



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Марко Ј. Тасић

**Научнофантастична надградња *Уликса* Џејмса
Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене
наднице” Филипа Хозеа Фармера**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Крагујевац, 2015

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

I. Аутор

Име и презиме: Марко Ј. Тасић

Датум и место рођења: 11.05.1984, Лесковац

Садашње запослење: професор енглеског језика, ОШ Вук Караџић, Печењевце

II. Докторска дисертација

Наслов: Научнофантастична надградња *Уликса* Џејмса Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене наднице” Филипа Хозеа Фармера

Број страница: IV + 198

Бројслика: 0

Број библиографских података: 237

Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Научна област (УДК): 82.09+821.111(73)-312.9

Ментор: др Александар Б. Недељковић

III. Оцена и одбрана

Датум пријаве теме: 12.11.2010. године

Број одлуке и датум прихватања теме докторске дисертације: 01-3389, од 30.12.2010. године

Комисија за оцену подобности теме и кандидата:

Ментор: др Александар Б. Недељковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура

Чланови комисије:

1) др Зорица Ђерговић-Јоксимовић, ужа научна област Енглеска и америчка књижевност, Филозофски факултет Нови Сад.

2) др Ивана Ђурић-Пауновић, ужа научна област Енглеска и америчка књижевност, Филозофски факултет Нови Сад.

Комисија за оцену докторске дисертације:

Ментор: др Александар Б. Недељковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура

Чланови комисије:

1) др Зорица Ђерговић-Јоксимовић, ванредни професор, ужа научна област Енглеска и америчка књижевност, Филозофски факултет Нови Сад.

2) др Ивана Ђурић-Пауновић, ванредни професор, ужа научна област Енглеска и америчка књижевност, Филозофски факултет Нови Сад.

Комисија за одбрану докторске дисертације:

Ментор: др Александар Б. Недељковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура

Чланови комисије:

1) др Зорица Ђерговић-Јоксимовић, ванредни професор, ужа научна област Енглеска и америчка књижевност, Филозофски факултет Нови Сад.

2) др Ивана Ђурић-Пауновић, ванредни професор, ужа научна област Енглеска и америчка књижевност, Филозофски факултет Нови Сад.

Датум одбране дисертације:

Научнофантастична надградња Уликса Цејмса Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене наднице“ Филипа Хозеа Фармера

Резиме

Дисертација *Научнофантастична надградња Уликса Цејмса Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене наднице“ Филипа Хозеа Фармера* фокусира се на компаративну анализу два књижевна дела поменута у самом називу, као и на анализу наративних техника путем којих је Фармер реализовао научнофантастичну надградњу Џојсовог класика. Основна хипотеза рада састоји се у тврдњи да постоји изразита стилска и тематско-мотивска сличност Фармерове новеле „Јахачи румене наднице” и Џојсовог *Уликса*, као и да Џојсов роман оваквом Фармеровом научнофантастичном надградњом није деградиран и исмејан, већ, напротив, да су таквим литерарним поступком отворени нови путеви за стваралачко пројектовање *Уликса* у будућност човечанства.

Првих девет поглавља ове дисертације приказују живот и стваралаштво Филипа Хозеа Фармера и критичку рецепцију на коју је наишао, а затим се усмеравају ка формалној, наратолошкој и садржинској анализи научнофантастичне новеле, са доминантним социјалним новумом, „Јахачи румене наднице“. Користили смо, али настојали и да прецизније дефинишемо, неколико основних појмова који су потребни за ово проучавање, као што су: новум, форма и садржина, фабула и сиче.

Следећих шест поглавља посвећено је компаративној анализи Џојсовог *Уликса* и Фармерових „Јахача румене наднице“ и то на четири нивоа: језичком, садржинском, композиционом и мисаоно-идејном. Таквом анализом, дошли смо до резултата да је сличност између два проучавана дела највећа на језичком нивоу, али да постоје значајне сличности и на преостала три нивоа – садржинском (у употреби комичног, психоанализи, поставци ликова, коришћеној пародији и сатири), композицијском (по коришћеним наративним стратегијама и стилском обликовању текста) и мисаоно-идејном (по заједничким мотивима, референцама, алузијама, демитологизацији митолошких образаца, израженој дехуманизацији, коришћеној епифанији и специфичном односу ликова према уметности).

На основу спроведене анализе, закључили смо да је новела „Јахачи румене наднице“ дело високог уметничког квалитета јер кроз надградњу *Уликса* демонстрира како се Џојсова трансформација мита о Одисеју може, креативно и оригинално, даље трансформисати у научнофанастичном и футурском контексту, показујући како би тај мит могао да изгледа у једној будућности човечанства која је приказана са изразитим карактеристикама и утопије, и дистопије. Ова дисертација настоји да докаже да Фармерова двострука негација мита, двострука деканонизација (пародија Џојсове пародије/надградње) не значи стварање антиканона и негацију традиције, већ, заправо, афирмацију књижевности која се још једном потврђује кроз бриљантност научнофантастичног књижевног израза којим је „џојсизам“ продужен у једно будуће доба.

Кључне речи: Цејмс Џојс, *Уликс*, „Јахачи румене наднице”, Филип Хозе Фармер, научна фантастика.

Science-fictional upgrading of James Joyce's *Ulysses* in Phillip José Farmer's (anti)utopian novella "Riders of the Purple Wage"

Summary

The dissertation *Science-fictional upgrading of James Joyce's Ulysses in Phillip José Farmer's (anti)utopian novella "Riders of the Purple Wage"* focuses on the comparative analysis of two works of fiction already mentioned in the title itself, as well as on the narrative techniques which Farmer used to accomplish this science-fictional upgrading of Joyce's classic novel. The main hypothesis of the dissertation is in the statement that there is a clear stylistic, thematic and motif-wise resemblance between Farmer's novella "Riders of the Purple Wage" and Joyce's *Ulysses*; but, Joyce's novel is not degraded and derided by the science fiction upgrading, on the contrary, such literary procedures open the roads for a projection of *Ulysses* into the future of mankind.

The first nine chapters of this dissertation depict the life and work of Philip José Farmer, along with the critical reception he received, and this is followed by the formal, narratological, and content analysis of the science fiction novella "Riders of the Purple Wage", with the dominant social novum. We used, but also we endeavored to define more accurately, some basic terms necessary for this research, such as: novum, form and content, fabula and sujet.

The next six chapters are dedicated to the comparative analysis of Joyce's *Ulysses* and Farmer's "Riders of the Purple Wage", at four levels: language, content, composition, and metaphysical level. The analysis resulted in our conclusion that the greatest resemblance between the analyzed works is on the language level, yet there are significant similarities on the other three levels as well – content level (the use of comedic elements, psychoanalysis, the presentation of characters, parody, and satire), composition level (usage of narrative strategies and stylistic modeling of the text) and metaphysical level (motifs used in both works, references, allusions, demythologization of mythical patterns, sharp view of dehumanization, usage of epiphany, and a characteristic relation of characters towards art).

On the basis of our analysis, we conclude that the novella "Riders of the Purple Wage" is a remarkable artistic achievement, since, via the upgrading of *Ulysses*, it demonstrates how Joyce's mythical transformation of the story of Odysseus can be transferred further on, creatively and originally, into a science fiction and futuristic context, showing what this myth would look like in a strongly utopian but also dystopian future of humanity. The aim of this dissertation is to prove that Farmer's double negation of the myth, his double decanonization (parody of Joyce's parody/upgrading) does not mean the creation of an anti-canon nor the negation of tradition, but, rather, means an affirmation of literature, being confirmed afresh through the brilliant science-fictional literary expression, thus extending "Joyce-ism" into the future.

Key words: James Joyce, *Ulysses*, "Riders of the Purple Wage", Philip José Farmer, science fiction

Захвалница

Аутор се срдечно захваљује свим професорима, а нарочито познаваоцима фантастике, који су допринели мојим студијама књижевности па тако и изради ове дисертације; такође и свима у нашој земљи и иностранству који су градили теорију научне фантастике, а међу њима посебно проф. др Дарку Сувину, који нам је дао термин *новум* у његовом СФ значењу.

Такође, велику захвалност дугујем супрузи Марији и целој породици на стрпљењу и константној подршци.

САДРЖАЈ

1. Увод.....	3
2. Филип Хозе Фармер – биографија.....	8
3. Критичка рецепција Филипа Хозе Фармера.....	35
3.1 Критичка рецепција у свету.....	35
3.2 Критичка рецепција у Србији.....	39
4. Форма.....	40
4.1 Дефиниција.....	40
4.2 Књижевна форма – полифонија значења.....	41
4.3 Дефиниција новеле као књижевне форме.....	46
4.4 Научнофантастична новела.....	49
5. Сиже и фабула.....	51
5.1 Појам сижеа и фабуле.....	51
5.2 Фабула новеле “Јахачи румене наднице”.....	55
5.3 Сиже новеле “Јахачи румене наднице”.....	57
6. Нартолошка анализа новеле “Јахачи румене наднице”.....	61
6.1 Наративне специфичности научнофантастичне књижевности и новеле “Јахачи румене наднице”.....	61
6.2 Приповедни модалитети Лубомира Долежела.....	67
6.3 Наратолошка анализа методологијом Бориса Успенског.....	70
7. Ликови.....	76
7.1 Ликови у научној фантастици.....	76
7.2 Ликови у “Јахачима румене наднице”.....	81
7.3 Чиб.....	82
7.3а Да ли је раније стварно било боље?.....	87
7.4 Дедица Винеган.....	87
8. Новум у научној фантастици и (анти)утопији.....	90
8.1 Новум у “Јахачима румене наднице”.....	97
9. (Анти)утопијска садржина “Јахача румене наднице”.....	98
10. Научна фантастика и мејнстрим.....	110
10.1 Џејмс Џојс и научна фантастика.....	114
11. Фармерови “џојсизми”.....	119
12. Сличност на језичком нивоу.....	123
12.1 Игре речи.....	123
12.2 Фармерова и Џојсова вербално-стилистичка “одисеја”.....	126
13. Сличност на композицијском нивоу.....	129
13.1 Стилско обликовање у <i>Уликсу</i> и “Јахачима румене наднице”.....	132
14. Сличност на садржинском нивоу.....	136
14.1 Комично код Џојса и Фармера.....	139
14.2 Психоанализа.....	141
14.3 Сличност у поставци ликова.....	142

14.4 Женски ликови у научнофантастичној књижевности.....	144
14.5 Поређење женских ликова у <i>Уликсу</i> и “Јахачима румене наднице”.....	147
14.6 Пародија и сатира у <i>Уликсу</i> и “Јахачима румене наднице”.....	153
15. Мисаоно-идејни ниво.....	157
15.1 Заједнички мотиви у <i>Уликсу</i> и “Јахачима румене наднице”.....	157
15.2 Референце и алузије у <i>Уликсу</i> и “Јахачима румене наднице”.....	159
15.3 Демитологизација митских образаца у <i>Уликсу</i> и “Јахачима румене наднице”.....	161
15.4 Зашто је Фармер “обукао” Џојса у научнофантастично одело?.....	168
15.5 Дехуманизација, отуђеност, нихилизам.....	172
15.6 Епифанија.....	173
15.7 Однос према уметности.....	175
16. Закључак.....	177
Литература.....	183

1. Увод

Овај рад се заснива на детаљној анализи новеле Филипа Хозеа Фармера “Јахачи румене наднице”, и на проналажењу паралела између *Уликса* Џејмса Џојса и поменуте новеле овог познатог америчког писца научне фантастике, чија проза је овде експериментална и својеврстан је омаж прози Џејмса Џојса али и њена креативна футуристичка надградња и модернизација.

На наш избор Филипа Хозеа Фармера и ове његове научнофантастичне новеле као теме за дисертацију утицало је више разлога, а овде ћемо навести пет, по нашем уверењу најзначајнијих.

Први разлог је велики потенцијал новог начина размишљања које изучавање научнофантастичне књижевности може понудити теорији књижевности, окрећући ову дисциплину ка будућности човечанства, ка новом и неистраженом, тиме отварајући бројна нова књижевнотеоријска питања. Јасно је и природно да велики део проучавања књижевности треба бити посвећен књижевности о прошлости и садашњости¹, али такође сматрамо да би један део требао бити посвећен проучавању књижевности о будућности.

Научна фантастика, такође, може бити погодан медијум екстраполирања стварности која нас реално окружује, јер презентујући најразличитије новуме, и, често, користећи футурски имагинативни наратив, али заснован не на хотимичним излетима у немогуће, у чисту фантазију, него, у складу са називом свог жанра, на *научном* погледу на свет и научном начину размишљања, може отворити нови поглед на многе моралне, културолошке, социолошке, психолошке, и друге дилеме и проблеме наше будућности, али, повратно гледајући, и данашњице. Уверени смо да се неке данашње карактеристике људског стања (енгл. *human condition*) могу корисно сагледати и очима будућности.

¹ стварној, или, као што је у последње време модерно, делимично измаштаној, са „магијским реализмом” итд.

Други разлог – треба имати у виду да традиционализам и реалистичност у књижевности нису мане саме по себи, нити су експерименталност и фантастичност саме по себи врлине, већ постају врлине тек ако из њих проистекну нове вредности које се другачијим начином нису могле постићи, тј. ако доприносе вишеслојности и вишезначности дела, уколико стварају нове “кодове” перципирања непознатог, и уколико отварају дубља друштвена и етичка питања. Уверени смо да ова Фармерова новела управо то постиже.

Трећи разлог је отварање питања аксиологије научнофантастичног жанра, како би се на примеру Фармерове новеле “Јахачи румене наднице” доказало да научнофантастична књижевност може имати врхунске литерарне домете, и да, по својим најуспелијим делима, може стајати раме уз раме са књижевним главним током (ако је Џојсов *Уликс* уопште то – ако је део неког “главног тока” светске књижевности; а класик свакако јесте; исто би се могло питати, и констатовати, и за *Бдење Финегана*, али и за Милтонов *Изгубљени рај*).

По нашим сазнањима до сада је у Србији одбрањено само шест докторских дисертација из области научне фантастике, тј. постоје само шест доктора науке тог књижевног жанра; пет мушкараца и једна жена. То су:

(1) др Зоран А. Живковић који је 1979. године одбранио докторску тезу под називом “Настанак научне фантастике као жанра уметничке прозе”;

(2) др Александар Б. Недељковић, докторирао 1994. године, са темом “Британски и амерички научнофантастични роман 1950-1980. са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)”;

(3) др Милица Љ. Живковић, докторирала 2000. године, са дисертацијом под насловом “Тема двојника у енглеској прози 19. века”, где је посебан акценат стављен на анализу једног класичног дела научне фантастике, а то је *Чудни случај др Цекила и господина Хајда* Роберта Луиса Стивенсона, као и на фантазијско дело Оскара Вајлда *Слика Доријана Греја*, али се жанр не помиње у наслову дисертације, нити је дисертација жанровски оријентисана;

(4) др Новица И. Петровић, који је 2005. године одбранио докторску дисертацију под насловом “Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема”, а обојица су познати и признати велики писци научне фантастике у најизразитијем жанровском смислу;

(5) др Милан Д. Живковић који је докторирао 2011. године са темом “Промене у енглеском језику настале у окриљу англофоне дистопије двадесетог века”, а у дисертацији се обрађују Хакслијев *Врли нови свет*, Орвелова *1984*, Ентони Берцисова *Паклена поморанџа*, *Вавилон 17* Семјуела Дилејнија, и *Слушкињина прича* Маргарет Етвуд; и,

(6) Младен М. Јаковљевић који је докторирао 2012. године на Филозофском факултету у Новом Саду, на одсеку за англистику, са темом „Паралелни светови: однос постмодерне прозе према фантастичној и научнофантастичној књижевности”, а у дисертацији нагласак је на анализи следећих дела: Филип К. Дик – одабрани су романи *Сањају ли андроиди електричне овце?*, *Тамно скенирање*, *Теците сузе моје, рече полицајац*, *Човек у високом дворцу*, *Убик* и *Три стигмате Палмера Елдрича*, уз кратак осврт на причу „Електрични мрав”; Томас Пинчон – *В*, *Објава броја 49*, *Дуга гравитације*, као и приповетка „Ентропија”; и, Вилијам Гибсон (превод неких наслова је Јаковљевићев) – „Како смо попалили Хром”, *Неуромант*, *Гроф Нула*, *Монализин натпогон*.

Четврти разлог због којег смо изабарали управо ову тему је тај што сматрамо да ће ова докторска дисертација у односу на горе побројане бити корак напред, јер се први пут у Србији анализира само један аутор научне фантастике (Филип Хозе Фармер), и детаљно интерпретира само једна његова научнофантастична новела (“Јахачи румене наднице”), за разлику од претходних шест српских дисертација из ове области које су биле доста ширег опсега, и обухватале већи број дела. Дакле, у овој дисертацији фокус истраживања је сужен, што, верујемо, резултира детаљнијом анализом дела. Такође, сматрамо да ће израда ове дисертације, чији превод на енглески планирамо, бити корисна и изван граница Србије, јер је примећено да је о Фармеру у академским круговима у свету писано релативно мало, несразмерно са његовом стварном књижевном вредношћу. Тако, на пример, на једном списку из 2004. године, а који је доступан на Интернету, побројано је више стотина (преко 500) дипломских радова, магистарских теза, и докторских дисертација из области научне фантастике, фантазије, хорора, утопије и дистопије, а међу тим радовима налазе се педесет два (52) о Урсули Ле Гвин, једанаест (11) о Артуру Кларку, десет (10) о Исаку Асимову, али ниједан о Филипу Хозеу Фармеру (в. дисертације 2004). Имајући у виду да је Филип Хозе Фармер једна од најистакнутијих фигура научнофантастичне књижевности, и да је у својим најуспешнијим делима допринео сазревању СФ-а, сматрамо да заслужује да му се посвети докторски рад.

Коначно, пети разлог због којег смо се одлучили за израду ове дисертације је тај што се, у српском академском простору, утопијским студијама досад није придавало довољно значаја, иако су оне у свету изузетно признате и веома развијене. Тако ће један од циљева овог рада бити да се барем у малој мери исправи тај недостатак проучавања утопијске књижевности код нас, и да покуша да је донекле теоријски расветли и приближи читаоцима. У проучавању ове области можемо издвојити Зорицу Ђерговић-Јоксимовић, која је магистрирала 1998. године, на Филолошком факултету у Београду, са тезом “Утопија и дистопија у модерном енглеском роману (Олдос Хаксли, Џорџ Орвел, Ентони Барџис)” и која је касније објављивала радове из те области (Ђерговић-Јоксимовић Зорица 2013, 2014).

Део теоријске подлоге на коју се рад ослања је дело Лубомира Долежела *Хетерокосмика, фикција и могући светови*, које сумира животни рад овог чешког и канадског наратолога, и које, не губећи из вида доприносе модернизма и постмодернизма, штавише дограђујући теорију читалачке рецепције (reader response), даје ипак и један врло јасан и чврст, обједињен и трезвен одговор свим релативистичким приступима књижевној семантици. Поред Долежела, узели смо у обзир и теоријска разматрања Брајана Мекхејла, који је својим радовима о постмодернизму допринео и студијама научне фантастике, и на основу њих ћемо анализирати елементе метафикције у “Јахачима румене наднице”, и то кроз неколико кључних појмова: аутореференцијалност, тачка гледишта, интертекстуалност, ток свести, и метатекстуалност. Од значаја нам је и разматрање теоријских ставова Дарка Сувина, познатог теоретичара научнофантастичне књижевности, и неких његових кључних појмова као што су *когнитивно очуђење* (cognitive estrangement), и концепт новума, који представља радикалну новину, и “уводи оно Непознато и Другачије које јест не само како формални тако и спознајни *raison d’etre* С-Ф приповијести него такође и покретач, унутарња логика (*мотивировка, validation*) и мјерило њеног сужеа” (Сувин 2009а: 125). Насупрот

Сувиновог појма *когнитивно очуђење*, теоретичар Џон Ц. Пиерс предлаже појам *когнитивно ангажовање* (cognitive engagement), уколико је тачна Сувинова тврдња да у научној фантастици заиста преовлађује естетско.

Филип Хозе Фармер у “Јахачима румене наднице” користи један широки спектар наративних техника и књижевних поступака који су, уз помоћ одговарајућег наратолошког вокабулара, детаљно анализирани. Користићемо се, између осталог, и термилошким апаратом Жерара Женета, његовим категоријама – *време, начин и глас*, и терминима *фокализација, тачка гледишта, аналепса, пролепса, наративна комуникација, и приповедна инстанца*. Узели смо у обзир и три нивоа анализе стила које је предложио Владимир Набоков, и наративни модел Бориса Успенског. Неки од поступака које Фармер користи, а које анализирамо су: иронијско-пародијски дискурс, парадоксне реченичне конструкције, латерално наспрам линеарног приповедања, језичке преметалке и комбинације, игре речима, асоцијативно повезивање (са ликовима из књижевности, митологије, уметности, итд), изражени хумор и језик сексуалности, поступак колажирања, поигравање клишеима, коришћење цитата из лажних дела (наративни поступак коришћења пронађеног писменог извора), низање речи без логичке контроле, демитологизација класичних митолошких образаца и друго.

Двадесети век на Западу био је у знатној мери у знаку претећег, надирућег ниҳилизма, и у знаку постепеног клизања књижевности ка ауто-иронијским и ауто-оспоравајућим модусима; у овој дисертацији анализирамо да ли је Фармер својом распуштеном, и на махове гаргантуанском фарсом, објављеном 1968. године, приказао екстрем према коме нас претећи ниҳилизам води, да ли је за Фармера то облик борбе против ниҳилизма, или облик повлађивања и капитулације, и да ли Фармерова новела сведочи, заправо, о (будућем?) банкруту западног либералног морала, а јачању егоистичне и хедонистичке техничке цивилизације.

Фармер се у својој новели обилато позива на митове, древне и савремене (нпр. мит о Едипу, трикстеру, див-јунаку, златном добу, америчком сну), некад их демитологизује, некад ремитологизује, а некад и пародира. Међу тим митовима постоје и они који су универзални, и који се кроз линеарну историју наше цивилизације провлаче циклично, па би се, из тог разлога, могло очекивати да ће се појављивати и у будућности.

Ова дисертација подељена је у две велике целине, са поделом на поглавља у оквиру сваке.

Прва велика целина обухвата краће уводно поглавље о животу и укупном стваралаштву и каријери Филипа Хозеа Фармера. Затим се у наредним поглављима наставља са детаљном формалном и тематско-мотивском анализом Фармерове новеле “Јахачи румене наднице”, а у засебним поглављима анализирани су критичка рецепција ове Фармерове новеле, фабула, сиже, ликови, научнофантастична садржина – новум, наративне технике и утопијска и антиутопијска садржина овог књижевног дела.

Други целина се концентрише на компаративно проучавање стилских и тематских сличности поменуте Фармерове новеле и Џојсовог *Уликса*, и на проналажење постојећих паралела између та два дела на језичком, садржинском, композицијском и идејно-мисаоном нивоу. Ту разматрамо, узгред, и Џојсово *Бдење Финегана*.

Наравно, методолошка и теоријска проблематика жанра, као и тезе о поетици научне фантастике и утопије, а које сматрамо значајним и неизоставним, биће инкорпорирани кроз сва поглавља докторске дисертације.

Предмет и циљ рада:

Предмет рада ове дисертације је детаљна анализа Фармерове новеле “Јахачи румене наднице” на више књижевно-теоријских нивоа, као и компаративно проучавање стилских, мотивских и тематских сличности “Јахача румене наднице” и Џојсовог модернистичког романа *Уликс*, са акцентом на утопијски и митолошки дискурс поменутог Фармеровог дела.

Циљ истраживања је:

1. Формална и аксиолошка анализа Фармерове новеле “Јахачи румене наднице”, која ће превасходно обухватити пет основних појмова за дефинисање и разумевање научне фантастике, а то су: форма, садржај, фабула, сиже и жанр. Сваки од ових појмова биће посебно анализиран на примеру “Јахача румене наднице”.

2. Примена одабраног корпуса теоријских текстова о утопији и о поетици научне фантастике на анализу Фармерове новеле.

3. Истраживање наративних стратегија и широког регистра литерарних поступака које Фармер користи у свом делу.

4. Проналажење и класификовање уметничких паралела компаративним проучавањем научнофантастичне новеле Филипа Хозеа Фармера “Јахачи румене наднице” и Џојсовог *Уликса*. и сагледавање те новеле као надградње и модернизације Џојсовог наслеђа.

Основне хипотезе:

У раду се постављају следеће основне хипотезе, које ћемо аргументовано доказивати:

– Постоји изразита стилска и тематско-мотивска сличност Фармерове новеле и *Уликса* Џејмса Џојса.

– Џојсов роман оваквом Фармеровом научнофантастичном надградњом није деградиран и исмејан, већ, напротив, таквим се литерарним поступком отварају нови путеви читања *Уликса*.

– У тој “Јахачима румене наднице” постоји извештајан број архетипских образаца утопије/дистопије

– У “Јахачима румене наднице” искоришћени су поједини митолошки обрасци, а неке од митова Филип Хозе Фармер демитологизује, или ремитологизује.

Методе рада:

У раду се користе аналитичко-синтетички методолошки поступци, као и метода индукције и дедукције. Теоријска поставка рада подразумеваће компаративни, интерлитерарни, дескриптивни, културолошки и социолошки приступ. Методом анализе језичког садржаја истраживаће се језички кодови и метафоре, и њихов однос према другим

кодовима, са посебним акцентом на анализу митолошко-утопијског дискурса међу анализираним делима. Истраживање подразумева и тумачење сродних теоријских радова, и њихову структурну анализу, како бисмо их применили приликом доказивања задатих хипотеза.

2. Филип Хозе Фармер – биографија

Уводне напомене

Филип Хозе Фармер (1918-2009), познати и награђивани амерички писац научне фантастике, по многим карактеристикама специфична је личност СФ жанра, и један од писаца који је највише утицао на разбијање клишеа у научној фантастици и на сазревање жанра у другој половини XX века. Његов живот обележиле су честе селидбе, промене посла, успони и падови на приватном и пословном плану, али пре свега љубав према научној фантастици. У питању је веома плодан писац – творац око 50 романа и близу 200 новела, новелета и кратких прича, а своја дела објављивао је код 29 различитих издавача. Добитник је три “Хуго” награде, једне “Небуле”, а освојио је и “World Fantasy Award”, “First Fandom Award”, и “Forgy Award”.

Ипак, и поред тога што су нека његова дела прави бисери научнофантастичне књижевности, Фармер у Америци никада није достигао популарност Артура Кларка, Исака Асимова или Роберта Хајнлајна. Филип Хозе Фармер је са још неким писцима тзв. “новог таласа” научнофантастичне књижевности (Муркок, Зелазни, Елисон, Олдис, Спинрад...) направио праву револуцију у схватању научнофантастичне књижевности крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. Поједини писци “новог таласа” тежили су да шаблонизирани научну фантастику, оковану конвенцијама, преобрате у слободоумни жанр, ослобођен табуа и других ограничења које су наметнули уредници најугледнијих СФ часописа Хуго Гернзбек (часопис “Амејзинг” – “Amazing”) и Џон Кембел (часопис “Астаундинг” – “Astounding”). Фармер је чини се најдаље отишао када је реч о разбијању предрасуда, неретко наилазећи на неразумевање савременика и поменутих уредника, који су тврдили да се Фармер води чисто сензационалистичким побудама и жељом за саморекламирањем. Међутим, не може се порећи велики утицај који је Фармер имао на “одрастање” научне фантастике.

Пре појаве Фармера на литерарној сцени, научна фантастика била је готово у потпуности без-еротски жанр. Фармер је већ у првим објављеним причама (“Љубавници”, “Мајка”, “Тело”) сексуализовао женски субјекат, и описао нешто незамисливо у тадашњој научној фантастици – сексуални однос људског бића и ванземаљске јединке. Због тога је стекао репутацију бескрупулозног, неустрашивог и провокативног аутора. Лесли Фидлер²,

² Када говоримо о Лесли Фидлеру, морамо имати у виду једну истину, коју је професор књижевности и СФ писац Џејмс Ган изнео, рекавши: “Чинило се да Фидлер воли научну фантастику не зато што је добра, него зато што је вулгарна – не, то није сасвим прецизно, већ: зато што је вулгарна, или поп, литература добра. (...) Кад вас воли Лесли Фидлер, то је као да вас воли лав; нисмо сигурни да смо цењени из оних правих разлога”. (в. Недељковић 2013б: 55)

познати амерички универзитетски професор, о сексуалним темама у Фармеровом стваралаштву истиче:

Међутим, Филип Фармер је током 50-их година прошлог века био једини важнији писац научне фантастике који се експлицитно бавио сексуалним темама. Створио је, стога, јединствени изузетак, један ексцентрични случај – у жанру чији су водећи аутори стварали очигледно десексуализоване протагонисте, иако су они и њихове авантуре имплицитно симболизовале или пројектовале сексуалност³. (Фидлер: 152)

Фармеру је често сметало што је у научнофантастичном жанру, у коме би требала владати неограничена слобода идеја и мотива, сексуална тематика у “Гернзбековој” и “Кембеловој” ери била сматрана неприкладном, или, да парафразирамо Фармерове речи – научна фантастика је била чедна и “уштројена” (Фармер 2009: 62). На ту тему Фармер коментарише:

Имамо област (научна фантастика, прим. аут) у којој би, теоретски, писац требао бити неспутан по избору проблематике, у којој би писац имао цео космос да превали... Ипак, писац је био далеко од неспутаног. Избегавао је секс у било ком облику, осим што је повремено укључивао приглупу професорову ћерку или супержену, која је готово увек била зла... Можда се херој и хероина пољубе на крају приче, а црвени Марс потоне у позадини, али то се није често дешавало⁴. (в. Латам: 56).

Ипак Фармер није био писац који је писао само о сексуалним темама, и било би погрешно етикетирати га само као еротског СФ писца.⁵ Сам Фармер не крије да му понекад смета такво “брендирање”, и да је он подједнако писао о другим темама (религиозним, митолошко-архетипским⁶, научно-популарним), колико и о сексуалним. На питање зашто га сматрају сексуалним, а не, рецимо, религиозним писцем, у једном интервјуу Фармер каже:

³ Philip Farmer was, however, during the 50's, the only major writer of Science Fiction to deal explicitly with sex. He constituted, therefore, a singular exception, an eccentric case – in a genre whose leading authors created protagonists themselves apparently desexed, though they and their adventures implicitly symbolized or projected sexuality.

⁴ We had a field wherein, theoretically, the writer was unlimited in choice of subject matter, wherein he had the whole cosmos to roam... Yet the writer was far from being unlimited. He avoided any sex except for the inclusion of the dummy figure of the professor's daughter or an occasional superfemale who was almost always evil... Perhaps the hero and the heroine kissed as the story ended, and red Mars sank in the background, but this did not take place often.

⁵ Према необјављеном сведочењу проф. А. Б. Недељковића, кад је америчка списатељица Ерика Џонг (или Јонг) гостовала у сали 11 београдског Филолошког факултета, 13. јула 2007, жалила се слушаоцима да јој веома смета то што је, после романа *Страх од летења*, многи сагледавају скао само и једино еротску списатељицу.

⁶ Иако се у делима Филипа Хозе Фармера могу препознати бројни архетипови књижевности, Фармер пориче било какав “јунговски” утицај на њега. О томе Фармер каже: “Што се тиче архетипова, не волим много о томе да размишљам. Заправо, било би ми најмилије да ту реч никада нисам чуо. Не исплати се да човек постане сувише свестан свога несвесног бића. Свесно психолошки писац нам ретко кад пружа врхунске вредности. Управо су несвесно архетипски писци, као Хагард (Haggard) и Достојевски, ти који нам откривају нешто значајно у домену психологије. Јунг је то убедљиво показао. Џуди Мерил (Judy Merrill) је једном рекла да ја имам директан цевовод за несвесно. Можда је то истина. Ако јесте, немам намеру да цртам трасу цевовода и његових подсистема. Могао бих прекинути цев, разорити подсистем.” (Фармер 1987: 79)

Одговор се, претпостављам, крије у чињеници да су многи писци научне фантастике писали о религији. Ја сам био први међу њима који је објавио СФ причу са темом секса, и једини који је написао већи број дела са том темом. Сем тога, секс у мојим приповестима је толико екстреман да се урезао у свест већине читалаца. Није важно о којим све другим темама пишем једнако интензивно или једнако често. Нити колико је других писаца обрађивало тему секса. Ја сам главни сексуални писац СФ-а и готово. (Фармер 1987: 70)

У истом интервјуу Фармер изражава чуђење зашто се његова дела повезују са насиљем:

Међутим, морам да признам да не видим зашто повезујете “насиље” са мојим именом. Не бих рекао да у мојим причама има много насиља. Свакако не у некој претерано великој мери. Нема га више него што сама прича изискује. У сваком случају, врло мало у поређењу са насиљем, рецимо, код Кита Лаумера (Keith Laumer) или Харлана Елисона (Harlan Ellison). Можда везујете секс и насиље за моје име зато што насиље обично прати секс у мојим причама. Заправо, то долази отуда што се у њима обично бавим нашим болесним односом према сексу. У њима се виде резултати тог нездравог односа, а то је обично насиље (ментално или физичко) у нашем друштву. Исто онако као што жудња за влашћу или новцем рађа насиље. Секс и насиље су честе теме у књижевности. А то долази отуда што сви људи у нашем друштву, од деце па све до стогодишњака, имају дубоке корене у сексу и насиљу. Човек се тога не може ослободити, сем ако постане пустињак. Па чак ни онда не може. Човек носи своју сексуалност са собом, а са насиљем се мора суочити чим се на његовом хоризонту појави какав незнанац. (исто: 70-71)

Своје узоре Фармер је имао у жанровским писцима, које је обожавао у младости, и због којих је написао велики број пастиша и фикционалних биографија (Едгар Рајс Бароуз, Рајдер Хагард, Жил Верн), али и у “мејнстрим” писцима (Џејмс Џојс, Д. Х. Лоренс, Роберт Грејвс), чији је стил повремено подражавао. Често је називан мајстором ризика, утемељивачем и ослободиоцем модерне научне фантастике⁷. Спектар његових тема веома је широк: писао је о религиозним темама, спејс-оперу, тврду научну фантастику, еротску фантастику, пастише⁸, фикционалне биографије, обрађивао је психолошке, социолошке и антрополошке теме, а поред писања научне фантастике, опробао се и у писању хорора, фантазије и мејнстрима. Осим прозних приповести, бавио се писањем поезије, чланака,

⁷ Види, на пример, Ман 2001: 134-135.

