина на који прекогнитивне способности појединаца функционишу у Диковим фикционалним универзумима. Оне нису пророчанске, јер не указују на неизбежни след будућих догађаја. Прекогнитивне способности указују на постојање будућих могућности и вероватноћа да се обистине у тим фикционалним просторима. На тај начин, Дикове приповести остају отвореног типа, а њихове фикционалне реалности и даље се могу сматрати природним могућим световима.

Као други пример фантастичних примеса које на први поглед нарушавају природност фикционалних простора Дикових романа можемо узети постојање измењених временских хоризоната и интенционалности окружења. Како је могуће да такве појаве не нарушавају изградњу тих фикционалних простора као природних могућих светова?

⁴⁵⁶ Те се способности јављају и у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Међутим, поменуте су тек једном, узгред, без утицаја на ток радње. Њихов значај у приповести романа у тој мери је занемарљив да би она могла на исти начин функционисати и да те способности нису уведене у приповест.

Могуће је из разлога што текстови Дикових приповести не граде само једну, већ низ различитих фикционалних равни у оквиру исте фикционалне стварности. Другим речима, граде фикционалне универзуме. Наша анализа је показала како су наизглед натприродне појаве са којима се актери срећу ограничене на само једну раван фикционалне стварности појединачног Диковог романа. Први пут се са таквом појавом срећемо при Тагомијевом преласку у њему алтернативну могућу стварност *Човека у високом дворцу*. Тај случај остаје необјашњен, али није насумична примеса. Поседује сврху, јер подрива онтолошко првенство хронолошки примарне стварности романа. Поменути релативизација има значајну улогу у фикционалном рецентриању читаоца и отпочињању процеса когнитивног очуђења. У остатку одабраног опуса Дикових дела наилазимо на наизглед натприродне примесе чије је присуство у приповести у већој мери објашњиво. Постоје како у визијама потпуне стварности Манфреда Штајнера у *Марсовском временском исклизнућу*, у Елдричевим виртуелним реалностима романа *Три стигме Палмера Елдрича*, тако и у виртуелном простору емпат-кутије у *Сањају ли андроиди електричне овце?* или сличном простору полуживота у *Убику*. За разлику од примарних стварности анализираних романа, које су алетички природне и модално хомогене, светови поменутих илузија неретко носе одлике интермедијарних реалности. Њихово привидно одступање од алетичких ограничења која вреде у нашем свету или у природним примарним стварностима романа, за последицу нема читаочево напуштање пакта који је склопио са писцем о томе да је свет представљен текстом романа природан и научнофантастичан. Разлог томе је што су светови илузија и халуцинација упоредиви са сновима. У њима се могу јавити различите појаве које надилазе природне законитости какве познајемо. Ипак, поменуте појаве неће утицати на наше рационално виђење и прихватање света у коме живимо као омеђеног познатим нам природним законитостима. Слична логика може се применити и у тумачењу различитих дешавања у интермедијарним просторима текстуалних универзума анализираних Дикових дела. Докле год су наоко натприродни догађаји и ентитети ограничени на просторе интермедијарних могућих стварности, њихово присуство и делање не може нарушити природност целокупног текстуалног универзума тог дела. Међутим, у нашим смо разматрањима приметили да су чак и снови неизбежно утемељени у искуствима која потичу из наше реалности. Све што је човек кадар замислити као логички могуће неизоставно је утемељено у искуствима не само појединца, већ и људског колектива у стварном свету. Из тих разлога, у Диковим се интермедијарним стварностима манифестује утицај природних ограничења која се испостављају као незаобилазна чак и у сновима и халуцинацијама. Такав резултат наше анализе додатно подупире тврдњу о природности фикционалних реалности Дикових романа.

Најистакнутији пример поменутог алетичког ограничења јесте ентропијско кретање. У различитим романима, оно поприма наизглед различите облике. Можда је и најупечатљивије у ретроградном кретању виртуелне стварности полуживота романа *Убик*. У приповестима *Марсовског временског исклизнућа* и *Сањају ли андроиди електричне овце?* манифестује се као пад појединих актера у ентропијски гробни свет. Падом у тај свет, актери се директно суочавају са крајњим исходом тог кретања, смрћу. Текстови романа *Човек у високом дворцу* и *Три стигме Палмера Елдрича* ентропијско кретање представљају као процес губитка одлика животности у људском бићу у корист одлика које га изједначавају са неживим. Целокупан процес покрећу и подржавају силе које делују из актерима несагледивог простора. Разлике у представљању тог процеса у поменутих приповестима двојаке су. Најпре, у *Човеку у високом дворцу*, поменути процес одвија се у примарној природној стварности романа. У том се роману тај процес задржава на

психолошкој равни житеља те фикционалне реалности. Упркос томе што их животност напушта, они макар наизглед остају људска бића. Насупрот томе, поменути процес се у *Три стигме Палмера Елдрича* највећим делом одвија у интермедијарној равни Елдричевих илузија. Дате околности дају аутору слободу да приказ ентропијског процеса продуби. Губећи одлике животности и људскости, актери подвргнути том процесу у интермедијарној равни губе не само психолошке, већ и поједине физичке одлике људског бића. Биолошки делови њихових тела бивају замењени вештачким, Елдричевим стигмама. Како би тај ефекат постигао и продубио очуђење читаоца, наша разматрања су показала да Дик у ту сврху неретко прибегава употреби гротеске, повезујући актере са неживим и вештачким не би ли њихову животност у очима читаоца умртвио. Најаву технике коју ће Дик користити у *Три стигме Палмера Елдрича*, могли смо приметити и у претходно анализираном роману, *Марсовско временско исклизнуће*. У другачијој перцепцији како Џека Болена, тако и Манфреда Штајнера различити фикционални појединци тог романа губили су своје људске карактеристике у корист вештачког и неживог.

У фикционалним просторима анализираних романа, измене у перцепцији стварности у односу на нормалну алетичку обдареност актера имале су различите узроке. У *Марсовском временском исклизнућу*, то су били аутизам и шизофренија. У *Три стигме Палмера Елдрича*, перцепција актера бивала је измењена употребом халуциногених дрога, док су у *Сањају ли андроиди електричне овце?* и *Убику* слични резултати постигнути употребом технолошких средстава. За разлику од тога, приповест *Човека у високом дворцу* у одабраном опусу донекле се издваја по томе што измењено искуство господина Тагомија при преласку у њему алтернативни Сан Франциско не припада интермедијарној равни. Самим тим, не може се објаснити на начин који смо применили у анализи осталих романа. Ипак, док год је то искуство добро уклопљено у фабулу дела и има сврху у сазнајном процесу, категорија инвентивности остаје примењива у тумачењу тих примеса, те поменута појава не може нарушити унутрашњу логичку кохерентност и веродостојност фабуле романа. У складу са претходно изложеним, става смо да смо нашим разматрањима утврдили како су фикционалне реалности одабраног опуса Дикових романа природне могуће стварности. Из тог разлога, можемо рећи да испуњавају темељни услов научнофантастичности.

Како бисмо подупрли тврдњу да фикционалне стварности одабраних Дикових романа функционишу слично начину на који функционише наша реалност, показало се недовољним да се задржимо искључиво на анализи алетичких ограничења тих могућих текстуалних универзума и доказивању њихове природности. Било је неопходно да покажемо како те фикционалне стварности функционишу према истим принципима које прати наш свет и када у нашим разматрањима пређемо у домен анализе како правних, тако и културних норми и конвенција, те вредности и уверења која се намећу као стандард у фикционалним друштвима која насељавају житељи могућих светова Дикових романа. То и јесте разлог зашто смо претходну анализу алетичких ограничења фикционалних светова Дикових приповести проширили анализом њиховог деонтичког, аксиолошког и епистемичког модалног поретка. Поменута анализа омогућила нам је да потврдимо како аналошка утемељеност тих научнофантастичних могућих светова није ограничена искључиво на њихово поштовање природних законитости нашег света. Утемељење тих реалности у нашој умногоне је шире. Оно обухвата како друштвене, тако и психолошке законитости у складу са којима човек дела у стварном свету.

Уз незаобилазне алетичке модалитете, деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења категорије су теорије могућих светова које су се показале незамењивим алатом