⁸ О писању пастиша и пародија, и разлозима због којих их је писао, Фармер каже: „Ја сам се носио мишљу да напишем неколико пародија или пастиша. На пример, одувек сам сматрао да су приче о вампирима и вукодлацима, и уопште цела област тзв. ‘готске’ литературе мање-више прерушена сексуална литература. Порнографија језиво. Зашто да се те скривене ствари не извуку на светло дана. Већина љубитеља ‘готике’ су клинци који тек што су загазили у пубертет. Тако је бар што се тиче опште слике друштва грофа Дракуле, да наведем само један пример. Ја сам склон да их посматрам као типичан пример. (Дакако, има изузетака.) Али, увек сам сматрао да петнаестогодишњак (без обзира на хронолошки узраст) који чита о томе како вампир сиса крв из врата жртве подсвесно замењује крв и врат другим течностима и органима.“ (Фармер 1987: 71-72)

критика, и предговора. Због свега тога, остао је упамћен као једна од најсвестранијих и најинтригантнијих личности у историји научнофантастичне књижевности.

Рано детињство и “пред-књижевно” доба Филипа Хозе Фармера

Филип Хозе Фармер рођен је 26. јануара 1918. године, у месту Северна Терахота (North Terre Haute), у Индијани. Био је најстарији од петоро деце његових родитеља. Прве године Фармеровог живота протекле су у честим селидбама његове породице. Најпре се 1920. године сели са својом породицом у Индијанаполис, па у Гринвуд (Индијана), а недуго затим, 1922. године, у Мексико. Породица Фармер се коначно скрасила 1923. године, када су се преселили у Пеорију, држава Илиноис, где су живели у лошим условима, променили више станова, али су се у том градићу и задржали. Године 1924. збио се догађај који је обележио детињство Филипа Хозеа Фармера, тада шестогодишњака. Наиме, док се играо напољу, Фил (то му је био надимак) је погледао према небу и угледао сребрнасти дирижабл. Тада се заинтересовао за летелице лакше од ваздуха. Сам Фармер је тврдио да је написао више прича о летелицама лакшим од ваздуха од било ког другог писца⁹. Са десет година Филип Хозе Фармер открива свет научне фантастике. Почиње да чита Едгара Рајса Бароуза, Жила Верна, Џонатана Свифта, Френка “Оз” Баума, и авантуре Шерлока Холмса. Постаје заинтересован за грчку митологију.

Током средњошколског образовања Фармер остварује своје прве књижевне кораке, бележи пар идеја од којих ће касније настати први роман из серијала “Свет ступњева”¹⁰ (“World of Tiers”) – *Творац универзума (Maker of Universes, 1965)*, о вештачким џепним универзумима, који поседују сопствене физичке законе. Као средњошколац Фармер је био примеран ученик и добар спортиста. Матурирао је у Пеорији, 1936. године, а затим уписао новинарство на Универзитету у Мисурију. Када је био при крају прве године студија, Филипов отац, Џорџ Фармер, уложио је сав новац у посао који је пропао, те се стога Фармер морао прихватити посла како би помогао оцу да врати дугове, а себи да омогући даље школовање. Две године је радио у електродистрибуцији у Илиноису. Године 1939. Фармер се уписује на Политехнички институт “Бредли”, у Пеорији. Ту добија стипендију из области креативног писања, међутим, када је открио да је на освајање стипендије утицало то што се успешно бави америчким фудбалом, напушта спорт и свој тим. Годину дана касније (1940) Фармер упознаје Елизабету Вирџинију Андре, ученицу музичке школе, своју будућу супругу. Током зимског семестра 1941. године Фармер се враћа у Мисури због тога што на “Бредлију” није имао часове старогрчког. Елизабета му је много недостајала, па је викендима стопирао и прелазео 300 миља како би је видео. Тајно су се венчали 10. маја 1941. године. Почетком јуна 1941. године Фармер је одлучио да се обучава за пилота у америчким

⁹ види Фармер 2011

¹⁰ У овом раду одредили смо се за превод “Свет ступњева”, док је др Зоран А. Живковић у својој *Енциклопедији научне фантастике* предложио превод – “Свет Тирса” (Живковић Зоран 1990: 203). Могући преводи могли би да буду “Спратни свет” или “Свет по нивоима”, од енглеске речи *tiers*, у значењу *спрат* или *ниво*. Енглеска реч *tiers* хомофон је са једном речју која се често користи у енглеском језику – *tears* – што значи *сузе*.

ваздухопловним јединицама. Док је Фармер био на припремним курсевима у авио-школи у Тексасу, Јапан је напао Перл Харбур. Након свега годину дана Фармер напушта обуку и враћа се у Пеорију, где је живео са Елизабетом и њеним родитељима. Запослио се у челичани, што је требало да буде само привремени посао, међутим ту се задржао пуних једанаест година. Са Елизабетом добија сина, Филипа Лерда, 1942. године, а три године касније и ћерку Кристен.

Књижевни почеци

Године 1946. Фармер продаје своју прву причу, “О’Брајан и Обренов” (“O’Brien and Obrenov”), која је објављена у мартовском броју часописа “Авантура” (“Adventure”), а која је претходно била одбијена у часопису “The Saturday Evening Post”, због тога што је садржала сцену испијања алкохола на крају приче. У питању је ратна прича, о Русима и Американцима који су освојили један немачки град. Интересантно је да је словенско презиме Обренов слично нашем српском имену – Обрен, и презимену – Обреновић; можда је Фармер имао извесних знања и о српској историји, али се о томе не може говорити са сигурношћу.

Дакле, прва објављена Фармерова прича није била СФ. Зашто је онда Фармер већ другом својом објављеном причом (“Љубавници”) напустио реалистички начин писања, и окренуо се научној фантастици? Одговор вероватно лежи у чињеници да Фармеровој ширини ума наш овоземаљски свет није пружао превише могућности да исказе сву своју креативност и визионарску снагу, па се зато окренуо научнофантастичној књижевности која је нудила неограничен број могућности за креирање нових светова.

То што се Фармер окренуо научнофантастичној прози никако не значи да он није могао успешно писати тзв. главнотоковску књижевност већ само да је одабрао област књижевности којој је могао највише да пружи. Направимо паралелу са чувеним Паблом Пикасом; овај светски познати сликар постао је чувен по сликању апстракција и искривљених слика, али је умео и изванредно добро, и врло брзо, слободном руком, да нацрта одличну реалистичку контуру неког предмета или особе; био је то доказ да се Пикасо није одлучио за фантастику због неспособности да слика реалистички, већ због тога што је у области фантастичног сликарства могао највише да пружи свету уметности. Слично је и са Фармером – умео је добро да напише реалистичку причу, али је, можемо претпоставити, сматрао да му је простор реализма превише скупен, те се стога определио за област књижевности која је пружала писцу више могућности, и у којој је било могуће створити дела поједнако добра, и подједнако уметнички вредна као у реалистичкој књижевности. “Зграда књижевности измишљеног има (...) не један прозор, него милион прозора – небројиво много њих, уистину; а сваки је (...) пробијен потребом једне индивидуалне визије, притиском једне индивидуалне воље” (в. Недељковић 1994: 18), написао је Хенри Џејмс, аутор *Портрета једне леди*. Проф. др Александар Б. Недељковић је то парафразирао овако: “Сваки роман је прозор у свет, али сви реалистички романи неминовно морају бити прозори у један исти, стварни свет, док је сваки СФ роман прозор у други, другачији, фантастични а ипак научно засновани, свет” (Недељковић 1994: 18). Фармер је одабрао да гледа кроз много прозора зграде књижевности, и, по нашем мишљењу, није погрешно.

После дванаест година, 1949. године, Фармер се враћа на колеџ и годину дана касније добија диплому на “Бредли” универзитету. Када је био при крају студија објављује песму “Машта” (“Imagination”, 1949) у часопису “Амерички знакови” (“American Signs”), који представља антологију најбољих студентских радова. Током студирања на “Бредлију” Фармер је значајну помоћ добио од три професора велике ерудиције; то су били Бенет Холвел (Bennet Hollowell), Сју Максвел (Sue Maxwell) и Олив Б. Вајт (Olive B. White), који су давали инструкције Фармеру, и охрабривали га да настави да се бави писањем.

Педесете године XX века у Фармеровом животу и стваралаштву

Прву научнофантастичну причу, “Љубавници” (“Lovers”), Фармер је објавио 1952. године, у августовском броју часописа “Startling Stories”, разбијајући сексуалне табуе у оквиру жанра. “Љубавници” су вероватно прва научнофантастична прича која експлицитно описује сексуалне односе човека и ванземаљске инсектоидне женске јединке са планете Озаген. “Потенцијал ванземаљског”, написао је Тим Маршал, “можда није био у потпуности схваћен пре објављивања приче ‘Љубавници’ (1952, 1961) Филипа Хозе Фармера”¹¹ (Маршал: 16). Пре него што је објављена, Фармер је своју причу послао свом идолу, Џону Кембелу, уреднику часописа “Астаундинг”, али је одбијен јер је Кембел рекао да та прича изазива мучнину у њему. Сличан одговор је добио и од Хораса Голда¹², уредника часописа “Галакси” (“Galaxy”). О разлозима због којих је Џон Кембел одбио да штампа “Љубавнике” др Зоран А. Живковић пише:

Шта је то што је у овој књизи толико згрануло Кембела? Није то био сам секс, иако је Фармерова опозиција – између ушкопљене Земље, огрезле у “неоисламско мрачњаштво”, и једног сексуално потпуно неспутаног света који настајују необичне девојке-инсекти – између осталог и отворена критика дволичног морала пуританске Америке, којег је уредник “Астаундинга” био велики бранитељ. Но, сам секс би Кембел још некако и прогутао – кријумчарио се он и пре Фармера у неким причама које је он објављивао – али његова се параноидна ксенофобичност никако није могла помирити с мишљу да до секса може доћи између две разнородне врсте. Извесна олакшавајућа околност за њега била је та што је Фармер замислио ситуацију у којој се сексом баве мушки припадник људске врсте, и женска припадница Других. На то је он још евентуално и могао пристати да није добро знао да ће се за Фармером, ако му објави причу, убрзо повести и други, још смелији писци, који неће устукнути ни од такве херезе да доведу у сексуалну везу женску припадницу људске врсте и мушког представника Других. (Живковић Зоран 1981: 140)

На сву срећу, било је и оних далековидијих уредника, који су схватили потенцијал ове Фармерове приче (коју је Фармер проширио 1961. године, када је први пут објављена као

¹¹ Yet perhaps not until Philip José Farmer’s *The Lovers* (1952, 1961) was the potential of the alien fully realized.

¹² Голд је одговорио Фармеру следећом поруком: “Објавићу ово ако можеш да се отарасиш секса – ја уређујем породични магазин!” (в. Латам, 56).

роман, у засебној књизи), и видели могућност да се научнофантастична књижевност коначно ослободи кембеловско-гернзбековских стега. Семјуел Мајнс (Samuel Mines), уредник часописа “Стартлинг” (“Startling”), рекао је: “Мислимо да су ‘Љубавници’ једна важна прича. Није важна искључиво због тога што је она врхунска књижевност, већ због тога што ће многи добри писци бити продрмани и промрмљаће: ‘Господе, нисам знао да се нешто тако сме у научној фантастици!’”¹³ (в. Московец: 156). Стефен Ендрус (Stephen Andrews) и Ник Ренисон (Nick Rennison), који су уврстили овај Фармеров роман у избор од 100 најбољих научнофантастичних романа икада написаних, написали су: “Љубавници су храбра, разнолика комбинација религиозних, социјалних и биолошких концепата. (...) Иако је серијал “Свет-река” његово најпознатије дело, ‘Љубавници’ су дрско дело типично за Фармера, савршено полазиште за истраживање жустре имагинације и историјског доприноса овог плодног аутора”¹⁴ (Ендрус, Ренисон: 57-58).

Убрзо након објављивања “Љубавника”, у децембру 1952. године, Фармер у часопису “Стартлинг” објављује још једну причу високе литерарне вредности – “Пловите! Пловите” (“Sail on! Sail on!”), 1952), о паралелном универзуму у којем је Птоломејева геоцентрична теорија била тачна, у којем је црква охрабрила Роџера Бејкона да настави са својим проналасцима, и у којем је краљица Изабела одбила да финансира пут Кристофера Колумба. Ову причу познати историчар и теоритичар научне фантастике, Сем Московец, назива “класиком, не само због интелигентног завршетка, већ и због плана и изведбе, који су ништа мање бриљантни”¹⁵ (Московиц: 159). Од објављивања те две приче, Фармерова каријера кренула је узлазном линијом, па охрабрен успехом даје отказ у челичани, како би се у потпуности посветио писању. Године 1953. осваја своју прву “Хуго” награду, у категорији за најперспективнијег писца. Ово признање је добио након што је победио на “Шастином” конкурс за најбољи роман *Дугујем за тело* (*I Owe for the Flesh*), међутим, Мелвин Коршак, уредник “Шасте”, никада није исплатио Фармеру обећану награду од 4000 долара, а Фармеров рукопис романа је изгубио. Друга копија продата је на једној СФ конвенцији, па је Фармер остао без тог романа, али његова идеја га никада није напустила. Није нам познато како је дошло до тога да уредник изгуби Фармеров рукопис романа, нити како је копија доспела на аукцију (можда ју је неко украо?)¹⁶. На премисама необјављеног романа *Дугујем за тело*, настао је можда најпознатији Фармеров серијал “Свет-река” (Riverworld). Након банкрота “Шасте”, разочарани Фармер је запао у дугове, морао је да се исели из изнајмљене куће, и да се поново запосли, пишући у слободно време. Те 1953. године написао је једну од својих најбољих прича – “Мајка” (“Mother”) – много пута објављивану у различитим антологијама, која приповеда о човеку који је на крају срећан као затвореник унутар свесног

¹³ . . . we think *The Lovers* is an important story. Important not necessarily because it is great literature but because it will make a lot of fine writers sit up and be quoted as blurting: ‘My gosh, I didn’t know we could do anything like that in science fiction!’

¹⁴ A bold, versatile combination of religious, social and biological concepts, the original version of “*The Lovers*” appeared in 1952.(...) Although his most famous work is the Riverworld series, “*The Lovers*” is typically audacious Farmer, a perfect starting point for exploring the lively imagination and historic contribution of this generously spirited author.

¹⁵ *Sail On! Sail On!* is a classic, not merely because of its clever ending, but because in plan and execution it is no less than brilliant.

¹⁶ Замислимо каква би огромна штета била да је, на пример, неповратно изгубљен роман *На Дрини ћуприја* Иве Андрића! Србија вероватно никада не би добила нобеловца.

бића у облику циновске материце (тзв. “Велике Мајке”). О утисцима о овој Фармеровој причи Фидлер каже:

Сећам се када сам пре много година прочитао Фармерову причу, названу “Мајка”, и био запањен и задовољан (помало покровитељски, можда) што сам открио одређене фројдовске увиде у природу породичних односа, проницљиво разрађених и расветљених, у свету интергалактичког путовања и једне стално нестајуће будућности. Моје изненађење и задовољство нису били засновани на предрасудама које су ме тада у потпуности окупирале – мог убеђења да је популарна књижевност била неизбежно имуна на разумевање дубоке психологије; али се такође појављује због тога што се митологија Фројда базира на веровању да су неурозе укорене у прошлости, и да, стога, откриће сексуалних тајни зависи од ретроспекције. Био је потребан писац као Фармер, привржен антиципацији будућности, да заокрене психоанализу у правцу пророчанства. Проблеми истражени у причи “Мајка” и другим причама касније сакупљеним у збирци *Чудни односи*, наставили су да га преокупирају, достигнувши кулминацију у “Хугом” награђеној причи “Јахачи румене наднице”¹⁷. (Фидлер: 153)

Своје виђење ове приче износи и Московец, који каже да је “Мајка” “прича о једном Земљанину, увек зависном од своје мајке, који је заробљен у једном од организама, комуницира са њим, и онда се стално настани у гигантској материци”¹⁸ (Московиц: 160). И поред бројних похвала које је добио за ову причу, било је оних који су са мање разумевања гледали на Фармерову експлицитну и експерименталну прозу. Тако, у свом приказу, Ч. М. Морхед (С. М. Morehead) говори о нелагодности коју је имао док је читао Фармерову причу: “Та ствар – Фармерова прича ‘Мајка’ – натерала ме је да се загрцнем... Ако пожелим да читам о тенденцији неких одраслих да се повуку у ‘материцу света’, читаћу уџбеник из психологије. То ми сигурно није потребно у необавезном читању! (...) Убрзо након што сам завршио причу, ухватио ме је напад грипа, праћен необуздатим нагоном за повраћањем. Мислим да ‘Мајка’ има везе са тим”¹⁹ (в. Латам: 57).

¹⁷ I remember reading many years ago my first Farmer story, which was called “Mother”, and being astonished and gratified (a little condescendingly, perhaps) to discover certain Freudian insights into the nature of family relationships, ingeniously worked out and made flesh, as it were, in the world of inter-galactic travel and an endlessly receding future. My surprise and delight were not only cued by the prejudice which then possessed me utterly – my conviction that pop fiction was necessarily immune to the insights of depth psychology; but arose also because the mythology of Freud was based on the belief that the neuroses were rooted in the past, and that, therefore, the revelation of sexual secrets depended on retrospection. It needed a writer like Farmer, committed to the anticipation of the future, to turn psychoanalysis in the direction of prophecy. The concerns first explored in “Mother” and the other tales later collected in a volume called *Strange Relations* have continued to obsess him, reaching their culmination in his Hugo Award winning story, “Riders of the Purple Wage”.

¹⁸ Mother is the story of an Earthman, always dependent on his mother, who is thus trapped by one of the organisms, communicates with the organism that has captured him, and then makes the gigantic womb his permanent home.

¹⁹ That Mother thing by Farmer made me gag ... Should I wish to read about the tendency of some adults to retreat into ‘the womb of the world’ I’ll read text-books on psychology. I certainly don’t need it in my recreational reading! ... Shortly after finishing [the story] I was seized with an attack of the flu accompanied with violent seizures of vomiting, I think Mother had something to do with it.

Иако је имао тежак период, Фармер је успео да објави, поред наведених, још неколико дела 1953. године: песме “Сестина свемирске ракете” (“Sestina of the Space Rocket”) и “Лепота у овом гвозденим добу” (“Beauty in This Iron Age”), новелете “Биолошки револт” (“The Biological Revolt”), и “Ставови” (“Attitudes”), и две новеле: “Необичне принуде” (“Strange Compulsions”), и “Мољац и рђа” (“Moth and Rust”, неуспешни наставак “Љубавника”).

Иако је радио пуно радно време у локалној млекари, Фармер је објавио велики број дела током 1954. године, највише захваљујући чињеници да је многа започео током 1952. и 1953. године, када се у потпуности био посветио писању. Те године је објављено више од двадесет његових дела, између осталог и кратка прича “Растињак ђаво” (“Rastignac the Devil”), други наставак кратке приче “Љубавници”, о француским колонистима у 22. веку, који покушавају да колонизују планету чији су становници рептили и амфибије.

Период од 1955-1960. године представља мирнију фазу Фармеровог стваралачког живота, бар што се тиче броја објављених дела. Из тог периода по књижевном квалитету издвајају се кратка прича “Човек из улицице” (“The Alley Man”, 1959), номинована за награду “Хуго” (те године “Хуго” награду у категорији за најбољу кратку причу освојила је виртуозна прича Данијела Кејза “Цвеће за Алгернона” – “Flowers for Algernon”), новеле “Отац” (“Father”, 1955) и “Ноћ светлости” (“Night of Light”, 1957), и роман *Зелена одисеја* (*Green Odyssey*, 1957). У причи “Човек из улицице” обрађен је мотив секса код неандерталаца, а проблематизује се и питање религије. “Ноћ светлости” је сторија о пречасном Џону Кармодију, озлоглашеном криминалцу, трансформисаном у свештеника путем чудесне “ноћи светлости”, који је укључен у бројне теолошке загонетке на неколико планета. По речима Тима Маршала, “Ноћ светлости” је “мешавина стварног и нестварног, мистичног и овоземаљског”²⁰ (Маршал: 259). Овом лику Фармер се враћа четрнаест година касније, у роману *Отац звездама* (*Father to the Stars*, 1981). Новела “Отац” приповеда о свештенику који пролази кроз кризу савести, и чија је мисија “да служи као ванземаљски ‘Прометеј’” (Стејблфорд 2006: 528). *Зелена одисеја* је први Фармеров роман који је објављен као засебна књига. У центру авантуристичког заплета налази се Земљанин који покушава да побегне са ванземаљске планете, коју карактерише средњовековна култура, висок либидо жена, и бројне мистерије које главни јунак мора да докучи. Године 1958. Фармер се преселио у Скотсдејл, држава Аризона, где се запошљава као технички писац у компанији “Моторола”, у одсеку за војну електронику.

Шездесете године XX века у Фармеровом животу и стваралаштву

Од 1960. године почиње златни период Фармеровог стваралаштва, и што се тиче броја објављених дела, а и њиховог квалитета. Те године објављује два романа – *Тело* (*Flesh*) и *Жена на дан* (*A Woman a Day*). Роман *Жена на дан*, други наставак “Љубавника”, који говори о тајној организацији која кријумчари женске јединке са планете Озаген, није постигао значајнији успех. По речима Едгара Чепмана, овај роман пати од бољки које су честе у

²⁰ ...mixture of the real and the unreal, the mystical and the mundane.

делима објављеним у научнофантастичним магазинима, а то су “непотпуна карактеризација и мелодраматична акција науштрб кредибилности”²¹ (Чепман: 15). Ипак, признања су дошла са провокативним романом *Тело*, у коме се свемирски командант Стаг²² након 800 година истраживања универзума враћа на Земљу, која је постала потпуно другачији свет од оног који је Стаг памтио. Некада технолошки развијена цивилизација, постала је земљорадничка, племенска заједница, која се клања тзв. “Богињи”. Роман *Тело*, који представља заправо драматизацију идеја Роберта Грејвза изложених у његовој студији *Бела богиња*, интригантна је и амбициозна прича о будућем матријархалном, оргијашком друштву. Сличну идеју разрађује и Грејвз у утопијском роману *Седам дана на Новом Криту* (*Seven Days in New Crete*, 1949), у коме описује идеално матријархално друштво коме прети пропаст. О поменутом Грејвзовом роману др Томислав М. Павловић у својој докторској дисертацији каже:

Утицај Грејвзових идеја о уметности, изложених у студији *Бела богиња*, осећа се и у његовом наредном роману који иначе не припада историјском жанру, већ представља неку врсту фантастичне приповести чија се радња одвија у будућности. (...) Дело није било добро прихваћено од стране публике, навикнуте на Грејвзове историјске романе, ни у Европи а ни у Америци где је штампано под насловом *Гледај како се северни ветар диже* (*Watch the North Wind Rise*). Тек у новије време овај необични роман је привукао пажњу критичара. (Павловић: 64)

Знак да се Филип Хозе Фармер опоравио од емотивног и финансијског краха након “Шастиног” конкурса била је квалитетна и од стране фанова одлично прихваћена новела “Отвори ми, сестро” (“Open to Me, My Sister”), о човеку који одлази на Марс, и сазнаје да на њему постоје ванземаљски облици живота. “Ова прича је тврда научна фантастика, али је такође и прича о дилемама једног Земљанина, ванземаљским екосистемима, сексобиолошким структурама, и религији”²³ (Фармер 1982: 3), написао је Фармер у предговору овој причи, објављеној у збирци *Књига Филипа Хозе Фармера* (*The Book of Philip José Farmer*). Фармер је имао потешкоћа да објави ову новелу, јер се уредницима није допао начин на који је описана анатомија ванземаљаца²⁴. Објављена је Фармерова прва збирка кратких прича *Чудни односи* (*Strange Relations*: 1960), веома значајна и интригантна. О овој

²¹ ...sketchy characterizations and melodramatic action at the expense of credibility.

²² Име главног јунака романа *Тело* – Стаг – вероватно је алузија, симболично име, од енглеске речи *stag*, што значи пастув, или јаки мужјак.

²³ This story is a hardcore science fiction tale, but it is also about an Earthman’s hangups, extraterrestrial ecosystems, sexobiological structures, and religion.

²⁴ У предговору причи Фармер објашњава те потешкоће; најпре је причу послао Џону Кембелу, уреднику “Астаундинга”, који је одбио не због живописних детаља биологије ванземаљаца и због своје премисе, већ због тога што, како каже Кембел, та прича изазива мучнину у њему. Кембел је такође сматрао да би читаоци његовог часописа исто тако реаговали. Сам Фармер није био изненађен, јер то није био први пут да његова прича изазива мучнину код Кембела. Хорас Голд, уредник часописа “Галакси” (“Galaxy”), одбио је причу из истих разлога. Боб Милс, уредник часописа “Магазин фантазије и научне фантастике” (“Magazine of Fantasy and Science Fiction”) такође је сматрао да је прича “прејака” за његове читаоце. Лео Маргулиес је откупио причу за први број свог часописа “Сателит” (“Satellite”), али су се Леови планови изјаловили, и тај најављивани часопис никада није одштампан. У међувремену се Боб Милс предомислио и објавио Фармерову причу, а читаоци Милсовог часописа прихватили су је без и мало гађења. (в. Фармер 1982: 3)

збирци у есеју “Изванредне научнофантастичне књиге: 1927-1979” (“Outstanding Science Fiction Books: 1927-1979”) Џо Де Болт каже: “Ових неколико прича намерне су да ударе у нерв најпобожније и најтрадиционалније схваћених сексуалних веровања, нарочито када истражују ванземаљско понашање неоптерећено људским предрасудама”²⁵ (Де Болт: 198). Годину дана касније (1961) Фармер је проширио кратку причу “Љубавници” у истоимени роман, који је објавила издавачка кућа “Балантајн” (“Balantine”), а у своју књижевну биографију уписао је новелу “Прометеј” (“Prometheus”), и новелету “Језици месеца” (“Tongues of the Moon”). “Прометеј” је још једна у низу сторија о пречасном Кармодију, који је у овој причи приказан у улози либералног хришћанина моралисте, у жељи да оствари духовну једнакост и респектабилност свих ванземљских врста.

Године 1962. Фармер накратко прави заокрет од жанра, и залази у мејнстрим воде објављивањем романа *Ватра и ноћ* (*Fire and the Night*), и кратке приче “Узбуна у Ахерону”²⁶ (“Uproar in Acheron”). Објављује и кратку научнофантастичну причу “Тајно скровиште из свемира” (“Cache from Outer Space”, 1962). Примећујемо, Фармер је писао и објављивао и добру главнотокковску прозу, али се ипак определио да већи део своје књижевне каријере посвети СФ-у.

Већ наредне године (1963) враћа се научној фантастици – области књижевности којој је имао највише да допринесе. Ређају се бројна књижевна дела, а таква мас-продукција резултира променљивим квалитетом Фармерове прозе. Објављује редом: кратку причу “Колико су дубоки жлебови” (“How Deep the Grooves”, 1963), новелету “Нешто је чудесно тамо” (“Some Fabulous Yonder”, 1963), роман *Унутар споља* (*Inside Outside*, 1964), новелету “Хулитељи” (“The Blasphemers”, 1964), кратку причу “Краљ звери” (“King of the Beast”, 1964), роман *Усуди се* (*Dare*, 1965), новелу “Дан велике вике” (“The Day of the Great Shout”, 1965), поему “Птеродактил” (“Pterodactyl”, 1965), алтернативно-историјски роман *Двери времена* (*The Gates of Time*, 1966), роман *Ноћ светлости* (*Night of Light*, 1966), новелету “Речни свет” (“Riverworld”, 1966), новелу “Експрес самоубиство” (“The Suicide Express”, 1966), и још нека мање значајна дела.

По мишљењу др Зорана А. Живковића *Двери времена* је један од најслабијих романа Филипа Хозе Фармера. Живковић каже: “Међу двадесетак самосталних наслова (баш као и међу оним делима која су обухваћена циклусима) има великих успона, али и непотребних падова. До тих падова долазило је онда када је амерички писац подлегао комерцијализацији, пишући тек да би задовољио слово уговора и очигледно нимало не хајући за углед. Једино се тиме могу објаснити тако минорна дела као што је, на пример, *Двери времена*” (Живковић Зоран 1981: 140). Формалном, тематском и аксиолошком анализом овог романа бавио се др Александар Б. Недељковић у својој докторској дисертацији под називом “Британски и амерички научнофантастични роман 1950-1980. са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)”, где се такође истиче скромна литерарна вредност поменутог Фармеровог дела:

²⁵ This handful of stories is calculated to strike at the nerve of the most piously and traditionally held sexual beliefs, especially when inspected in alien behaviors untroubled by human biases.

²⁶ Телевизија CBS је по овој причи нелегално, без Фармерове дозволе, снимила епизоду *Зоне сумрака* “Герити и Грејвови” (“Garrity and the Graves”), али је Фармер одустао од тужбе. (в. Фармер 1982: 124-125)

Морамо закључити да је фабула романа *Двери времена* једноставна, лако разумљива, авантуристичка, и у многим елементима наивна, плитка и неуверљива (Недељковић: 57). (...) У овом роману аутор се послужио релативно једноставним и провидним реторским стратегијама да би приказао новум – свет у коме, игром геолошких сила, двеју Америка нема. Пошто наука претпоставља да је људски род настао у Африци или Азији, и да су после настале миграције на друге континенте, логично је да би миграције другачије текле да није било могућности за одлазак у Америку, Северну или Јужну. У том случају племена од којих су у ОИ постали Индијанци морала би се усмерити негде другде, или пропасти; аутор је замислио да би заузела велики део Европе, и послао је у такав свет једног путника који је, по свом етничком пореклу, баш Индијанац (неуверљива коинциденција) а по способностима – све и свашта, како год роману затреба, пилот и инжењер и авануриста и познавалац географије и језика итд. После многих површних, олакших авантура, тај неуверљиви и наивни лик констатује, у суштини, да у таквом свету нема шта да тражи, да га ту ништа не интересује. Морамо констатовати, на основу анализа у претходних осам поглавља, да је ово релативно наиван и плитак авантуристички роман који ипак, на свом скромном нивоу, функционише (Недељковић 1994: 176-177).

Писање серијала дефинитивно је једна од Фармерових карактеристика, а од средине шездесетих година то је још више постало наглашено. Након два наставка “Љубавника”, и серије прича о пречасном Цону Кармодију, Фармер романом *Творац васељена* (*The Maker of Universes*, 1965) започиње серијал “Свет ступњева” (“World of Tiers”) о супериорној ванземаљској раси (технолошким боговима) која прави тзв. “цепне универзуме”, и користи их као средство да контролише ниже врсте. Недуго затим појављују се други и трећи роман серијала: *Кapiје стварања* (*The Gates of Creation*, 1966) и *Приватни космос* (*A Private Cosmos*, 1968). “Пет романа из ове серије”, каже Зоран А. Живковић у својој *Енциклопедији научне фантастике*, “не спада у најквалитетнији део Фармеровог СФ опуса, али су ипак прилично допадљиви” (Живковић Зоран 1990: 203). Сличног је мишљења и Чепман, који замера Фармеру на противречностима, али га хвали због инвентивности:

Међутим, примитивна природа ових светова опречна је напредној технологији карактеристичној за спејс-оперу. “Господари” и неки други ликови користе ласерске пиштоље који се називају “бимери” (“beamers”); неки од “Господара” створили су чудовишта путем погрешних експеримената; “Господари” су саградили усавршене палате пуне електронских замки. Дакле, у романима “Света ступњева”, Фармер умешно ствара ескапистички наратив који комбинује израз преиндустријских култура са пост-двадесетовековном технологијом. Популарни филмови, попут трилогије *Ратова звезда*, такође се заснивају на сличним премисама²⁷. (Чепман: 39)

²⁷ The primitive nature of these worlds is counterpointed, however, by advanced technology characteristic of space opera. The Lords and some of the other characters use laser guns called “beamers”; some of the Lords build elaborate palaces full of electronic traps. Thus, in the *Tiers* novels, Farmer skillfully creates entertaining escape narratives that combine the appeal of preindustrial cultures with post-twentieth century technology. Popular films like the *Star Wars* trilogy rely on similar devices.

У оцени овог серијала много је одушевљенији Тим Б. Маршал који “Свет ступњева” назива “компликованим и фасцинантним серијалом, у коме Фармер истражује природу уметничког и књижевног стваралаштва”²⁸ (Маршал: 259).

Године 1967. Филип Хозе Фармер се са својом породицом сели на Беверли Хилс, где се запошљава као технички писац у компанији “Мекдонел-Даглас”. Исте године, у револуционарној антологији Харлана Елисона *Опасне визије (Dangerous Visions)*, објављује новелу “Јахачи румене наднице” (“Riders of the Purple Wage”), врхунске књижевне вредности, која ће бити анализирана у главном делу ове дисертације. За ту новелу је награђен “Хуго” наградом. Те године објављује још две новеле: “Сенка свемира” (“The Shadow of Space”) и “Чинија већа од Земље” (“A Bowl Bigger than Earth”), али оне су, за разлику од “Јахача румене наднице”, скромног књижевног квалитета. За причу “Сенка свемира” др. Зоран А. Живковић каже да је дело типично за Фармера “зато што на размерно малом приповедачком простору одсликава готово све врлине и мане његова проседеа” (Живковић Зоран 1981: 139). О истој причи Живковић додаје:

Сторија о продирању првог земаљског надсветлосног брода у трансцендентно указује пре свега на прворазредну имагинативност аутора, који се смело упушта у нимало једноставно замишљање сасвим с оне стране искуственог света. Но, како то код Фармера често бива, понесеност идејом не допушта му да посвети довољно пажње неким елементима прозне структуре, па су му ликови у причи прилично “папирнати” и поједностављени, а радња местимично исфорсирана. Но, непрофесионални читалац тешко да ће ово уочити, будући да ће и он, по узору на аутора, бити очаран одиста неуобичајеном идејом. (исто)

Наредне, 1968. године, следи нова селидба Фармерове породице, овога пута у Лос Анђелес. Фармер је потписао уговор са издавачком кућом Есекс Хаус (Essex House), која је објављивала еротске и порнографске романе, да за њих напише три еротска романа из жанра фантазије. Пишући по захтевима уговора настала је трилогија “Егзорцизам” (“Exorcism” trilogy). Први и можда најуспешнији роман из трилогије, *Слика звери (The Image of the Beast)*, 1968), успешна је “хардкор” пародија на детективски и готски роман. Преостала два романа из “Егзорцизам” трилогије су *Одувани (Blown)*, 1969) и *Непозната гозба (A Feast Unknown)*, 1969). У средишту романа *Одувани* налази се детектив Хералд Чајлд (још једна алузија, овог пута на Бајроновог јунака Чајлд Харолда – Childe Harold), чији је партнер убијен мучком сексуалном тортуром. Убиство је снимано и послато полицији. Чајлд, пратећи једини траг који има, проналази убице, али открива и постојање натприродних бића – вукодлака, вампира и духова. Пастих *Непозната гозба* истражује латентне садо-мазохистичке фантазије, а може се читати као сатира, као чисти СФ, и као пародијски омаж Едгару Рајсу Бароузу и Лестеру Денту. У питању је, како Лесли Фидлер каже у поговору Фармерове збирке прича *Књига Филипа Хозе Фармера*, “урнебесна пародија популарне књижевности суперхеројских авантура”²⁹ (Фидлер: 153). Заплет чини заједничка борба Лорда Градрита (*alias* Тарзан) и Дока Калибана (*alias* Док Севиц) против тзв. “Деветорке”, тајног друштва

²⁸ This is a complicated and fascinating series in which Farmer explores the nature of artistic and literary creation...

²⁹ *A Feast Unknown* is a hilarious parody of the pop literature of super-heroic adventure;

бесмртних. О разлозима због којих се одлучио да пародира Тарзана и Док Севица, Фармер каже: “Одувек сам био мишљења да би та два јунака у стварном животу били много више набијени сексуалношћу него што су то Бароуз, односно Дент показали. Сем тога, Тарзан, кога су васпитавали примитивни хуманоиди, не би могао имати морални кодекс веома близак ономе у западној цивилизацији” (Фармер 1987: 72). Године када је први човек закорачио на Месец (1969), компанија “Мекдонел-Даглас” је отпустила велики број радника, укључујући и Филипа Фармера, те се он поново, након 16 година, у потпуности посветио писању.

Фармер се није дуго задржао у Лос Анђелесу, и већ 1970. године се враћа у Пеорију. Вођен комерцијалним разлозима, будући да није имао посао, започиње праву скрибоманију, и те године објављује пет романа (један од њих еротски), који, могло се претпоставити, нису задовољавали критеријуме све захтевније читалачке публике у СФ фандому. То су следећи романи: *Иза зидина Тере* (*Behind the Walls of Terra*, четврти роман серијала “Свет ступњева”), *Господар дрвећа* (*Lord of the Trees*), *Лорд Тајгер* (*Lord Tyger*), *Камени бог се буди* (*The Stone God Awakens*), и еротски роман *Љубавна песма* (*Love Song*). *Љубавну песму* Фармер је написао по склопљеном уговору са издавачком кућом Есекс Хаус (Essex House), за коју је требало да напише роман о духовима и сексу. Резултат је био толико лош, да је сам Фармер признао да му је то можда и најлошије дело. “*Љубавна песма* је била неуспело дело; тема духова је некако ‘испарила’, ако могу тако рећи, и било ми је само жао што је роман објављен под мојим именом” (Фармер 1987: 72), изјавио је Фармер. Објавио је и причу “Оогенеза Града птица” (“*Oogenesis of Bird City*”), која представља пролог новели “Јахачи румене наднице”.

Седамдесете године XX века у Фармеровом животу и стваралаштву

Социјална и сексуална револуција из шездесетих година прошлог века, довела је до тога да седамдесетих година Фармерова дела више не буду посматрана (од стране појединих уредника) као неприкладна. Година 1971. остаће упамћена у Фармеровом стваралаштву по томе што је први пут објављен један од његових најпознатијих романа – *Својим расутим телима идите*³⁰ (*To Your Scattered Bodies Go*), који је касније доживео бројна реиздања и преводе на више од 15 језика, укључујући и српски. У питању је први роман из вероватно најпознатије Фармерове саге “Свет-река”, за коју Живковић каже да је несумњиво “најбоља и најпопуларнија Фармерова серија” (Живковић Зоран 1990: 204), о једној огромној планети по којој кривуда велика река, милионима километара дугачка; на том свету васкрсавају и започињу вечити живот сви икада живели становници планете Земље (осим самоубица и деце до пет година). Сви васкрсавају у телима двадесетпетогодишњака, имају три obroка дневно посредством специјалних посуда званих “Грал”, а главни ликови полазе у потрагу за Мистичним Торњем, како би прозрели тајну свог научно оствареног васкрсења. У роману се појављује широк спектар ликова, свих раса и раздобља, а неки од њих су: Ричард Френсис

³⁰ Фармер насловом свог романа прави својеврсан омаж чувеном представнику тзв. “метафизичке поезије” Џону Дону (1572-1631), који у VII сонету из групе *Побожних сонета* (има их укупно 19) даје своје виђење судњег дана и васкрснућа умрлих.

Бартон, Марк Твен³¹, Сирано де Бержерак, Џек Трбосек, Џек Лондон, и многи други. Исте године појављује се други наставак горепоменутог серијала, роман *Знаменити речни брод* (*The Fabulous Riverboat*).

“Премиса (серијала ‘Свет-река’, прим. аут) је изванредна”, написао је Џорџ Ман у својој *Гигантској енциклопедији научне фантастике* (*Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*), “али наставци првог романа не успевају да испуне обећано. (...) Ипак, остаје занимљив, ако ни због чега другог, због почетног концепта, и осећања чудесног које инспирише³²” (Ман: 135). Роман *Својим расутим телима идите* веома је релевантан за студије религије у књижевности, јер приказује како би загробни живот могао *стварно* да изгледа, као и његове парадоксе, добре и лоше стране. Фармер својом научнофантастичном визијом судњег дана, додирује бројне филозофске, религиозне и етичке проблеме. Он рационализује и литерализује хришћанску идеју раја, у коме се свеколико човечанство уздигло из гробова, и оживело у младим телима на обали бескрајне реке, и једног мистичног света. Битно је да увидимо да је само научнофантастична књижевност могла дати једно овакво дело, надограђујући постојећу хришћанску догму новим псеудонаучним елементима, и са великом визионарском снагом дочарати свет васкрслих. Урсула Ле Гвин, чувена америчка списатељица научне фантастике, каже да „жива књижевност не живи по јучерашњем, ни по данашњем, већ по сату сутрашњице” (Ле Гвин 1988: 95). У светлу те тврдње можемо закључити да су неки од највећих квалитета овог Фармеровог романа – отварање нових перспектива, стварање нових кодова поимања зачудног и непознатог, ширење погледа ка будућности, ка новом и неистраженом. Такође, Фармеров роман може се посматрати као средство екстраполације стварности, и као “мапа пута за перципирање потпуно нових и радикалних другости” (Тасић 2009: 110).

Потпуна посвећеност писању полако почиње да се исплаћује Фармеру, јер је 1971. године, поред објављених дела, написао и доста чланака за различите фанзине. Поред два поменута, написао је и роман *Ишмелови китови ветра* (*The Wind Whales of Ishmael*), који представља омаж Херману Мелвилу и наставак његовог *Моби Дика*. Објавио је четири кратке приче, од којих се високим књижевним квалитетом издваја прича “Свет само уторком” (“The Sliced-Crosswise Only-On-Tuesday World”), о будућем пренасељеном друштву у коме је становништво подељено на седам великих група, а свакој групи додељен је један дан у недељи током којег ће њени припадници бити будни, док преосталих шест дана проводе у вештачки произведеном сну. “Иако написана у форми класичне дистопије, употпуњеној ултимативним падом, прича се истиче оригиналним окружењем, и Фармеровим

³¹ Едгар Чепман, у можда најпотпунијој и најбољој биографији Филипа Хозе Фармера објављеној под називом *Магични лавиринт Филипа Хозе Фармера* (*The Magic Labyrinth of Philip José Farmer*), набраја велики број сличности између Фармера и прослављеног америчког новелисте Марка Твена. Између осталог, Чепман издваја: обојица су рођени на Средњем западу (Midwest) поред велике реке, били су отуђени од социјално-моралних канона, живели су “номадским” животом пре него што су се у потпуности посветили писању, обојица су у својим делима исказивали истанчан смисао за хумор и сатиру, касно су били признати као генији свог доба, итд. (Чепман: 1981).

³² The premise is superb, but ultimately the sequence fails to live up to its promise. (...) Nevertheless, it remains of interest for its initial concept and the sense of wonder it inspires, if for nothing else.

даром да ову веома неплаузибилну друштвену структуру учини реалном”³³ (Дамаса: 139), рекао је о овој причи Дон Дамаса у својој *Енциклопедији научне фантастике*.

Фикционална биографија *Тарзан уживо* (*Tarzan Alive*) обележила је 1972. годину у Фармеровом стваралаштву. Поред ове фикционалне биографије, још један је роман привукао пажњу читалачке публике; у питању је *Последњи временски дар* (*Time's Last Gift*), у коме се Тарзан појављује као главни лик, и наставља да живи у друга два Фармерова романа из тзв. “Опар” саге – *Хадон древног Опара* (*Hadon of Ancient Opar*, 1974) и *Лет за Опара* (*Flight to Opar*, 1976). За роман *Својим расутим телима идите* Фармер осваја своју трећу “Хуго” награду. Осим поменутих романа, објављује новелу “Седамдесет година Декпопа” (“Seventy Years of Decrop”), новелету “Ка вољеном граду” (“Toward the Beloved City”), и три кратке приче. Новела “Седамдесет година Декпопа”, за коју је Фармер награђен наградом “Локус” (“Locus”), упозоравајућа је прича о једном будућем пренасељеном друштву, које предузима драстичне мере за смањење популације. “Ка вољеном граду” је прича написана за антологију религиозне научне фантастике *Знаци и чуда* (*Signs and Wonders*, 1972), уредника Роџера Елвуда (Roger Elwood). У питању је несентиментална прича о деконструисаној *Књизи откровења*, а Елвуд је изјавио да “није у потпуности разумео *Књигу откровења*, док није прочитао ‘Ка вољеном граду’”³⁴ (в. Фармер 1982: 76). Фармер, 1973. године, наставља са писањем фикционалних биографија. Поред Тарзана и Едгара Рајса Бароуза, Фармер је написао фикционалну биографију о Филеасу Фогу, јунаку романа *Пут око света за 80 дана* Жила Верна. Фармер у роману *Други дневник Филеаса Фога* (*The Other Log of Phileas Fogg*) описује шта се заправо десило у поменутом Верновом делу. Како је дошао на идеју да напише овај омаж Верну, Фармер објашњава у предговору романа:

Први пут сам прочитао Вернов *Пут око света за 80 дана* 1929. године. Од тада до 1938. године прочитао сам га можда још четири или пет пута. Погледао сам Тодову филмску верзију и јако сам уживао у њој, али је прошло 33 године од када сам поново прочитао књигу. Схватио сам да је чак још привлачнија него што сам је се сећао, и био сам запањен како се добро држала. То је истински класик свог жанра, иако, наравно, не у рангу са романом *Браћа Карамазови* или *Моби Диком*. Али сам запазио одређене елементе који су ми промакли у млађим читалачким данима. Након што сам добро промислио о тим елементима, закључио сам да *Пут око света за 80 дана* има две приче. Прва је била спољашња, лако уочљива, коју је испричао Верн као интересантну, али безазлену авантуристичку причу. Друга прича је езотерична, изасцене, и пуна опасних импликација за човечанство³⁵. (Фармер 1979: 5)

³³ Although cast in the form of the usual dystopia, complete with its ultimate downfall, the series was distinguished by the novelty of the setting and by Farmer’s gift for making even this very implausible social structure seem real.

³⁴ ...he himself said that he had not really understood Revelations until he read “Toward the Beloved City”.

³⁵ I first read Verne’s *Around the World in Eighty Days* in 1929. Between then and 1938 I reread it perhaps four or five times. I saw Todd’s movie version and enjoyed it immensely, but about thirty-three years passed before I read the book again. I found it to be even more charming than I’d remembered and was amazed at how well it stood up. It’s a true classic – of its own genre – though not in a class with *The Brothers Karamazov* or *Moby Dick*, of course. But I saw certain elements in it that had escaped me in my youthful reading days. After pondering on these elements for several months, I concluded that *Around the World in Eighty Days* had two stories. One was the exterior, the easily observable, reported by Verne as an interesting but unsinister adventure tale. The other was esoteric, behind-the-scenes, and full of dangerous implications for humanity.

Фармер, 1973. године, објављује и фикционалну биографију Дока Севица, чувеног америчког “палп” јунака из тридесетих и четрдесетих година прошлог века, у роману *Док Севиц: његов апокалиптични живот (Doc Savage: His Apocalyptic Life)*. Осим два поменути, објављује и трећи роман те године – *Издајник живих (Traitor to the Living)*, новелету “Скице међу рушевинама мог ума” (“Sketches Among the Ruins of My Mind”), збирку кратких прича *Књига Филипа Хозеа Фармера (The Book of Philip José Farmer)*, и више кратких прича и чланака за фанзине. Године 1974. Фармер објављује роман: *Пустоловине Пирлеса Пира од доктора Џона Х. Вотсона (The Adventures of the Peerless Peer by John H. Watson)*, забавну причу о Шерлоку Холмсу и Тарзану. За причу “Скице међу рушевинама мог ума” др Александар Б. Недељковић каже да је “СФ прича врхунског књижевног квалитета”, и додаје да “можда ниједна друга прича нити роман у светској књижевности (имајући у виду Марсела Пруста и његово *Трагање за изгубљеним временом* из 1927. године) не показује овако добро и овако потресно (и драматично) колики је заправо значај меморије, и оријентације у времену, за постојање људске личности и људске цивилизације. Ова Фармерова прича је аутентично ремек-дело светске књижевности”³⁶ (Библиографија Монолита 1-10).

Фармер је поједина дела објавио под псеудонимом Килгор Траут³⁷ (Kilgore Trout). Траут је фикционални јунак, којег је створио прослављени амерички писац Курт Вонегат (Kurt Vonnegut), аутор етаблираних СФ романа *Кланица пет (Slaughterhouse-Five)* и *Колевка за мацу (Cat's Cradle)*. Фармер је тражио дозволу од Вонегата да објави роман под Траутовим псеудонимом³⁸, на шта је Вонегат (усмено) пристао, не претпостављајући да ће роман *Венера на полушкољци (Venus on the Half-Shell, 1975)* постићи велики комерцијални успех, и наићи на значајну пажњу критичара. За поменути Фармеров роман дуго се спекулисало да га је написао Вонегат, јер Фармер није открио да заправо он стоји иза псеудонима Килгор Траут. По Вонегатовим речима, то му је донело много штете. Вонегат је у једном интервјуу о неспоразуму са Фармером рекао:

Фармер је хтео да узме име тог “Килгора Траута” као псеудоним и да оживи један од тих замишљених Траутових романа. Ја му најзад реко’ може. Није било никаквог договора о дељењу прихода, ничег. Заносио сам се сањаријом да дозволим гомили људи да пишу романе “Килгора Траута” тако да у књижарама, и на црквеним распродајама, и свугде, буду праве хрпе тог смећа унаоколо. (...) Било како било, тек, књига се појави, прода се изузетно добро, али нигде никаквог доказа да то нисам писао ја. Опако ме искасапе у приказу у једном СФ часопису, као да сам ја написао ту

³⁶ в. Библиографија Монолита 1-10

³⁷ Према подацима са званичног сајта Филипа Хозе Фармера (<http://www.pjfarmer.com/>), у периоду од 1974-1978. године Фармер је користио неколико псеудонима: Кордвјенер Бирд (Cordwainer Bird), Максвел Грант (Maxwell Grant), Дејн Хестром (Dane Helstrom), Род Кин (Rod Keen), Хари Мандерс (Harry Manders), Џонатан Свифт Сомерс III (Jonatan Swift Somers III), Лео Квиквег Тинкраудор (Leo Queequeg Tincrowdor), и Џон Вотсон (John Watson).

³⁸ “Килгор Траут – Kilgore Trout – је имагинарни лик који се појавио у неколико Вонегатових књига. Траут је јадни, пропали провинцијски новинарчић који у слободном времену пише хрпе научнофантастичних текстова и остаје непознат, делимично и због тога што су његова дела очајно лоше написана, али и зато што се продају искључиво у порнографским књижарама” (Вонегат: 86).

проклету од романа; стизала су ми и гадна писма у смислу: па Ви бисте све учинили за новца, Ви сте опако опељешили своје фанове. Фармер је одбио да открије тајну и призна да је он написао ту књигу; та тајност ми је нанела огромну штету. (Вонегат: 86)

Филип Хозе Фармер је у одговору који је послао Вонегату изјавио да се у потпуности идентификовао са ликом Килгора Траута³⁹, и додао:

Поновићу, и инсистирам на чињеници да нисам због новца написао роман потписан именом Килгора Траута. То је била почаст Курту Вонегату због мог дивљења према његовом делу. (...) Не марим шта Курт Вонегат каже. Учинио сам то као завет моје велике љубави према његовом делу. И сматрао сам да ће бити сјајна идеја да се Траутова књига, за кога су сви мислили да фикционални јунак, заиста појави. Фантазија би постала реалност – макар на кратко⁴⁰. (Фармер 1999)

Раскол је настао, претпоставља се, због новца, иако Вонегат то није желео да призна. Говорио је да је имао много штете због тога што су *Венеру на полушкољци* повезивали са његовим именом, да га је критика “искасапила”, а фанови обасули оптужбама да их је опељешило. Заправо, Вонегат је био озлојеђен због тога што је роман на тржишту постигао велики комерцијални успех, а он од тога није имао ни долара, јер није било никаквог договора о дељењу прихода. Са друге стране, Фармер је тврдио да није био вођен комерцијалним разлозима, већ само жељом да искаже поштовање према писцу којег је веома ценио. Колико нам је познато, њих двојица никада нису изгладили овај неспоразум.

Иако је роман *Венера на полушкољци* поделио критичку СФ јавност (критичари који нису волели Вонегата сматрали су да је у питању очајан роман који исмева научну фантастику, а они који су имали поштовања према његовом стваралаштву хвалили су инвентивност и експерименталност тог дела), не може се порећи да је у питању квалитетно и вишеслојно дело, које се може читати на више начина – као урнебесна пародија, постмодернистичка метафикција, или научнофантастична експериментална проза. Можда најобјективнији осврт на овај контроверзни роман дао је Едгар Чепман, који каже:

Отуђен од актуелности и контроверзи, *Венера на полушкољци* се може читати као живописна сатирична анатомија, као роман апсурда, који успева да пародира Вонегата, у исто време исмевајући људску претенциозност и нашу упорну потрагу за метафизичким одговорима у једном ирационалном универзуму. Као сатира, *Венера на полушкољци* има много одличних момената, али и снажно контрастира Вонегатово

³⁹ Идентификација са Траутом, како наводи Чепман, појачана је многим стварима, па је фикционални Траут постао једна врста пандана правом Фармеру: обојица су често били потцењивани и одбијани од стране уредника; били су несхваћени критичари друштвеног окружења; често су идентификовани као порнографски писци; (в. Чепман: 75)

⁴⁰ I will repeat and insist upon the fact that it was not the money I hoped to make from writing as Kilgore Trout that caused me to write the novel. It was a tribute to KV inspired because of my admiration of his work. (...) I don't care what KV says. I did it because it would be a testament of my great love for his works. And I thought it'd be a splendid idea if a book by Trout, whom everybody thought was a fictional character, did appear. Fantasy would become reality – at least for a while. (в. Фармер 1999)

дело. Док је Вонегатов тон јувеналски или свифтовски, а његово дело указује на истинску мизантропију, Фармер је овде (у роману *Венера на полушкољци*, прим. аут) генијални хорацијски сатиричар. Чини се да код Фармера постоји више спремности да се прихвате ограничења људског живота, више наде о способности људи да уживају у животу, чак иако су снови и идеали у већини случајева осуђени да се не остваре до краја⁴¹. (Чепман: 65)

Венера на полушкољци био је једини роман који је Фармер написао 1975. године. Наредне године објављује роман *Гвоздени замак* (*Ironcastle*, 1976). Након пет година од објављивања другог дела, Фармер објављује трећи роман из серијала “Свет-река” – *Тамни пројекат* (*Dark Design*, 1977). Крајем седамдесетих година прошлог века Фармер се по први пут опробао у хорор жанру – објавио је две кратке хорор приче: “Бруцош” (“*The Freshman*”, 1979) и “Закупац два зла” (“*The Leaser of Two Evils*”, 1979). “Бруцош” је омаж Лавкрафтовим причама Ктулу мита, и приповеда о бруцошу шездесетогодишњаку који улази у чудно братство.

Осамдесете године XX века у Фармеровом животу и стваралаштву

Почетек осамдесетих година 20. века за Фармера је био подједнако плодан као и седамдесете. У том периоду Фармер је већ био писац на врхунцу свог стваралаштва, а слава и признања критичара, која су га дуго заобилазила, сада су коначно била у његовим рукама. Објавио је четврти роман серијала “Свет-река” – *Магични лавиринт* (*The Magic Labyrinth*, 1980), што је, у ствари, наставак трећег романа серијала (*Тамни пројекат*), који је био преобиман да би се објавио у једној књизи. Роман *Безумна маска* (*Unreasoning Mask*, 1981), за који сам Фармер каже да му је лични фаворит, уврштен је у листу од 100 најбољих СФ романа по избору Дејвида Прингла. У питању је добро промишљена спејс-опера, у чијем је тематском средишту потрага за Богом, који је створио универзум, али је и даље попут рањивог детета. Фармер и даље наставља да пише о књижевним јунацима свог детињства – објавио је роман *Путујући глумац у Озу* (*A Barnstormer in Oz*, 1982), чији је главни јунак Доротин син. Серијал “Свет-река” коначно добија завршни роман – *Богови Речног света* (*Gods of Riverworld*, 1983), у коме постоји дилема на који начин користити научно контролисани процес ускрснућа. Објављена је још једна Фармерова прича у којој је за главног јунака изабрао хероја свог детињства. У питању је кратка прича “Авантура три лудака” (“*The Adventure of Three Madmen*”, 1983), у којој је главни јунак Могли из Киплингове *Књиге о џунгли*. Само две године након објављивања последњег дела серијала “Свет-река”, Фармер 1985. године започиње нову трилогију романа под називом “Дневни

⁴¹ Divorced from topicality and controversy, *Venus On The Half-Shell* can be read as a lively satirical anatomy, an absurdist novel that manages to parody Vonnegut while ridiculing human pretentiousness and our persistent search for metaphysical answers in an irrational universe. As a satire, *Venus On The Half-Shell* has many excellent moments, but it contrasts sharply with Vonnegut’s work. Whereas Vonnegut is Juvenalian or Swiftian in his tone, his work suggesting genuine misanthropy, Farmer is a genial Horatian satirist here. There seems to be more readiness to accept the limitations of human life in Farmer, more hopefulness about the human capacity to enjoy life, even if dreams and ideals are for the most part doomed to not to be realized completely.

свет” (“Dayworld”), истоименим почетним романом. Серијал је заснован на премиси коју је Фармер користио у причи “Свет само уторком”, с том разликом што је увео нове ликове – тзв. “Дејбрејкере” (“Daybreakers”), који имају различит живот, различито име, посао, супругу – све различито – сваког дана у недељи. Други роман у трилогији “Дневни свет” Фармер је објавио под називом *Побуњеник Дневног света* (*Dayworld Rebel*, 1987), а три године касније и последњи део серијала – објављен је роман *Распад Дневног света* (*Dayworld Breakup*, 1990). Филип Хозе Фармер се у седамдесетој години живота први пут опробао као уредник, поставши главни одговорни за едицију романа (углавном научнофантастичних) под називом “Dungeon”. Први роман у едицији био је *Црна кула* (*The Black Tower*, 1988) Ричарда Лапофа, а укупно је објављено шест романа за време Фармеровог уредништва. Преосталих пет романа су: *Мрачни бездан* (*The Dark Abyss*, 1989), *Долина грома* (*The Valley of Thunder*, 1989), *Ватрено језеро* (*The Lake of Fire*, 1989), *Скривени град* (*The Hidden City*, 1990), и *Коначна битка* (*The Final Battle*, 1990).

Деведесете године XX века у Фармеровом животу и стваралаштву

Деведесете године прошлог века мирнији су период Фармеровог стваралаштва, што не значи да није био присутан на СФ сцени. Константно су објављивани репринти његових дела, збирке кратких прича, антологије, прикази, а тек повремено би се појавио са неким новим делом. Фармер, већ зашао у године, наставља праксу да се враћа старим јунацима и серијалима. Објавио је роман *Бес црвеног орка* (*Red Orc's Rage*, 1991), који се у значајној мери ослања на серијал “Свет ступњева”, о психијатру који Свет ступњева користи као метод терапије, и пацијенту који има способност да путује у друге универзуме. Фармер се у роману *Бекство од Локија* (*Escape from Loki*, 1991) враћа Доку Севицу као главном јунаку. У питању је ратна прича, у којој Док Севиц као шеснаестогодишњак, борећи се у Првом светском рату, бива заробљен и одведен у немачки заробљенички логор, из којег са групом сабораца покушава да побегне. У сарадњи са Ентони Пирсом, Фармер објављује роман *Гусеничино питање* (*Caterpillar's Question*, 1992). То је био први пут да Фармер пише у колаборацији са још једним писцем. Шеснаест година након објављивања *Лавалитског света*, објављен је последњи, шести роман из серијала “Свет ступњева” – *Више од ватре* (*More than Fire*, 1993), у коме долази до коначног обрачуна за контролу над цепним универзумима, и до откривања тајни “господара”. У периоду 1993-1997 Филип Хозе Фармер није објавио ниједно ново дело, што је његове фанове навело на помисао да се аутор “Јахача румене наднице” пензионисао. Ипак, након пет година у којим није објавио ниједно прозно остварење, Фармер се враћа на књижевну сцену романом *Ништа не гори у паклу* (*Nothing Burns in Hell*, 1998). То је први Фармеров роман из жанра мистерије, чија је радња смештена у савремену Пеорију, и прати авантуре приватног адвоката Томаса Грешема. Овај роман Фармер још назива “регионалним романом”⁴². Објављује и крими причу “Огољен дође Фармер” (“Naked Came the Farmer”, 1998), чији су главни јунаци ликови искључиво из државе Илиноис, међу њима и писци научне фантастике, новинари, историчари, критичари, психолози, учитељи, поп певачи, и Филип Хозе Фармер као главни јунак. Како је стваралачки започео последњу деценију

⁴² Regional novel (в. Фармер 1998).

двадесетог века, тако је Филип Хозе Фармер и завршава – пишући о својим литерарним херојима. Постмодернисти су веома ценили писце који су имали склоност да пишу фикционалне биографије, и деконструишу поп иконе попут Тарзана, Док Севица, или Шерлока Холмса⁴³. Фармер је испунио своју жељу да напише оригинално дело о Тарзану, објавивши роман *Тамно срце времена: роман о Тарзану* (*The Dark Heart of Time: A Tarzan Novel*, 1999). У овом роману Фармер се држи постулата прозе Едгара Рајса Бароуза, оригиналног творца лика Тарзана, али самог “Господара џунгле” кроји према свом укусу. Роман одликује непрестана акција, напетост, и једна од најжешћих сцена бекства коју је Фармер икада написао.

Прва деценија XXI века Фармеровом животу и стваралаштву

У 21. век Фармер је ушао као један од највећих живих писаца научне фантастике, мирно живећи до краја живота у свом дому у Пеорији. У периоду од 2001-2009. године није пуно стварао, углавном су објављивана његова дела која је написао доста раније, чак и пре више од 50 година, али су објављена тек у 21. веку. Такође, објављен је и велики број репринта његових дела. Године 2002. објављена је прича “За добро земље” (“*The Good of the Land*”), која је написана 1955. године, али се није појавила у штампаном облику пре него што ју је објавио магазин “RG”, 47 година касније. У овој причи Фармер обрађује старо веровање, које се у прошлости схватало веома буквално, да здравље вође зависи од здравља нације. Од 2005. године почиње да излази часопис “Фармерфил” (“*Farmerphile*”), претежно посвећен животу и раду Филипа Хозе Фармера. У периоду 2005-2009. године изашло је укупно 15 бројева. У “Фармерфилу” су објављиване углавном мање познате Фармерове приче, као и оне најраније које никада пре нису објављене, затим су штампани разни Фармерови говори, интервјуи, уводи, предговори, поговори, писма, чланци, а серијализован је и један роман – *Изаћи из јаме без дна* (*Up from the Bottomless Pit*). Такође, објављивани су теоријски чланци и критике о Фармеровим делима. У Фармеровој родној Пеорији од 2006. године одржава се “Фармеркон” (“*Farmerson*”), годишња конференција посвећена његовом стваралаштву. Последњи Фармеров објављени роман је *Град изван игре* (*The City Beyond Play*, 2007), у сарадњи са писцем Денијем Адамсом⁴⁴. Године 2008. Фармер је прославио 90. рођендан. У ту част одржан је и трећи по реду “Фармеркон”. Објављена збирка прича *Венера на полушкољци и друге приче* (*Venus on the Half-Shell and Others*), и две кратке приче: “Први робот” (“*The First Robot*”, 2009) и “Дуо Миауле” (“*Duo Miaule*, 2009”).

Филип Хозе Фармер је преминуо 25. фебруара 2009. године у својој кући у Пеорији, у 91. години живота, само три дана након што је одржан четврти “Фармеркон”. Остао је упамћен као аутор велике имагинације који је својим неконвенционалним делима проширио границе научне фантастике, ослобађајући је ограничавајућих табуа и шаблона. По речима

⁴³ Види, на пример, научни рад Патрише Д. Фокс (*Patricia D. Fox*) “Фикција, биографија, аутобиографија, и постмодерна носталгија у (кон)тексту повратка” (в. Фокс 1999).

⁴⁴ Дени Адамс је Фармеров рођак – Адамсова бака је Фармерова сестра од стрица. Адамс у једном чланку каже да је Фармер имао пресудан утицај на његово одрастање, и усмерио га на позив писца, и износи многобројне похвале на рачун Фармерове ерудиције и интелигенције (између осталог, дао је податак да је Фармер у својој кућној библиотеци имао око 20.000 књига). (в. Адамс 2005: 1-4)

Леслија Фидлера, Фармеров културни империјализам можемо описати “као гаргантуанску жудњу да *прогута* цео космос, прошлост, садашњост, и будућност, и да их поново ‘избљује’”⁴⁵ (Фидлер: 155). Можемо претпоставити да овим речима Фидлер жели да истакне Фармерову фасцинантну имагинативност и визионарску снагу, која своју инспирацију тражи у готово свим аспектима људског постојања, било у синхронијској или дијахронијској перспективи. Поједина његова дела била су усмерена на рушење друштвених догми, преваходно оних које се тичу секса и религије, чиме је себи стекао углед бескомпромисног писца; његова су дела преведена на многе језике света; због свега тога Филип Хозе Фармер је постао једна од икона научнофантастичне књижевности.

Филип Хозе Фармер – хронологија

1918. 26. јануара рођен је Филип Хозе Фармер, у Северној Терахоти, Индијана.

1920. Фармерова породица се сели у Индијанаполис, а недуго затим у Гринвуд, Индијана.

1922. Фармерова породица се сели у Мексико.

1923. Коначно, Фармерова породица се настањује у Пеорији, држава Илиноис, где ће, уз повремене селидбе, провести највише времена.

1924. Као шестогодишњак Фармер је први пут видео дирижабл, што ће касније утицати да се заинтересује за летелице лакше од ваздуха, као и да напише велики број прича о њима.

1928. Филип Хозе Фармер, за пријатеље Фил, открива чари научне фантастике. Почиње да чита дела Едгара Рајса Бароуза и Жила Верна. Ужива у авантурама Шерлока Холмса и *Гуливеровим путовањима*.

1936. Фармер прави концепт за своју прву причу, која ће касније бити објављена под називом “Творци универзума”. Завршава средњу школу у Пеорији. Уписује журналистику на Мисури универзитету.

1937. Фармеров отац банкротира. Фил је принуђен да се запосли у електродистрибуцији у Илиноису, како би помогао оцу да исплати дугове, и како би се вратио на студије.

1939. Фармер напушта журналистику, и уписује се на Бредли политехнички институт у Пеорији, где бира енглеску књижевност за главну област интересовања. Добија стипендију из креативног писања.

1940. Упознаје Елизабету (Бет) Андре, своју будућу супругу.

⁴⁵ In this light, it seems appropriate to describe Farmer’s cultural imperialism as a gargantuan lust to swallow down the whole cosmos, past, present, and to come, and to spew it out again.

1941. Фармер се тајно жени Елизабетом. Одлучује да постане кадет авијације, и придружује се ваздухопловним снагама. За време његове обуке у Тексасу, Јапанци су напали Перл Харбур.

1942. Фил напушта авијацију. Запошљава се у челичани, где ради пуних 11 година, иако је то требало да буде привремени посао. Добија сина Филип-Лерда.

1945. Филип Хозе Фармер и Елизабет Фармер добијају ћерку Кристен.

1946. Фармер први пут продаје своју причу – у мартовском броју часописа “Adventure” штампана је прича “O’Brien and Obrenov”.

1949. Након дванаест година Фил се, на наговор своје супруге, враћа на Бредли универзитет. У антологији поезије студената Бредли универзитета *American Sign*, објављена је његова поема “Imagination”.

1950. Фармер дипломира на Бредли универзитету, одсек енглески језик.

1952. Фармерова прва научнофантастична прича “Љубавници” штампана је у августовском броју часописа “Startling Stories”. Ова прича је касније проширена у истоимени роман. Објављује кратку причу “Sail On! Sail On!”. Даје отказ у челичани и у потпуности се посвећује писању.

1953. Фил добија своју прву “Хуго” награду за најперспективнијег писца. Бива све продуктивнији у писању, и ову годину завршава са три објављене новелете, две новеле, две поеме, и са једним кратким романом (*Moth and Rust*), који је наставак кратке приче “Љубавници”. По високом књижевном квалитету издваја се новела “Mother”.

1954. Још једна стваралачки продуктивна година за Фармера. Аутор “Јахача румене наднице” објављује пет кратких прича (“They Twinkled Like Jewels”, “Daughter”, “Queen of the Deep”, “The Wounded”, “Totem and Taboo”), две новеле (“The God Business”, “Rastignac the Devil”), једну новелету (“The Celestial Blueprint”), и поему “In Common”.

1955. Стваралачки мирнија година за Фармера – објавио само новелу “Father”.

1956. Фармер се са породицом сели у Сиракузу, Њу Јорк. Те године Фил се посветио новом послу у компанији “General Electric”, тако да није објавио ниједно прозно дело.

1957. Објављен први Фармеров роман, *The Green Odyssey*, у тврдом и меком повезу. Поред поменутог романа, објављена је и новела “Night of Light”.

1958. Фил се сели у Аризону, где се запошљава у компанији Моторола.

1959. Фармерова прича “Alley Man” номинована је за награду “Хуго”.