у доказивању аналошке утемељености могућих светова Дикових дела у логици наше реалности. Деонтички, аксиолошки и епистемички модални поредак који можемо запазити у могућим стварностима анализираних романа своју улогу испуњава на следећи начин. У рукама сила које Диковим актерима остају безличне, наметнути модални поредак игра кључну улогу у стварању слике света коју житељи тих фикционалних простора прихватају као једину стварност. Како приповести романа одмичу, актери постепено схватају да тај поредак представља само раван општеприхваћене, заједничке стварности. Улога те равни јесте да Дикове ликове удаљи од сазнања света представљеног увидом у раван потпуне стварности коју заједничка скрива. Из тих разлога, актери Дикових романа одбацују наметнути им поредак не би ли кренули стазом сазнања. Будући да су њихова фикционална искуства аналошки утемељена у читаочевој стварности, завршетак Дикових приповести не доноси недвосмислено разрешење. Отворени завршеци анализираних опуса неретко изневеравају очекивања читаоца. Упркос тежњи актера да допру до парадигматских истина о стварностима које настају, постаје упитно да ли се они икада могу сасвим ослободити утицаја владајућег деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка. На концу, поменути модални поредак игра велику улогу у формирању слике коју актери имају не само о свету, већ и о себи. То је одлика коју деле са стварним људима који су и сами делимични производ околности у којима се налазе и на које неретко не могу значајно утицати. Јулијана Фринк, Џек Болен, Барни Мејерсон, Рик Декард, Џон Исидор или Џо Чип у великој мери јесу жртве околности које више нису у стању да прихвате као једину стварност. Поменута ситуација аналогна је начину на који је постојање житеља наше стварности великим делом условљено околностима у којима се налазе. Услед тога, у Диковој фикцији читалац никада не бива сведоком недвосмисленог и потпуног превазилажења наметнутог поретка. Изостанком коначног разрешења, деломце се подрива нада у пуну способност житеља тих фикционалних простора да завире у домен потпуне стварности, скривеног иза заједничке. Ипак, упркос томе што је делимично подривена, та нада се не пориче. Сваки појединачни чин отпора Дикових актера постаје победа сама по себи и једини одговор до кога како они, тако и читалац могу доћи. Како у текстуалним универзумима Дикових дела, тако и у нашем свету не можемо устврдити да стварност која није условљена и контролисана споља може постојати. У оба случаја, она остаје ван домаћаја. Уколико се осврнемо на начине манифестовања тог модалног поретка у различитим равнима фикционалних универзума Дикових романа, морамо закључити да и те разлике представљају још само један у низу привида. У интермедијарним равнима појединих Дикових дела, наметнути деонтички, аксиолошки и епистемички поредак отелотворен је у једном лику. У световима илузија изазваних употребом дроге Жвака-3 романа *Три стигме Палмера Елдрича*, поменути поредак оваплоћен је у самом Елдричу. Тај модални поредак доживљава још једну инкарнацију оваплоћен у лику Џорија Милера, невидљиве силе која контролише виртуелну раван полуживота којом се крећу актери романа *Убик*. За разлику од тога, у примарним фикционалним равнима Дикових приповести попут *Човека у високом дворцу* или *Марсовског временског исклизнућа*, наметнути модални поредак није отелотворен у једном лику. Ипак, подједнако је присутан у животима житеља тих могућих стварности. Налазили се у примарним или интермедијарним равнима текстуалних универзума обрађених романа, актери не могу утећи контроли. У тим околностима, постаје суштински неважно да ли их контроли подвргава један ентитет у интермедијарној равни или безлична институционално-корпоративна структура како у примарној равни, тако и у интермедијарној, ако за пример узмемо виртуелну реалност емпат-кутије у *Сањају ли андроиди електричне овце?* На тај

начин, различите равни текстуалних универзума Дикових дела постају само различите манифестације истог модалног поретка као обрасца контроле тих фикционалних стварности. Деонтички, аксиолошки и епистемички поредак који намеће домен невидљив обичним смртницима превазилази границе како фикционалних равни појединачних Дикових текстуалних универзума, тако и границе универзума различитих романа. Свака нова фикционална средина коју Дик својим приповестима гради условљена је готово истоветним модалним поретком. Без обзира на различита места у којима се одвија радња појединачних романа, владајући модални поредак фикционалним равнима тих реалности намеће одређене нормe, системе вредности и обрасце понашања. Постојање у тим условима ствара цивилизацијске притиске. Њихов утицај води потирању људске самосвојности. Крајњи исход јесте серијска производња једнообразних и послушних потрошача као сурогата аутентичног и независног појединца.

У фикционалним универзумима Дикових дела, неважно је из ког се тачно фикционалног центра невидљивог домена на тај начин делује. Фикционалне манифестације тих центара наизглед су различите: врхушка нацистичке Немачке у *Човеку у високом дворцу*; организација УН и Ко-Оп корпорација у *Марсовском временском ислизнућу*; УН, Елдрич и Проксима Кентаури у *Три стигме Палмера Елдрича*; Асоцијација Розен и институције владајућег политичког система фикционалне Земље у *Сањају ли андроиди електричне овце?*; телепатске асоцијације и Џори Милер у *Убику*. Одлике које све те манифестације обједињују заједничке су. Оне потиру њихове привидне разлике чинећи их фикционалним аналогоном сличних центара моћи у нама стварном свету. Поменуће одлике јесу деонтичка, аксиолошка и епистемичка ограничења уз помоћ којих невидљиви домен управља видљивим, обликујући перцепцију стварности његових житеља. У одабраном опусу Дикових дела, поменута ограничења из романа у роман остају слична или непромењена.

У фикционалним универзумима анализираних романа, наметнути механизам контроле функционише на истоветан начин. Модални поредак наметнут појединачној фикционалној стварности води успостављању најпре законских норми и културних конвенција, система вредности, те друштвених образаца и уверења које житељи видљивог домена покушавају да усвоје и са тим захтевима ускладе своје поступке. Самим тим, наметнути поредак у значајној мери обликује слику света актера приповести. Обликовање се не врши изменом алетичких ограничења на којима се темеље ти фикционални светови. Једини простор у коме до преобликовања перцепције актера долази јесте у начину њиховог доживљаја стварности. Стога наметнути модални поредак у анализираним фикционалним реалностима можемо посматрати као препреку настојањима актера да продру до потпуне слике, тј. парадигматских истина о свету који настајују. Услед тога, чиновници отпора малих актера Дикових приповести остају једини облик победе могућ у датим околностима. Актери анализираних романа неће бити кадри да дођу до било чега другог до делимичних сазнања о свету у коме постоје. Ипак, оно што могу учинити јесте да спознају људскост у себи и другима.

Претходно изложено води нас закључку да анализирани романи испуњавају своју очујујућу улогу и одлично функционишу као искривљени одраз проблема са којима се аутор и читалац суочавају у просторима наше стварности. Поменуће околности повољно утичу на покретање процеса који се налази у темељима научнофантастичне књижевности, когнитивног очујења читаоца. Питање у којој мери је стварност читаоца заиста таква каквом је види, а у којој је мери тај доживљај научен и наметнут утицајем невидљивог домена наднационалних институција, политичких и економских центара моћи, не добија

одговор нимало прецизнији од оног понуђеног Диковом фикцијом. У могућим световима који постоје као искривљена огледала стварног света, актери Дикових романа преузимају улогу метафоре малог човека наше стварности. Заробљеници су околности из којих не виде излаз, околности наметнутих безобзирним интервенцијама безличних политичких и корпоративних центара моћи. На послетку, актери Дикових романа долазе до једине врсте спознаје коју њихово фикционално постојање нуди. Уколико желе да преузму макар делимични степен контроле над својим животима, једини могући начин за постизање тог циља јесте прихватање околности у којима су се нашли. Таквим избором, наместо да троше снагу узалуд се опирући нечему што су немоћни да промене, отвара им се нови пут. На том путу налази се простор у коме њихово делање није у тој мери усмерено владајућим модалним поретком. То је њихов приватни домен који могу делити са људима у свом окружењу. Тај избор води их успостављању топлих међуљудских веза као јединог оруђа довољно моћног да, макар у ограниченом простору, надвлада отуђујуће цивилизацијске притиске владајућег поретка. Из романа у роман, поменути тежњу актери испољавају на сличан начин.

У последњој сцени *Човека у високом дворцу*, Јулијана напушта Абендсенову кућу свесна да стварност којом се креће није најбоља могућа. Упркос томе, престаје да бежи и тражи алтернативе ван граница дате јој реалности. Прихвата своје место у том свету уз наговештај преузимања контроле над својим приватним животом. Кретање у смеру надилажења сопствених неповољних околности огледа се у наговештену повратку бившем мужу, Френку Фринку. Такво размишљање јасно је у завршној сцени, упркос томе што ће та одлука изискивати повратак у просторе под јапанском доминацијом, из којих је Јулијана својевремено побегла.

У *Марсовском временском исклизнућу*, Џек Болен успева да надиђе притиске наметнутог модалног поретка и успостави равнотежу између два супротстављена настојања. Са једне стране, налази се тежња да се под спољашњим притисцима равни заједничке стварности прилагоди и постане аутоматизована јединка попут већине осталих. Са друге стране, налази се Боленова ентропијска визија. Она му омогућава да завири иза кулиса лажи коју намеће равна заједничке стварности у равна потпуне, коју је још само Манфред у стању да види. Проналажење равнотеже, средњег пута између тих тежњи, пружа му могућност да се притисака заједничке стварности ослободи, а да истовремено очува способност функционисања у њеним оквирима. Та му равнотежа омогућава да се врати супрузи и поправи њихов нарушени однос.

У *Три стигме Палмера Елдрича*, Барни Мејерсон пролази сличан развојни пут. До равнотеже између притисака заједничке стварности и потреба свог унутрашњег бића долази свесним избором да одбаци модална ограничења Елдричевих привида стварности. На тај начин, избегава исход који би га начинио једнообразним производом поретка који заступа Елдрич. Чином отпора стварају се околности у којима питање да ли се налази у примарној стварности или у интермедијарним просторима Елдричевих светова не само за Мејерсона, већ и за читаоца губи на важности. Својим избором, Мејерсон стиче снагу да окрене леђа поретку који га је спутавао и изгради своју будућности са Аном Хоторн окренувши се свом приватном домену. То чини оставивши прошлост у лицу бивше супруге, Емили, и бивше љубавнице, Рони Фугејт, иза себе.

У *Сањају ли андроиди електричне овце?*, Рик Декард је тај који креће путем потраге за равнотежом. Изградњом сопствених деонтичких, аксиолошких и епистемичких мерила, успева да превазиђе наметнута му ограничења. Попут Џека Болена, новопронађена унутрашња равнотежа омогућава му да се окрене приватном домену као простору у коме

може утицати на околности свог постојања. Сазнања до којих је дошао на унутрашњем путовању ослобађају га терета цивилизацијских притисака којима се до тада повиновао. Поменуте околности усмеравају га натраг супрузи и тежњи да однос са њом изгради на искренијим основама.

У роману *Убик*, Џо Чип је актер који преваљује сличан пут као и раније поменути ликови. Од почетног незнања и унутрашње неуравнотежености, постепено се креће ка сазнању и успостављању колике-толике равнотеже у свом животу. Заробљен је у привиду стварности полуживота налик Елдричевим интермедијарним световима. Та равна фикционална стварности непрестано се креће у назад, ка ентропијском хаосу и једноличности. Упркос томе, Чип успева, уз помоћ Еле Ранситер и средства Убик као симбола отпора ентропијском кретању, да пронађе равнотежу у постојању које му је наметнуто. Захваљујући томе, постаје кадар да се одупре покушајима Џорија Милера, метафоре владајућег модалног поретка, да га поједе и учини делом себе поништавајући његову посебност. Постигавши тај степен сазнања и унутрашње равнотеже, Чип стиче способност да делимично утиче на околности интермедијарног простора у коме се налази. Другим речима, да га деломике контролише. Успева да посегне за другима који се налазе у тој равни и укаже им на истину о њиховом постојању. Пример посезања ка другима јесте и завршна сцена романа. Интервенцијом у равни којом се креће Ранситер, Чип свог доскорашњег послодавца усмерава на пут сазнања стварности која га окружује. Уз Чипову помоћ, Ранситер почиње да схвата како је и сâм заробљен у виртуелној стварности. У датим околностима, податак да ли се Дикови актери налазе у примарној стварности или неком од различитих интермедијарних привида полуживота губи на важности. Оно што остаје важно јесу њихови поступци према другима. Једино се емпатијским понашањем могу одупрети ентропијском кретању које их полако уништава. Успостављање топлих људских веза показује се као једини излаз из деонтичке, аксиолошке и епистемичке замке потрошачког друштва.

У интермедијарним реалностима, поменута замка је у различитим анализираним романима метафоризована било у лик Палмера Елдрича, било Џорија Милера. За разлику од тога, у примарним стварностима најчешће је представљена безличним политичким или економским институцијама. Ипак, не проналазе сви Дикови ликови излаз. Арни Кот, Милтон Глауб, Лео Булеро, Ричард Хнат или Пат Конли примери су актера који злоупотребљавају наклоност других. Односећи се према ближњима као средствима, потврђују своје поистовећење са модалним ограничењима која им невидљиви домен намеће као једину перцепцију света. Разлике између тих ликова и нпр. Елдрича или Џорија сведене су у равна привида. Самим тим, њихови наоко посебни идентитети постају примери једнообразних, отуђених и андроидизованих јединки као крајњег производа деонтичког, аксиолошког и епистемичког поретка потрошачког друштва које их је изнедрило.

Функција аутентизације категорија је теорије могућих светова која нам у нашој анализи показује на који начин се фикционална могућности приповедних светова одабраног опуса Дикових романа трансформишу у фикционалне чињенице. Као што смо могли да видимо, специфична вредност функције аутентизације у могућим световима Дикових дела игра велику улогу у начину на који се реалистички пакт и поступак мења и прилагођава потребама Диковог научнофантастичног приповедања. Треба истаћи да до поменутог прилагођавања не долази науштрб веродостојности и логичке кохерентности фабула појединачних романа. Њихови фикционални универзуми остају аналогни

принципима према којима функционише наш свет. Другим речима, неостварене варијанте наше реалности.

Анализа функције аутентизације у приповестима пет одабраних Дикових романа водила нас је следећем закључку. Поменута категорија теорије могућих светова јесте средство које се показало веома корисним у исправном тумачењу Дикових научнофантастичних фикционалних светова. Та тврдња показује се тачном посматрано из оба угла важна за актуализацију приповедне реалности и аутентизацију фикционалних исказа и ентитета у фикционалне чињенице. Као прво, теорија могућих светова омогућава нам да покажемо како се изградњом фикционалних реалности Дикових научнофантастичних дела као природних могућих светова утемељених у спреси научнофантастичног новума са особеним условима алтернативне стварности аналошки утемељене у нашој искуственој чува логичка кохерентност и веродостојност фабуле. Самим тим, чува се и сазнајна функција те фикције. Као друго, приповедни дискурси које Долежел идентификује као приповести које су граматички у трећем лицу, ауторитативна приповест и субјективизирана *Er*-форма, пружају нам могућност да укажемо како на сличности између реалистичког и научнофантастичног пакта, тако и на међусобне разлике и начин њиховог настанка. Особени приступ приповедању на делу у анализираном опусу Дикових дела, препознајемо као вид Долежелове субјективизирани *Er*-форме. Један од пресудних чинилаца који уговор писца и читаоца, који би се услед приповедања у трећем лицу могао делом разумети као реалистички, у Диковим романима трансформише у пакт научнофантастичне фикције, управо је примена тог особеног приступа приповедању. Један од начина на који научнофантастични читалачки уговор присутан у Диковој фикцији прави отклон од реалистичког пакта јесте тај што омогућава читаоцу да фикционалну стварност посматра из перспективе појединачних актера. Тачно је да поменути приступ води делимичном губитку објективности приповедања, међутим, постоји и предност коју собом носи. Читалац постаје кадар да поступке актера доживљава уз већи степен увида у њихово психолошко стање. Самим тим, до изражаја долази и способност читаоца да са фикционалним ликовима саосећа на начин сличан оном који је кадар да искуси у односима са стварним људима. Описано искуство читања природније је и сличније стварном искуству. Ауторитативна приповест је према тим одликама много сиромашнија. Читаоца ускраћује за искуство емпатије која је толико важна у Диковим фикционалним стварностима и разумевања проблема и неповољних околности у којима су се актери тих приповести нашли. Упркос делимичном присуству субјективности, приповедни дискурс релативизован перспективи актера не губи сасвим ни на својој објективности. Иако подривена, она је и даље присутна, нарочито у граматичким одликама приповести у трећем лицу. Из тих разлога, примена Диковог вида субјективизирани *Er*-форме у аутентизацији исказа и ентитета његове фикције, у значајној мери чува сазнајну функцију тих дела. На основу претходно изложеног, остаје нам да закључимо како анализирани научнофантастични романи остају приповести кадре да читаоцу олакшају спознају парадигматских истина како о фикционалној, тако и искуственој реалности.

Велику улогу у трансформацији одлика реалистичког пакта у научнофантастични игра и питање да ли анализи могућих светова одабраног опуса Дикових романа треба приступити са актуалистичког или посибилистичког становишта теорије могућих светова? Подсетимо се, актуалистичко становиште као средиште свих могућих стварности у схеми Рајанове постулира свет чије је постојање могуће емпиријски утврдити. Стварним светом сматра се свет наше искуствене стварности. За разлику од њега, сви остали могући светови конструкти су људског ума. На тај начин, актуалистичко становиште истиче онтолошко

првенство стварног света. Насупрот актуалистичком становишту, посибилистичко становиште ускраћује онтолошко првенство било ком од замисливих могућих светова. Онтолошко уједначавање до којег притом долази укључује свет наше искуствене реалности. У оквирима посибилистичког становишта не сматра се како је постојање наше стварности као актуализованог средишта схеме свих могућих стварности могуће недвосмислено емпиријски утврдити. Сваки могући свет актуализује се из угла говорника у том свету, што релативизује појам центра координатног система текстуалног универзума неког дела.

На основу свега што смо у анализама одабраних романа Филипа К. Дика образложили, намеће се следећи закључак. Актуалистичко становиште теорије могућих светова, које заступа Долежел, не може се узети као исправно полазиште у тумачењу текстуалних универзума Дикових романа. Особена структура Дикових приповести захтева другачији приступ како би се додатно осветлио начин на који се реалистички пакт писца и читаоца у његовим делима прилагођава потребама научне фантастике. Како су показале приповести анализираних романа, посибилистичко становиште јесте решење које нам је потребно. Посматрано из тог угла, сваки фикционални могући свет бива актуализован и његови ентитети аутентизовани из перспективе житеља тог света. Из тих разлога, приповест *Човека у високом дворцу* аутентизује Тагомијево искуство преласка у њему алтернативни свет као реалност која је онтолошки равноправна примарној стварности романа. У *Марсовском временском исклизнућу*, долази до онтолошке релативизације између заједничке стварности већине житеља тог текстуалног универзума и потпуне стварности гробног света који доживљава Манфред Штајнер. Искуства Џека Болена, Дорин Андертон и Арнија Кота аутентизована су у довољној мери да можемо утврдити како су ликови тог романа доиста привремено постали житељима друге фикционалне реалности истог текстуалног универзума. Из њиховог угла гледано, у тим тренуцима та је стварност за њих подједнако стварна као и заједничка им стварност пре тога. Ширећи се са Манфредове на перцепцију других ликова, кошмарна потпуна стварност подрива онтолошко првенство заједничке стварности. Дезоријентишући како актере, тако и читаоца, реалност која се испрва чини неактуализованом верзијом примарне постаје све стварнија. У *Три стигме Палмера Елдрича*, дужина боравка актера приповести у различитим равнима истог текстуалног универзума готово подједнако је подељена између примарне стварности и универзума Елдричевих интермедијарних светова. Текст приповести читаоцу указује на то да су искуства ликова романа у Елдричевим интермедијарним реалностима халуцинација. Другим речима, по својој природи не одговарају начину на који читалац доживљава свет. Из тих разлога, било би очекивано да поменута искуства читалац посматра као фикционалне исказе који граде виртуални домен приповести. Упркос томе, то се не догађа. Представљене околности воде нас постављању питања на који начин аутор то постиже? Одговор смо пронашли у врсти приповедног дискурса који писац употребљава. Његова употреба недвосмислено подрива раније поменута читаочева очекивања. Дикова особена употреба Долежелове субјективизираних *Er*-форме релативизује доживљај фикционалне стварности личној перцепцији актера у жижичким приповестима. Самим тим, коришћење тог дискурса релативизује и вредност функције аутентизације каква нам је била позната у реалистичкој приповести. Ипак, поменута вредност не бива сасвим подривена. Упркос томе што јесу халуцинација проузрокована употребом психоактивне супстанце коју је донео Елдрич, искуства актера Диковог романа остају аутентизована довољно снажно да утврдимо како су било Булери, било Мејерсон доиста постали житељима нове и другачије приповедне равни истог текстуалног