1960. Објављена су два Фармерова романа – *Flesh* и *A Woman Day*, и три кратке приче – “Heel”, “Open To Me, My Sister” и “A Few Miles”. Штампана је и прва збирка Фармерових прича – *Strange Relations*.

1961. Кратка прича “Љубавници” проширена је у истоимени роман. Објављена је једна Фармерова новела – “Prometheus”, и једна новелета – “Tongues of the Moon”.

1962. Година у којој Фармер излази из граница научне фантастике, и објављује мејнстрим роман *Fire and the Night*, и причу мистерије “Uproar in Acheron”. Објављена је још једна збирка његових прича – *The Alley God*.

1963. Објављене две кратке приче Филипа Хозеа Фармера: “How Deep the Grooves” и “Some Fabulous Yonder”.

1964. Објављена два Фармерова романа – *Inside Outside* и *Tongues of the Moon*. Поред тога, штампане су и две његове кратке приче: “The Blasphemers” и “The King of the Beasts”.

1965. Фармер се сели на Беверли Хилс. Објављује прву књигу из веома популарног серијала књига “World of Tiers”, под називом *The Makers of Universes*. Објављен је још један роман – *Dare*, и једна новела – “The Day of the Great Shout”.

1966. Објављена три Фармерова романа: *The Gates of Creation* (други роман из серијала “World of Tiers”), *The Gate of Time* и *Night of the Light*; објављена је и једна његова новела (“The Suicide Express”) и једна новелета (“Riverworld”).

1967. Фармер се запослио као технички писац у војној ваздухопловној компанији “McDonnell-Douglas”. Те године објавио је три новеле, од којих се књижевним квалитетом издваја новела “Јахачи румене наднице”, која је први пут објављена у прослављеној антологији *Dangerous Visions*, уредника Харлана Елисона. За поменућу новелу награђен је “Хуго” наградом, другом по реду у његовој каријери.

1968. Фармер се сели у Лос Анђелес. Објавио два романа: *A Private Cosmos* (трећи роман из серијала “World of Tiers”) и *Image of the Beast* (еротски роман), и две кратке приче (“Don’t Wash the Carats” и “The Jungle Rot Kid on the Nod”).

1969. Отпуштен из компаније “McDonnell-Douglas”. Поново се у потпуности посвећује писању. Објављује два романа за одрасле (*A Feast Unknown* и *Blown*), и новелету “Down in the Black Gang”.

1970. Фармер се враћа натраг у Пеорију. Ово је година у којој је Фармер објавио чак пет романа, више него било које друге године: *Behind the Walls of Terra* (четврти роман из серијала “World of Tiers”), *Lord of the Trees/Mad Goblin*, *Lord Tyger*, *Love song*, и *The Stone God Awakens*. Уз пет романа у своју библиографију додао је и једну кратку причу – “The Oogenesis of Bird City”.

1971. Објављена два романа из популарног серијала “Речни свет” – први *Својим расутиим телима идите*, и други *The Fabulous Riverboat*. Потпуна посвећеност писању се исплатила – Фармер је ове године, поред три романа, објавио једну збирку кратких прича (*Down in the Black Gang*), четири кратке приче, и пет чланака за различите фанзине.

1972. Трећа “Хуго” награда за Фармера, овога пута за најбољи роман *Својим расутиим телима идите*. Фармер објављује фикционалну биографију Тарзана под називом *Tarzan Alive*, роман *Time’s Last Gift*, новелу “Seventy Years of Despor”, и три кратке приче: “Skinburn”, “The Sumerian Oath”, и “Father’s in the Basement”.

1973. Објављена још једна фикционална биографија – *Doc Savage: His Apocalyptic Life*. Из штампе изашла и два романа (*The Other Log of Phileas Fogg* и *Traitor to the Living*), збирка кратких прича (*The Book of Philip Jose Farmer*), изузетно важна новелета (“Sketches Among the Ruins of My Mind”), и четири кратке приче (“Mother Earth Wants You”, “Monolog”, “After King Kong Fell” и “Opening the Door”).

1974. Фармер први пут објављује под псеудонимом Килгор Траут. Такође по први пут уређује једну антологију (*Mother Was a Lovely Beast*). Објављује два романа (*The Adventures of Peerless Peer* и *Hadon of Ancient Opar*), и новелу “The Two-Edged Gift”.

1975. Објављен Фармеров роман *Venus on the Half-Shell*, новела “The Problem of the Sore Bridge – Among Others”, три новелете “Greatheart Silver”, “The Return of Greatheart Silver” и “The Startouched”, и две кратке приче “The Evolution of Paul Eyre” и “Passing On”.

1976. Објављен други по реду роман из “Опар” серијала – *Flight to Opar*, као и роман *Ironcastle*. Осим два романа, објављена је и једна Фармерова новелета “Fundamental Issue”, и три кратке приче: “Osiris on Crutches”, “The Volcano” и “The Dogs Whose Barque Was Worse Than His Bight”.

1977. Објављена трећа књига у серијалу о “Речном свету” – *The Dark Design*. Уз то, Фармер објављује пети роман из серијала “World of Tiers” (*The Lavalite World*), новелету (“Greatheart Silver in the First Command”), и три кратке приче (“The Henry Miller Dawn Patrol” “Savage Shadow” и “The Impotency of Bad Carma”).

1978. Стваралачки “сушнија” година за Фармера – објављена само једна његова кратка прича (“It’s the Queen of Darkness, Pal”).

1979. Два различita издавачa штампају два Фармерова романа – *Dark is the Sun* и *Jesus on Mars*. Фармер се опробава и у хорор књижевности, објавивши две кратке приче хорор жанра – “The Leaser of Two Evils” и “J.C. on the Dude Ranch”.

1980. Објављена четврта књига у серијалу о “Речном свету” – *The Magic Labirinth*. Поред тога, штампане су две Фармерове новелете (“Spiders of the Purple Mage” и “The Making of Revelation, Part 1”), и једна збирка кратких прича (*Riverworld War: The Suppressed Fiction of Philip José Farmer*).

1981. Објављена збирка прича Филипа Фармера – *Father to the Stars*, роман *The Unreasoning Mask* (уврштен у избор 100 најбољих научнофантастичних романа, по избору Дејвида Прингла), и новелета – “The Long Wet Dream of Rip Van Winkle”.

1982. Рекордна година за Фармера, када је у питању објављивање збирки његових кратких прича – ове године објављено их је три (*Stations of the Nightmare*, *Greatheart Silver* и *The Purple Book*). Објављен је и један роман – *A Barnstormer in Oz*.

1983. Објављена су последња два романа из серијала “Речни свет”: *Gods of Riverworld* и *River of Eternity*.

1984. Објављен кратки роман *The Adventure of Three Madmen*, као и збирке кратких прича “The Classic Philip José Farmer 1952-1964” и “The Classic Philip José Farmer 1964-1973”.

1985. Романом *Dayworld* започиње нови истоимени серијал романа. Фармер пише енциклопедијске одреднице о Едгару Рајсу Бароузу и Френку Бауму, које су објављене у књизи *20th Century Fiction*.

1986. Објављено луксузно издање романа *Својим расутиим телима идите*, у кожном повезу.

1987. Објављен је други роман серијала “Dayworld” – *Dayworld Rebel*.

1988. Фармер постаје уредник едиције “Dungeon”, која објављује углавном научнофантастичне романе.

1989. Објављена Фармерова кратка прича “St. Francis Kisses His Ass Goodbye”.

1990. Објављен роман *Dayworld Breakup*, трећи роман серијала “Dayworld”.

1991. Фармер се враћа авантурама Дока Севица, објавивши роман *Escape from Loki*. Исте године објављен је и роман *Red Orc's Rage*, и две кратке приче: “Nobody's Perfect” и “Wolf, Iron and Moth”.

1992. Објављене две збирке кратких прича – *Riders of the Purple Wage* и *Tales of Riverworld*, један роман – *The Caterpillar's Question*, и три кратке приче – “UFO vs IRS”, “Crossing the Dark River”, и “A Hole in Hell”.

1993. Објављена још једна антологија прича о “Речном свету” – *Quest to Riverworld*, као и последњи, шести роман из серијала “World of Tiers” – *More Than Fire*. Штампане су и две Фармерове кратке приче (“Up the Bright River” и “Coda”).

1998. Након пет година у којима није објављивао прозна дела, многи његови фанови помислили су да је Филип Хозе Фармер завршио књижевну каријеру. Међутим, Фармер се враћа на литерарну сцену романом *Nothing Burns in Hell*.

1999. Фармер испунио своју жељу да се још једном врати Тарзану као лику својих дела, објавивши роман *The Dark Heart of Time: A Tarzan Novel*.

2001. Фармер добио “Небула” награду за животно дело.

2002. Објављена кратка прича “The Good of the Land”, која је написана још 1955. године, али је објављена тек у 21. веку.

2003. Серијал романа “Речни свет” филмован је, и први пут приказан 22. марта на SciFi каналу.

2004. Два Фармерова романа доживела су репринт – *The Green Odyssey* и *Love Song*.

2005. Почиње да излази часопис “Pharmerphile”, највећим делом посвећен животу и стваралаштву Филипа Хозеа Фармера. Ове године објављене су и две Фармерове кратке приче: “The Face that Launched a Thousand Eggs” и “The Unnaturals”.

2006. У Пеорији, граду у коме је Фармер провео највећи део свог живота, одржан је први “Farmercon”, конвенција посвећена животу и стваралаштву Филипа Хозеа Фармера.

2007. Одржан је други “Farmercon”. У сарадњи са Дени Адамсом, Фармер је објавио роман *The City Beyond Play*. У часопису “Pharmerphile” објављено више раних Фармерових кратких прича, које никада пре нису објављене.

2008. Фармер прославио 90. рођендан. У ту част одржан је и трећи по реду “Farmercon”. Објављена збирка прича *Venus on the Half-Shell and Others*, и две кратке приче: “The First Robot” и “Duo Miaule”.

2009. Филип Хозе Фармер је преминуо 25. фебруара у својој кући у Пеорији, у 91. години живота, само три дана након што је одржан четврти “Farmercon”.

3. Критичка рецепција Филипа Хозе Фармера

3.1 Критичка рецепција у свету

Критичка рецепција Филипа Хозе Фармера очекивано је амбивалентна, уколико имамо у виду контрадикторности његовог стваралаштва, и неуравнотежен квалитет његових књижевних дела. У критичкој литератури Филип Хозе Фармер се најчешће помиње као писац који је рушио сексуалне табуе, и померао литерарне границе када обрађује религиозне теме. Велики број критичара и теоретичара књижевности се слаже да је у питању писац чија су дела неједнаког литерарног квалитета, али да по својим најуспелијим делима спада међу најбоље СФ писце икада, чиме је заслужио епитет класика научнофантастичне књижевности.

О Фармеру је у академским круговима у свету писано релативно мало, несразмерно са његовом стварном књижевном вредношћу. Као што смо већ поменули у уводу, на једном веб сајту, међу око 500 радова, налазе се нпр. педесет два научна рада о Урсули Ле Гвин, а ниједан о Филипу Хозеу Фармеру (в. дисертације 2004). Имајући у виду да је Филип Хозе Фармер једна од најистакнутијих фигура научнофантастичне књижевности, и да је својим најуспешнијим делима допринео сазревању СФ-а, сматрамо да поједина његова дела заслужују да им се посвети докторски рад.

О Фармеру се највише писало у специјализованим СФ магазинима и фанзинима, СФ енциклопедијама, и теоријским књигама које се баве изучавањем научнофантастичне књижевности, а овде ћемо навести неке репрезентативне примере.

Дон Дамаса у својој *Енциклопедији научне фантастике* каже да је “Фармер, по коришћеним темама, био далеко испред свог времена (...). Његови рани романи су и данас свежи и забавни, колико су били када су се први пут појавили, и изненађујуће мали број његових дела прегазило је време. Не би било изненађење да се његова дела још више цене у будућности, него што је то био случај у прошлости”⁴⁶ (Дамаса: 140). Џорџ Ман такође упућује велики број похвала аутору новеле “Јахачи румене наднице”. “Филип Хозе Фармер никада није био аутор који би дозволио себи да буде окован конвенцијама”⁴⁷ (Ман 2001: 136), написао је Ман у својој *Енциклопедији научне фантастике*. “Корени његове инспирације могу се наћи делом у СФ жанру, али идеје и стил дефинитивно су сопствено његови”⁴⁸ (исто).

Фармер је познат као пионир рушења табуа у научној фантастици (Латам: 60), истиче Роб Латам у есеју “Секстраполација у новом таласу научне фантастике” (“Sextrapolation in New Wave Science Fiction”), и додаје да “Фармерови (књижевни, прим. аут) биолошки експерименти, и слободне сексуалне идеје могу потенцијално инспирисати нове генерације писаца да стварају дела бољег свеукупног квалитета”⁴⁹ (исто).

⁴⁶ Farmer was far ahead of his contemporaries in his themes (...).His earlier novels are just as fresh and entertaining today as they were when they first appeared, and a surprisingly small proportion of his output has failed to age well. It would not be surprising if his work was valued even higher in the future than it has been in the past.

⁴⁷ Philip Jose Farmer has never been an author to let himself be bound by convention.

⁴⁸ The roots of his inspiration may lie partly in the SF genre, but his ideas and style are most definitely his own.

⁴⁹ Farmer’s biological experimentation and off-colour sexual ideas could conceivably inspire a fresh generation of writers to produce work of better overall quality.

Познати критичар и писац научне фантастике Сем Московиц (Sam Moskowitz) у својој књизи *Трагачи будућности* (*Seekers of Tomorrow*) посвећује једно поглавље животу и делу Филипа Хозе Фармера, и сумаира врлине и мане његовог опуса. Московиц, када говори о лошим странама Фармеровог стваралаштва, каже да је његова проза понекад “недисциплинована, преопширна, лошег укуса, и недискриминативна по питању мешавине књижевних утицаја”⁵⁰ (Московиц: 162). Међутим, Московиц не штеди на комплиментима када пише о Фармеровим приповедачким квалитетима. Овај амерички историчар и теоретичар научне фантастике тврди да Фармер “по својим најбољим делима спада међу најбоље писце који су се појавили у научној фантастици педесетих година 20. века. Ниједан други аутор тог периода не може му прићи по снази израза, оригиналности, и плодности идеја. Мали број аутора у историји научне фантастике има способност да као Фармер искоришћава импликације имагинативних концепата”⁵¹ (исто). На крају поглавља о Фармеру, Московиц закључује:

Упркос спорадичним признањима која су његова дела добијала, Филип Хозе Фармер је и даље потцењен. (...) Фармер је много више него ли само рушилац табуа. Секс није његова једина тема. У истој мери, ако не и више, његово писање ставља религију у средиште интересовања. У области научне фантастике, која је осетљива на сексуалне теме, и која пажљиво избегава религиозне увреде, тржишни потенцијал Фармерове тематске проблематике је самоограничавајући. Не треба дозволити да то прикрије чињеницу да је Фармер приповедач високе уметничке вредности, и да бар неколико његових дела имају потенцијал за дуговечност⁵². (исто)

Тед Вајт у приказу романа *Слика звери* (*Image of the Beast*) назива Фармера “класичним случајем неједнаког писца”⁵³ (Вајт: 122). Алфред Бестер, познати амерички писац научне фантастике, и добитник награде “Хуго” 1953. године за роман *Разорени човек* (*Demolished Man*), хвали Фармерову храброст да “екстраполира безазлену идеју до страшног завршетка”⁵⁴ (Бестер 1961: 80). Теодор Стерцен, још један чувени амерички СФ писац, аутор романа *Више него људски* (*More Than Human*), у есеју “Научна фантастика, морали, и религија” (“Science Fiction, Morals, and Religion”) тврди да је Фармер “један од најоригиналнијих, најталентованијих, и свакако један од најхрабријих писаца”⁵⁵ (Стерцен: 106). Норман Спинрад, амерички писац, теоретичар и критичар научне фантастике, у књизи *Модерна научна фантастика* (*Modern Science Fiction*), назива Филипа Хозе Фармера

⁵⁰ ...undisciplined, verbose, in bad taste, and indiscriminate in his blend of literary influences.

⁵¹ At his best, he ranks at the very top of the writers to emerge in science fiction during the decade of the fifties. No single new author of that era approaches him in strength, originality, and fecundity of ideas. Few authors in the history of the field match his ability to exploit the implications of imaginative concepts.

⁵² Despite the spontaneous acclaim accorded some of his works, Philip José Farmer is still underrated. (...) Farmer is much more than a taboo breaker. Sex is not his only topic. As much, if not more, of his writing centers around religion. In a field as sensitive to sex and as careful of avoiding religious offense as science fiction, the merchandising potential of his subject matter is self-limiting. This should not be permitted to disguise the fact that he is a storyteller of high artistry, and at least a few of his works have an air of permanence about them.

⁵³ Farmer is a classical case of the “uneven” writer.

⁵⁴ ...to extrapolate a harmless idea to its terrible conclusion.

⁵⁵ ...one of the most original, one of the most talented, and certainly one of the most fearless writers around.

“херојским и издржљивим мучеником”⁵⁶ (Спинрад 1974: 267), вероватно због тешког животног пута и честих оспоравања аутора “Јахача румене наднице”.

Брајан Олдис, енглески писац научне фантастике, који се бавио и историјом и теоријом научне фантастике, у књизи *Гозба од милијарду година* (*Billion Year Spree*, 1975), каже да је “Филип Хозе Фармер разбијао табуе пре него што је СФ област знала да их има” (Олдис 1975: 299). Исти аутор у својој наредној теоријској књизи *Гозба од трилион година* (*Trillion Year Spree*, 1988), издваја “Јахаче румене наднице” као једну од најбољих прича у антологији *Опасне визије*, заједно са причама Нормана Спинрада “Анђели карцинома” (Norman Spinrad, “Carcinoma Angels”), Филипа Дика “Вера наших очева” (Philip K. Dick, “Faith of Our Fathers”), и Фрица Лајбера “Да закотрљам кости” (Fritz Leiber, “Gonna Roll Them Bones”) (в. Олдис 1988: 375).

Џон Клуат и Питер Николс у њиховој познатој и обимној *Енциклопедији научне фантастике* истичу Фармерову жељу за екстремношћу, и додају да је он “од свих СФ аутора прве или друге класе можда највраголастији и најанархичнији”⁵⁷ (Клуат, Николс: 419).

Познати амерички универзитетски професор и критичар Лесли Фидлер (1917 – 2003), који се између осталог бавио и психоаналитичким тумачењима књижевних дела, у поговору збирци кратких прича Филипа Хозеа Фармера *The Book of Philip José Farmer* износи критике на рачун појединих Фармерових дела, тврдећи да пише “збрзано, понекад и алкаво” (Фидлер: 233), а да и поред тога поседује “имагинацију способну да се разбукта безнадном мистеријом универзума и душе, и заузврат способну да разбукта имагинацију осталих – читалаца који се већ неколико генерација окрећу научној фантастици како би живим очували зачудност и занос, у временима очигледно непогодним овим дубоким физичким искуствима” (исто). Фидлер је један о ретких универзитетских професора књижевности који се критички осврће на дело Филипа Хозеа Фармера.

Вероватно најпотпунији увид у стваралаштво Филипа Хозеа Фармера дао је Едгар Чепмен у књизи *Магични лавиринт Филипа Хозеа Фармера* (*Magic Labyrinth of Philip José Farmer*). Чепмен је на 100 страница поменуте књиге обрадио Фармерову биографију, коришћене мотиве и теме, и стилске карактеристике Фармерове фикције. О Фармеру, између осталог, Чепмен пише: “Филипа Хозеа Фармера, као и многе друге писце научне фантастике и фантазије, традиционалним књижевним термином можемо назвати романтичарем који живи у веку где је званични и прихваћени литерарни модус романа – реализам”⁵⁸ (Чепмен: 3).

Томас Клерсон у књизи *Гласови будућности: есеји о великим писцима научне фантастике* (*Voices of the Future: Essays on Major Science Fiction Writers*), посвећује Фармеру једно поглавље под називом “Филип Хозе Фармер: трикстер као уметник” (“Philip José Farmer: The Trickster as Artist”), где говори о Фармеру као једном од најбољих писаца научне фантастике које стоји раме уз раме са великанима СФ жанра као што су Асимов, Бредбери, Хајнлајн, Стерцен и остали. О Фармеровим ликовима Клерсон пише:

⁵⁶ ...heroic and windblown martyrs.

⁵⁷ Of all sf writers of the first or second rank, he is perhaps the most threateningly impish, and the most anarchic.

⁵⁸ Philip José Farmer, like many other science fiction and fantasy authors, might be considered, in traditional literary terms, a romantic living in a century when the official and accepted literary mode of novel is realism.

Фармер најтипичније изражава ову амбивалентност (његових ликова, прим. аут.) смештајући мањкавог јунака у свет који функционише као затвор, обично је то нека врста “цепног” универзума, буквално и симболички; спољашње ситуације наводе јунака на прометејску реакцију, неку врсту покушаја да се пронађе или свргне господар света, али се чини да је херојева потрага увек доведена у питање назнаком да он, у ствари, јури сопствену сенку. Типично, та је потрага само делимично окончана. Чини се да Фармер акционо-авантуристички серијал подиже на филозофски ниво, због тога што се на питања не могу дати одговори, могућности се увек појављују из реалности супротне од оне која је откривена, а свака потрага се завршава почетком нове, у којој Хаос и даље цвета, намећући неопходан наставак⁵⁹. (Клерсон 1979: 51)

Фармер је био мање познат изван СФ миљеа, али и поред тога нашао је своје место у стручној литератури која се не бави превасходно научнофантастичном књижевношћу. Тако, на пример, Пет Брауни у књизи *Водич кроз популарну културу Сједињених Држава (The Guide to United States Popular Culture)* каже да је Фармер “плодан, али пречесто потцењен писац, чије се пасије, од летелица до суфизма, од лингвистике до Микене, понављају у више од 50 књига и у десетинама прича”⁶⁰ (Брауни: 274). Поред ове књиге, Фармер је заступљен и у значајном броју не-СФ енциклопедија, лексикона и критичко-теоријских књига.

Из цитираних извора може се закључити да је Филип Хозе Фармер у критичкој литератури (по својим најуспелијим делима) препознат као један од најбољих писаца научне фантастике, који је у великој мери допринео сазревању научнофантастичног жанра почетком шездесетих година прошлог века. Његов допринос није само у рушењу сексуалних и религиозних табуа у научнофантастичној књижевности, већ и у тематско-мотивској разноликости, стилским иновацијама и вишеслојности (појединих) његових дела. Такође, закључујемо да су се критичким освртом на Фармерова дела већином бавили аутори који су своје приказе и критике објављивали претежно у ускоспецијализованим СФ магацинима и фанзинима, као и аутори који се углавном бавили историјом и теоријом научнофантастичне књижевности⁶¹, док је у академским (главнотоковским) круговима био углавном занемарен.

Када је реч о негативним својствима Фармерове фикције, поједини критичари се слажу да су нека његова дела брзоплета, несређена, непромишљена, па чак и “алкава”, да је психологија његових ликова понекад недовољно разрађена, а да су његови универзуми

⁵⁹ Most typically Farmer expresses this ambivalence by placing a flawed hero in a world which somehow functions as a prison, usually some sort of pocket universe, literally and symbolically; the outside situation inspires in the hero a Promethean response, some sort of attempt to find or depose the lord or master of the world, but the hero's quest seems always compromised by the suggestion that he is chasing his own shadow. And typically the quest is only partially achieved. Farmer seems to raise the action-adventure serial to a philosophic level, for the questions can never be answered, the possibility always emerges of a reality behind the one discovered, and every quest ends with a new quest emerging, with Chaos still breeding, setting up the inevitable sequel.

⁶⁰ ...prolific and too frequently undervalued writer whose passions, from airships to Sufism and linguistics to Mycenae, recur in his more than 50 books and dozens of stories.

⁶¹ Треба поменути да је велики број радова, критика и приказа о Филипу Хозеу Фармеру објављен у еминентном часопису “Научнофантастичне студије” (“Science Fiction Studies”), који се превасходно бави проучавањем научнофантастичне књижевности. Ти бројни чланци о Фармеру доказују да је заиста реч о аутору чија дела квалитетом заслужују да се узму у обзир за озбиљније, академско разматрање. Овде ћемо поменути само неке од тих чланака: Franz Rottensteiner “Playing Around with Creation: Philip José Farmer” (в. Ротенштајнер 1973), Russell Letson “The Faces of a Thousand Heroes: Philip José Farmer” (в. Летсон 1977), Naomi Jacobs “Person and Persona: Historical Figures in ‘Recombinant’ Science Fiction” (в. Џејкобс 1987), и други.

непотпуни. Узрок настанка тих мање успешних дела може бити тешка финансијска ситуација у појединим периодима Фармеровог живота, када је морао писати хиперпродуктивно како би прехранио породицу, и када му је квантитет био важнији од квалитета. Ипак, у својим најбољим делима, Фармер је аутор велике имагинације и особеног израза, чија дела отварају бројна филозофско-морална питања. Дакле, можемо закључити да је Филип Хозе Фармер имао одговарајућу критичку рецепцију у фандому⁶², али да је заслужио већу заступљеност у академској критичкој литератури.

3.2 Критичка рецепција Филипа Хозеа Фармера у Србији

Иако су на српском језику објављена три Фармерова романа, и више од двадесет новела, новелета и кратких прича (углавном у специјализованим СФ магазинима, СФ алманасима и антологијама)⁶³, дело Филипа Хозеа Фармера није имало одговарајући одјек у српским критичким круговима. Колико нам је познато о Фармеру је написано следеће:

1. Енциклопедијска одредница о њему у капиталној *Енциклопедији научне фантастике* др Зорана А. Живковића. Као и многи страни теоретичари, Живковић каже да је Фармеров опус неуједначеног квалитета, и о његовом стваралаштву додаје:

Најуспелија су му она дела у којима је одступао од конвенција жанра, градећи надасве оригиналне ситуације или разарајући табуе (углавном религијске и сексуалне), при чему се јавља мање или више присутна иронијска интонација. Знатно су мање успела дела која је Фармер писао шаблонски, практично без икаквих литерарних или жанровских амбиција, нагоњен искључиво комерцијалним разлозима. Иако су ова друга остварења можда бројнија, оригиналност и жанровски значај оних првих, за која је у три наврата добио награду “Хјуго” (1953, 1968. и 1972), обезбедила су Фармеру високо место у историји научне фантастике. (Живковић Зоран 1990: 204)

2. У загребачком СФ магазину “Сириус”, број 56, Зоран А. Живковић је, у серији биографија СФ писаца “Још дванаест величанствених”, написао чланак о Филипу Хозеу Фармеру.

3. У специјалном издању београдског фанзина “Емитор”, број 466, који издаје Друштво љубитеља фантастике “Лазар Комарчић”, објављен је есејистички лексикон великана научне фантастике под називом *101 лице фантастике*. Све одреднице, укључујући и ону о Фармеру, написао је познати писац и критичар научне фантастике Илија Бакић. О Фармеровој прози

⁶² Према подацима са званичног сајта Филипа Хозеа Фармера (в. Фармер 2011), о Фармеру је објављено близу 200 чланака у разним магазинима, фанзинима, антологијама, енциклопедијама итд. Према истом извору, објављено је 5 књига које су у потпуности посвећене животу и делу Филипа Хозеа Фармера (*Starmont Reader's Guide – Philip José Farmer*, Mary T. Brizzi, *Philip José Farmer's Magic Labyrinth*, Edgar L. Chapman, *Collecting Philip José Farmer, The Illustrated Guide, Volume I*, Michale Croteau, *Living Legend Reception*, Michael Croteau, и *The Lovers, 50th Anniversary Celebration*, Michael Croteau). Постојала су и два фанзина која су се претежно бавила ликом и делом Филипа Хозеа Фармера – “Farmerage” и “Farmerphille”.

⁶³ Према библиографији коју су саставили Бобан Кнежевић и Миодраг Миловановић (в. Миловановић и Кнежевић 2014).

Бакић, између осталог, каже: “Фармер је у готово свим делима свеж, спреман на провокацију и поигравање, што доказује његов велики, необуздани таленат и темперамент” (Бакић 2004).

5. У седмом броју СФ алманаха “Тerra” (април, 2009), који у електронском облику објављује Удружење грађана фанова научне фантастике “SCI&FI” из Београда, објављен је *in memoriam* посвећен животу и раду Филипа Хозеа Фармера под називом “Све о...Филип Хозе Фармер”. *In memoriam* садржи: биографију и библиографију Филипа Хозеа Фармера, писма која је Фармер објавио у СФ магазинима и фанзинима, фанзин “Farmerage” (садржај), званични сајт, Фармерове псеудониме, предлог о додели признања Фармеру државе Илиноис (92. седница Генералне Скупштине), ВИП ликови из саге “Свет-река”, есеј “50 година романа *Љубавници* Филипа Хозеа Фармера”, и занимљивости за фанове Филипа Хозеа Фармера.

Као што можемо приметити, у Србији није објављен ниједан академски чланак о делима Филипа Хозеа Фармера, што сматрамо да је књижевним квалитетом заслужио, па ова докторска дисертација може послужити и као увод у његово литерарно стваралаштво, и, надамо се, као темељ на који се могу надграђивати нови критичко-теоријски радови о њему.

4. Књижевна форма

4.1 Дефиниција

Термин *форма* (енг. form = форма, облик) у теорији књижевности користи се двојачко. Једна група аутора, којима се и ми у овом раду прикључујемо, под овим термином подразумева спољашње карактеристике дела, и његову класификацију по критеријумима дужине текста и његове организације. Тако бисмо под *формом* књижевности подразумевали, на пример, кратку причу, новелу, роман, сонет, анегдоту, и тако даље. Синонимно са овим значењем термина *књижевна форма* користе се још и термини *књижевни облик*, *књижевна врста* и *ређе књижевни модус*.

Друга група аутора, можемо приметити већинска (а то ћемо изложити у даљем тексту овог поглавља), поистовећује термин *књижевни жанр* са *књижевном формом*, што је, по нашем мишљењу, погрешно, јер су у питању два засебна појма, која су кључна за разумевање научнофантастичне књижевности (уз термине *садржина*, *новум*, *фабула* и *сиже*).

Подела на књижевне форме само на основу дужинске категорије тешко да може бити теоријски брањива, али може бити корисна у пракси, нарочито на књижевним такмичењима када жири мора да зна које се дело такмичи у којој категорији. Дужина дела параметар је за додељивање две можда најзначајније жанровске награде, “Хуго” и “Небула”, и само на основу броја карактера разликују се роман, новела, новелета и кратка прича. Тако, по критеријумима “Хуга” и “Небуле”, роман је прозна форма која има 240.000 (или више) знакова са размацама, новела има између 105.000 и 239.999 карактера, новелета 45.000-104.999 знакова, а кратка прича мање од 45.000 знакова са размацама – Characters With Spaces⁶⁴.

⁶⁴ енгл. Characters-With-Spaces. (в. Небула награда 2015 и Хуго награда 2015)

Дужински критеријум није у потпуности занемарљива категорија⁶⁵, а то признаје и Тања Поповић у *Речнику књижевних термина*, где каже да је прича “краћа прозна форма која се од њој сродних *приповетке* и *новеле* разликује по дужини” (Поповић: 576). Иста ауторка децидирано додаје да роман има “стотину и више страна” (исто: 623), па чак прецизира колико је то текста што многи, можда, не знају или не смеју да кажу (исто: 219). О дуализму термина *форма* и *жанр* Тања Поповић каже: “Понекад се форма може поистоветити са жанром, и онда се нпр. сонет, прича или комедија називају формом” (исто: 226).

4.2 Књижевна форма – полифонија значења

У теоријској литератури готово да нема термина који изазива толико недоумица као што је термин *форма*, али и њему слични термини – *врста*, *облик*, *жанр*, *тип* и *модус*.

Терминолошке несугласице се продубљују још више у интерпретацији Миливоја Солара из његове *Теорије књижевности*. Оно што ми у овом раду називамо *књижевном формом*, Солар назива *књижевном врстом*. “Књижевна је врста”, истиче Солар, “група сличних дјела, таквих књижевних дјела у којима се понављају неке мање-више сталне особине. Књижевна су дјела дугачка или кратка, писана су у стиху или прози, намијењена су приказивању или пак посједују неки стални вањски облик који се може нпр. изразити тиском. Према тим особинама, сматра се у том оквиру, судимо је ли нешто роман, новела, еп, трагедија или сонет” (Солар 1981: 123). Додуше, Солар на почетку свог излагања о књижевним врстама употребљава реч која је веома слична термину форма (рекли бисмо чак и синонимна) – а то је *облик*⁶⁶. “Разврставање књижевних дела по облику, рекосмо, најтежи је и уједно најважнији задатак класификације књижевности” (исто: 122), започиње терминолошки слалом професор Солар. “Без разумијевања књижевних родова и врста, наине, нема разумијевања књижевности, јер су облици у којима се појављују књижевна дјела често од пресудне важности за схваћање и доживљавање књижевности” (исто: 122), наставља са излагањем аутор те значајне *Теорије књижевности*. Примећујемо да је код професора Солара термин *облик* шири од *врсте* и *рода*, и обухвата оба. Затим, професор Солар покушава да упозори на различите називе којима се означава *књижевна врста*. Он изједначује термин *књижевна врста* са термином *књижевни жанр* (в. исто: 124), што је по нашем мишљењу погрешно. Солар напомиње да је термин *књижевни род* шири термин од *књижевне врсте*, али и да се термини *књижевни род* и *књижевни жанр* понекад поистовећују (в. исто: 124). Тек на крају поглавља “Појам књижевне врсте” Солар посвећује више пажње термину *облик* – за који смо рекли да је најближи термину *форма*, који ћемо у овој дисертацији употребљавати. Уз термин *облик*, као веома сличан, али ипак са малом разликом, Солар ставља термин *тип*. “У значењу које је тешко одвојити од значења књижевне врсте употребљавају се често и називи ‘облик’ (нпр. ‘једноставни облик’ или

⁶⁵ Александар Б. Недељковић такође сматра да је дужина текста један од битнијих критеријума за одређивање категорије форме неког књижевног дела. “Негде се морала повући граница, из чисто практичних разлога а не због њене теоријске оправданости” (Недељковић 2013б: 46).

⁶⁶ Од енглеске речи *form* (која је латинског порекла: *forma*, *formae*, *f.*) усталила се у српској употреби реч *форма*, а њен еквивалент словенског порекла била би реч *облик*.

‘стални облик’) те ‘тип’, с тиме што књижевни облик нешто више наглашава вањску организацију (сонет је нпр. стални облик), а тип редовно претпоставља нека опћа начела обликовања као што ће то бити објашњено у идућем поглављу поводом књижевних родова” (исто).

Дакле, да сумирамо Соларове ставове (и неке недоследности) и упоредимо их са нашим ставовима, које ћемо користити у овој дисертацији. Најуочљивија Соларова недоследност је у коришћењу термина *облик*. Солар најпре каже да је *облик* шира категорија од *врсте* и *рода*, да би затим, након само неколико пасуса, ставио знак једнакости између категорија *облик* и *врста*. Друга грешка, по нашем мишљењу, је термилошко изједначавање појмова *врста* (у значењу форма) и *жанр*, јер су у питању, убеђени смо, две потпуно различите категорије. По питању *књижевног рода* слажемо се са Соларом да је у питању шира категорија од *књижевне врсте*, али, напоменућемо поново, погрешно је поистовећивати термине *књижевни род* и *књижевни жанр*. Солар ипак користи термин *књижевна врста* веома приближно термину *форма* који ћемо користити у овом раду (а Солар напомиње да се за ту сврху може користити и термин *облик*). И на крају, сматрамо да је увођење термина *књижевни тип* непотребно термилошко усложњавање, и да у теорији књижевности само маргинално може имати значај.

Код Леонида Тимофејева ствари стоје мало другачије. Он такође, попут Солара, бира термин *књижевна врста* за оно што ми у овом раду називамо *формом*. “Ова три типа композиционе организације (лирика, епика и драма, прим. аут)”, каже Тимофејев у својој *Теорији књижевности*, “најчешће се третирају као три књижевна рода. У границама сваког од њих лако је приметити накнадно рашчлањивање: тако и приповетка и роман припадају епском роду” (Тимофејев: 367). И ту се са Тимофејевим слажемо, јер он користи термин *књижевна врста* синонимно са термином *форма* (а напоменули смо у уводном делу да се та два термина могу синонимно користити, и на аутору је да одабере који ће употребљавати). Међутим, категорију коју у овом раду третирамо као *жанр*, Тимофејев назива *књижевном подврстом*. “Тако је роман врста епског књижевног рода, а филозофски роман је подврста романа, упоредо за с другим подврстама: авантуристичким, романом нарави итд” (исто), истиче овај бивши професор Московског универзитета. Наравно, ми бисмо у овом раду употребили термин *жанр*: роман авантуристичког жанра, роман из жанра научне фантастике, итд. Иначе, идући једном аналогијом, примећујемо да је од категорије *књижевна врста* ужа категорија *подврста*, али нам није познато да се у критичкој термилошкој пракси за ужу категорију од *форме* користи термин *подформа*. Ужи термин од *форме* је *жанр*, а још ужа категорија од *жанра* је *поджанр*, енгл. *sub-genre* (нпр. жанр научне фантастике има више поджанрова: путовање у свемир, путовање кроз време, телепатија и друге сличне психомоћи, ванземаљци, роботи, алтернативна историја... то су заправо доста широке тематске области, које нису међусобно искључиве, и, утопија, и дистопија, а то су такође поджанрови, али је боље да за њих усвојимо назив тематске области, енгл. *thematic area*, да бисмо истакли њихов специфични положај, јер се тематски концентришу на изузетно повољан или изузетно неповољан живот људског друштва, и могу се лако појавити у ма ком поджанру СФ, али и у разним поджанровима фантазије, а дистопија и у жанру хорора, такође). Ипак, Тимофејев признаје да за горе наведене проблематичне појмове терминологија још увек није прецизно установљена (исто: 367), тиме остављајући могућност да ипак није у праву (али то је било

пре више од шездесет година; данас би ствари требало да буду јасније – род-форма/врста-жанр-поджанр). И Тимофејев, попут Солара, показује извесне термилошке недоследности. Тако, роман и приповетку најпре категорише као књижевну врсту (исто), а само три странице касније (исто: 370) говори о малој, средњој и великој епској форми, то јест, о приповетци (синоним у овој дисертацији била би кратка прича), приповести (синоним у овом раду је новела) и роману.

Угледни професор Зденко Лешић такође у својој *Теорији књижевности* поистовећује књижевну врсту и књижевни жанр (Лешић: 289), али и прихвата став Зденка Шкреба да је “руски термин жанр, незграпна транслитерација француске речи *genre*, (...) не одговара никако нашем фонолошком систему. Међутим, термин жанр остао је у употреби, можда и зато што се може употребљавати без атрибута и јер дозвољава толико потребну адјективизацију (жанровски), што ни једно ни друго није случај са термином ‘врста’” (исто: 289). Професор Лешић закључује да су обележја врсте у ствари *дистинктивна обиљежја*, јер ‘врста’ није апсолутна категорија, већ се дефинише према другим врстама које постоје истовремено с њом и које заједно с њом чине *систем врста* једног времена” (исто: 291). Након корисног и свеобухватног историјског посматрања појма врсте, у поглављу “Жанровско разграђавање романа” (исто: 366-371), Лешић погрешно говори о роману као о једном жанру (или једној књижевној врсти) књижевности, који се дели на велики број других жанрова. Тако је, по Лешићу, роман један жанр, пикарески роман други жанр, новела трећи жанр, психолошка новела четврти, итд. Кудикамо правилнији термин који Лешић употребљава за различите жанрове романа је подврста⁶⁷. Лешић на једном месту (исто: 366) чак и говори о роману као форми, али тај термин избегава да користи у даљем излагању⁶⁸.

У капиталној књизи *Увод у књижевност*, уредника Фран Петра и Зденка Шкреба, различити аутори поглавља различито користе појмове *врста*, *род*, *облик*, *форма* и *жанр*. Тако, Зденко Шкреб у поглављу “Књижевност и друштво” каже: “Све књижевно умијеће у првом је реду функција умјетности ријечи књижевникове, његова пјесничкога језика. То је осебујна форма његова стваралаштва, ако под формом разумијемо неразлучиву дијалектичку везу мисаоне и осјећајне садржине књижевнога дјела, с једне стране, с вањским његовим појавним обликом у ријечи, с друге стране” (Шкреб и Петре: 27). Виктор Жмегач упозорава на дијалектичко јединство форме и садржине, и преноси Гетеове речи да “садржина доноси форму, а форма није никада без садржине” (Жмегач: 513). Александар Флакер у поглављу “Умјетничка проза” каже: “Основне су данас епске врсте умјетничке прозе – новела и роман” (Флакер: 411). Међутим, већ након једне реченице Флакер термин *врста* замењује термином *форма*. Он каже: “Према томе су и једноставне форме приповиједања, испричана досјетка или анегдота, пошурица или гатка, поједини епистоларни облици, такођер облици приповједачке прозе који често претходе умјетничкој прози, па су често значајни за постанак приповједачких дела” (исто: 411). Примећујемо, на 434. страници Флакер готово да понавља реченицу коју смо већ цитирали, али овога пута он уместо термина књижевна врста користи термин *облик* (“Два су, међутим, доминантна облика савремене умјетничке прозе: новела и роман”). Дакле, и у једној тако значајној књизи, која претендује да буде један од ослонаца за

⁶⁷ Тако би роман био једна врста, а, на пример, историјски роман подврста романа.

⁶⁸ “Роман се већ тада представио као протејска форма која се из дјела у дјело мијења и која своје разноврсне садржаје излаже у исто тако разноврсним облицима” (Лешић: 366).

све изучаваоце књижевности, није дошле до усглашавања аутора о овим веома битним терминима⁶⁹.

Иво Тартаља у својој *Теорији књижевности* исправно раздваја појмове књижевна врста и књижевни жанр. По њему су роман, новела, кратка прича, анегдота, итд. књижевне врсте, а књижевне врсте, уколико се разликују по тематици, деле се на књижевне жанрове. Тако, ако говоримо о роману, можемо разликовати следеће жанрове романа: пустоловни, љубавни, образовни, историјски, друштвени, психолошки, научнофантастични, полицијски, и др. (Тартаља: 200-206).

Код Петра Милосављевића такође наилазимо на терминолошку дисхармонију. У поглављу “Књижевна генологија” из његове *Теорије књижевности*, Милосављевић најпре говори о књижевним облицима (мит, бајка, анегдота) (Милосављевић: 295), а затим о књижевној форми (по њему је роман велика форма, а приповетка мала форма) (исто). Уместо термина жанр, како га исправно користи Тартаља, Милосављевић користи термин књижевна врста. Тако, по Милосављевићу, постоје следеће врсте романа: сентиментални, сатирички, дидактички, роман идеја, биографски, дневнички, епистоларни, путописни, друштвени, есејистички, пустоловни, витешки, детективски, историјски, психолошки, социјални, вестерн, омладински, дечји, забавни, роман тока свести, васпитни, роман о држави, пикарески роман, роман о разбојницима, роман простора итд. (исто: 299). Међутим, примећујемо на једном месту, Милосављевић се ипак опредељује за термин жанр. “Међу детективским, шпијунским или полицијским романима, пустоловним романима, или романима са Дивљег Запада, има и вредних дела која се никако не могу сврстати у шунд или у кич, већ пре у ‘озбиљну’ литературу достојну забавног жанра. То се посебно може казати за научнофантастичне романе и приповетке (science fiction)” (исто: 293).

Др Драгиша Живковић прихвата класичну поделу на књижевне родове и врсте, и доследан је у коришћењу та два термина, бар када је реч о роману (в. Живковић Драгиша 1966: 139-151). Међутим, када говори о диференцијацији романа као књижевне врсте, др Живковић користи исти термин – врста (уместо термина жанр, или у крајњем случају термина подврста). На тај начин погрешно можемо закључити да је роман једна врста, авантуристички роман друга, научнофантастични роман трећа врста, и тако даље. Међутим, када говори о приповетци и новели, Живковић говори о краћим епским *формама* (в. исто: 185).

Бахтин говори о роману као жанру, и можда је управо он својим утицајем највише допринео прихватању термина жанр, онде где ми мислимо на форму. Уместо жанровске поделе романа, Бахтин говори о *типовима* романа; по њему, у античкој Грчкој, можемо разликовати следеће типове романа: авантуристички роман искушења (или софистички роман), биографски роман, итд. (в. Бахтин: 194-223). О типу романа, али на другачији начин говори Франц Штанцл у својој књизи *Типичне форме романа*. На основу различитих приповедачких ситуација, Штанцл дели романе на више различитих типова, и то на: ауторијални роман, роман у првом лицу, и персонални роман (Штанцл: 22-23).

⁶⁹ Један од примера недоследности новијег датума пронашао је Александар Б. Недељковић, у књизи *Жан Русе, теорија романа* Мирјане Ђукић (2010), где ова ауторка каже у своје име: “Романескни жанр. – Несумњива је данас превласт романа над осталим књижевним формама” (она дакле сматра да је роман жанр, али, такође, и да је форма) (в. Недељковић 2013б: 19)

Томашевски разликује велику форму – роман, и малу форму – новелу, али разликује и повест, књижевну форму средњег обима (в. Томашевски: 272). Он прави сличну грешку као и наш теоретичар Драгиша Живковић – уместо термина жанр, употребљава термин форма. Тако је по Томашевском роман једна форма, историјски роман друга форма, авантуристички роман трећа, и тако даље. Формалисти су говорили о начелу смењивања форми, које се преноси на најшири план историјског развоја уметности у целини. “Једна уметност обично доминира над другима”, каже Борис Ејхенбаум, “и на тај начин издваја се од њих, постајући посебно карактеристична за дату епоху. Постоје епохе првенствено музичке, првенствено сликарске итд. Али то издвајање увек доводи до исцрпљивања уметничких средстава. Из доминантне, та уметност прелази у положај потчињене уметности, тражи нови материјал и нове форме, ступајући у везу са другим уметностима” (в. Рибникар-Перишић: 118). Примећујемо, када говоре о форми, формалисти се не ограничавају само на књижевну форму, већ говоре и о различитим уметностима као формама које се међусобно смењују и надвлађују.

Велек и Ворен говоре о жанру као флукутирајућој категорији која се с придолажењем нових дела константно мења:

Узмите, на пример, дејство које су на теорију романа извршили *Тристрам Шенди* или *Уликс*. Пишући *Изгубљени рај*, Милтон је држао да је његов спев исто што и *Илијада* и *Енеида*; но ми бисмо, нема сумње, повукли оштру разлику између усменог епа и књижевног епа, без обзира на то да ли *Илијаду* увршћујемо у први. Вероватно да Милтон не би признао *Вилинску краљицу* за еп, мада је она била написана у време кад се еп и романса још не беху раздвојили и када се алегорија сматрала претежним обележјем епа; па ипак, извесно да је Спенсер веровао да пише онакав спев какве је био написао Хомер. (Велек и Ворен: 294)

По њиховом мишљењу жанр треба схватити као “облик груписања књижевних дела теоријски заснован како на спољној форми (одређени метар или структура), тако и на унутрашњој (став, тон, сврха – грубље речено, предмет и публика)” (исто: 300).

Велики ауторитет у теорији књижевности, Волфганг Кајзер, у књизи *Језичко уметничко дело*, без двоумљења говори о роману, новели, сонету, балади, итд. као о књижевним формама. Међутим, уместо термина *жанр* како ћемо га користити у овој дисертацији, Кајзер каже *књижевни вид* (нпр. комични роман, лирски роман) (Кајзер: 416).

Можда највећу забуну уноси Јелеазар Мелетински, који у својој књизи *Историјска поетика новеле*, новелу назива “малом ‘формом’ жанра” (Мелетински 1997: 5).

Можемо закључити да теорија књижевности недовољно прецизно разликује неке од својих кључних појмова – а ту превасходно мислимо на *форму* и *жанр*. Како смо показали цитираним референцама, уместо термина *форма* и *жанр* често се користе другачији термини (облик, вид, тип, модус, подврста...), које поједини аутори користе без икаквих ограничења. По нашем мишљењу, ауторитети из теорије књижевности би требало да се усагласе око овог питања, и тиме да смање термилошке забуне које настају због неконтролисане употребе различитих израза за исте појмове.

4.3 Дефиниција новеле као књижевне форме

Када смо методолошки и термилошки пробали да класификујемо појам форме, предстоји можда још тежи задатак – расветлити појам новеле, и њене амбивалентности.

Слажемо се са др Драгишом Живковићем када дефинише две форме краће од романа на следећи начин: “Приповетка и новела су краће епске форме мањег обима него што је роман, што је последица ужег тематског материјала који се у њима обрађује. Међутим, та суженост тематике у њима нимало не умањује уметнички значај и вредност приповетке и новеле, чак у извесном смислу – у погледу језгровитости и сугестивности – може понекад да представља предност њихову у односу према роману” (Живковић Драгиша 1966: 185). Али, не слажемо се са Живковићем када покуша да уже дефинише новелу:

У приповеци и новели песник одабира тему која слика један оделит исечак из живота личности или друштва, један посебно издвојен догађај или појаву (што је у том погледу чини сличном драми), али који приказује неки битни моменат у животу, моменат који на неки начин дефинитивно и одсудно одређује судбину и карактер неке личности или који открива суштинску проблематику неке појаве, указујући на нека значајна питања живота (исто: 185-186).

Оваква дефиниција новеле превише је ограничавајућа, и темељи се на чињеници да новела обухвата мањи текстуални простор од романа, што не значи да она може само обухватити и обрадити један исечак из живота и само једну судбину човека. На примеру научнофантастичне новеле “Јахачи румене наднице” показало се да новела веома успешно може приказати једно свеобухватно друштво, друштво будућности, и обрадити више новума, и испрати судбине више јунака.

Не можемо се сложити ни са америчким фолклористом Стит Томсоном, који каже да је новела “прича у којој се радња догађа у стварном свијету с одређеним мјестом и временом” (Лешић: 345), јер, очигледно је, постоји велики број научнофантастичних и фантазијских новела које нити се дешавају у стварном свету, нити су одређене временом.

Зденко Лешић синонимно користи изразе приповетка и новела, тим терминима изражавајући све прозне књижевне форме мање од романа. Дакле, Лешић у својој *Теорији књижевности* не прави разлику између новеле и кратке приче (приповетке) као књижевне форме које се по обиму текста налази између романа и кратке приче, што ми у овој дисертацији чинимо (исто: 343-356). Александар Флакер дели Лешићево мишљење, и истиче: “У нашој се терминологији одржавају (за књижевну форму краћу од романа, прим. аут) још и називи прича, приповијетка и приповијест, али се све више одомаћује и у нас назив ‘новела’ за краћи прозни облик” (исто: 343).

Петар Милосављевић избегава термин новела, а причу краћу од романа назива приповетком. “Разлика између романа, као велике форме, и приповетке, као мале форме, могу се видети на примерима Андрићеве приповетке ‘Мост на Жепи’ и романа *На Дрини ћуприја*: оба та дела грађена су на основном мотиву моста, и оба представљају, у својим жанровима, савршене творевине. Па ипак, велика форма, роман, имала је могућности да

много више каже него приповетка” (Милосављевић: 300). Можемо се сложити са управо цитираним речима Милосављевића, и можемо претпоставити да, када бисмо, на пример, новелу “Јахачи румене наднице” проширили до форме романа, готово засигурно бисмо добили много више информација. Вероватно бисмо сазнали како се градило то футуристичко друштво, добили још информација о функционисању друштвеног система, можда би писац додао још неки новум, а ликове би описивао са више детаља.

За разлику од Лешића и Милосављевића, Иво Тартаља прави дистинкцију између новеле и приповетке. “Ако се новела – и поред свих особености које је добијала код разних народа током векова – по нечему може оделити од приповетке као ширег појма, то је њена обузетост мотивима из свакодневног живота” (Тартаља: 202). На питање: “Докле може ићи краткоћа новеле, односно приповетке?”, Тартаља даје следећи одговор:

Краће је од њих све оно што је названо *кратка прича*. Тај жанр улази у оптицај у новије време, упоредо са неговањем приповедака прилагођених ограниченом простору новинске рубрике. Плод модерног света брзине, ове приповетке као да су подешене за читање у једном даху. (На изглед одговарајући, енглески термин *short story* означава новелу, приповетку: термин *novel* на енглеском означава роман, а за кратку причу би се морало рећи *short short story*). Краткоћом се одликује и цртица, писана обично као проза описног карактера.

Колико једна приповетка може бити дугачка? Релативност појма дужине у оваквој материји ограничена је постојањем романа. Условно говорећи, узима се да је стотинак страница нека мера чије прекорачивање најављује приповедну творевину већу од приповетке. (Тартаља: 203-204)

Примећујемо да Тартаља узима у обзир дужину приче када одређује форму прозног дела, али исто тако примећујемо да греша када имплицира да је њена обавезна и неизбежна карактеристика обузетост мотивима из свакодневног живота.

Томашевски је још убеђенији да је дужина прозног дела један од главних критеријума за категоризацију дела по форми:

Обележје величине – основно у разврставању приповедних дела – нимало није неважно, као што се то може чинити на први поглед. Од обима дела зависи како ће писац распоредити грађу фабуле, како ће склопити свој сиже, како ће њега увести своју тематику. Новела обично има просту фабулу, са једном фабулистичком нити (једноставност грађења фабуле уколико се не тиче сажетости и замршености засебних ситуација), са кратким ланцем ситуација које се мењају, или тачније с једном средишном меном ситуација. Оквирни мотиви обично се свде на описивање прилика у којима је писац чуо новелу (*Докторова прича у друштву*, *Нађени рукопис* и сл.). (Томашевски: 273)

О конфузији која може настати због различитих термина који се употребљавају за књижевне форме мање од романа, Миливој Солар каже:

Схватимо ли новелу и роман као малу и велику прозну врсту, тешко је разликовати новелу од неких једноставних облика, сврстати неке пријелазне књижевне врсте које по величини стоје између новеле и романа, те једнозначно одредити роман који се појављује у низу разноликих врста и типова. Ипак, за књижевнотеоријско разматрање прикладно је називе ‘роман’ и ‘новела’ употребљавати управо у том широком смислу, јер то омогућује да се најлакше уоче и анализирају основне разлике у њиховој структури. При том, наравно, не бива искључено даље разврставање на поједине врсте новела и врсте романа. А што се пак терминологије тиче, за ознаку мање прозне врсте у нас се, поред назива ‘новела’, употребљавају и називи ‘приповијетка’, ‘приповијест’, ‘прича’ и у новије време – због превода енглеског назива *short story* – веома често и ‘кратка прича’. Ти се називи не могу тачно одредити, али се ретко употребљавају као синоними. Најчешће ‘приповијетка’, а понекад и ‘приповијест’, означају средњу по величини прозну врсту, неку врсту која би по дужини била између романа и новеле, а ‘кратка прича’ може бити схваћена и као врста краћа од новеле. Постоје различити покушаји да се неки од тих назива примијене само на неке, строго уже одређене књижевне врсте, да означају, дакле, нешто у смислу врста (или подврста) новеле, али у том погледу нема међу теоретичарима веће сугласности, па се у анализи кратке прозне врсте морамо задржати само на опћем називу ‘новела’. (Солар 1981: 170-171)

Приличну количину конфузије и недоследности поново нуди *Речник књижевних термина* Тање Поповић. Када говори о новели, Тања Поповић каже да је у питању “краћа прозна форма која приповеда о једном важном и необичном догађају, или неколико њих, са једним ликом, или више јунака чија је карактеризација заснована на употреби језика и повезивању поступака са њиховим психичким особинама” (Поповић: 475). Питамо се да ли је горе наведено баш оно што издваја новелу од осталих прозних приповедних форми? И роман (а не само новела) може приповедати о једном или више важних догађаја, и роман може имати једног или више јунака, и у роману се поступци могу повезивати са психичким особинама јунака, те стога одредница новеле Тање Поповић показује доста “климавих” места. “Новела је веома блиска другим наративним облицима попут приче и приповетке”, наставља Поповић, “које су, као и она, невеликог обима, али и са романом који од 18. века чак позајмљује и њено име (нпр. у енглеском *novel*, а не *romance*)” (исто). Након уводних напомена ауторка даје следећу дефиницију новеле:

Новела је, дакле, кратка форма, згуснуте структуре и изоштрене радње са јасно наглашеним контрастима и парадоксима, сведеним заплетом и наглим расплетом, пуна асоцијативних и симболичких веза, у којој сви елементи вуку ка завршетку, предоченом кроз обрт у догађањима или мислима, често изражен поентом или наравоученијем. На изванредан начин, новела се може сматрати надређеним жанром свим краћим наративним облицима, од бајке и фолклорне приче, преко анегдоте и легенде, па све до средњовековних приповедачких облика писаних у стиху или прози (фаблио, шванка, параболо, *exemplum*, новелета итд). (исто)

Тања Поповић говори о новели као о значајном савременом феномену будући да “све чешће она постаје део субкултуре, а веома је раширена и њена сајбер, односно електронска верзија” и додаје да новела “тренутно спада у најпопуларније облике, будући да њен невелик обим, као и њена способност да зачуди, изненади и задиви потпуно одговарају савременом сензибилитету” (исто: 476).

Слично професору Солару и Александру Флакеру, Мелетински даје своје виђење новеле, и проблематике њеног разликовања од других малих форми:

Треба још приметити да новела не претендује на универзалност, као велики епски жанрови. (...) Свему што је речено треба додати још да се новела, као и други жанрови, развија и еволуира релативно независно од осталих књижевних чинилаца, те да се периоди њеног процвата уопште не подударају са периодима процвата ових или оних књижевних праваца. (...) Доминација радње чини новелу епскијом од свих епских жанрова (подразумевамо, наравно, наративност а не епски замах). Поред тога, краткоћа, сажетост, доминација радње и значај композицијског 'обрта' доприносе појави елемената драме у оквиру новеле. Сва наведена обележја нису искључиво у надлежности новеле, али њихова унутрашња, кохезивна целовитост је карактеристична за овај жанр. Познату тешкоћу представља раздвајање новеле од других малих жанрова чији су делови непосредно учествовали у њеном формирању. Мени се чини да је начелни проблем – раздвајање новеле од приче. Прича се разликује од новеле углавном по мањем степену жанровске структурираности, већом екстензивношћу (упореди разлику између романа и приповести). (Мелетински 1997: 9-10)

Када говоримо о дефиницији новеле, и њеном односу према другим формама, можемо закључити, као и по питању форме, да постоји доста амбивалентности око њеног тумачења, али и да су поједина тумачења застарела и превазиђена (нарочито она која говоре о новели као форми чија је садржина искључиво о садашњости и о људима). Највише несугласица проистекло је око термина који су слични новели, а то су: прича, приповест, приповетка и кратка прича. Заједничко свим дефиницијама новеле је то да је форма новеле мања од форме романа, и да је у новели мањи тематски опсег⁷⁰ него у роману. По нашем мишљењу, новелу из практичних разлога треба дефинисати на основу дужине као књижевну форму која се по броју речи налази иза романа, али испред новелете и кратке приче.

4.4 Научнофантастична новела

⁷⁰ Желимо додатно нагласити да је “тематски опсег” релативна ствар – на пример, кратка прича Исака Асимова „Очи нису само да гледају” (Isaac Asimov, “Eyes Do More than See”) обухвата најдаљу судбину и крај човечанства током следећих трилион година (в. Асимов 1965), што је сигурно већи тематски опсег него што налазимо у Толстојевом роману *Рат и мир*) – док је дужина текста сасвим егзактна, независна од ма каквих интерпретација, апсолутно доказива ствар.

О научнофантастичној новели Роберт Силверберг, аутор значајних СФ романа *Умирање изнутра* и *Књига лобања*, каже:

Новела – прича од двадесет до тридесет хиљада речи, дужа од новелете, краћа од романа – у ствари је чудна зверка у свету издаваштва. Часописи нису увек спремни да посвете половину неког броја једној јединој причи; издавачи ретко показују одушевљење на помисао да објаве књиге које неће прелазити осамдесет или деведесет страница. Тако је новела постала нека врста књижевног пасторчета које је принуђено да савлада читав низ препрека на путу до штампарија. Међутим, новела је изванредна књижевна форма, крајње захвална за читаоца. Она омогућава складно развијање неке замисли, подробно и продубљено истраживање последица неке замишљене ситуације, не захтевајући у исто време сложени наративни поступак правог романа. „Окретај завртња” Хенрија Џејмса, Мелвилов „Били Бад”, „Мртваци” Џејмса Џојса, „Старац и море” Ернеста Хемингвеја: све те приче сведоче да је новела витална књижевна форма. У области научне фантастике, у којој развијање неких идеја представља можда главни циљ, новела се показала као изузетно повољна форма по дужини текста. „Времеплов” од Велса прва је је прва велика новела научне фантастике, али је имала бројне следбенике: „Космос” Роберта Хајнлајна, „Ствар из другог света” Цона Кембела, „Јачи од лудачке кошуље” Вајмана Гвина и многе друге показују до које мере је средња дужина текста драгоцен у стварању нових светова имагинације. Новела и научна фантастика живе у великој слози. (Силверберг: 100)

О новели као књижевној форми значајној за научну фантастику сликовито пише и Роберт Шекли, амерички аутор научне фантастике, углавном познат по својим кратким причама и новелама, а мање по дужим књижевном формама:

Приповетка је помало као предјело; чини целину, укусно је, али сувише мало да утоли глад. Роман ћемо упоредити са главним јелом, рецимо јаком говеђом супом пуном добро искуваног меса: ето традиције у свом пуном сјају, али можда је у њу стављено превише шаргарепе и кромпира, а ми нисмо желели да их има у толикој количини. То је пре празник за очи него за стомак. Новела би могла бити један “snack” међу онима које Американци толико воле и који често доносе више задовољства него обавезни коктел од рачића или неизбежна пита од меса из мог краја. “Snack” који одмах падне на памет зове се бурито, мексички имигрант који смо ми Американци натурализовали: укусни комади меса, паприке, лук и сир умотани у једну велику тортиљу и преливени сосом ауторовог личног мишљења. Бурито је превише велик за предјело и сувише мали за главно јело: то је “snack”, мали комплетни обед који се може појести у било које доба дана или ноћи и заливати искричавим вином читаочевог интелекта. Бурито и новела су небична храна, али поседују шарм и логику који су својствени само њима. Топло их препоручујем. Кад год вам се укаже прилика, не оклевајте и прочитајте један бурито. (Шекли: 100)

Често се може чути да је научнофантастична новела најмање заступљена форма у СФ-у, тј. у много већој мери објављују се романи и кратке приче. Разлог за то може бити у специфичној дужини новеле, која је прекратка да би се објавила као засебна књига, а предугачка да би била уврштена у збирку прича.

5. Сиже и фабула

5.1 Појам сижеа и фабуле

Један од кључних доприноса руских формалиста теорији књижевности је раздвајање појмова *фабула* и *сиже*. Оваква подела показала се корисном јер је раздвојила две засебне категорије, чиме је олакшано термилошко функционисање, и конструисан практичан термилошки апарат, употпуњен терминима садржина и композиција.

Код Александра Б. Недељковића дефиниција сижеа и фабуле је сасвим кратка и јасна, и на његов типични начин сасвим категорична, али је пропраћена објашњењима:

Фабула је оно што се у роману догађа, а сиже (франц. *sujet*) је редослед којим су ти догађаји презентирани у роману. (...)

Не морамо бити руски формалисти, нити се звати Шкловски, да бисмо користили ова два битна термина, чија је корисност и неопходност сама по себи очигледна: фабула, и, сиже.

Целокупне научнофантастичне студије треба заснивати на пет основних термина, који су нам уједно и битни алати за рад, а тих пет су: новум, форма, садржина, фабула, и сиже.

Наравно ни ови термини нису савршени, имају и они неке своје магловите ивице, граничне или проблематичне случајеве, али – они постоје, и неопходни су нам.

Дигресија. – Да ли термини треба да постоје, ако су границе између њих непрецизне? Узмимо за пример појмове *ноћ* и *дан*. Они постоје. Додуше, није сасвим јасно кад престаје једно, и кад почиње друго: имамо и зору, јутро, и вече, а све то (на нашој планети) зависи од доба године, од географске ширине, а заправо и од временских прилика, итд, па ипак, постоји ноћ, и постоји дан, иако су границе између њих у понечему непрецизне.

Код многих романа, фабула је по својој природи збирна, укупна фабула, зато што се састоји од две или више епизодних фабула, дакле под-фабула. На пример, *Паване* је композитни роман: свако поглавље има своју (епизодну) фабулу, па ипак, постоји и несумњиво фабуларно јединство, једна укупна широка прича о Енглеској после католичког освојења 1588. (Недељковић 2013б: 107-108)⁷¹

Под термином *фабула*, како ћемо га у овом раду користити, подразумевамо основни исприповедани садржај приче, тј. логичну наративну целину и скуп догађаја. Насупрот фабули стоји термин *сиже*. Под сижеом подразумевамо редослед којим аутор излаже фабулу. Посебно желимо да истакнемо изразиту међуповезаност ова два термина, пре свега у научнофантастичној књижевности. За научнофантастичну књижевност често се може чути

⁷¹ У том алтернативно-историјском СФ роману, католичка Армада побеђује и осваја Енглеску 1588. године.

да је књижевност *идеја*, што је делимично тачно. Ипак, за научнофантастична дела која се издвајају високим књижевним квалитетом, попут новеле “Јахачи румене наднице” Филипа Хозе Фармера, разрада идеје је битна колико и разрада психологије ликова и других књижевних елемената. Добро замишљена идеја, квалитетан новум, и интересантна фабула нису гарант квалитетно исприповедане приче. Чак и најбоља идеја може бити упропашћена лошим приповедањем. Зато сиже дела мора бити пажљиво организован, тј. морају се користити одређене наративне технике које ће омогућити најбоље излагање фабуле, и то тако да се правилно дозирају информације у делу, и да дело не изгуби на интересантности. Тако, фабула неког дела може бити изложена линеарно хронолошки, или кроз низ реминисценција, флешбекова и других наративних техника, путем којих се ремети линеарност дела.

Узмимо за пример новелу “Јахачи румене наднице”. Фабула те Фармерове новеле прилично је једноставна: у једној наизглед лежерној будућности несхваћени уметник Чиб бори се за свој опстанак у утопијском друштву, док његов дедица Винеган, који је извео велику превару у прошлости, покушава да се сакрије од државних органа, у суштини крије се од полиције. Филип Хозе Фармер, аутор новеле, овакву фабулу могао је презентовати на традиционални начин, карактеристичан за “верновску” и “велсовску” научну фантастику – тако што би у уводном поглављу објаснио модалитете функционисања будућег утопијског друштва и све његове карактеристике, а затим би у осталим поглављима линеарно пратио судбине јунака. Ипак, Фармер се определио за један иновативнији сиже, са пуно реминисценција из мемоара дедице Винегана. Уз то, Фармер комбинује више наративних техника, о јунацима сазнајемо из њихових токова свести и унутрашњих монолога (али и од приповедача у 3. лицу једине), а информације о утопијском друштву будућности аутор постепено дозира. На тај начин фабула је осликана динамичније, а читалац се лакше везује за ликове.

Овде желимо да укажемо на још један термин који се често користи у теорији научне фантастике, али, иако етимолошки сличан термину *фабула*, није блиско повезан са њим. У питању је термин *фабулација*. Овај термин први је употребио амерички академик и СФ критичар Роберт Скоулс (Robert Scholes) у књизи *Фабулатори* (*The Fabulators*, 1967), а идеју је додатно разрадио у есеју “Структурална фабулација” (“Structural Fabulation”, 1975). По Скоулсу, фабулација је “проза која нам нуди свет јасно и радикално дисконтинуалан од онога кога знамо, а која се ипак враћа да се сукоби са тим познатим светом на неки когнитиван начин”⁷² (в. Робертс 2006а: 10). Скоулс уместо израза научна фантастика предлаже израз *спекулативна фабулација*, за ону врсту фабулације која би била дефинисана присуством бар једног репрезентативног дисконтинуитета у односу на свет каквог га познајемо. Термин дисконтинуитет у овом случају врло је близак Сувиновом термину *новум*. Велики ауторитети из области научне фантастике, и аутори капиталне *Енциклопедије научне фантастике*, Џон Клут (John Clute) и Питер Николс (Peter Nicholls), дефинишу фабулацију на мало другачији начин. Они фабулацију⁷³ везују пре свега за кратку књижевну форму

⁷² ...fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from one we know, yet returns to confront that known world in some cognitive way.

⁷³ Клут и Николс наводе неколико десетина аутора чија се дела могу сврстати у фабулацију, а овде ћемо навести само неке: Томас Пинчон, Хорхе Луис Борхес, Харуки Мураками, Пол Остер, Владимир Набоков, Норман

(кратку причу и новелу), и истичу њену екстраполативну делатност. “Фабулација је”, истичу Клут и Николс, “било која прича која супротставља две главне претпоставке СФ жанра: да свет можемо видети; и да га можемо исприповедати”⁷⁴ (Клут, Николс: 400).