универзума. Самим тим, фикционални искази и ентитети Елдричевих интермедијарних стварности граде домен приповести који можемо назвати релативно чињеничним. Још један пример такве изградње приповедне реалности и подривања почетних очекивања читаоца јесте роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* Поменути приповест читаоцу поново нуди контраст између заједничке стварности коју већина актера доживљава као једину реалност и виртуелне стварности у коју их води емпат-кутија. Као и у ранијим делима, заједничка стварност испрва је представљена као онтолошки примарна, док је стварност емпат-кутије интермедијарна. Како се приповест одвија, те разлике бивају делимично подривене и замагљене. На који начин? Испоставља се како су обе равни стварности изједначене према одлици која дефинише њихову сврху постојања. Обе су наметнути конструкти и део обрасца контроле помоћу кога невидљиви домен управља житељима видљивог. На послетку, роман *Убик* можемо узети као можда и најбољи пример онтолошке релативизације свих равни приповедне реалности једног текстуалног универзума. Углавном несвесни свог стања, актери *Убика* крећу се како просторима примарне стварности романа, тако и привидним простором технолошки индуковане виртуелне стварности полуживота као међустања које претходи потпуном престанку мождане активности. Попут ликова романа, читалац је уверен како зна који се актери крећу примарном стварношћу, а чији су умови заробљени у виртуелној. На тај закључак га упућује читалачка реконструкција тог текстуалног универзума, којој прилази у складу са очекивањима утемељеним у искуствима свог света. Међутим, завршетак приповести читаочева очекивања окреће наглавце, остављајући га збуњеним и без сидришта. Уколико различите фикционалне равни присутне у текстуалним универзумима одабраних Дикових романа посматрамо из угла њихових житеља, поменуте равни њима су подједнако стварне као и наша искуствена стварност читаоцу. Будући да су аутентизоване као подједнако стварне, постојање тих околности подрива способност како актера, тако и читалаца да их доиста таквима и доживе. Последица тога јесте да све равни фикционалних реалности Дикових романа постају подједнако привидне. Описана структура текстуалних универзума анализираног опуса романа подрива и сâм појам стварног доводећи у питање људску способност да разлучи аутентично од своје супротности. Дикови текстуални универзуми не доводе у питање постојање потпуне стварности коју заједничка скрива, само људску способност да до ње допре. Када актери Дикових романа престану прихватати опажено као несумњиво истинито, постаје им безмало немогуће да било коју фикционалну раван коју Дикове приповести аутентизују прихвате као фикционално стварну и онтолошки примарну. Међусобно треће равни која покушава да преузме место онтолошки примарне стварности и њој алтернативних фикционалних светова подрива могућност проналаска фикционалног простора који би се могао узети као центар координатног система текстуалног универзума било ког од одабраних Дикових романа. Тај центар у његовим приповестима остаје неактуализован, а актери приморани да за деловима апсолутне, тј. онтолошки примарне стварности трагају у наметнутим им привидима.

Још једна категорија теорије могућих светова према Долежелу која се показала као незамењива у анализи начина на који се фикционалне реалности не само граде, већ и у начину на који их читалац реконструише и у њих имагинативно ураћа јесте енциклопедија знања како о стварном, тако и о фикционалном свету. Сетићемо се, за разлику од фикционалних ликова, реконструкцији приповедне реалности читалац приступа користећи знања и искуства стечена у стварном свету. Збир тих сазнања називамо енциклопедијом знања о стварном свету. Суочавања са фикционалним ситуацијама у којима се знања из стварног света показују као недовољна да би се фикционална стварност реконструисала,

приморавају читаоца да прошири опсег знања која поседује о фикционалном свету. На тај начин, читалац ствара своју енциклопедију знања о фикционалној стварности. Напоредо са знањима која потичу из његове стварности, читалац ће фикционалну енциклопедију знања користити у сврху тумачења догађаја и односа фикционалне стварности коју читањем реконструише. Такав приступ постаје нарочито важан у тумачењу односа и догађаја очуђујућих фикционалних реалности какве су научнофантастичне, Дикове у нашем случају. У Диковим делима, читалац се среће са низом очуђујућих фикционалних окружења. У поменутих околностима, аутор приступа изградњи приповедних реалности пружајући читаоцу сидриште познато му из стварног света, не би ли успоставио делимичну противтежу очуђењу које новум приповести узрокује. То је тренутак у коме читалац прибегава енциклопедији знања о стварном свету у покушају да реконструише Дикове научнофантастичне светове. Као што смо у нашој анализи могли видети, то и јесте разлог услед кога су многе фикционалне локације које Дик у својим делима користи читаоцу начелно познате. Без обзира на то, наша анализа је показала како читалац енциклопедију знања о стварном свету мора објединити са енциклопедијом знања о фикционалној стварности како би Дикова научнофантастична дела могао иоле исправно тумачити.

Попут сваког другог вида фикције, текстуални универзуми одабраног опуса Дикових дела могу се исправно реконструисати искључиво уз помоћ читалачке енциклопедије знања о фикционалном свету. Поменута околност потврда је вредности коју та категорија теорије могућих светова има у анализи приповедних светова не само Дикове, већ и научнофантастичне фикције у њеној свеукупности. Нашим разматрањима смо показали како читалац своју енциклопедију знања о фикционалној стварности гради у интеракцији између сазнања фикционалног света читалачком реконструкцијом и употребе енциклопедије знања о стварном свету у складу са принципом минималног одступања. Из тих разлога, те категорије теорије могућих светова примењене у анализи текстуалних универзума одабраних Дикових дела показују важност коју имају у исправном тумачењу фикционалних простора научнофантастичне књижевности. Њихова примењивост почива на нераздвојивости фикционалних простора од простора наше искуствене реалности. Пример текстуалних универзума Дикових дела показује да колико ког да су ти фикционални светови наизглед удаљени од стварности коју познајемо, колико год да је наизглед разарају, на концу нашу реалност не напуштају у потпуности. Свим необичним збивањима која прате радње тих романа није циљ да дестабилизују и изврну наглавце стварност актера, већ да их ослободе од привида у коме постоје и покушају да проникну иза лажи која им се на различите начине намеће као истина. Чинећи то, сличан процес који пролазе и актери Дикових приповести отпочиње и у уму читаоца. Услед поменутих околности, можемо да тврдимо како научнофантастична фикција, самим тим и Дикова, негује сазнајну функцију књижевног дела на начин који је сличан оном присутном у реалистичкој фикцији, али је ипак измењен и прилагођен потребама и захтевима ове другачије књижевне врсте.

У складу са сазнајном функцијом коју научнофантастична дела чувају, фикционалне енциклопедије текстуалних универзума неизоставно ће утицати на читачеву енциклопедију знања о стварном свету. Изградња фикционалне енциклопедије подрива читачева првобитна уверења о онтолошком првенству примарне стварности Дикових романа. Међутим, поменуто подривање не остаје ограничено искључиво на фикционалне просторе. Преноси се и на знања која су део читачеве енциклопедије знања о нашој стварности. Тај процес, познат нам као когнитивно очуђење, окончава се његовим

критичким освртом на околности стварног света. Својом фикцијом, Дик упозорава читаоца да је једини пут ка сазнању и очувању сопствене људскости у модерном технолошком и корпоративном окружењу пут отпора и неприхватања наметнутог поретка. У светлу прочитаног, читалац ће извесни број уверења о свету у коме живи почети да посматра са дозом сумње. Могућност да је како његова лична перцепција стварности, тако и перцепција других подједнако удаљена од апсолутне истине као и перцепција актера Дикових приповести остаје присутна.

Екстензионално својство непотпуности могућих светова Дикових романа узрок је томе што читалац реконструкцији тих фикционалних простора прилази обилато се ослањајући на енциклопедију знања о стварном свету, коју допуњује знањима фикционалне енциклопедије. Екстензионално својство непотпуности могућих светова фикције има своје последице по интензионално својство њихове семантичке засићености. Како бисмо то објаснили, употребили смо три вредности текстуре текста које разликује Долежел: експлицитну, имплицитну и нулту текстуру. Густина текста затим се пројектује на засићеност фикционалног света. Резултат те пројекције јесу детерминисани, недетерминисани и домен празнина истог текстуалног универзума.