Попут многих термина у теорији књижевности, термини сиже и фабула нису исто схваћени од стране различитих теоретичара. Зденко Лешић у својој *Теорији књижевности* истиче да је “већина наратолога у својим разматрањима наративног текста прихватила дистинкцију између фабуле и сижеа (рус. сюжет). с тим што су неки од њих те термине замијенили другим. (Тако Женет фабулу назива *histoire*, ‘историја’, а сиже *récit*, ‘прича’)” (Лешић: 252). Како напомиње професор Лешић, већина наратолога разликује три слоја наративног текста – фабулу, наратив (тј. сиже код руских формалиста), и текст или дискурс. Исти теоретичар у поглављу “Наративни текст и његови слојеви” у поменутој *Теорији књижевности* каже да је фабула оно о чему се прича, тачније:

низ догађаја у које су уплетене неке личности и који у том низу имају свој почетак и крај. То је, у ствари, онај апстракт који се може извести из наративног текста и “препричати”.

Фабула има лонгитудиналну структуру коју одређују два принципа по којима се уопштено догађаји одвијају. Прво је *временски принцип*, кад прича слиједи саму хронологију догађаја (...). Друго је логички принцип, који се углавном своди на принцип каузалитета (узрочности). (...) Међутим, оба начина повезивања догађаја припадају оном нивоу наративног текста који означава термин *фабула*.

Руски формалисти су сматрали да је фабула само сирова грађа која се прерађује у причу, па јој нису придавали посебан значај. Међутим, у књижевноумјетничком тексту и она је исто толико производ стваралачких операција приповједача колико је то и њена обрада, па се не може посматрати као нешто што претходи обради. Фабула је заправо *наративна схема* која се налази у основи наративног текста, али која у њему доживљава различите трансформације: текст може слиједити њен замишљени хронолошки и логички низ, може му наметнути нов и друкчији распоред, може се од њега удаљавати, прекидати га дигресијама и рефлесијама, реметити хронологију *ахронизмима*, “временским несагласностима” (ретроспекцијама и антиципацијама) итд, у неисцрпивим могућностима конкретне обраде текста, при чему се у позадини свих тих трансформација, као везивно ткиво, провлачи та наративна схема коју називамо фабулом. (исто)

Као што ћемо видети на примеру новеле “Јахачи румене наднице”, хронолошки ток догађаја испрекидан је повременим реминисценцијама. Тај редослед којим је фабула изложена, то је сиже ове новеле. Али приповедање је, такође, испрекидано и оживљено уметнутим коментарима, сновиђењима, и другим наративним средствима која скрећу основни наративни ток ка другим правцима.

Спинрад, Кристофер Прист, Франц Кафка, Карлос Фуентес, Џин Волф, Мајкл Муркок, Итало Калвино, Вилијам Бароуз, Умберто Еко, и други.

⁷⁴ ...a fabulation is any story which challenges the two main assumptions of genre sf: that the world can be seen; and that it can be told.

Професор Миливој Солар сматра да је сиже – начин; наине, начин како се приповеда: “Фабула је оно што се приповиједа, а сиже онај начин на који се фабуларни низ приповиједа управо у одређеном књижевном дјелу” (Солар 1981: 45).

Једно од најдетаљнијих објашњења појмова фабула и сиже дао је представник формалистичке школе Борис Томашевски у својој *Теорији књижевности*. Најпре, Томашевски све текстове разврстава на дела са фабулом (приповетке, романи, епске песме) и дела без фабуле, тј. описна дела (дескриптивна и дидктична поезија, лирика, путописи: Карамзинова *Писма руског путника*, Гончаровљева *Фрегата Палада* и сл.) (в. Томашевски: 196). Исти аутор фабулу дефинише као “укупност догађаја у њиховој унутрашњој вези” (исто: 197), док је сиже “укупност истих мотива у узастопности и вези коју им дело даје” (исто: 200). Када Томашевски каже да се “у основи већине облика са фабулом налази борба” (исто: 197), то може звучати као прегенерализована тврдња, али не у потпуности и нетачна. Тако се у већини дела са фабулом може пронаћи борба за новцем, борба за изгубљену љубав, или борба за боље сутра. У новели “Јахачи румене наднице”, основни покретач фабуле је борба младог уметника Чиба да добије позитивне критике за своју последњу слику, како не би био протеран из комуне у којој живи.

Наратолошки речник Цералда Принса даје следеће дефиниције – сиже је “у терминологији руских формалиста, скуп приповеданих ситуација и догађаја у редоследу којим се презентују примаоцу (насупротив фабули); устројство збивања” (Принс: 182), док је фабула “скуп приповеданих ситуација и догађаја у њиховом хронолошком следу; основни материјал приче” (исто: 52). Дакле сиже је у редоследу а фабула је материјал.

Иво Тартаља у својој *Теорији књижевности* прихвата терминологију формалиста, и истиче да “за уметничку особеност једног дела није од пресудне важности његова фабула, макар била и најбоље оцртана, него тек њена уобличеност, укључујући такозване ситне појединости и њихов распоред” (Тартаља: 149). Фабула је „радња у делу”, каже Тартаља (исто: 162), али могућа су врло кратка песничка дела без радње па зато и без сижеа: „И у песми без сижеа лик је, у виду носиоца неког расположења, свагда присутан” (исто). У лирско-епским песмама се, каже Тартаља, „ипак нешто приповеда: постоји фабула” (исто: 190).

Леонид Тимофејев двојачко тумачи појмове фабула и сиже. Под сижеом он подразумева само “основни конфликт” (Тимофејев: 143), док је фабула “низ конкретних догађаја у којима се тај конфликт остварује” (исто: 143). Међутим, Тимофејев признаје да постоји и другачије тумачење ових појмова, у значењу у којем ћемо их ми користити у овом раду – фабула је “природна поступност догађаја” (исто: 144), док је сиже “уметничка поступност” (исто: 144), тј. поступност којим су догађаји изложени у неком делу. Корисна може бити и Тимофејева анализа вансижејних елемената у делу. И Тимофејев попут Томашевског истиче да је сиже “увек конфликтан” (исто: 147), и додаје да је у њему “увек дата борба снага које се у овој или оној мери непријатељски сукобљавају. Разумљиво је да та конфликтност не значи обавезно и непомирљивост” (исто: 147). Александар Флакер овако парафразира дефиниције фабуле и сижеа руских формалиста: “Ако је, дакле, за њих (за руске формалисте, прим. аут) фабула основни костур радње, сировина, онда је сиже литерарна конструкција, начин редања и преплитања мотива” (Флакер: 419).

Како би се лакше пратила анализа новеле “Јахачи румене наднице” неопходно је детаљно изложити фабулу и сиже тог познатог Фармеровог дела.

5.2 Фабула новеле “Јахачи румене наднице”

Научнофантастична дистопијска новела Филипа Хозе Фармера “Јахачи румене наднице” представља својеврсни омаж прози Џејмса Џојса, како по стилу, тако и по коришћеним мотивима и темама. Фармер у анализираној жанровској новели надграђује класичну џојсовску прозу главног тока, смештајући радњу своје новеле у једну лежерну будућност, у којој нико ништа не мора да ради, приказујући један типичан дан становника те будућности.

Радњу новеле “Јахачи румене наднице” Фармер смешта у 2166. годину, у једно футуристичко друштво Беверли Хилса, у коме сви становници добијају тзв. “румену надницу” – надокнаду коју примају од владе од тренутка рођења па до смрти, чиме су ослобођени рада тј. запослења, уколико га не желе. Целокупну производњу обављају машине. Становништво живи у малим комунама, са контролисаним окружењем, и одржава контакт са осталим члановим друштва углавном уз помоћ Фида, уређаја који је мешевина телевизије и видеофона; у нашем времену, сада на почетку 21. века, ово СФ предвиђање се остварило, само се друкчије зове: ми данас имамо Скајп (енгл. Skype). Живи се у овалним кућама, са овалним просторијама (и, уопштено, све је у том друштву овално, овоидно, циркуларно, округло, чак и велика већина људи због прекомерне гојазности; а оштре правоугаоне и коцкасте форме знак су побуне и отпора постојећем друштвеном уређењу), док се напољу налазе симулације Сунца, Месеца, неба, па чак и животиња. За оне којима не одговара овакав начин живота постоје резервати у дивљини, и у другим мање развијеним земљама (Египат, на пример) у којима могу водити живот сличан Индијанцима. Уметници, за разлику од критичара, немају посебно важну улогу у овом друштву. Формирана је нова религија, Панаморит, која проповеда тоталну сексуалну слободу, чак и међу најближим сродницима. Посебно је значајна инцестуозна веза мајки и синова, која може бити пресудна за правилно одрастање дечака. Особе које не желе да учествују у друштвеним односима, претежно самци, користе форниксатор – уређај који пружа интензивно сексуално задовољство директном стимулацијом одређених центара у мозгу. Форниксатор је званично нелегалан, али га влада толерише зато што усређује становништво. Процес хомогенизације (размене људи из различитих делова света) довео је до тога да више нема ратова.

У средишту радње налазе се млади уметник Чиб и његов дедица Винеган. Фин Финеган (презиме које нас јасно упућује на Џојсов роман *Бдење Финегана*), Чибов прадеда, а отац дедице Винегана, био је предузетник једног рударско-предузимачког комплекса, јединог који је избегао национализацију и судбину да га друштво апсорбује у себе. Након Финове смрти, његов син, који је презиме Финеган променио у Винеган, преузео је бизнис, и даље не желећи да последњу ненационализовану компанију преда мрежи државних Бироа и државног службовања. Ипак, Винеган је на крају био изведен пред суд и оптужен због подривања демократије. Тада се дедица одлучио на мега-злочин – украо је 20 милијарди

долара из федералне касе и побегао. Пре бекства изрежирао је своју лажну сахрану, тако да сада сви мисле да је мртав.

Дедица Винеган се већ неколико деценија крије од државних службеника. Њега редовно, али тајно, посећује унук Чиб, неприлагођени уметник који покушава да добије добре критике за своју слику, у супротном биће приморан да се пресели у другу заједницу. Чиб и дедица су веома везани један за другог, нарочито Чиб, који дедицу обожава због његове виспрености, мудрости и духовитости. Дедици је на трагу државни детектив Фалко Аципитер, који константно пропитује Чиба, али ни после вишедеценијске потраге није успео да пронађе дедицу Винегана.

Чиб врши последње припреме за предстојећу изложбу, и добија “непристојну понуду” од Рекса Лускуса, једнооког критичара, оснивача хопацупистичке школе уметничке критике. Лускус од Чиба тражи да ступе у љубавно-сексуалну везу, у замену за позитивну критику његове последње слике. Чиб је на почетку уплашен и недоречен, и не даје му одмах свој одговор, али га на дан изложбе децидно одбија (иако му хомосексуалност није непозната).

Чиб није у најбољим односима са својом мајком, која је оличење декадентности. Раздор је настао када је Чиба мајка “одбила”, тј. ускратила му оралну стимулацију, што је један од услова за правилно подизање детета. Иако Чибова мајка жели да они поново ступе у сексуалне односе, Чиб је одбија, највише због прекомерне гојазности.

Чибова неузвраћена љубав је Бенедиктина, нискоморална девојка која жели да постане певачица. Бенедиктина носи Чибово дете, али жели да абортира јер сматра да Чиб није прави човек за њу, и да јој једино доноси проблеме. Чиб жели дете, али ни сам није сигуран да ли је дете његово. (У време настанка ове новеле није било анализе ДНК, енгл. DNA, која данас свакоме прво падне на ум кад се постави питање чије је дете. Стварност је, дакле, у овом случају, прстигла научну фантастику и оставила је за собом у прабини превазиђености.)

Млади уметник Чиб припада групи тзв. “Младих радикала”, који се углавном окупљају у кафаници “Приватна васиона”. “Млади радикали” су формација бунтовних, револуционарних младих особа који протестују како против друштвеног система, тако и против живота уопште. Непосредно пре изложбе Чиб је са групом истомишљеника у “Приватној васиони”, а за засебним столовима налазе се Бенедиктина са другарицама, Фалко Аципитер, и Пинкертон Легранд, шпијун и агент службе унутрашњих послова. Група Младих радикала, међу којима је и Чиб, разрађује диверзантски план да паралишу цео Лос Анђелес уз помоћ три бомбе. Легранд прислушкује разговор Младих Рада, док се Аципитер интересује само за Чиба. Бенедиктина прилази Чибу, и прети му абортусом. Поново пљуште оптужбе на његов рачун, да је он крив за њену несрећу, и неостварену певачку каријеру. Избија туча између Бенедиктине и Чиба, а укључују се и сви остали. Најдебљи крај извлачи Легранд кога полицајци хапсе због оптужбе власника кафане за угрожавање приватности.

Након бурне епизоде у кафани, Чиб креће на изложбу. На путу до изложбеног салона, код језера Исус, Чиб угледа лепу Вах-хаби жену, Мариам бин Јусуф, у пратњи тетке и мајке, како плове кануом. Чиб несмотрено изјављује љубав Мариам, што изазива оштре реакције њених пратиља. Прилазе му и тројица Вах-хаби мушкараца, и сукобљавају се са Чибом. Вах-хаби људи имали су избор да буду заточени у резеравату док не стекну слободу, да емигрирају у мегалополис Хаифа у Израелу, или да емигрирају у Беверли Хилс. Они су се

одлучили за ово последње. У фарсичној сцени Чиб је успео да насамари Вах-хаби људе, који су завршили у језеру, и, док се Мариам дави, мирно је одшетао са места дешавања.

Почиње изложба. Раскинсон даје интервју за фидовизију, у коме Чибову уметност назива кичем и јефтином пропагандом. Бесан је на све оне који Чиб називају генијалцем, и сматра да је Чиб пре свега помпезан и да на тај начин продаје своје јефтине “штосеве”.

У тренуцима док Раскинсон даје интервју, Лускус тражи од Чиб да се изјасни у вези његове понуде да започну љубавну везу, а заузврат ће позитивно оценити Чибову изложбу. Чиб га одбија, тражећи да се о њему суди само на основу његовог стваралаштва.

Омар Руник, песник и присталица “Младих радикала”, загладан у Чибову слику, добија налет инспирације, и започиње свој песнички монолог, а директор фестивала тражи од обезбеђења да га зауставе. Све слути на још једну урнебесну сцену, у којој ће настати расуло. Спиритиста научне фантастике и “Млада радикалка”, Хуга Велс-Ерб Хајнстербери (ту су, рекло би се, комично спојена имена славних СФ личности: Хуго Гернзбак, то је Хуга; Х. Ц. Велс; Едгар Рајс Бароуз, то је ЕРБ; Роберт Ансон Хајнлајн, то је Хајн- ; Мареј Ленстер, то је -стер; и Реј Бредбери, то је -бери), напада новинара “Тајма” због тога што тај пристрасни магазин шиканира све што има везе са научном фантастиком. Чиб јури ка Раскинсону и удара га у главу својим платном, а одмах затим и Лускуса у стомак. Добија поруку од свог дедице да је Аципитер провалио у његово скровиште. Избезумљен, Чиб напушта изложбу и јури ка дедицином скровишту. Тамо затиче Аципитера, и мртвог дедицу. “Побегао је Аципитеру, овога пута стварно заувек” (исто: 466), коментар је неутешног Чиб. У дедициној руци је последња страница рукописа.

Чиб жели да сахрани дедицу поред његових предака, али се чланови цркве противе томе, јер дедицу сматрају богохулником и криминалцем који се није покајао. Сада, када је превара откривена, гробљански службеници ископавају сандук у коме је наводно био сахрањен дедица. Порезници отварају ковчег, што активира детонатор, и ствара јаку експлозију и велику панику међу присутнима. Из гроба полеће ракета која се активира и на небу открива поруку на великом транспаренту, на коме пише: “УСК-ЗЕЗНУЋЕ ФИНЕГАНА”. Експлозија открива и дупло дно раке, из кога излеће двадесет милијарди украдених долара. Настаје хаос – људи се грабе да покупе што више новчаница, иако више не вреде, већ имају само историјску вредност. Чиб посматра урнебесну сцену са стране, а неки човек му у руку гурне комад хартије – последњу поруку дедице Винегана. Дедица му поручује да се пресели у Египат, да остави мајку и да искористи свој раскошни таленат. Чиб се гуши у сузама, а затим прасне у смех када види како је дедица још једном насамарио ујка Сама. “Старкељо један! Човечино, људескаро! Како те волим!” (исто: 472), то су последње речи које Чиб упућује свом дедици.

5.3 Сиже новеле “Јахачи румене наднице”

Сиже новеле “Јахачи румене наднице” најлакше ћемо изложити пратећи редослед поглавља како их је Фармер организовао. Новела има укупно 25 поглавља.

1. **“Петао који је кукурикао уназад”**. Фармер новелу отвара уводом који подсећа на Џојсов из *Бдења Финегана* – сновиђењем једног од ликова, вероватно Чиба, у којем се смењују алузије, игре речи и референце на популарну културу и митологију. Џојсовски концепт се може препознати од самог почетка, тако да већ у овом уводном поглављу срећемо двојицу цинова који дивљају, али и друге ликове из митологије, који су већином пародирани (Дедал, Атена, Ог, Икар), као и из културне традиције (Аристотел, Хијавата, Бетмен, Ли По, Сократ, Сведенборг, Челини, Бен Џонсон, и други).

2. **“Истекао Богов патент на зору”**. У овом поглављу први пут сусрећемо главног јунака новеле, несхваћеног уметника, сликара Чибиабоса Елгреко Винегана, или краће Чиба. Чиб се буди у својој овоидној кући, и гледа репортажу о познатом песнику Омару Рунику. Сазнајемо да Чиб изгледа, како каже Фармер, попут Хомерових “боголиких Ахајаца; бутине дебеле, ручерде моћне, кожа златасто тамна, коса смеђе-црвена; само браду нема” (Фармер 1984: 432).

3. **“Inter caecos regnat luscus”**. Фармер у причу уводи Рекса Лускуса, једнооког критичара, са којим Чиб комуницира путем фидо-екрана. Лускус носи црни монокл на левом оку, које је изгубио у тучи критичара уметности која је избила током једног предавања. Има и зашиљене уши, како би личио на Пана, Фауна уметности. Чибова државна стипендија зависи од Лускусове позитивне критике; међутим, у замену за позитивну критику, Лускус очекује од Чиба да ступе љубавно-сексуалну везу.

Након завршеног разговора са Лускусом, Чиб прима видео позив од своје мајке. Чибова мајка је у раскалашном друштву, картају се, пуше, опијају, вулгарно говоре, чак врше нужду на сред себе, и сви имају једну заједничку особину – превише су гојазни.

4. **“Наталитет се диже само ако се диже”**. У овом поглављу Чиб говори о “едиповском”, инцестуозном односу са својом мајком. Њих двоје су у Чибовој младости редовно одржавали сексуалне односе, али га је касније, усред прекомерне гојазности, “одбила”, што је имало јак утицај на сазревање и одрастање младог Чиба. Мајка врши притисак на Чиба да мора добро да прође на изложби и да добије државну стипендију, како не би били приморани да напусте блок и одселе се у Египат.

Чиб врши последње припреме пред изложбу. У питању је уметничко дело састављено од хиљада финих жица, чије различите перспективе дају другачији поглед на слику.

5. **“Певај, кесо моја, о ујка Саму”**. Сазнајемо да је у младости дедица Винеган извео велику превару и насамарио државу, али не добијамо информацију на који начин.

6. **“Сунце таблета клизи низ болно грло ноћи”**. Описан сусрет Чиба и дедице Винегана. Чиб се свакодневно виђа са дедицом, долазећи до њега тајним пролазом.

7. **“Штари мајштор ш мора”**. Чиб и дедица Винеган разговарају, док стодвадесетпетогодишњи старац перископом посматра Аципитера из свог тајног скровишта.

Сазнајемо о формално илегалном процесу форниксације – моћном средству за изазивање стања среће код људи.

8. **“Постоје васионе које моле да им се додели бог”**. Аутор описује Беверли Хилс будућности, из 2166. године. Градом преовладавају јајолики облици, стамбени гроздови, овоидна градска већница, спирални храмови. Цео Беверли Хилс прекрива купола од зрачене пластике, небескоплаве боје. Сунце је електронско, облаци вештачки. Чак су направљене и вештачке животиње, како би људи који никада нису отишли даље од Беверли Хилса могли да виде какве су.

9. **“Пробој до Пелусидара”**. Рескус Лускус у једном интервјуу говори о својој животној и критичарској филозофији. Основао је хопацупистичку школу уметничке критике, од израза го-го или хопа-цупа (енгл. go-go); то је по Лускусу филозофски концепт који значи “прегледати, сагледавати, то јест, гледати једну творевину толико дуго, да је на крају видиш. Хопацупистички или го-го приступ уметничкој (не само књижевној) критици састоји се дакле у таквом гледању уметника и његовог дела” (исто: 440). Након пада популарности те критичке теорије, поново се прославио филозофијом тотипотентног човека.

10. **“Од Арктика до Илиноиса”**. Дигресивно поглавље у коме Лускус говори о значају међуповезаности свега, а дедица Винеган износи своју теорију планета, и њихових повезаности са ликовима из окружења.

11. **“Екскреција као судбинска детерминанта егзистенције”**. У првом делу поглавља Лускус снисходљиво говори о уметничкој величини Чиба Винегана, за кога каже да је “први који у једном уметничком делу излаже више од једне унутрашњости једне ствари. Његово откриће технике вишенивојског високог рељефа омогућује му да епифанизује, илити покаже, слој за слојем субтеренске суштине” (исто: 442).

У другом делу сазнајемо о Чибовој неузвраћеној љубави према Бенедиктини, која планира да абортира његово дете, иако из монолога дедице Винегана сазнајемо да је Чибу веома стало до детета. Деца се у том будућем друштву не третирају као највеће богатство, већ, како каже дедица Винеган, као јединке које стварају доста проблема у одгајању.

12. **“Шта је једном човеку кошмар, другоме је еротски сан”**. Поглавље у коме из реминисценција дедице Винегана сазнајемо како заправо изгледа и функционише наизглед утопијско друштво будућности. Машине су преузеле на себе сав рад и сву производњу, а сваки грађанин самим рођењем добија право на тзв. “румену плату”, тј. накнаду да само обитава у својој јајоликој комуни и не ради ништа. Мегалополис је испреграђиван у мале заједнице, и ретко се дешава да чланови једне заједнице кроче у другу. Сви грађани поседују фидо екране, путем којих могу добити информације из свих делова света, али који служе и као средство јаке државне пропаганде. Захваљујући процесу хомогенизације, ратова готово да нема. Хомогенизација подразумева, како пише Фармер, да “свака нација и националност добровољно трампи део свог становништва за део туђег. Ти тако размењени становници таоци су који гарантују мир и братску љубав” (исто: 445; а ми се можемо запитати како би

ово функционисало између Срба и Хрвата, на пример). Сексуална оријентација је више него слободна – дозвољена је, чак и пожељна, инцестуозна веза мајке и сина, док је хомосексуалност широко раширена.

13. **“Сексуалне импликације јуриша лаке бригаде у Кримском рату 1854. године”**. Поглавље у коме своје ставове износи Џесперсен Џојс Батисмен, психоллингвист, алтер-его стварног Џејмса Џојса. („Џесперсен” би могла бити алузија на лингвисту по имену Ото Јесперсен.) Он говори о покрету “Младих радикала” (познати још под именом “Младе Раде”, и “Младе Рацике”), скупу бунтовних, младих, револуционарних људи који протестују против државног система. Ово поглавље пуно је џојсовских алузија, интертекстуалног повезивања, и игара речи.

14. **“Богаћење путем рада није друштвено штетно”**. Наратор објашњава да, и поред тога што сваки становник добија румену надницу, није забрањено започети приватни бизнис, и тиме додатно зарадити, с тим што ће се држави наплаћати разних дажбина. “Власт нема шта да замери, бар не јавно, ако грађанин отвори приватни кафић, с тим да прво плаћа, плаћа и наплаћа се за све могуће дозволе и папире, положи све квалификације и испите, положи све обавезне друштвене депозите, и добро подмити локалне политичке бучоване и шефа полиције”, пише Фармер (исто: 449; а нама на Балкану ово звучи некако познато).

15. **“Ко тебе отровом ти њега хлебом”**. Чиб је у својој омиљеној кафаници “Приватна васиона”, чији је власник Дионисиус Гобринус, побуњеник против система (ради илегално, и све му је у кафани коцкасто, јер то је његов начин да протестује против овоидног друштва), а по физичким карактеристикама “здепаста коцка од човека” (исто: 449). За Чибовим столом седе “Млади Радикали”, а у истој кафани, али за различитим столом, налази се Чибова неузвраћена љубав Бенедиктина.

16. **“Типичпична тин-дајка”**. Бенедиктина је у кафани “Приватна васиона” у друштву пет другарица. Чиб јој прилази, са жељом да започне разговор са њом. Бенедиктина хистерично напада Чиб да је он отац његовог детета (у шта Чиб сумња), и да је он узрок свих њених проблема.

17. **“Витез од распламсалог тучка”** или **“Пена за сва времена”**. Ретроспективно поглавље, у коме Чиб описује трагикомично, урнебесно вече, у коме је Бенедиктина, наводно, остала у другом стању.

18. **“Супер фрка и збрка”**. У кафану “Приватна васиона” засебно долазе Фалко Аципитер, и Пинкертон Легранд. Након сукоба Чиб и Бенедиктине избија велика туча, у коју се укључују сви присутни.

Из мемоара дедице Винегана сазнајемо и о Панаморитској религији, која проповеда сексуалну блискост чак и међу најближим сродницима.

19. **“Млатлејемска звезда”**. Полицијска јединица на електричним трициклима одлази у “Приватну васиону” да угуши немир. Гобринус, власник кафане, оптужује Легранда за угрожавање приватности, и полицајци га хапсе. Бенедиктина, иако је претрпела неколико снажних удараца, није доживела побачај. Чиб посматра њен излазак из кафане, и размишља о својој судбини, и свом случајном рођењу, будући да је његова мајка имала у плану да га абортира.

20. **“У подневу од злата, три оловне даме”**. Епизода Фармерове новеле у којој пратимо Чиба на путу од његове куће до изложбеног салона, када доживљава непријатан сусрет са Вах-хаби људима (то би могла бити алузија на вехабије, за које се данас на Балкану тврди да су присутни у Босни и Херцеговини). Присећа се дедициних речи, и признаје да је дедица био у праву када је рекао да се његов унук превише често заљубљује.

21. **“Масакрирање микросензибилитета”**. Почетак је изложбе, Раскинсон даје интервју, а Лускус тражи од Чиба да донесе одлуку у вези њиховог потенцијалног љубавног односа.

22. **“Једини добар критичар је мртав критичар”**. Након два инцидента Младих радикала настаје хаос на изложби, а Чиб добија поруку да Аципитер провалио у дедицино скровиште, и да је дедица мртав.

23. **“Кроз балаклавe мржње они јуришају ка Богу”**. Последња страница дедициних рукописа гласи:

Током свог живота видео сам стварно мали број оних који истински верују, и огромну већину оних који су истински индиферентни. Али неки нови дух почиње да улази у људе. У многим младим људима и женама оживела је не љубав према Богу, него жестока антипатија према њему. То ме узбуђује и даје ми снагу. Младићи као што су мој унук и онај Руник извикују светогрђа, и тако на индиректан начин славе Бога. Да не верују у њега не би се малтретирали да га оцрњују. Починем, зато, да стичем утисак да наша будућност не мора неизбежно да буде тако црна. (исто: 466)

24. **“СТИГОХ У СТИГИЈСКУ ЧЕКАОНИЦУ”** или **“СТИКС, РЕКА БЕЗ ПОВРАТКА”**. Поглавље у коме Аципитер открива на који је начин дедица Винеган насамарио државу и украо 20 милијарди долара. Међутим, испоставиће се да то није последњи пут да Винеган насамари “Ујка Сама”.

25. **“Уск-зезнуће Финегана”**. Експлозија на дну лажне раке открива давно украдене доларе, а Чиб, помешаних осећања, чита опроштајну поруку свог дедице.

6. Наратолошка анализа новеле “Јахачи румене наднице”

6.1 Наративне специфичности научнофантастичне књижевности и новеле “Јахачи румене наднице”

Жанр научне фантастике дефинише се својом научнофантастичном садржином, својим јединственим фикционалним али логички могућим световима, и специфичним новумом. Научна фантастика се не дефинише нараторолошким поступцима које користи (може користити исте поступке као, на пример, историографија и реалистична проза), али ипак постоје одређене посебности које можемо сматрати карактеристичним за СФ. За разлику од “нултог света”, како Дарко Сувин назива овај наш стварни, емпиријски свет, свет научне фантастике садржи макар једну трансформацију која га разликује од реално-искуствено стварно постојећег света.

Другим речима, једно од основних дистинктивних обележја научне фантастике је стварање логички могућих светова са макар једним новумом (или са макар једним дисконтинуитетом, да се изразимо терминологијом теоретичара Роберта Скоулса), који је различит од постојећег, реалног света. Поједине дефиниције научне фантастике поред садржинских особености истичу и наративне специфичности овог жанра. Дарко Сувин полази од претпоставке да је новум основна *differentia specifica* научне фантастике и њене наратије, што Александар Б. Недељковић прихвата. Кингсли Ејмис истиче да је “научна фантастика она врста прозног приповедања која представља ситуацију која не може настати у свету каквог га знамо, већ оног чије се хипотезе заснивају на неким иновацијама у науци и технологији или псеудотехнологији” (Ејмис 2015). “Научна фантастика је приповедање”, тврди Џон Бојд, “обично имагинативно и неvezано са реалистичним причама, која узима полазишта из текућих или претпостављених научних открића и понашање појединца у друштву” (Бојд 2013). Лестер Дел Реј, амерички СФ писац и уредник, у први план истиче тумачење научне фантастике као модерне митологије: “Научна фантастика је принцип приповедања митова данашњих људи” (Дел Реј 2013). “Научна фантастика је фикција која покушава да изгради логички кохерентан имагинарни свет заснован на премисама насталим у свету савремене науке” (Стејблфорд 2015), закључује Брајан Стејблфорд (Brian Stableford), аутор енциклопедије *Научне чињенице и научна фантастика (Science Fact and Science Fiction)*. Примећујемо да већина дефиниција у први план истиче футуристички наратив, науку као средство постизања логичке кохеренције и новум, као особине које разликују реалистичну од научнофантастичне књижевности. Уколико бисмо покушали научну фантастику да дефинишемо према наративним својствима, могли бисмо да закључимо да је у питању врста приповедања која за задатак има кохерентну експликацију новума и зачудних ситуација, и која користи у већој или мањој мери речник природних наука, чиме се постиже логичност наратије и одређена реторска дистанца⁷⁵, што доприноси вољној обустави неверовања (енгл. *suspension of disbelief*) код читаоца. Притом, поновићемо још једном, научна фантастика може користити идентичне наративне технике као и било који други жанр књижевности (другим речима, не постоји ниједан наративни поступак који је специфично везан само за научну фантастику, или се користи у реалистичкој прози а да се не може користити у СФ-у)⁷⁶.

⁷⁵ “Реторска дистанца подразумева имагинарни однос између писца, наратора, јунака и читаоца; при том реч ‘дистанца’ значи осећање удаљености или осећање зближености између писца и наратора и између наратора и ликов. Требало би да читалац ‘прими’ оно осећање дистанце које је писац желео да постигне” (Кроитор: 502).

⁷⁶ Једну од најсажетијих и најтачнијих мисли о улози науке у научнофантастичном делу изрекла је етаблирана списатељица научне фантастике и фантазије Урсула Ле Гвин: “Научнофантастична прича не сме да се оглуши о

Ипак, научна фантастика неретко користи специфичне наративне поступке због посебности предмета који изражава. Писац научне фантастике би требало да увуче читаоца у алтернативни свет, што је тежак задатак, имајући у виду да се због количине нових информација и неопходности експликације новума, излагање основног наративног тока може учинити одгођеним, успореним, или конфузним. Због тога наратив научне фантастике често почиње *in medias res*, па неискуснији читаоци падају у замку да не наставе читање неког СФ дела, јер им се чини да има превише нејасноћа. Ипак, они искуснији знају да ће се у ходу термини објашњавати, а новоконструисани свет постајати све ближи читаочевом искуству.

На примеру кратке приче “Неутронска звезда” Ларија Нивена можемо демонстрирати како изгледа један класичан, квалитетан и “онообичавајући” увод СФ приповести, који почиње *in medias res*:

“Небески ронилац” је испао из хиперпростора тачно милион миља изнад неутронске звезде. Био ми је потребан један минут да одредим, према звезданој позадини, свој положај, а онда још један минут да нађем дисторзију коју је Соња Ласкин поменула пре него што је умрла. Дисторзија је била лево од мене: зона која је имала привидну величину Земљиног месеца. Окретох брод да се са њом суочим.

Згрушане звезде, помућене звезде, звезде промешане кашичицом.

У центру тога била је, наравно, неутронска звезда, мада је нисам могао видети и нисам ни очекивао да је видим. У пречнику је звезда имала само једанаест миља, и била је охлађена. Од оног времена кад је БВС-1 још горела фузионом ватром, па до сад, прошло је милијарду година. А од оних дана кад је БВС-1, током катаклизматичног двонедељног периода, била рендгенска звезда зажарена до температуре од пет милијарди Келвина, прошло је бар неколико милиона година. Сада је звезда своје присуство показивала још само својом масом.

Брод је почео да се окреће сам. Осетих притисак фузионог погона. Без икакве моје помоћи, мој верни метални пас-чувар ме је уводио у хиперболичну орбиту која ће ме одвести на миљу од површине неутронске звезде. Двадесет четири сата падања, затим двадесет четири сата успона... а током тог периода, нешто ће покушати да ме убије. Као што је поубијало Ласкинове. (Нивен: 313)

Лари Нивен се у поменутој причи определио за приповедање у првом лицу. Главни јунак уједно је и приповедач. Такав начин приповедања је погодан за развијање СФ приповести, јер из ограничене перспективе протагонисте сазнајемо, о зачудним дешавањима и новуму, на непосредан и неусиљен начин. Експликација новума један је од основних наративних проблема СФ приче. Са тиме се слаже и Дарко Сувин, који истиче да је СФ нарација “фикција у којој је специфично С-Ф елемент или аспект, тј. новум, хегемоничан, дакле од толике важности да одређује читаву – или барем претежну – наративну логику без обзира на могуће нечистоће” (Сувин 2009а: 79). Разлог је тај, што новум мора бити интелигентан, логички објашњен и интересантно исприповедан. Квалитет презентованог

оно што је наука утврдила, и, као што је то Чип Дилејни рекао, не сме да пориче оно за шта је познато да је познато. А ако то и чини, писац мора бити свестан тога, и мора да брани слободу коју је себи дао.” (в. Кнежевић 1984: 1)

новума у значајној мери ће зависити од пишчеве способности да барата различитим тачкама гледишта. То је врло подробно и тачно објаснио амерички универзитетски професор Хари П. Кроитор (на српском погрешно преведен као „Кротиер“) у свом есеју “Посебне карактеристике тачке гледишта у научној фантастици”:

Писац научне фантастике ако жели да предупреди неверовање код својих читалаца мора да употреби специјалне реторске стратегије да би своје неуобичајене, често футуристичке теме учинио веродостојним. Кад се он запита “А шта ако?...” а нарочито ако пише фантазију препуну космичких интелигенција, научне магије и интергалактичких суочавања, он чини много више него писац који само каже “Догодило се тад-и-тад...”. Самом својом природом научна фантастика захтева да писац на специјалан начин манипулише тачком гледишта и тоном.

Желео то или не, писац научне фантастике мора контролисати садржину и форму свог дела и реакцију својих читалаца; његов реторски приступ мора бити усмерен на постизање једног космичког осећања које не примећујемо у другим жанровима литературе. Да би уопште могао почети, он мора открити начине тематске употребе чињеница и фантазије, начине који су карактеристични баш за СФ. Онда мора развити реторске стратегије помоћу којих ће остварити жељену тачку гледишта и обрадити своју јединствену тему, уз испољавање става који ја називам “осећање космичког”.

Кад кажем “јединствену тему”, при том не мислим само на специјалне језичке и концептуалне могућности везане са науком и псеудонауком, мада те могућности постоје и, штавише, контролишу, усмеравају и стварају тон његовог дела. Мислим и на онај непосредни задатак са којим се СФ писац суочава, а то је да одмах на почетку измени читаочева очекивања уобичајеног и да увуче читаоца у уникатни свет свога “А шта ако?...” То је врло тежак задатак; ако се ради о темама као што су специјално коришћење прошлости и будућности, појава специјалних учесника који комуницирају са људским бићима или ступају у додир са њима, путовање кроз простор и време до алтернативних светова или чак најскромнија шетња низ улицу до продавнице која није из овог него из будућег времена – тај задатак ће тражити од писца много вештине. (Кроитор: 501)

Кроитор даје један трезвен и концизан приступ анализи нараторских техника у научнофантастичној књижевности. Његов кључни допринос је реafirмација одређених термина који могу бити од велике користи за тумачење приповедачких аспеката СФ дела, као што су: дескриптивна тачка гледишта, „реторичка кутија” тј. наративни оквир (нпр. прича унутар приче), реторска дистанца, тон, итд. На примеру неколико дела СФ књижевности, Кроитор показује како различите приповести на најбољи начин користе изабране наративне технике. Проблематику коришћења различитих нараторских средстава закључићемо речима професора Кроитора, јер оне можда најтачније показују комплексност и значај употребе тих аспеката приповедачког текста:

Јасно је да СФ писци улажу много труда да би овладели дескриптивним и наративним димензијама тачке гледишта. Дескриптивна тачка гледишта, свеједно да ли је употребљена у првом или трећем лицу, вероватно је функционалнија у успостављању жељене реторске дистанце и тона. Јединствена тематика научне фантастике захтева и посебно руковање тачком гледишта, зато што та тематика намеће мултидимензионалне проблеме простора и времена а такође и учешће фантастичних учесника, што се све појављује у уникатним комбинацијама. У СФ, магична фраза “А шта ако...?” као и спекулативна екстраполација садашњих вероватноћа у будуће могућности (или обрнуто) такође намећу специјалне захтеве у погледу тачке гледишта. Одлике тона и реторска дистанца зависе од пишчевог односа према свом наратору и од пишчевог манипулисања дескриптивном и наративном тачком гледишта; иако су такве манипулације важне свим писцима, посебно их истичемо кад говоримо о научној фантастици зато што су проблеми њихове употребе изузетно тешки и важни. (исто: 505)

Филип Хозе Фармер у “Јахачима румене наднице” користи један широки спектар наративних техника и књижевних поступака које ћемо анализирати уз помоћ одговарајућег нараторолошког вокабулара. Користићемо се, између осталог, и терминолошким апаратом Жерара Женета, а његове категорије *фокализација* и *дијегеза* биће нам од користи приликом формалне нараторолошке анализе Фармерове новеле. Узећемо у обзир и четири плана приповедања Бориса Успенског (*идеолошки, фразеолошки, просторно-временски и психолошки* план приповедања), као и приповедне модалитете Лубомира Долежела.

Тумачећи наративни аспект Фармерове новеле терминологијом Жерара Женета, у “Јахачима румене наднице” препознајемо тзв. нулту фокализацију⁷⁷ (или нефокализацију) – фокализацију у којој је доминантан свезнајући наратор. У односу на дијегетички ниво, наратор у анализираној новели припада екстрадијегетичком типу (спољашњи приповедач, који не припада ниједној дијегези); узимајући у обзир улогу наратора, у “Јахачима румене наднице” сусрећемо се са хетеродијегетичким наратором, тј. наратором који не учествује у догађајима новеле. Коришћењем нулте фокализације, постиже се осећај објективности приповедања, а догађаји се уобичајено излажу хронолошки. Наратор у Фармеровој новели поседује неограничено знање, он одређује темпо приче, и прати живот ликова. Тек се повремено у “Јахачима румене наднице” наратор укључује у психологију ликова и даје суд о њиховом понашању; његова је превасходна функција у овој новели да посматра лик споља, и да у једном таквом готово обезличеном приповедању “дозира” информације читаоцу. На неколико места у новели тачка фокализације премешта се са свезнајућег/свевидећег приповедача на лик дедице Винегана. У том случају ради се о унутрашњој фокализацији, а тип приповедача је хомодијегетички, јер је лик из приче уједно и фокализатор.

⁷⁷ “Тип фокализације или тачке гледишта код које је приповедано представљено с неодређене опажајне или концептуалне позиције коју је немогуће лоцирати. Нулта фокализација (или нефокализација) својствена је ‘традиционалном’ или ‘класичном’ приповедању” (Принс: 127).

Хомодијегетички приповедач има изразиту наклоност ка “доживљајном-ја” – он дели са читаоцем своја искуства и размишљања.

У новели “Јахачи румене наднице” Фармер испољава значајно приповедачко умеће користећи се непредвидивом игром асоцијација и дисоцијација. То се нарочито показује у Фармеровој тежњи да иновира и радикализује традиционалну научнофантастичну прозу. Процес иновације⁷⁸ огледа се у тзв. “латералном” приповедању, које укључује комбинацију различитих приповедачких поступака (нпр. реминисценције, анахронизме, сновиђења, итд.), којима се ремети линеарност приповедања карактеристична за традиционалну научну фантастику⁷⁹. Процес радикализације односи се на отворену критику и пародију америчког друштва, на гротескну демитологизацију појединих митолошких образаца, на научнофантастичну надградњу Џејмса Џојса, али и на слободну употребу табу тема (попут инцеста и хомосексуализма) и експлицитног речника, што је била реткост у дотадашњој научној фантастици. Неки од наративних поступака које Фармер користи су: иронијско-пародијски дискурс, парадоксне реченичне конструкције, латерално наспрам линеарног приповедања, језичке преметалке и комбинације, игре речима, асоцијативно повезивање (са ликовима из књижевности, митологије, уметности, итд), изражени хумор и језик сексуалности, поступак колажирања, поигравање клишеима, коришћење цитата из лажних дела (наративни поступак коришћења пронађеног писменог извора), преношење искуства кроз документ, низање речи без логичке контроле, и друго.

Наративни нуклеуси у “Јахачима румене наднице” јављају се у виду догађајних и документованих низова, који се наизменично смењују. Притом мислимо на комбинацију хронолошког приповедања од стране свезнајућег приповедача у трећем лицу, и хроничарског приповедања путем дневника дедице Винегана, користећи реминисценције и “флеш-бекове”. Такав начин приповедања допуњен је унутрашњим монолозима и токовима свести неких од ликова саопштене солилоквијумима, чиме аутор додатно појачава психолошке турбуленције у субјектовој интими. Фармеров приповедачки стил у “Јахачима румене наднице” може се описати као апстрактно интониран, у коме се волшебно срећу наративна проза и документаристички елементи, сан и јава, комично и пародично, митско и демитологизовано, поетско и драмско, лично и уопштено. И поред те наративно-стилске комплексности, Фармерова новела је комуникативна и разумљива, највише захваљујући тзв. брзом акционом писању и кратким реченицама.

Фармер у новели “Јахачи румене наднице” креативно инкорпорира документ у уметничко ткиво свог дела, и то углавном у функцији сведочанства прошлости. Увођење документованог казивања није нов поступак у научнофантастичној књижевности, иако се у савременој фантастици не користи онако често, колико је то био случај са СФ прозом са

⁷⁸ Једна од тачки прекретница која је раздвојила традиционални од модерног СФ-а била је прослављена антологија Харлана Елисона *Опасне визије* (*Dangerous Visions*, 1967), у коју је уврштена и Фармерова новела “Јахачи румене наднице”. Елисон је од аутора захтевао да напишу приче које би напустиле традиционалне оквире тема, мотива и начина приповедања, и које би се издвојиле својом свежином из масе клишетиизираних, шаблонских прича. Антологија је укључивала 33 приче и афирмисала нека нова имена СФ-а, попут Џејмса Баларда, Семјуела Дилејнија, Џона Сладека, и других. Убрзо, антологија *Опасне визије* добила је епитет манифеста “Новог таласа” у научној фантастици. *Опасне визије*, које је Елисон промовисао као револуцију у СФ-у, продате су у преко 50.000 тврдокоричних копија.

⁷⁹ О овоме је већ било речи, види поглавље о фабули и сижеу.

краја 19. и почетка 20. века⁸⁰. Фармерова документарност је стилски уклопљена са остатком наратива – она доприноси стварању илузије реалности и осећања историчности. Начин на који Фармер транспонује документ у своју новелу спада у екстерни тип⁸¹, у коме је веза са извором јасно видљива, тј. тачно знамо порекло документа (то је понекад додатно изражено стављањем речи из извора под наводнике). Тако Фармер експлицитно наводи извор документа који уплиће у наратив, било да се ради о мемоарима дедице Винегана, поеме извесног Едгара Млевеног, или из дела револуционарног песника Омара Руника⁸². Основне функције документарности у “Јахачима румене наднице” су: стварање утиска аутентичности, стварање илузије реалности, и приказивање антитоталитарног и антидогматског става.

Захваљујући метафоричности, алегоричности и ироничности, Фармер је створио вишеслојно дело које упозорава на опасности једног херметичног друштвеног система, који може довести до потпуне дехуманизације и декаденције савремене цивилизације. Чини се да Фармер тиме подстиче тврдње појединих филозофа да је 20. век управо век у коме се десио суноврат цивилизације, а по нашем мишљењу сличне тенденције настављају се и у 21. веку. Конструисањем једног таквог наизглед идеалног света, могуће је да Фармер изражава страх од будуће егзистенције и технолошког напретка човечанства.

6.2 Приповедни модалитети Лубомира Долежела

Познати чешки нараторолог Лубомир Долежел у свом кључном делу *Хетерокосмика* формулише законитости фикционалних светова. Уз помоћ модалних система и њихових ограничења Долежел дефинише приповедне модалитете фикционалних светова. “Фикционални светови”, истиче аутор *Хетерокосмике*, “који нарушавају законе стварног

⁸⁰ Документарност као приповедачки поступак је наративна техника која у научној фантастици постоји од самих почетака тог жанра. Дела попут *Франкеништајна*, *Дракуле*, *Доктор Цекил* и *господин Хајда*, као и неколико дела Едгара Алана Поа, Жила Верна и Х.Ц. Велса, садрже елементе документаристичке прозе. Неки од значајнијих литерарних примера употребе ове технике у научној фантастици 20. века су: *Дина* Френка Херберта (на почетку сваког поглавља налази се афоризам, цитат, упутство за употребу или званични извештај преузет из лажног документа); *Динототија* Џејмса Гарнија (користи као извор података дневник Артура Денисона); *Слушкињина прича* Маргарет Етвуд (последње поглавље овог романа на документаристички начин расправља о аутентичности исприповедане приче); *Кери* Стивена Кинга (садржи бројне одломке из фикционалних извештаја комитета); *Задужбина* Исака Асимова (у овој трилогији постоји хипотетичка *Енциклопедија Галактика* – покушај да се на једном месту забележи целокупно људско знање и да се заштити од заборавља; свако поглавље у *Задужбини* започиње одломком из фикционалне енциклопедије); *Човек у високом дворцу* Филипа Дика (у више наративних токова овог романа, укључен је и забрањен, фикционални роман, који описује шта би било да су савезничке снаге победиле у Другом светском рату); *Аутостоперски водич кроз галаксију* Дагласа Адамса (водич је заправо фикционална галактичка енциклопедија из које аутор често наводи цитате).

⁸¹ Поред екстерног, постоје још и екстерно-интерни тип (код овог типа документарна грађа се не препознаје на први поглед, али је веза са извором на неки начин очувана), и интерни тип (сви случајеви где је веза са извором невидљива за читаоца, а документ је у потпуности сједињен са осталим наративним поступцима).

⁸² Навешћемо само неколико примера експлицитног откривања извора документарности: „Да је Жил Верн заиста могао да заврипи у будућност, на пример годину 1966 – напунио би гаће. А тек у 2166, ооо-хооо!” (Цитат из необјављеног рукописа дедице Винегана *Како сам га увалио ујка Саму, и друге интимне исповести*) (Фармер: 429); “После ти буде боље. А види Викинге – како су само били велики и јаки, а ипак су плакали кад им се плакало.” (Одломак из програма *Мама, је л’ тата бата?* на каналу 202.) (исто: 433); “Наталитет се диже само ако се диже” (из поеме Едгара Млевеног на каналу 88) (исто: 433); Дедица пише у својим *Приватним пражњењима*: “Пре двадесет пет година ћорнуо сам два’ес’ милијарди долара и побегао, а онда кобајаги умро од срца...” (исто: 435); “Сунце таблета клизи низ болно грло ноћи” (из дела Омара Руника) (исто: 436).

света су физички немогући, натприродни светови” (Долежел: 126). Реч „натприродни” овде нас избацује из научне фантастике, јер натприродно је домен једног другог жанра, фантазије (енгл. *fantasy*) док се СФ жанр држи научног погледа на свет и научног начина размишљања, због чега и јесте *научна* фантастика. Да ли смо тиме изгубили и контакт са Долежеловом теоријом? Нисмо, и не морамо, јер можемо још сачувати оно што нам је код Долежела корисно, само уместо „немогући, натприродни” треба да кажемо: новумски светови; дакле, они у којима постоји новум, на пример – превозно средство за путовање до звезда

Слично томе, ми не морамо рећи да је Долежелов алетички модални систем пресудан “за класификацију светова са различитим законима физике” (Бошковић 2008а: 357) јер закони физике су у индустријској, животној, и научној пракси испробани, проверени, и *доказани* небројено милијарди пута; кад они не би били тачни, ви не бисте могли ни чашу воде да попијете, ни сијалицу да упалите, нити би ишта у вашем стану функционисало; закони физике су *тачни*, о томе сумње нема, али, ми их не знамо све, нити их знамо у потпуности, него постоји још много тога о природи и о законима физике што тек треба да откријемо, даљим напретком науке.

Погледајмо, дакле, шта нам је код Долежела корисно, и шта може послужити за успостављање једне трезвене школе научнофантастичних студија, уколико на наш начин интерпретирамо Долежелову теорију, супституирајући изразе „немогући, натприродни” нашим изразом “новумски”. Долежел правилно указује на две истине које теоретичари књижевности често знају да превиде, а које могу бити кључне за разумевање научне фантастике: 1. да је *новумски* свет могући фикционални парњак стварног света, и 2. да су *новумски* светови логички могући. “Само они светови који садрже или имплицирају противречности су логички немогући или немогући *simpliciter*” (Долежел: 126-127), каже познати чешки теоретичар. Дакле, новумске светове (не немогуће, нити натприродне) треба посматрати у свим нивоима анализе као и досад познати реални свет, а не искључиво као екстраполацију тј. одраз њега. Новумски свет, као што је речено, уколико прати законе логике и научног начина размишљања, може бити кохерентан и заокружен попут искуственог (емпиријског) реалног. Научнофантастични измаштани свет *није одраз* емпиријског. Тако, “Јахаче румене наднице” треба посматрати као један посебан фикционални свет будућности, један од бројних парњака реалног света, у свој својој целовитости и конзистентности. Фармерову новелу нећемо искључиво посматрати као огледало наше данашње реалности, као критику капиталистичког друштва, као одраз моралне декаденције и нихилизма индивидуе, већ као фикционални свет у коме ликови функционишу и као индивидуе и као социјална бића, истраживаћемо њихову свест, психологију и мотивацију без интерференције екстраполативних асоцијација, говорићемо о (анти)утопијском друштву као једној могућој будућој реалности, истраживаћемо идентитете и посебности тог друштва. Сличног је мишљења и др Александар Б. Недељковић, који говори о *буквалности* научне фантастике као специфичности проучавања СФ жанра која је најтежа за поимање. О томе Недељковић више пута, са много полемичке жестине и страсти, и потпуно радикално и категорично, пише у својој докторској дисертацији:

Овде морамо застати ради једног врло компликованог и тешког објашњења чисто теоријске природе. То је нешто што понекад “бежи” чак и врхунским

проучаваоцима књижевности, али, у исти мах, нешто што прави љубитељи СФ интуитивно слуте. Дакле, финеса изузетно тешка за објашњавање, коју понекад не успевају да схвате чак ни врхунски експерти за књижевност, али, блиска души оних који стварно познају и воле СФ жанр. Учинимо, дакле, и тај напор. Понављамо – реч је о нечему веома тешком за схватање.

Ради се о следећем. Могуће је замислити и овакво гледиште: да су све ове промене у световима, које помену смо у последњих неколико страница, само спољни декор који се по вољи мења, али да је циљ увек један исти – “Спознај и побољшај себе”. Другим речима, да су и алтернативни и паралелни светови само помоћна средства у трагању људског духа за самоспознајом и за хуманијом етичком и моралном оријентацијом у стварном свету. Ово виђење пренаглашава и превише у први план ставља једну димензију научне фантастике која, иначе, постоји. Морамо имати у виду једну елементарну истину о СФ, а то је *буквалност* СФ. То је оно што је тешко за схватање. Наиме свет приказан у СФ *буквално* јесте то што јесте, он није метафора, декорација или инструмент за нешто друго, мада су и таква читања могућа и понекад корисна, ако нису неоснована учењавања. Свако дело, заправо, може да се чита као алегорија, као индиректни одраз света у коме је аутор живео и писао или индиректни коментар о том свету. Али суштина СФ није метафорична. Есефичност тј. научнофантастичност СФ није примарно алегоријска, декоративна нити маскирна. Прави је приступ СФ следећи: схватити, заиста схватити и заиста прихватити, да је у сваком правом СФ делу приказани свет *буквално и стварно* такав какав у њему јесте. И писац и читалац су заинтересовани за тај, а не за реални свет! Другим речима, научнофантастичност праве научне фантастике није само спољашњи украс, и, нарочито, *није декор* гарниран око неке етичке/моралне поруке или интенције. Суштина, намера, сврха и циљ научне фантастике је да се сагледа и проживи ДРУГИ, РАЗЛИЧИТ, ДРУГАЧИЈИ СВЕТ. Есефичност СФ је буквална. Али добра СФ итекако има и своје етичке и моралне димензије, и могућност да буде сагледавана, и то сазнајно корисно, плодносно сагледавана, и из угла етичко/моралног преиспитивања стварног света; било би неразумно порицати постојање тог значајног аспекта СФ. (Недељковић 1994: 31-32)

Поента је да приликом анализе дубинских структура научнофантастичног текста, новумске светове посматрамо као потенцијално могуће парњаке стварног, и да уз помоћ Колрицовог принципа “вољне обуставе неверовања” (енг. “willing suspension of disbelief”) на такав свет гледамо као на футуристички дискурс који проширује видике постојећег, и представља мапу пута за перципирање непознатог. Тако би природни свет који “генерише приче о *conditione humana*” (Долежел: 127) постао фикционални новумски свет који генерише приче о *conditione humana futurus*. Слично размишља и Дарко Сувин, који истиче да СФ није “ортодоксна алегорија у којој сваки елемент одговара неком елементу пишчеве стварности” (Сувин 2009а: 80). Вођен тим размишљањем, Сувин пише кратак есеј “Збогом екстраполацијо!”, у коме дефинитивно одбацује екстраполацију као водећи принцип анализе научнофантастичне књижевности:

Гледајући уназад, налазим да сам био исувише љубазан што екстраполацију нисам одбацио у потпуности и *a limine* у својим радовима закључно са *Metamorphoses of SF*; вјероватно због тога што сам (као и сваки марксист који држи до себе) културни конзервативац, бар у смислу да не вјерујем у стварање нових термина којима се сецира искуствени свијет осим ако то није апсолутно неизбјежно, као ни у одбацивање старих термина осим ако нису постали потпуно бескорисни. (исто: 57).

Овакве новије интерпретације научнофантастичне књижевности у академским круговима показатељ су напретка савремене СФ мисли, која прави отклон од традиционалних тумачења овог жанра. Традиционално академско схватање научне фантастике гледало је на овај жанр као на паралитерарну књижевну творевину, у којој доминирају кич и шаблон, и која нема претензије да достигне високу уметничку вредност. Уколико би се појавило неко жанровско дело, које би се својим квалитетом издвојило из масе шунд-палп литературе (нпр. Орвелов роман *1984*, Хакслијев *Врли нови свет*, Вонегатова *Кланица 5...*) професори на универзитетима су сматрали да та дела нису, или нису права, научна фантастика, већ заправо “нешто друго”. Нове тенденције приказују научну фантастику као жанр који итекако има шта да понуди теорији књижевности, како на формално-стилском, тако и на тематско-мотивском плану. Академски статус научне фантастике више се не доводи у питање, а доказ за то је велики број научних публикација које анализирају СФ жанр и његова најуспешнија дела⁸³. Потенцијал научне фантастике је огроман – она пружа један нелимитирани поглед на оно што се није десило, а што би *могло бити*, тиме пружајући подлогу за изучавање Другости, и односу Другог према Нама. Кроз призму Другости можда се најбоље детерминишу Наши социо-културолошки идентитети. Научна фантастика је углавном окренута према будућности, и као таква може послужити као путоказ за перцепцију радикално новог, толико радикалног да измиче стандардној перцепцији. На примеру новеле “Јахачи румене наднице” показаћемо како научнофантастична надградња једног признатог класика, Џојсовог *Уликса*, може дати изванредне резултате; и поред тога што је Џојсово дело пародирано и смештено у СФ миље, оно не губи на квалитету, већ, напротив, конституише нова филозофско-етичка тумачења. Задирући у ново и неистражено, квалитетна научна фантастика редефинише постојећи свет, и тиме отвара бројна питања која могу бити занимљива за књижевно-теоријска изучавања.

6.3 Наратолошка анализа методологијом Бориса Успенског

Борис Успенски, бивши професор Московског универзитета, у свом кључном теоријском раду *Поетика композиције и семиотика иконе*, дефинише тачку гледишта као појам који “није ништа друго до свака позиција са које се у уметности даје неки опис” (в. Петковић: XXXV). Притом, имајући у виду различите тачке гледишта, Успенски разликује: идеолошки, фразеолошки, просторно-временски и психолошки план приповедања.

⁸³ Део тих публикација побројан је у 10. поглављу ове дисертације (Научна фантастика и мејнстрим), у првом одељку, у претпоследњем пасусу, пре почетка одељка 10.1, на страници 113.

а) Фразеолошки план

Фразеолошки план је чисто језички, и подразумева дефинисање тачке гледишта на основу употребе одређених лингвистичких компоненти. Новица Петковић, у предговору *Поетици композиције*, на примеру Андрићеве приповетке “Проклета авлија”, показује како се фразеолошка тачка гледишта мења са ауторове позиције, са које се говори перфектним књижевним језиком и екавски дијалектом, на позицију неког од јунака приче, који говори ијекавски или са дијалекатско-локалним елементима, чиме се постиже перспектива удаљености (в. Петковић: XXXVII). Посматрамо ли Фармерову новелу “Јахачи румене наднице” на фразеолошком плану, приметимо да се језик, тј. лингвистичке компоненте, не мењају са променом тачке гледишта. Било да је у питању приповедачки глас, унутрашњи монолог неког од јунака, или исповедно-мемоаристички глас дедице Винегана, Фармер користи истородни вокабулар, саздан од парадоксалних изведеница, алузија, двосмислених метафора, хумористичких упадица, и сличних елемената. Могуће је да Фармер тим непроменљивим фразеолошким планом жели додатно да појача слику херметичног друштва, у коме нема жеље за променом на било ком плану, а најмање на језичком. Такође, за разлику од Андрићеве приповетке у којој се различитим фразеолошким планом добија на осећају историчности и удаљености, у Фармеровој новели једнородни фразеолошки план може да покаже да је и у прошлости постојао сличан модус понашања као и у време дешавања радње, али и да се изрази сумња да се нешто може променити у будућности.

б) Идеолошки план

По Успенском овај план најмање је доступан формализованом изучавању, и уједно је “најопштији ниво на коме се може испољити разлика између ауторових позиција (тачака гледишта) – ниво који се условно може означити као идеолошки ниво или ниво вредновања” (Успенски: 15). У “Јахачима румене наднице” идеолошка тачка гледишта наратора је неутрална, јер он само преноси знања и искуства протагониста, али се не ставља ни на чију страну. Међутим, идеолошка тачка гледишта се мења са пребацивањем фокуса на протагонисте. Тако, према критеријуму идеолошке тачке гледишта, већину ликова можемо поделити у две групе: 1. групу морално наказних, декадентних ликова (Рекс Лускус, Бенедиктина, Чибова мајка, Аципитер), и 2. групу револуционарно настројених ликова, који се боре против накарадног система вредности и целокупног друштва (Чиб, дедица Винеган, припадници Младих Радикала).

в) Просторно-временски план

Када је реч о тачки гледишта која се анализира на просторном плану, Успенски разликује две основне могућности позиције приповедача. Прва обухвата приповедачке ситуације у којима долази до подударња просторне позиције приповедачеве и просторне позиције личности. Наратор у “Јахачима румене наднице” не припада тој приповедачкој ситуацији, већ оној другој у којој се остварује неподударње просторне позиције ауторове са

позицијом личности. Успенски наводи више подкатегорија у оквиру другонаведене приповедачке позиције, од којих у Фармеровим нараторолошким стратегијама можемо препознати две: сукцесиван приказ и тачка гледишта “птичје перспективе”. Сукцесиван приказ подразумева сукцесивно померање тачке гледишта приповедача са једног на другог лика, или са неког детаља на други детаљ, чиме се самом читаоцу “пружа прилика да монтира те оделите описе у једну заједничку слику” (Успенски: 89). Како објашњава Успенски “кретање ауторове тачке гледишта у овоме је случају аналогно кретању објектива камере у кинематографскоме приповедању кад сукцесивно приказује извесну сцену” (исто). Ево како сукцесивни приказ изгледа код Фармера, када описује догађај из кафанице “Приватна васиона”:

Млади радикали се враћају за свој сто. Тај сто нема ниједну ногу; то је само диск, а у ваздуху га држи гравитонско поље. Бенедиктина зури у њих, па се скупља у збијену групу са осталим женскама у својој банди; договарају се. За оближњим столом седи Пинкертон Легранд, агент службе унутрашњих послова. Он се труди да увек буде окренут према њима тако да фидо-камера скривена испод његовог једнострано-провидног одела може непрестано да их снима. Они сви знају да он то ради. Он зна да они знају и својим шефовима је то јавио. Видећи да улази Фалко Аципитер, агент Легранд се мршти: он не воли да се у његов случај мешају агенти из друге структуре. Аципитер на Легранда не баца ни један једини поглед. Наручује лонче чаја. Онда кобајаги убацује у лонче пилулу која у комбинацији са танинском киселином даје фактор П.

Русо Црвени Јастреб прво намигује Чибу, а онда каже: “Значи ти мислиш да је могућно парализовати читав Лос Анђелес помоћу само једне бомбе?” (...)

Пинкертон Легранд је побледео. Испија сав преостали виски у својој чаши, хитно наручује следећу чашу. То, иако добро зна да је већ сувише циркнуо. (...)

И Аципитер то чује, али седи крут, мрачан, умрачен у мисли, као диоритна статуа фараонског сокола. Он је мономанијак. (Фармер 1984: 454-455)

Овакав приказ доприноси темпу приче, а осећај читаоца је такав као да се налази у средишту радње. У комбинацији са кратким реченицама, као што је случај са цитираним Фармеровим одломком, сукцесивни приказ је заиста сличан кретању филмске камере од лика до лика у кинематографији.

Тачка гледишта “птичје перспективе” користи се када је потребан шири опис неке сцене, и често се користи испред сукцесивног приказа као уводни део сукцесивне наратије. “Птичја перспектива” често подразумева издизање наратора изнад сцене дешавања, јер таква просторна позиција обично претпоставља широк видокруг. Фармер у “Јахачима румене наднице” често користи позицију “птичје перспективе” за описивање сцене и околине, да би затим прешао на сукцесивно приповедање. Типичан пример је сцена у изложбеној дворани, када наратор најпре до детаља описује дворану:

Оно улазно предворје кроз које Чиб улази (има дванаест предворја) урађено је по нацртима дедеце Винегана. Посетилац залази у дугу кривудау цев обложену

огледалима под разним угловима. Види испред себе, на крају ходника, троугласта врата. (...)

Ступајући у огромну изложбenu дворану, посетилац прво помисли да је дворано некако реверзирана или преврнута, па постаје још вртоглавија. За онај најудаљенији зид мисли да му је најближи, све док се не реоријентише. Понеки посетилац не успева да се реоријентише, па мора да изађе напоље да не би пао у несвест или се избљувао.

С десне, чивилук за шешире, са натписом: ОВДЕ ОКАЧИТЕ СВОЈЕ ГЛАВЕ. То је дедицина дупла игра речи. (...)

Главна дворана ове грађевине има форму гигантске хемисфере са сјајним плафоном на коме се боје мењају, и то комплетан спектар сваких девет минута. Под је у виду титанске шах-табле, а у центру сваког квадрата је по једно лице, наиме портрет по једног великана неке уметности. (...)

Нижи део зида осликан је муралима који приказују значајне догађаје из живота ових уметника. Један део повијеног зида издељен је на девет позорница, по једна за сваку Музу. Над сваком позорницом је по једна конзола са циновском статуом богиње која председава тој позорници. То су голе, пре-развијене женске фигуре: колосалних дојки, широких кукова, дебелијех ногах, као да је скулптор у њима видео богиње Земље а не рафиниране интелектуалке. (исто: 460),

а затим се као филмском камером креће од лика до лика:

Чиб пролази поред позорнице музе Калиопе. Тамо Омар Руник држи слово. Стиже до позорнице Полихимније, клима главом Лускусу који му домахује руком, и поставља своју слику на позорницу. Назив слике је *Пасакрирање невиних*, а поднаслов *Нит' је глође нит' је другом даје*. (...)

У једном углу је Јосиф, уморни старац, сав скљокан. На његовој глави су два мала рога, око сваког по ореол, значи све је у реду.

Мира-Марија је окренула леђа сламнатом креветићу где би беба требало да лежи; дакле, она не пази. (...)

Беба има предивно лице, прожето сјајем ореола, и то белим сјајем. (исто: 461)

Занимљиво је да су сличан поступак користили многи реалисти (Балзак, Толстој, Џејмс...), али видимо да се овакав модус приповедања може успешно применити и на научнофантастичну књижевност. Комбиновањем горенаведених просторних приповедачких позиција додатно се учвршћује композиција дела, и добија се на кохерентности у спољашњој структури текста.

Што се тиче приповедачке позиције у времену, Успенски разликује више категорија од којих у “Јахачима румене наднице” можемо препознати линеарно приповедање, повремено прекинуто ретроспективама. Дневник дедице Винегана кроз реминисценције и флеш-бекове говори о карактеристикама и формирању утопијског друштва, и веома је битан сегмент композиционе целине новеле. Увођење дневника је било неопходно јер је време приче, тј. временски период који прича обухвата, веома кратак – обухвата само један дан

(као и Џојсов *Уликс*), те је стога поступак наратије путем документа најекономичније решење за укључивање битних информација које се тичу тог будућег утопијског система.

г) Психолошки план

“У оним случајевима”, каже Борис Успенски, “у којима се ауторова тачка гледишта ослања на неку индивидуалну свест (доживљај) – говорићемо о психолошкој тачки гледишта; а сам план на ком се манифестује одговарајуће разликовање тачака гледишта условно ћемо звати психолошким планом” (Успенски: 117-118). Овај цењени теоретичар руске семиотичке школе разликује два начина описивања понашања у вези са психолошким планом: 1. са тачке гледишта страног посматрача (у том случају описивање је ограничено само на што је приступно посматрању споља), и 2. са тачке гледишта самог лика или свевидећег посматрача који може да “продре” у психу лика. Узимајући у обзир ова два начина описивања психе можемо разликовати спољну и унутарњу психолошку тачку гледишта.

У “Јахачима румене наднице” Фармер у највећој мери користи унутарњу тачку гледишта, и то из визуре свезнајућег приповедача. Овде ћемо навести само неколико примера таквог психолошког описа:

Он не плаче, осећа се као човек који размишља о мајци коју је некад познавао и која је давно, давно умрла (Фармер 1984: 433). (...) Чиб посматра њен одлазак. Чиб је пола срећан, пола тужан. Потмули јад га испуњава, што ће беби бити ускраћен живот (исто: 457). (...) Гледајући како Бенедиктина силедијски-хвалисаво корача низ улицу (не смета јој поцепана одећа), он се пита шта је уопште налазио у њој (исто: 458). (...) Чиб сузбија у својој глави ова неповољна, штавише издајничка, поређења (исто: 459). (...) Док хода, постепено се учвршћује у илузији да хода по зиду, па све ближе плафону, и најзад да хода главом надоле, ногама по плафону (исто: 460).

Међутим, Фармер посеже и за другим средствима психонаратије⁸⁴. На пример, у поглављу “Екскреција као судбинска детерминанта егзистенције”, психолошко стање Чибана након што му је Бенедиктина саопштила да жели да абортира његово дете, представљено је на три различита начина: 1. из перспективе самог Чибана кроз наведени монолог, 2. из перспективе свевидећег приповедача, и 3. из перспективе дедице Винегана. Комбинујући различите психонаратије Фармер вероватно жели да дубље зађе у психу свог главног јунака, и да га портретише као комплексни и вишедимензионални карактер. Показаћемо на конкретном примеру како је Фармер то извео.