Не би ли очудио читање и упутио читаоца да се поучен фикционалним искуствима актера Дикових романа критички осврне на негативне појаве стварног света, аутор комбинује релативно експлицитну текстуру текста око главних ликова са имплицитном и нултом текстуром којој припада све што се налази изван њиховог видокруга. Како је наша анализа утврдила, особена структура фикционалне стварности до које се на тај начин долази упоредива је са структуром коју Долежел идентификује као вид прераде класичног у модерни мит. Укратко ћемо се подсетити начина на који долази до поменуте трансформације. Модална алетичка опозиција екстензионалне природе, каква је постојала у могућим световима класичног мита, делила је те двоструке светове на јасно разграничени природни и натприродни домен. У модерној преради, алетичка опозиција бива замењена интензионалним контрастом засићености. Последица те измене јесте алетичка хомогенизација натприродног и природног домена у јединствени природни домен који обухвата целокупну фикционалну реалност. Природни домен класичног мита постаје видљиви домен модерног мита, док натприродни домен класичног постаје невидљиви домен модерног мита. Видљиви домен успостављен је експлицитном текстуром текста. Самим тим, детерминисан је и посматрамо га као место фикционалних чињеница. Насупрот њему, налази се невидљиви домен. Изграђен је имплицитном и нултом текстуром текста. Самим тим је недетерминисан. У двоструким митолошким стварностима, премаћ невидљивог домена била је натприродна из разлога што није била ограничена истоветним законитостима које су одређивале начин постојања и делања у природном домену. Измена екстензионалне модалне опозиције природно/натприродно у интензионални контраст засићености и опозицију видљиво/невидљиво мења природу односа моћи у тим фикционалним стварностима. У могућим световима Дикових дела, природна алетичка ограничења попут ентропије превазилазе моћ свих чинилаца било видљивог и детерминисаног, било недетерминисаног и невидљивог домена.

У светлу наших претходних разматрања, намеће се закључак да присуство интензионалног контраста засићености између видљивог и невидљивог домена у Диковим романима води успостављању особене структуре могућег света коју у теорији могућих светова познајемо као прераду класичног у модерни мит. Поменути разлози подржавају наш став да теорија могућих светова у тој равни пружа одличну полазну основу за исправно тумачење унутрашње структуре Дикових научнофантастичних приповедних

светова. Једини простор у коме структура Дикових дела деломце одступа од тог теоријског оквира лежи у чињеници да у његовим делима невидљиви домен садржи две равни, апсолутну и лажну. Интензионалну структуру карактеристичну за прераду класичног у модерни мит проналазимо у свим анализираним текстуалним универзумима Дикових дела. У фикционалне просторе својих приповести, могуће ентитете недетерминисаног невидљивог домена Дик уводи користећи истоветан приступ, комбинује имплицитну са нултом текстуром текста.

Као прво, Дик читаоцу сугерише могуће чињенице недетерминисаног невидљивог домена својих приповести користећи имплицитну текстуру текста. На тај начин, препушта читаоцу да домен недетерминисаних фикционалних чињеница текстуалних универзума тих дела реконструише процесом закључивања. Фикционалне чињенице које су резултат поменутог процеса не поседују статус апсолутних фикционалних истина до којих се долази експлицитним исказима. У фикционалним просторима Дикових дела, долажење до чињеница приповести постаје чин стварања. Утврђивање чињеница фикције искључиво експлицитним исказима отежало би пут ка когнитивном очуђењу и читаочевом критичком осврту на стварни свет. Темељење истине фикције искључиво на експлицитним исказима било би исувише ограничавајуће за сврхе књижевне врсте каква је научна фантастика. Њен циљ је да води сазнању света и разбијању наметнутих конструката, не њиховом потврђивању. Поменути приступ изградњи невидљивог домена фикционалних стварности Дикових дела умногоме помаже успостављању и одржању научнофантастичног пакта писца и читаоца.

Дик примењује још један начин увођења могућих чињеница невидљивог домена у текстуалне универзуме анализираних приповести. Многе домене обрађеног опуса романа Дик смишљено оставља недетерминисаним. Описани приступ изградњи фикционалне стварности ствара нулту текстуру текста. Та се текстура потом пројектује на могућу стварност романа, стварајући домене празнина. Суочен са доменима празнина у текстуалном универзуму који реконструише, читалац је приморан да им приступи у складу са принципом минималног одступања Рајанове. Будући да читалац реконструише приповедне светове логички утемељене у научнофантастичном новуму, такво читање води реконструкцији фикционалне стварности као искривљеног и зачудног одраза стварног света. Пражњењем одлика идеалног и пуног модела фикционалног света Дик у тексту својих приповести оставља значајне празнине представљене имплицитном и нултом текстуром. На тај начин, фикционални простори његових дела удаљавају се од умногоме потпунијег модела приповедне реалности, какав можемо видети у реалистичкој књижевности. Настављајући кретање у том смеру, Дикове приповести постају пример начина изградње фикционалних стварности какав постоји у научној фантастици. Описани приступ приповедању очућује читаочеву реконструкцију приповедног света. Романи које смо у нашој дисертацији обрадили јесу пример те врсте приповедања. Како у примарним заједничким, тако и у интермедијарним виртуелним стварностима својих дела, Дик комбинује релативно експлицитну текстуру непосредног окружења актера, са имплицитном и нултом текстуром ван њега. У последицама тог приступа изградњи приповедне стварности препознајемо настанак особене структуре фикционалног могућег света коју Долежел препознаје као један од начина прераде класичног у модерни мит.

Супротстављена невидљивом домену, чија је надмоћ у Диковим приповестима само привид, стоји невидљива равна алетичких ограничења. Недетерминисани домен покушава да се наметне као сурогат те равни. Међутим, њена свемоћ није привид. Најтемељнији принцип постојања који у тој равни можемо препознати јесте ентропија. Захваљујући

деловању ентропије, у невидљивој равни алетичких ограничења влада предодређеност. Будући да су текстуални универзуми Дикових романа секуларизовани парњаци двоструког митолошког света, поменута предодређеност није фантастична. Недетерминисани домени тих приповедних светова постају невидљиви домени различитих моћника. Они могу бити како људски, тако и неземаљски. Ипак, не могу бити натприродни. Алетичка ограничења на делу у свим доменима анализираног опуса аналогна су природним законитостима наше стварности. Једина препрека за коју се у тим фикционалним реалностима може устврдити да је непремостива јесу природне законитости. Најистакнутија манифестација закона природе у Диковим делима јесте ентропијско кретање. У фикционалним просторима обрађених романа, аутор одева ентропију у рухо које је читаоцу на први поглед другачије од познатог нам у стварном свету. Последица таквог представљања ентропије јесте да она у фикционалним просторима престаје бити апстрактни принцип. Како би је приближио читаоцу, писац његову пажњу усмерава на свакодневне манифестације ентропијског кретања приметне у равни личног окружења. Најприметнији вид тих манифестација јесте неумитност протицања времена. Сви актери одабраног опуса Дикових дела суочавају се са неумитношћу једносмерног ентропијског кретања ка престанку постојања. Сви покушаји отпора показују се узалудним. Ипак, како нам приповести казују, постоји нешто што Дикови ликови могу учинити. Емпатијским делањем у непосредном окружењу актери Дикових романа постају кадри да утицај ентропије успоре и неумитни крај на кратко одложе. На тај начин приближена читаоцу, ентропија постаје актер романа равноправна осталим ликовима, са улогом у њиховим животима истоветном оној коју има у животу читалаца. Неумитности ентропије може се опирати, али се отпор показује као узалудан. Невидљиви центри моћи Дикових романа покушавају да видљивој равни неметну деонтички, аксиолошки и епистемички модални поредак какав њима одговара. Циљ тог поступка јесте узурпација улоге врховног арбитра свеколиког постојања који заузимају природне законитости са ентропијом као најистакнутијим примером. Како нам анализирани приповести показују, последице тих поступака супротне су намераваним. Покушаји узурпације њеног сувереног места у поретку фикционалних стварности Дикових приповести спуштају ентропију у раван друштвених односа. Цивилизацијски притисци доминантног модалног поретка који делују на житеље видљивог домена постају још једна у низу њених манифестација. Ентропијско кретање изражено друштвеним притисцима потиरे разноликост људскости житеља тих приповедних светова. Коначни исход јесте њихова трансформација у једнолику и безобличну масу лишену индивидуалне свести и тежње за слободом. У алетички природним текстуалним универзумима, какви су простори Дикових научнофантастичних романа, отпор цивилизацијским притисцима малих људи почев од Френка Фринка, па све до Џоа Чипа не губи смисао управо из разлога што се не може сматрати безнадежним. Како у Диковој фикцији, тако и у нашој стварности, поступци појединаца ретко када су пресудни. Међутим, њихов отпор центрима моћи који делују из невидљивог домена јесте пут ка личном ослобођењу. Колико год безначајан изгледао, лични отпор актера Дикових приповести њихов је лични избор и симбол слободе коју су тим чином стекли. Одуштајање од отпора једнако је одрицању од слободне воље. Одрицање од слободе избора једнако је напуштању сопственог људског идентитета, андроидизацији човека. Последица тога јесте увођење готово митолошког предодређења у битисање било актера Дикове фикције, било житеља наше стварности. То је пут покоравања обрасцима контроле центара моћи невидљивог домена. Више је примера те врсте понашања у приповестима одабраног опуса романа. Сетићемо се неретко понижавајућих покушаја Роберта Чилдана да стекне поштовање својих јапанских

господара газећи сопствени идентитет у *Човеку у високом дворцу*. Иронично, поменуто поштовање стиче тек када се усправи, пружи отпор и прихвати амерички идентитет којег се до тада одрицао. Као примере поковања обрасцима контроле невидљивог домена и андроидизације људског бића можемо узети како безуспешне покушаје Силвије Болен у *Марсовском временском исклизнућу* и склоништара у *Три стигме Палмера Елдрича* да побегну од свог постојања употребом психоактивних супстанци, тако и слично бекство од терета постојања у виртуелну стварност емпат-кутије и технолошко програмирање емоција Ирен Декард у *Сањају ли андроиди електричне овце?* Наравно, потреба за бегом нестаје оног тренутка када поменути актери пригрле свој људски идентитет наместо да покушавају под друштвеним притисцима да га угуше. Не треба заборавити ни начин на који већина актера *Убика* пасивно прихвата неумитни крај док им Џори Милер црпе животну енергију у просторима виртуелне реалности полуживота. Несебичним поступцима који завређују да му се на сличан начин узврати, Чип постаје један од ретких житеља те фикционалне равни који је кадар да се потирању своје сопствености одупре. Бирањем покорности наспрам отпора, житељи било фикционалних светова Дикових романа, било наше реалности бирају једноличност наспрам слободе и разноликости. Одустајањем од самосвојности, у како фикционално, тако и стварно постојање уводи се елемент предодређености. Напустивши линију мањег отпора и одлучивши се на чин од кога већина стрепи, актери Дикових романа негирају предодређеност. Једино стварно предодређење које на концу преостаје јесте неумитност времена као саставни део природних законитости постојања.

Уколико се сада вратимо основним циљевима нашег истраживања и хипотези коју смо изнели у Уводу дисертације, мишљења смо да смо успели да покажемо ваљаност наше основне и помоћне хипотезе. Сетимо се, основна хипотеза од које смо пошли у нашим разматрањима гласила је како научна фантастика од реалистичке књижевности преузима значајне одлике, које потом на особен начин развија и прилагођава својим потребама. Ослањајући се на основну, из ње смо извели и помоћну хипотезу, како реалистички пакт и поступак остају присутни у научнофантастичној фикцији у облику измењеном и прилагођеном тој књижевној врсти. Уједно, нашим разматрањима указали смо и на вредност и ваљаност теорије могућих светова у књижевности као инструмента који смо користили у долажењу до наших закључака. Посибилистичко становиште поменуте теорије показало се нарочито корисним у том процесу. Сматрамо како смо доказали да научна фантастика од реалистичке књижевности доиста преузима значајне одлике, које потом на особен начин развија и прилагођава својим потребама. Одлике које научна фантастика преузима од реалистичке књижевности нису ограничене на најочигледније, алетичку природност и хомогеност њених фикционалних могућих стварности. Сличности између те две врсте фикције сежу дубље од тога. Аналошка утемељеност научнофантастичних могућих светова у реалности аутора и читаоца умногоме је шира. Обухвата не само природне, већ и друштвене и психолошке законитости у складу са којима човек дела у стварном свету, те различите културне норме, вредности и уверења. Из тих разлога, при читалачкој реконструкцији фикционалних стварности Дикових научнофантастичних романа остаје могућа значајна примена читаочеве енциклопедије знања о стварном свету у сврху надомештања празнина и недоречености фикционалне реалности. Могуће стварности реалистичке и научнофантастичне фикције морамо посматрати као онтолошки једнаке. Њихови фикционални светови алтернативни су и аутономни у односу на нашу искуствену стварност, али су истовремено тој стварности аналогни. Смисао и сврху обе врсте фикције не проналазимо у репродуковању наше

стварности и тежњи ка чињеничним истинама, већ у организацији фабуле у складу са законима нужности и вероватности. Последица тог приступа јесте тежња тих књижевних врста ка сазнању стварности, усмерена ка допирању до парадигматских истина о свету који нас окружује. То и јесте разлог услед кога сазнајна функција има тако важно место како у реалистичким, тако и у научнофантастичним делима. То смо показали истраживши у задатом теоријском оквиру како реалистички пакт и поступак, у облику измењеном и прилагођеном тој књижевној врсти, остају присутни у научнофантастичној фикцији. Да бисмо га од претходног разликовали, назвали смо га научнофантастичним пактом писца и читаоца. Аналошка утемељеност реалистичких и научнофантастичних могућих светова у начину функционисања наше стварности најприметнија је одлика која веже те две врсте читалачког уговора. Међутим, било је потребно истаћи још једну. Категорија инвентивности у реалистичкој фикцији омогућава да фикционална стварност и даље функционише као аналогон нашег света упркос присуству примеса које на први поглед долазе из домена натприродног. Услед аналошке утемељености научнофантастичне фикције у свету наше искуствене стварности која је комплементарна оној присутној у реалистичкој фикцији, поменута категорија наставља да постоји и у тој другачијој књижевној врсти. Насупрот одликама које вежу реалистички и научнофантастични читалачки уговор, постоје и друге одлике које те две врсте пакта између аутора и читаоца истовремено спајају, али и раздвајају. Најистакнутији пример који у нашој анализи одабраног опуса Дикових романа можемо издвојити јесте начин и снага којом фикционални текстови тих романа аутентизују своје исказе и ентитете у фикционалне чињенице.

Поштујући модална ограничења на којима су утемељени, реалистички и научнофантастични могући светови теже да очувају веродостојност и логичку кохерентност фабула својих дела. Поменуте околности имају повољан утицај на процес аутентизације фикционалних ентитета и исказа у фикционалне чињенице. Посматрано из тог угла, могло би се рећи да постоје темељи за значајне сличности између функције аутентизације каква нам је позната у реалистичкој фикцији и оне коју срећемо у научној фантастици. Оно што их раздваја јесте спрега новума у научнофантастичној књижевности са особеним условима фикционалног окружења и следствени процес когнитивног очуђења који то фикционално рецентрирање поспешује. Међутим, уколико снагу функције аутентизације посматрамо из угла приповедног дискурса који је примењен како би се фикционалне могућности аутентизовале у фикционалне чињенице, постаје приметно да се научнофантастични уговор писца и читаоца у одабраном опусу Дикових романа удаљава од одлика које красе реалистички пакт. Научнофантастични пакт у Диковим делима удаљава се од реалистичког уговора пружајући читаоцу могућност да фикционалну реалност посматра из субјективне перспективе релативизоване различитим сазнајним способностима појединачних ликова. Како би постигао поменути отклон од ауторитативне приповести карактеристичне за реалистичку фикцију, Дик прибегава примени особене верзије Долежелове субјективизираних *Er*-форме. Поменути приступ приповедању има вишеструке последице. Делимични губитак објективности приповедања подрива снагу аутентизације фикционалних могућности у фикционалне чињенице. Процес аутентизације остаје недовршен, а простор експлицитних фикционалних чињеница никада не бива успостављен. Једине фикционалне могућности које иоле завређују да се назову чињеницама приповести остају у домену релативно аутентизованог. Последице тог приступа приповедању ту се не окончавају. Будући да су све равни фикционалних стварности у Диковим делима аутентизоване подједнако релативно истоветним приповедним дискурсом, у свом међусобном односу оне постају истовремено релативно

стварне и релативно привидне. Из тих разлога, постаје немогуће у на тај начин актуализованим текстуалним универзумима пронаћи фикционалну раван која завређује да јој буде додељено онтолошко првенство у односу на остале, њој алтернативне фикционалне реалности. Како би текстуалне универзуме Дикових приповести уопште могли анализирати, постаје неопходно напустити актуалистичко становиште теорије могућих светова и прихватити посибилистичко. Сви текстуални универзуми анализираних Дикових романа представљају остварење посибилистичког становишта услед чињенице да је свака актуализована фикционална раван у тренутку приповедања (релативно) стварна актеру који се налази у приповедној жижи. Слика света коју таква приповест нуди нужно остаје сазнајно ограничена и никада апсолутно фикционално стварна на начин који би нам могла пружити реалистичка приповест. Из свих побројаних разлога, наше је мишљење да смо претходно изнесено успешно доказали како нашим теоријским разматрањима, тако и анализом поступка који Дик као аутор користи у изградњи приповедних стварности својих научнофантастичних романа.

У светлу наше претходне анализе, Сувинове категорије фантастике као митске и затворене, а научне фантастике као епске и отворене приповести, логички се намећу као исправне и ваљане. Посматрано из тог угла, романе *Човек у високом дворцу*, *Марсовско временско исклизуће*, *Три стигме Палмера Елдрича*, *Сањају ли андроиди електричне овце?* и *Убик*, одликује одсуство предодређења у животима житеља њихових текстуалних универзума. Самим тим, они испуњавају услове да их сматрамо епским и отвореним видом приповести. Као логички утемељени на научнофантастичним новумима који на послетку бивају логички оправдани, текстови анализираног опуса Дикових романа граде природне фикционалне универзуме као неостварене верзије наше стварности.

Списак литературе:

1. Ајдачић 2009: Dejan Ajdačić, „Beleška o Darku Suvinu”. U *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Suvin 2009, str. 382-384. Beograd: SlovoSlavia.
2. Андроид 2020: Android, in *Dictionary by Merriam-Webster, America's most trusted online dictionary for English word definitions, meanings, and pronunciation*. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/androids>> 17.02.2021.
3. Арнолд 2016: Kyle Arnold, *The Divine Madness of Philip K. Dick*. Oxford: Oxford University Press.
4. БАКЕТМЕН 1993: Scott Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham and London: Duke University Press.
5. Барлоу 2005: Aron Barlow, *How Much Does Chaos Scare You?: Politics, Religion, and Philosophy in the Fiction of Philip K. Dick*. Brooklyn, NY & lulu.com: Shakespeare's Sister, Inc. URL: <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.rs/&httpsredir=1&article=1026&context=ny_pubs> 13.06.2018.
6. Батлер 1995: Andrew Mark Butler, *Ontology and Ethics in the Writings of Philip K. Dick*. Unpublished Doctoral Thesis. Hull: The University of Hull. <<https://hydra.hull.ac.uk/assets/hull:3894a/content>> 21.10.2019.
7. Берман 2006: Michael Berman, „Images of Absence in P.K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*”, *Literature & Aesthetics*, 16 (2), pp 75-94. December 2006.
8. Берози, Поругив 2018: Nima Behrooz Moghadam, Farideh Porugiv, „Quiet Refusals: Androids as Others in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*”, *Advances in Language and Literary Studies*, Vol. 9, Issue: 3, pp 10-18.
9. Бодријар 1991: Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacije*. Prevela Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.
10. Бошковић 2008: Aleksandar Bošković, „Doleželova teorija fikcije”. Pogovor u Doležel²2008: *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, str. 353-369. Beograd: Službeni glasnik.
11. Бубања 2019: Никола Бубања, „Полу-гробље: Технологија гробља и Убик Филипа К. Дика”. У Драган Бошковић (ур.), *ГРОБЉА: Књижевно-културна материјализација смрти*, стр. 55-68. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
12. Вест 2009: Jason P. Vest, *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*. Lanham Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc.
13. Вилијамс 1986: Paul Williams, *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick*. New York: Arbor House.
14. Висковић 2013: Richard D. D. Visković, *Philip K. Dick's Search for Reality: An investigation of Philip K. Dick's metaphysical questioning, focussing on his 1960s science fiction novels*. Unpublished PhD thesis. Auckland, NZ: The University of Auckland. URL: <<https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/21010/whole.pdf?sequence=2>> 15.06.2018.
15. Волтон 1990: Kendall Walton, *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press.
16. Ворик 1980а: Patricia Warrick, „The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*”, *Science Fiction Studies*, No. 2, Vol. 7, pp. 174-190, July 1980.

17. Ворик 19806: Patricia Warrick, *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
18. Гавриловић 2010: Ljiljana Gavrilović „O robotima i ljudima ili: Imaju li roboti dušu?“. U B. Žikić (Ed.), *Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika i kulturni identiteti*. Etnološka biblioteka, knjiga 47, str. 81-109. Beograd: Filozofski fakultet.
19. Галван 1997: Jill Galvan, „Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*“, *Science Fiction Studies*, No. 24, Vol. 3, pp. 413-429, November 1997.
20. Голумбија 1996: David Golumbia, „Resisting ‘The World’: Philip K. Dick, Cultural Studies and Metaphysical Realism“, *Science Fiction Studies*, No. 1, Vol. 23, pp. 83-102, March 1996.
21. Данкан 2003: Andy Duncan, „Alternate History“. In James and Mendlesohn (Ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, pp. 209-218. New York: Cambridge University Press.
22. Дик 1964 [1995]: Philip K. Dick, „Drugs, Hallucinations, and the Quest for Reality“. In Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. 167-174. New York: Pantheon Books.
23. Дик 1965 [1995]: Philip K. Dick, „Schizophrenia and *The Book of Changes*“. In Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. 175-182. New York: Pantheon Books.
24. Дик 1972 [1995]: Philip K. Dick, „The Android and the Human“. In Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. 183-210. New York: Pantheon Books.
25. Дик 1977 [1995]: Philip K. Dick, „If You Find This World Bad You Should See Some of the Others“. In Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. 233-258. New York: Pantheon Books.
26. Дик 1978 [1995]: Philip K. Dick, „How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later“. In Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. 259-280. New York: Pantheon Books.
27. Дик 1981 [1995]: Philip K. Dick, „My Definition of Science Fiction“. In Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. 99-100. New York: Pantheon Books.
28. Дик ²1995 (1964): Filip K. Dik, *Marsovsko vremensko iskliznuće*. Preveo Aleksandar B. Nedeljković. Beograd: Polaris.
29. Дик ²2000 (1968): Filip K. Dik, *Sanjaju li androidi električne ovce?*. Preveo Marko Fančović. Zagreb: Zagrebačka naklada.
30. Дик ²2002 (1962): Filip K. Dik, *Čovek u visokom dvorcu*. Prevela Mirjana Rajković. Beograd: Editor.
31. Дик ²2007 (1968): Filip K. Dik, *Sanjaju li androidi električne ovce?*. Preveo Aleksandar B. Nedeljković. Beograd: Algoritam.
32. Дик ²2016 (1965): Filip K. Dik, *Tri stigme Palmera Eldriča*. Prevela Mirjana Rajković. Beograd: Kontrast.
33. Дик ²2018 (1969): Filip K. Dik, *Ubik*. Preveo Nikola Jordanov. Beograd: Kontrast.
34. Динело 2005: Daniel Dinello, *Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin: University of Texas Press.

35. Долежел 1980a: Lubomír Doležel, „Truth and Authenticity in Narrative”, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction, pp. 7-25. Durham: Duke University Press.
36. Долежел 1980b: Lubomír Doležel, „Eco and his Model Reader”, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4, Narratology II: The Fictional Text and the Reader, pp. 181-188. Durham: Duke University Press.
37. Долежел 1984: Lubomír Doležel, „Kafka’s Fictional World”, *Canadian Review of Comparative Literature*. Canadian Comparative Literature Association, Toronto.
38. Долежел 1988: Lubomír Doležel, „Mimesis and Possible Worlds”, *Poetics Today*, Vol. 9, No. 3, Aspects of Literary Theory, pp. 475-496. Durham: Duke University Press.
39. Долежел 1995: Lubomír Doležel, „Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference”, *Style*, Vol. 29, No. 2, pp. 201-216. Penn State University Press.
40. Долежел 1997a: Lubomir Doležel, „Mimesis i mogući svetovi”, *Reč*, broj 30, Beograd.
41. Долежел 1997b: Lubomir Doležel, „Narativni svetovi”, *Reč*, broj 30, Beograd.
42. Долежел 1998: Lubomír Doležel, „Possible Worlds of Fiction and History”, *New Literature History*, 29, pp. 785-809, Toronto.
43. Долежел 2004a: Lubomir Doležel, „Kafkin fiktionalni svet”, *Txt*, br. 3/4, str. 50-62, Beograd.
44. Долежел 2004b: Lubomir Doležel, „Fiktionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu”, *Txt*, br. 3/4, str. 63-81, Beograd.
45. Долежел 2006: Lubomír Doležel, „Czech Poetics Today: Tradition and Renewal”, *Style*, Vol. 40, No. 3, pp. 185-188. Penn State University Press.
46. Долежел 2008 (1998): Lubomir Doležel, *Heterokosmika*. Prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
47. Долежел 2010: Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: John Hopkins University Press.
48. Долежел 2013: Lubomir Doležel, *Poetike zapada*. Prevela Radmila Popović. Beograd: Službeni glasnik.
49. Данст 2015: Alexander Dunst, „Introduction: Third Reality – On the Persistence of Philip K. Dick”. In Alexander Dunst and Stefan Schlensag (Ed.), *The World According to Philip K. Dick*, pp. 1-10. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK and New York: Palgrave Macmillan.
50. Емпатија 2020: Empathy, in *Dictionary by Merriam-Webster, America's most trusted online dictionary for English word definitions, meanings, and pronunciation*. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/empathy>> 17.02.2021.
51. Ентропија 1978: *Мала енциклопедија Просвета*, општа енциклопедија, четврто издање А-Ј. Београд: Просвета.
52. Ентропија 1996/97: *Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и израза*, јубиларно издање. Београд: Просвета.
53. Ентропија 2005: *Енциклопедија Британика*, књига 3, Е-И. Београд: Народна књига, Политика.
54. Ентропија 2020: Entropy, in *Dictionary by Merriam-Webster, America's most trusted online dictionary for English word definitions, meanings, and pronunciation*. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/entropy>> 29.11.2020.

55. Жикић (et al.) 2018: Војан Џикић, Милош Милenković и Данијел Синани, „Сociјално-ontолошки солипсизам у делу Филипа К. Дика”, *Etnoantropološki problemi, n. s. god. 13 sv. 1*. Str. 111-133. Београд: Оделjenje за етнологију и антропологију, Филозофски факултет, Универзитет у Београду. УДК: 821.111(73).09
56. Игњатовић 1985: Срба Игњатовић, „Шта је постала прича о натприродном у двадесетом веку?”, *Gradina, časopis za književnost umetnost i kulturu*, год. XX, бр. 11, Ниш.
57. Јаковљевић 2011: Младен М. Јаковљевић, „Алтернативне стварности Филипа К. Дика”, *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Knjiga I*, стр. 229-238. Нови Сад: Филозофски Факултет.
58. Јаковљевић 2015: Младен М. Јаковљевић, *Alternativne stvarnosti Filipa K Dika*. Косовска Митровица/Београд: Филозофски факултет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици/Макарт.
59. Јанг 2013: Роберт Д. С. Јанг, *Postkolonijalizam, sasvim kratak uvod*. Превели Иван Буљ и Игор Јавор. Београд: Службени гласник.
60. Јовић 1985: Војан Јовић, „Реалност фантастичног”, *Gradina, časopis za književnost umetnost i kulturu*, год. XX, бр. 11, Ниш.
61. Кајзер 2004: Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
62. Квас 2011: Корнелије Квас, *Istina i poetika*, Нови Сад: Академска књига.
63. Квас 2012: Корнелије Квас, „Џинјенична истина и истина фикције” (ручак код Облонских у Толстојевом роману *Ana Karenjina*), *Anali Filološkog fakulteta*, Књ. 24, св. 1, стр. 29-49, Београд.
64. Квас 2016: Корнелије Квас, *Границе реализма*. Београд: Завод за уџбенике.
65. Клон 2020: Clone, in *Dictionary by Merriam-Webster, America's most trusted online dictionary for English word definitions, meanings, and pronunciation*. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/clone>> 17.02.2021.
66. Кумар et.al. 2005: P.N. Suresh Kumar, N. Subramanyam, Biju Thomas, Abu Abraham and Kishore Kumar, „Folie à deux”, *Indian Journal of Psychiatry*, Jul-Sep; vol. 47(3), pp. 164-166. <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2919794/>> 01.12.2020.
67. Кучукалић 2009: Лејла Кућукалић, *Philip K. Dick: Canonical Writer of the Digital Age*. New York, London: Routledge.
68. Лакхурст 2015: Roger Luckhurst, „Diagnosing Dick”. In Alexander Dunst and Stefan Schlenzag (Ed.), *The World According to Philip K. Dick*, pp. 13-29. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK and New York: Palgrave Macmillan.
69. Лем 1975: Stanisław Lem, „Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans”, translated to English by Robert Abernathy, *Science Fiction Studies*, No. 5, Vol. 2, Part 1, pp. 54-67, March 1975.
70. Лем ²2018 (1972): Stanislav Lem, „Ubik kao naučna fantastika”. Predgovor romanu *Ubik* Филипа К. Дика. Београд: Kontrast.
71. Луис 1986: David K. Lewis, *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell.
72. Недељковић 2013: А. Б. Недељковић, *Алтернативне историје 1950-1980*. Крагујевац: Лира.
73. Олдис 1975: Brian W. Aldiss, „Dick’s Maledictory Web: About and around *Martian Time-Slip*”, *Science Fiction Studies*, No. 5, Vol. 2, Part 1, pp. 42-47, March 1975.
74. Олдис и Вингроув ²1988: Brian W. Aldiss & David Wingrove, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Paladin Grafton Books, a Division of the Collins Publishing Group. First published in Great Britain by Victor Gollancz Ltd 1986.

75. Павел 1986: Thomas Pavel, *Fictional Worlds*. Harvard: Harvard University Press.
76. Пагети 1970: Carlo Pagetti, „Il Senso del Futuro: La Fantascienza nella Letteratura Americana”. In *Edizioni di Storia e Letteratura*, pp. 255, Roma.
77. Пагети 1975: Carlo Pagetti, „Dick and Meta-SF”, translated to English by Angela Minchella and Darko Suvin, *Science Fiction Studies*, No. 5, Vol. 2, Part 1, pp. 24-31, March 1975.
78. Палмер 2003: Christopher Palmer, *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool: Liverpool University Press.
79. Перковић 2004: Sidney Perkowitz, *Digital People: From Bionic Humans to Androids*. Washington, DC: Joseph Henry Press.
80. Петровић 1999: Vladimir Petrović, „Fikcija i mogućni svetovi“, *Književna istorija*, br. 109, str. 331-336, Beograd.
81. Платон ²1993: Platon, *Država*. Naslov originala ΠΛΑΤΩΝ, ΠΟΛΙΤΕΙΑ, preveli Dr Albin Vilhar i Dr Branko Pavlović. Beograd: BIGZ.
82. Рајан 1991: Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
83. Рајан 2001: Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
84. Рајан 2013: Marie-Laure Ryan, „Possible Worlds”, in Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>> 23.04.2018.
85. Раџ 2015: Chris Rudge, „‘The Shock of Dysrecognition’: Biopolitical Subjects and Drugs in Dick’s Science Fiction”. In Alexander Dunst and Stefan Schlensag (Ed.), *The World According to Philip K. Dick*, pp. 30-47. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK and New York: Palgrave Macmillan.
86. Робинсон 1984: Kim Stanley Robinson, *The Novels of Philip K. Dick*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
87. Роси 2002: Umberto Rossi, „Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick”, *Extrapolation*, Vol. 43, No. 4, pp. 398-419.
88. Роси 2011: Umberto Rossi, *The Twisted Worlds of Philip K. Dick: A Reading of Twenty Ontologically Uncertain Novels*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.
89. Саид 1994: Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books.
90. Саид ²2008 (1978): Edvard V. Said, *Orijentalizam*. Prevela sa engleskog Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja štampa.
91. Сатин 1995: Lawrence Sutin (Ed.), Introduction to *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, pp. ix-5. New York: Pantheon Books.
92. Сатин ²2005: Lawrence Sutin, *Divine Invasions ‘A Life of Philip K. Dick’*. First published in 1989. New York: Carroll & Graf Publishers, an Imprint of Avalon Publishing Group Inc.
93. Стејблфорд 2003: Brian Stableford, „Science Fiction before the Genre”. In James and Mendlesohn (Ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, pp. 15-31. New York: Cambridge University Press.
94. Сувин 1965: Darko Suvin, *Od Lukijana do Lunjika: Povijesni pregled i antologija naučnofantastičke literature*. Zagreb: Epoha.

95. Сувин 1972: Darko Suvin, „On the Poetics of the Science Fiction Genre”, *College English*, Vol. 34, No. 3 (Dec. 1972), pp. 372-382. Published by: National Council of Teachers of English. Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/375141>> 11.06.2018.
96. Сувин 1975: Darko Suvin, „P.K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View (Introductory Reflections)”, *Science Fiction Studies*, No. 5, Vol. 2, Part 1, pp. 8-22, March 1975.
97. Сувин 1979: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press.
98. Сувин 1988: Darko Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press.
99. Сувин 2009: Darko Suvin, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Beograd: SlovoSlavia.
100. Сувин 2010: Darko Suvin, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang.
101. Тодоров 1985: Cvetan Todorov, „Definicija fantastike”, preveo Marislav Radisavljević, *Gradina*, časopis za književnost umetnost i kulturu, godina XX, str. 5-11, Niš.
102. Тодоров 2010: Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad.
103. Умланд 1995: Samuel J. Umland, „Introduction”. In Samuel J. Umland (Ed.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, pp. 1-6. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, No. 63. Westport CT, London: Greenwood Press.
104. Турчић 2013: Мирослав Турчић, „Потрага за идентитетом у пост-апокалиптичном добу у роману Филипа К. Дика Сањају ли андроиди електричне овце?”. У *Савремена проучавања језика и књижевности*, Зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије одржаног 17. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Год. IV, Књ. 2, стр. 535-543.
105. Фитинг 1975: Peter Fitting, „Ubik: The Deconstruction of Bourgeois SF”, *Science Fiction Studies*, No. 5, Vol. 2, Part 1, pp. 47-54, March 1975.
106. Фитинг 1983: Peter Fitting, „Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick (De la réalité comme construction idéologique: lecture de cinq romans de Philip K. Dick)”, *Science Fiction Studies*, No. 2, Vol. 10, pp. 219-236, July 1983.
107. Фридман 1984: Carl Freedman, „Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick (Vers une théorie de la paranoïa: la SF de Philip K. Dick)”, *Science Fiction Studies*, No. 1, Vol. 11, pp. 15-24, March 1984.
108. Фридман 2000: Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
109. Хејлз 1999: N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago & London: University of Chicago Press.
110. Caveat emptor 2021a: Caveat emptor, in *Dictionary by Merriam-Webster, America's most trusted online dictionary for English word definitions, meanings, and pronunciation*. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/caveat%20emptor>> 12.06.2021.
111. Caveat emptor 2021b: Caveat emptor, in *Glosbe Dictionary - All Languages of the World in One Place*. <<https://hr.glosbe.com/en/hr/caveat%20emptor>> 12.06.2021.

112. Џејмисон 1975: Fredric Jameson, „After Armageddon: Character Systems in *Dr Bloodmoney*”, *Science Fiction Studies*, No. 5, Vol. 2, Part 1, pp. 31-42, March 1975.
113. Џејмисон 2005: Fredric Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York: Verso.
114. Шефер 2001: Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*. Novi Sad: Svetovi.
115. Шешлак 2019: Мирко Шешлак, „Човек у високом дворцу Филипа К. Дика: Могући свет контрачињеничне историјске фикције или научне фантастике?”, *Лунар*, год. XX, бр. 70, стр. 169-184, Крагујевац. <<https://drive.google.com/file/d/18-7BRKqtMXGc3rkl2zaOyu58kGrDWZ-/view>> 25.02.2022.
116. Шешлак 2021: Mirko Šešlak, „Sanjaju li androidi električne ovce? kao simulacija detektivskog romana”, *Anali Filološkog fakulteta*, god. 33, br. 2, str. 315-332, Beograd. <<https://anali.fil.bg.ac.rs/index.php/anali/article/view/analiff-2021-33-2-17/258>> 27.02.2022.

Биографија аутора

Мирко Шешлак рођен је 16. 03. 1978. године у Јајцу, БиХ, где је и завршио основну школу 1992. године. Средњу школу је завршио у Крушевцу 1996. године, а 1998. године уписао је основне студије на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, студијска група Англистика. Децембра 2003. године дипломирао је на том факултету са просечном оценом 8,04 током студија и стекао звање дипломираног филолога за енглески језик и књижевност. Октобра 2010. године наставља школовање и уписује Мастер академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, студијски програм Енглески језик и књижевност. Завршава их јуна 2011. године са просечном оценом 8,67. Тема мастер тезе била је *Устројство цивилизације као корен и покретач негативних дешавања у великим Шекспировим трагедијама*. Докторске академске студије уписује октобра 2016. године, такође на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Све испите полаже просечном оценом 10,00. Објавио је више научних радова у различитим научним часописима, како на српском, тако и на енглеском језику. Живи и ради у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Мирко Ж. Шешлак

Број досијеа 16149/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Привид стварности у романима Филипа К. Дика: Човек у високом дворцу, Марсовско временско исклизнуће, Три стигме Палмера Елдрича, Сањају ли андроиди електричне овце?, Убик

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Мирко Ж. Шешлак

Број досијеа 16149/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада: Привид стварности у романима Филипа К. Дика: Човек у високом дворцу, Марсовско временско исклизнуће, Три стигме Палмера Елдрича, Сањају ли андроиди електричне овце?, Убик

Ментор проф. др Корнелије Квас

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом: Привид стварности у романима Филипа К. Дика: Човек у високом дворцу, Марсовско временско исклизнуће, Три стигме Палмера Елдрича, Сањају ли андроиди електричне овце?, Убик

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду, _____

Потпис аутора

1. Ауторство – Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прерада. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.