Најпре Чиб директним обраћањем говори дедици Винегану о својим осећањима према Бенедиктини: “Покушаћу да је наговорим да то не уради”, каже Чиб. “Искрено говорећи она ми се више уопште не свиђа, али шта могу, то дете у њеном стомаку ипак је моје дете”

⁸⁴ Психонаратија, по терминологији Дорит Кон, представља “приповедани дискурс који предочава мисли јунака (а не исказе), у контексту приповедања у трећем лицу. (...) Конова разликује три основне технике приказивања свести: психонаратију (најпосреднија), приповедани монолог и наведени монолог (најнепосреднији)” (Принс: 169).

(Фармер 1984: 443). Овде Чиб говори са сопствене тачке гледишта о својим унутрашњим осећањима, и то на најнепосреднији начин – кроз његове наведене речи.

Затим, аутор прелази на психолошку тачку гледишта из перспективе свевидећег наратора: “Чиб излази из куће, толико бесан да му се све мрачи и црвени пред очима” (исто).

Последња перспектива са које се сагледава психолошко стање уметника Чиба је са тачке гледишта дедице Винегана (у тим случајевима користи се приповедање у трећем лицу):

“Јадни смотанац! Боли ме његов бол. Хоће бебу, и држи се као да му је утроба разрезана, зато што она бедна глупачица Бенедиктина иде да абортира њихово дете. Део његове агоније, мада он то не зна, састоји се у његовој идентификацији са том бебом осуђеном на смрт. Његова сопствена мајка имала је абортуса колико хоћеш, безброј, добро, не баш безброј али поприлично. Чиба је само божја милост спасла да не буде и он једна таква беба, једно абортче, још једно мало ништа. Он навија да се и овој беби, као и њему, пружи шанса да живи. Али он нема никакву моћ да утиче на Бенедиктину, баш никакву... Још једно осећање мучи Чиба, осећање које је присутно код готово читавог становништва света данас. Он осећа да је зајебао сопствени живот, да је нешто у његовој судбини скроз уврнуто. Ко год има мозга, зна да је тако. (...) Чиб тако резонује, заклиње се да ће његово дете бити друкчије. Али, као и свако други, Чиб ту лаже самога себе.” (исто: 443-444)

Овај солилоквиј дедице Вингана припада категорији наведеног монолога (енг. *quoted monologue*), који се дефинише као “дослован навод менталног језика лика, у контексту приповедања у трећем лицу” (Принс: 124). Сагледавањем психолошког стања главног јунака Чиба из перспективе другог лика, добија се са једне стране на просторно-временској једнакости ликова (када је реч о наведеном монологу), односно “приближавању” наратора актерима приче (када је реч о психолошкој тачки гледишта свевидећег приповедача), чиме се наратор поставља “на исту раван са личностима, ни на који начин се не издвајајући између њих” (Успенски: 128). Такве промене психолошке тачке гледишта могу произвести и изван драмски ефекат, поготово кад је реч о наведеном монологу, коме је као модел готово засигурно морао послужити драмски солилоквиј. У филмској уметности наведени монолог можемо препознати у ситуацијама када видимо глумца у кадру, чујемо његов говор, његове мисли, али он заправо не отвара уста.

Занимљиво је да је наратор, након завршеног горе цитираног монолога дедице Винегана, наставио да препричава дедицине мисли везане за психолошко стање Чиба, али овог пута из позиције свевидећег приповедача: “И тако мисли дедица Винеган, ако Чиб ипак одгаји своје дете у овом нашем друштву, дете ће неизбежно бар делимично прихватити ставове својих другара, наставника, итд. итд. *ad nauseam*.” (Фармер 1984: 444), да би се одмах након тог увода свевидећи приповедач претворио у један епски узвишени глас који суди ликовима на основу њихових поступака, између осталог тумачећи њихове мисли:

Зато заборави, Чиб, ту идеју да ћеш од свог дивног, пуног-потенцијалних-способности детета начинити новог Адама. Највише што можеш да постигнеш јесте да ти дете буде бар упола паметан човек, бар упола нормалан, па и то само ако му даш љубав, и

ако га стегнеш гвоздено чврсто, и ако дете не наиђе на опаке другаре, и ако при зачећу буде благосиљано добром комбинацијом гена. Свеједно да ли мушко или женско, људско биће данас мора да буде и борац и љубавник. (исто)

Тим личним ставом приповедача, уметнутим у објективно приповедање, успоставља се приснији контакт са читаоцем, а могуће је и да се сугерише субјективна оријентација наратора. Овај наративни поступак је у теорији књижевности познат под називом *комуникација (communicatio)*.

Коришћени колаж наративних поступака додатно истиче сличност са Џојсовим *Уликсом*, али ће о томе бити више речи у засебном поглављу, када ћемо компаративно проучити композицију приповедачке технике коришћене у два анализирана дела – *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”.

7. Ликови

7.1. Ликови у научној фантастици

У једном од ранијих радова, аутор ове дисертације истиче: “Једна од честих замерки критичара научнофантастичне књижевности је та да се она заснива превасходно на развоју новума, док је карактеризација ликова од секундарног значаја. Ликови нису ту да покрећу радњу, већ да служе новуму. Због тога се ликови у научнофантастичној књижевности често називају дводимензионалним, стереотипним и анемичним” (Гасић 2009: 126). Др Александар Б. Недељковић запажа две опасности у погледу обрађивања ликова у научној фантастици: “Једна је занемаривање ликова, а друга је употреба клишетираних ликова” (Недељковић 1987: 82). И заиста, велики део традиционалне научне фантастике “падао” је на тим грешкама. У таквом “гернзбековско-кембеловском” СФ-у готово увек се унапред знала поставка ликова: главни јунак је суперхерој, блиставог ума, огромне физичке снаге и беспрекорне лепоте; женски ликови западају у опасност и чекају да их суперхерој спаси; главни негативац – ружан и зао; Афроамериканац, Азијат, Рус – декор у причи који постоји само због политичке коректности. У савременој научној фантастици значајно се мења начин размишљања, а самим тим и начин креирања ликова. Напушта се конзерватизам у одабиру тема, а ликови постају разноврснији, динамичнији и комплекснији. Тако је научна фантастика створила више незаборавних, потпуно заокружених ликова, који заслужују да се проучавају у рангу са Аном Карењиним или Дон Кихотом. Сетимо се само виртуозног портретисања Чарлија Гордона у причи “Цвеће за Алджернона” Данијела Кејза (Daniel Keyes, “Flowers for Algernon”), Ћоије из “Пловидбе за Византију” Роберта Силверберга (Robert Silverberg, “Sailing to Byzantium”), или Гордона и Пени Бернштајн из романа Грегори Бендфорда *Временски пејзаж* (Gregory Benford, *Timescape*), и одмах ће бити јасно да потенцијал научне фантастике није само у креирању зачудних светова и изучавању Другости, већ и у специфичној карактеризацији ликова која није могућа ни у једној другој врсти књижевности.

Такође, постоје научнофантастична дела у којима не постоји ниједан људски лик. Нормално је и добро да постоји и књижевност која уопште није о људима, имајући у виду да нисмо постојали одувек, и да нећемо постојати заувек, него ће доћи и времена кад нас (људских бића) напросто неће бити; књижевност има легитимно право да гледа и ка тим временима, и ка оним далеким световима на којима нас нема сада, али можда има неких других. Иако ово наше време јесте, несумњиво, доба човека, *the age of man*, није сигурно да ће заувек тако остати. А управо је дужност и јединствена способност СФ да гледа напред, али, поштујући научни поглед на свет; футурски терен је главни природни терен научне фантастике.

Идеја да књижевност мора да буде о људима, и да добро приказује њихове ликове, да би била добра и имала вредност, то је једна навика у мишљењу, антропоцентрична, врло јако уврежена, али кратковида. Ликови у СФ су често заиста небитни, уколико нису на који начин део новума нити релеванти за новум. На пример, у причи Џејмса Инглиса (James Inglis) “Ноћна стража” (“Night Watch”) не постоје људи – ниједно људско биће! Једини лик у тој причи је једна свемирска роботизована сонда, која има способност да се сама поправља, и која лута свемиром милионима година, пролази кроз многе галаксије, да би на крају присуствовала и гашењу (умирању) универзума. Инглисова прича одлично демонстрира да прича без иједног људског лика, у којој је акценат искључиво на новуму, може бити врхунска књижевност. О овој причи опширније је писао др Александар Б. Недељковић у својој докторској дисертацији, посебно наглашавајући погрешност става појединих теоретичара да је сва књижевност заправо о људима⁸⁵. Људски ликови су у *неким* СФ делима од великог значаја, ако су повезани са новумом, ако новум зависи од особина тих људи, а то често значи – ако управо ти ликови, протагонисти, јесу новум (на пример Чарли у “Цвећу за Алцернона”).

Треба напоменути да велики број стрип јунака и јунака савремене поп културе своје постојање дугују дубокој укоренености у научној фантастици. Супермен, Флаш Гордон, Бетмен – само су неки од јунака који су стекли статус модерних митолошких икона, и чија је популарност допринела развоју СФ-а.

⁸⁵ Тако смо још једном наишли на ону мисао коју је, у целокупном проучавању научне фантастике, најтеже схватити, на ону мисао која је тако тешко схватљива да је многи проучаваоци књижевности једноставно не могу, никако, акцептирати. *Научна фантастика буквално приказује оно што приказује*. То звучи савршено једноставно, али кад дође до конкретне књижевно-научне анализе, покаже се као непрелазни бедем, за многе. Јер они остају у дубини душе тотално, тврдо убеђени да је СФ само приказ садашњег, савременог, реалног, нама искуствено датог света али на алегоријски начин.

Даћемо, зато, једну илустрацију за ту тешку али кључну мисао. Ту је златни кључ да се схвати научна фантастика, да се не буде – и поред хиљаду прочитаних књига о теорији књижевности – вечита незналица у погледу проучавања научне фантастике. Дакле: замислимо једну СФ причу у којој је приказана, на пример, свемирска роботизована астрономска сонда која толико дуго лети свемиром, и тако успешно сама поправља све своје кварове, да после много милиона па и милијарди година дође у прилику да, најзад, посматра и гашење свемира самог. Једна таква СФ прича заиста постоји. Али, онима који не схватају шта је СФ морамо рећи да је то прича заиста о тој свемирској сонди. То није прича “у ствари” о нечем другом, нити је она “средство” да се, на пример, нападне капитализам, или социјализам, или да се промовише будизам или јакобинство. То *није* прича о ауторовом тешком детињству. То *није* прича о ослободилачкој борби ауторовог напаћеног народа против страног завојевача. То *НИЈЕ* прича о лутању изгубљене генерације младих интелектуалаца који су дипломирали неке године у некој земљи после неког рата. То **НИЈЕ** прича о ауторовим љубавним проблемима, него је баш прича о тој свемирској сонди. (Недељковић 1994: 117)

“Потпуно туђе биће велики је изазов” (Мартин: 460), рекао је познати аутор научне фантастике и фантазије Џорџ Р. Р. Мартин. Исти аутор још додаје:

Приказати истински ванземаљског ванземаљца то је једна од најтежих ствари у СФ. Не бих рекао да је то ико икад стварно добро урадио. Неки су замало успели. Можда ће вас зачудити, али по мом мишљењу један од тих је Лавкрафт са причом “Боја изван света”, где се појављује један такав ванземаљац да људи када причају о ванземаљцима најчешће и не помисле на њега, иако је он један од најстрашнијих ванземаљских створова које памтим. Ту је наравно, и Лемов *Соларис*. Ако изузмемо та два, колико различитих врста ванземаљаца знамо? Не много. Ако су то већином стране државе, онда су њихови грађани само људска бића са по неком мањом заврнутошћу. Знате већ: почне се од неке физичке разлике па се одатле екстраполира. Али базична премиса је људскост. (исто: 459-460)

Ова опсервација Џорџа Р. Р. Мартина, аутора *Игре престола* и потпредседника Америчког удружења СФ писаца, веома сликовито дочарава величину проблема стварања потпуно не-људских ликова, на пример „истински ванземаљског ванземаљца” (енгл. truly alien alien). Превладавање антропоцентризма и антропошовинизма један је од најкомплекснијих задатака приликом креирања нових ентитета у научнофантастичној књижевности.

Постоје различити механизми портретисања Другог, као и различити начини приказивања њиховог амбивалентног односа према Људском. Вероватније је да ће не-људски ликови у научнофантастичном делу бити аксиолошки вреднији уколико се портретишу са што мање интерференција “људскости”, тј. уколико им се приђе са што мање антропоцентричности, јер такви ликови доприносе редефинисању постојећег начина размишљања и постају путоказ за перцепцију радикалних Другости које измичу стандардном људском искуству. Једно од кључних питања које отвара проблематика креирања ванземаљских ентитета је има ли у људској перцепцији и људској свести места за поимање Другог, и у којој мери људски идентитет и људски историјско-индивидуално-колективни дух утиче на аутентично креирање вредносних посебности у ванземаљском. Не-људски ликови у научној фантастици врло често су превише антропоморфни, они исувише личе на људе (а колика је вероватноћа да се у универзуму створи раса слична нама?), говоре истим језиком као ми, имају сличну телесну струкутуру. Типични ванземаљски јунак заправо је човек са пренаглашеном маском. Да би се креирали аутентичнији ванземаљски ликови, неопходно је направити отклон (ма колико тешко било) од стандардног људског искуства, и осмислити такве ликове који ће се драстично разликовати од људи, како у физичком тако и у психичком смислу. Колико је тежак задатак у питању можда најбоље илуструје изјава класика научнофантастичне књижевности Станислава Лема, који каже: “Једини начин искорачења ван окова људског јесте одустајање од битисања човека” (в. Мајевски: 178). Као успешан пример, Мартин апострофира Соларис, ванземаљски ентитет-океан, кога је осмислио већ поменути пољски аутор Станислав Лем. Као пример успешно креираних неантропоморфних ликова можемо истаћи нељудске ликове које је креирао Тед Рејнолдс (Ted Reynolds) у причи “Кроз све ваше домове лутам” (“Through All Your Houses Wandering”), у којој срећемо

дванаест веома различитих и јединствених ванземаљаца, који одговарају по једном зодијачком знаку. Међу најуспелије неантропоморфне јунаке можемо уврстити и ванземаљско друштво приказано у роману *Богови лично (Gods Themselves)* Исака Асимова (Isaac Asimov).

У свом познатом есеју “Научна фантастика и госпођа Браун” (“Science Fiction & Mrs. Brown”) Урсула Ле Гвин каже да би ликови у научној фантастици требали бити попут обичних људи, приказани са свим својим врлинама и манама, који се ни по чему не разликују од жене која је у возу седела наспрам Вирџиније Вулф, и којој је ауторка романа *Ка светионику* наденула име госпођа Браун.

Пре педесетак година, у вагону воза који је ишао из Ричмонда за Ватерло, жена по имену Вирџинија Вулф села је насупрот друге жене, чије нам име није познато. Није га знала ни госпођа Вулф; назвала ју је госпођа Браун. (...) Она (госпођа Браун, прим. аут) је ту, седи. Оно што мене занима је следеће: може ли писац научне фантастике да седне насупрот ње? Да ли је то могуће? Има ли наде да и ми ухватимо госпођу Браун, или смо заувек заробљени у нашим огромним, блиставим свемирским бродовима, који јуре са краја на крај галаксије, у антисептичним возилима бржим од воза Ричмонд-Ватерло, бржим од светлости; (...) на њима нема места за госпођу Браун. Она се једноставно не уклапа. Идеја о госпођи Браун на свемирском броду изгледа смешно. Она је премала да посети галактичку империју или да се нађе у орбити неутронске звезде. (Ле Гвин 1984: 473)

У овом есеју Ле Гвинова брани тезу да у то време, пре тридесетак година, готово да није постојао лик у научној фантастици који може да буде носилац романа попут поменуте “госпође Браун” (као светлије примере наводи лик Тагомија из романа Филипа К. Дика *Човек у високом дворцу (Philip K. Dick, The Man in the High Castle)*).

Ипак, сматрамо да је ова тврдња ауторке романа *Лева рука таме (Left Hand of Darkness)* помало прегенерализована, из неколико разлога. Постоји читав низ ликова који заиста јесу обични људи, да кажемо типичне “госпође Браун”, који западају у необичне ситуације и постају истраживачи новума, а који до краја приповести не постају нити суперхероји, нити месије, нити мутанти. Узмимо за пример величанствену причу Филипа Хозеа Фармера “Скице међу рушевинама мог ума”⁸⁶ (“Sketches Among the Ruins of My Mind”). Јунак те приче је обичан породични човек, има жену и двоје деце, пристојну кућу, успешан је адвокат, свакодневно купује новине; он је човек који греша, али који се труди да исправи своје грешке. Ова прича драматично и потресно показује немоћ једног таквог човека да се супротстави стварима које нису у људској моћи и демонстрира какав утицај постепени губитак памћења има на овог “господина Брауна”. Поента је да је једино научнофантастична књижевност могла креирати такав један лик, стављајући га у тешко појмљиву ситуацију, и приказати психолошку вивисекцију јунака који се нашао у таквим околностима. И управо је

⁸⁶ У овој причи свемирски брод долази у наш соларни систем, а последица тога је да памћење свих људи на свету почиње да се брише, уназад. На пример, људи се буде мислећи да је среда, али је заправо већ недеља, и не сећају се ничега из претходна четири дана. Следећи дан је још гори јер се догађа иста ствар, људи губе четири додатна дана своје меморије. Човечанство постепено губи четири по четири дана меморије, све до стадијума када су ментално на нивоу беба и нису у стању да се брину о себи.

због тога ово прича врхунског квалитета – главни јунак се не претвара у натчовека који ће спасити читаво човечанство; он остаје то што јесте, један мали човек који се бори са својим страховима, суочен се безизлазном ситуацијом, рекли бисмо можда и понижавајућом за модерног човека.

Као други пример може да послужи Артур Дент, главни јунак романа *Аутостоперски водич кроз галаксију (Hitchhiker's Guide to the Galaxy)*, просечан Земљанин који након уништења Земље бива спасен, и одведен на једно, мало је рећи необично, путовање галаксијом. Зашто је избор једног обичног човека добар избор наративне стратегије? Пре свега, зато што се кроз призму таквог јунака најбоље оцртава опозиција људско-нељудско (тј. Ми-Други), и приказује ограниченост разумевања ствари које нису доступне стандардном људском искуству.

Француски филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault) рекао је да је “човек само један слој у нашем знању, који ће нестати у свом садашњем облику чим се конфигурација знања измени” (в. Калер: 342). Фукоови принципи оптике у роману и свевидећих механизма можда се најбоље дају приметити у (анти)утопијској књижевности – поджанру научне фантастике. У класичној утопији ликови имају другачију улогу него у другим поджанровима СФ-а. У појединим утопијама постоји наратор који је посетилац утопијског друштва; он описује функционисање тог друштвеног система, док се становништво утопије посматра као један колективни лик. Јунаци у незанемарљивом броју утопија готово да се не разликују међусобно: носе истоветну одећу, углавном су изузетне лепоте и физичке грађе, истог образовања, истих уверења. Дефинисанијег јунака налазимо у антиутопији, где се јавља отпадник утопијског друштва, аутсајдер, који се бори против владајућег система. Једну од најсажетијих дефиниција утопијског и анти-утопијског јунака дао је Драгош Калајић у својој студији *Мапа (анти)утопија*, где каже: “Анти-утопијски човек оповргава утопијске, а утопијски човек анти-утопијске садржаје” (Калајић: 3). “Док се архетипски утопијски јунак условно може назвати посетиоцем-иницијантом, нови, модерни јунак дистопије племенити је бунтовник, неприлагођени отпадник од друштва” (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 143), пише Зорица Ђерговић-Јоксимовић у својој истакнутој студији *Утопија, алтернативна историја*. Ђерговић-Јоксимовић као суштинску разлику између утопијског и дистопијског јунака наводи њихову различиту улогу у наративном ткиву. Утопијски јунак готово увек је статичан и има улогу посматрача, па је из тог разлога значај таквог јунака “као судеоника радње минимализован, те је стога и мало пажње посвећено израженијој карактеризацији” (исто: 144). С друге стране, дистопијски јунак не остаје равнодушан према друштву које га окружује већ се “од пуког посматрача претвара у преобраћеника” (исто), па је самим тим и његова функција у роману много активнија, тј. он постаје покретач радње око којег се развијају различите мотивацијске везе, чиме је његова карактеризација унапређена. Особености дистопијског јунака Зорица Ђерговић-Јоксимовић дефинише следећим речима:

За разлику од већине ликова претходно споменутог модела (утопијског, прим. аут), ова врста јунака пружа активан отпор окружењу, покушавајући да га промени. Заправо, може се слободно рећи да ни заплета радње, а ни саме дистопије не би било да нема ових јунака. Такође, њиховој карактеризацији посвећена је много већа пажња, али, с друге стране, код њих готово да нема развоја и, као по правилу, њихова

неприлагођеност и неприхватање важећих конвенција јављају се на самом почетку романа и остају присутни до самог краја. Ако до промене и дође, онда она није природна и добровољна, већ наметнута и означава коначну онеспокојавајућу победу духа дистопије над духом појединца. Отуда није чудно што се Винстон Смит на крају 1984 диви лику и делу Великог Брата или што млади Алекс из *Паклене поморанџе* бива излечен од склоности насиљу. Кизијевска метафора о испирању мозга сасвим је реална и уобичајена слика у дистопијама, чија се окрутност, осим осталог, огледа и у посезању за сваковрсним техникама и методама кроћења људског духа. (исто: 145)

Главни јунаци дистопија у великом броју случајева су мушкарци⁸⁷ који одскачу по интелекту, а неретко и по физичким својствима, од главнине дистопијског друштва. То су јунаци углавном неизмењене телесности, али развијеније свести о друштву које их окружује. Међутим, видећемо како се главни јунак “Јахача румене наднице” носи са овим општим одређењима дистопијског јунака, и како се једним делом подударе са генералним горе цитираним особинама неприлагођеног аутсајдера, али како са друге стране, измиче било каквим категоризацијама, што му доноси нову димензију, и нову вишезначност; самим тим, такав јунак помера границе књижевности и донекле мења канон портретисања типичних (анти)утопијских јунака, што би требало узети у обзир приликом будућих проучавања ликова у дистопијама.

7.1 Ликови у “Јахачима румене наднице”

Новела “Јахачи румене наднице” истиче се широком палетом ликова, међу којима су уметници, песници, револуционари, критичари, државни службеници, шпијуни и други. У поглављу о наративним стратегијама ове Фармерове новеле већ смо поменули да се готово сви ликови могу издиференцирати на две веће групације: 1. колективни лик, који у себи синтетиче главнину становника Фармеровог футуристичког друштва; њих одликује помирљив став према деградирајућем друштвеном систему, и одсуство моралних начела; 2. групација Младих радикала, побуњенички покрет против накарадног система вредности. Са становишта појединих феминистичких теорија, занимљиво може бити проучавање женских ликова у новели (Бенедиктина, Чибова мајка, Вах-хаби девојка), које су портретисане карикатурално и гротескно, и не суделују у покретању радње, већ само као негативни примери дистопијског друштва. Можемо приметити да су само два лика у новели потпуно

⁸⁷ Разрађеније о улози женских ликова у утопијама писала је Зорица Ђерговић-Јоксимовић: “Занимљиво је да су женски ликови, изузев у утопијским делима феминисткиња, попут Урсуле Ле Гвин, Џоане Рас, Сузи Маки Чарнас и Марџ Пирси, јављају као споредни, а готово никада као главни. Њима је намењена улога супруга и љубавница, често наивних и површних љупких створења, и сувише ограничених интелектуалних способности да би могле да преузму било какву иницијативу. Једноставно, слично остатку научнофантастичне продукције, женски ликови модерне утопијске књижевности сведени су на неколико стереотипних улога. (...) Да није реч ни о каквој антиженској кампањи сведочи и прилично стереотипан приступ мушким јунацима утопијске књижевности. Покушавајући да одгонетну узроке ове појаве, књижевни теоретичари нудили су разне идеје. Тако Скот Сандерс сматра да научна фантастика одсликава дехуманизацију модерног друштва, па отуд потиче и слаба карактеризација јунака, док К. С. Луис истиче да би комплексна карактеризација одвукла пажњу од необичности догађаја у делу.” (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 146)

заокружена – Чиб и дедица Винеган, док су остали ликови (Рекс Лускус, Адипитер, Омар Руник, Раскинсон...), иако потенцијално веома занимљиви, остали у сенци два главна јунака. Сваки од тих побочних ликова могао би да нађе своје место у неком другом Фармеровом универзуму, јер су већ на први поглед изразито посебни, нетипични ликови.

Дедица Винеган и Чиб су понос научнофантастичне књижевности. Остаје само да жалимо што их нећемо срести у стварном животу.

7.2 Чиб

Чиб⁸⁸, несхваћени уметник, колико је типична и архетипска фигура дистопијске књижевности, у истој мери је атипичан и специфичан јунак. Као и у великом броју других дистопија, Чиб је неприлагођени чужац, “аутсајдер”, који у океану поремећених вредности, покушава да се издигне изнад накарадног друштвеног система, и обезбеди себи егзистенцију. Он је залутали романтични јунак који пребира по успоменама, без подршке околине, изгубљен у друштву поремећених вредности, задубљен у своју уметност, са јединим сигурним упориштем у друштву свог дедице Винегана. Окружен улицима и друштвеним паразитима (међу којима је и његова мајка), Чиб покушава да се издигне из психичке летаргије, и да кроз уметнички занос дође до нове животне енергије. Због надируће декаденције продубљује се и осећај промашеног бивствовања код Чибана, што се манифестује кроз његове јадиковке због нефункционалне, отуђене породице, и кроз чежњу због немогућности заснивања сопствене. Овај индивидуалистички немоћник, ипак, проналази искру живота у луцидности свог дедице, у победи духовног над материјалистичким, и у паметном повлачењу у мање напредан али здравији свет.

Свакако није случајно што је Фармер за главног јунака своје дистопијске визије одабрао једног потцењеног уметника. Уметници су у прошлости често сматрани чудацима, изродима света и отпадницима друштва⁸⁹, те је избор једног таквог особењака погодна наративна стратегија. “Ако Чиб жели да постане истински уметник, он мора урадити оно што су сви велики уметници радили: да се ослободи свих система подршке (своје мајке као и своје владе), да истражи мрачне мистерије људске природе, и да пренесе ту визију у своју уметност. Чибово архетипско путовање било би необично у било ком раздобљу, али у Фармеровој верзији двадесет другог века, где је конфликт па чак и путовање сведено на минимум, такво путовање је роман”⁹⁰ (Моделмог: 57), пише у својој студији о “Јахачима румене наднице” америчка теоритичарка, и професор на универзитету, Дебра Моделмог (Debra Moddelmog). У складу са класичном дистопијском традицијом, постојање уметника као главног јунака сугерише постојање и неуништивост духовног, чак и у једном таквом

⁸⁸ Име главног јунака Фармерове новеле може се тумачити као метафорично (енг. сленг *chib* = убуд, пробости, дебељушкасти ортак који је предмет задиркивања, неспособњаковић; *chiba* = марихуана).

⁸⁹ Узмимо за пример Фармеровог великог књижевног узора Џејмса Џојса, који је за живота тешко налазио издаваче који би објављивали његова дела.

⁹⁰ If Chib is to become a true artist, he must do what all great artists have done: break free of all support systems (his mother as well as his government), seek the dark mysteries of human nature, and transmit his vision through his art. Chib’s archetypal journey would be rare in any age, but in Farmer’s version of the twenty-second century, where conflict and even travel have been reduced to a minimum, such journey is novel.

субверзивном свету⁹¹. Тако посматрано, Чиба можемо назвати егзистенцијалистичким јунаком, неконформистом и нихилистом у коме су оцртане основне карактеристике таквих ликова – апсурд, отуђење, незадовољство светом и собом у свету, побуна, бесмисао живота и друго. “Тобожњи слободан човек јесте утопија, тобожњи слободан уметник увек је био утопија, лудило...” (Бернхард: 49), написао је у свом ремек-делу *Стари мајстори* аустријски писац Томас Бернхард. И можда је заиста био у праву – бар што се тиче Фармеровог света. Чибова изломљена и отуђена свест опозитно је постављена наизглед утопијским вредностима његовог света, а таква опозитност усмерена је ка његовој мотивацији. Неприлагођеност младог уметника као израз сукоба са светом који га окружује уверљиво је приказана.

Кроз Чибову свест до пред сам крај новеле преовладава притајени песимизам, вероватно условљен, како сам каже, несрећним детињством када га је мајка прерано “одбила” и уценама од стране препотентних критичара. Ипак, и поред свих проблема, уцена, запостављености, оспоравања и омаловажавања, Чибова психа није дезинтегрисана, највише захваљујући позитивном утицају дедице Винегана. Такође, вера у љубав и трагање за сродном душом могу бити разлози Чибове жеље да настави напред. Мотиву љубави Чиб придаје романтичарски, елегично-лирски карактер, мотивацијски објашњен чињеницом да сам није био дете љубави, да је одрастао у дисфункционалној породици без оца (о коме нема ни речи у читавој новели) и са морално посрнулом мајком. У први мах може се учинити да је Чибова потрага за љубављу исувише банализована и гротескна, а да су његове еротске реминисценције вулгарне и непримерене, тј. да су те сцене немотивисане и помало “исфорсиране”. Међутим, читав тај будући свет који је Филип Хозе Фармер осмислио је баналан, готово лишен било каквих моралних начела, те би стога било неуверљиво да у било ком аспекту живота буде другачије. Ако је већ цео свет баналан, зашто се не подсмевати љубави, и зашто је не банализовати, као делу живота који нема шта да тражи у изопаченој визији друштва. Фармер се до краја подсмева појединим ограничениостима људске природе, па стога сматрамо да је банализација љубави добра наративна стратегија за уверљивије креирање такве футуристичке визије.

О Чибовом физичком изгледу не сазнајемо пуно, осим да изгледа “као један од оних Хомерових боголиких Ахајаца; бутине дебеле, ручерде моћне, кожа златасто тамна, коса смеђе-црвена; само браду нема⁹²” (Фармер 1984: 432). Као да Фармер имплицира да је довољно то што је главни лик уметник у не-естетском свету, да читалац може сам да дефинише о каквој се особи ради.

Модални системи Лубомира Долежела, осим што су корисни за анализу наратолошких аспеката књижевних дела, могу бити употребљени и за ужу класификацију ликова. Идући трагом Долежелових алетичких ограничења, главног јунака “Јахача румене наднице” можемо сврстати у категорију алетичког странца, чија “алетичка обдареност битно

⁹¹ У дистопијама понекад постоје “извори знања” (књиге, установе, уметници...) који су редуковани на минимум, али који ипак репрезентују мрву духовности у морално контаминираном свету. Један од најпознатијих примера налазимо у роману Реја Бредберија (Ray Bradbury) *Фаренхајт 451 (Fahrenheit 451)*, у коме постоји служба за спаљивање књига, и чији службеник, Монтаг, открива лепоту књига као извора знања и извора духовности, те почиње тајно да жуди за њима.

⁹² He comes out of it looking like one of Homer’s god-like Achaeans, massively thighed, great-armed, golden-brown-skinned, blue-eyed, auburn-haired – although beardless. (Фармер 1972: 69)

одступа од стандарда тог света” (Долежел: 130). Долежел као пример алетичког странца даје Х. Џ. Велсову причу “Држава слепих” (H. G. Wells, “The Country of the Blind”, 1904), у којој слепило становника представља алетички просек, док је Нуџез, који је случајно доспео у државу слепих и који поседује чуло вида, алетички странац⁹³. Чиб је алетички странац у свом свету – свету готово потпуног отуђења, интелектуалне назадности и етичке корумпираности, јер се издваја својом заљубљеношћу у уметности и високим моралним стандардима (из тачке гледишта данашњег човека). У антиутопијској књижевности алетички странац је основни покретач радње; такав лик долази у сукоб са нормативима будућег друштва, крши неко правило и бива суочен са казном. Због тога се можемо сложити са Долежеловом тврдњом да алетички модалитети “играју круцијалну улогу у конструкцији света” (исто). Долежел још додаје:

Они (алетички модалитети, прим. аут) стварају темеље, како глобалне тако и персоналне, на којима почивају фикционални светови и њихове приче. Због испреплетаности кодексних и субјективних могућности, немогућности и нужности, двојачко је спутано делање и егзистенција фикционалних особа: глобалним алетичким ограничењима и индивидуалним алетичким обдареностима. Можда је корен трагичности *conditionis humanae* управо у томе што, упркос научном и технолошком напретку, човек ипак не може побећи од алетичких ограничења природног света. (исто: 130-131)

Ова Долежелова мисао може нам помоћи да разумемо психологију Чива. Посматрајући алетичке модалитете и алетичка ограничења⁹⁴ новеле “Јахачи румене наднице”, примећујемо да је Фармер конструисао фикционални али логички могући свет, који је дефинисан уз помоћ кодексних и субјективних оператора. Кодексни оператори детерминишу законе фикционалног света⁹⁵, док субјективни оператори детерминишу понашање индивидуе. “Треће између фиксираних макроуслова и променљивих субјективних способности извориште је многочлане фамилије алетичких прича” (исто: 131), истиче познати чешки нараторолог. Другим речима, радња у наративима са алетичким странцем се покреће када дође до неслагања индивидуе са законима фикционалног света. Чиб, у улози алетичког странца и неприлагођеног субјекта није у сагласности са кодексним оператерима

⁹³ Предраг Урошевић у свом роману *Тихана из Ерга* уводи сличну категорију коју назива “минус јединком”; главна јунакиња која се својим измењеним изгледом и измењеном улогом у друштву разликује од осталих ликова у роману има статус “минус јединке”. Ову проблематику детаљније је разрадила Тијана Тропин у свом научном раду “О инсектима и људима” (в. Тропин 2011).

⁹⁴ Сличну категорију попут Долежелеових алетичких модалитета налазимо и код Јурија Лотмана, који говори о семантичким ограничењима и семантичким пољима: “Тако је полазна тачка сужејнога развоја успостављање односа разлике и узајамне слободе између јунака-дејствоваоца и семантичког поља које га окружује: ако се јунак својом природом подудара са својом околином или му није дата способност да се од ње одели – онемогућен је развој сужеа. (...) Превладавши границу, дејствовалац ступа у семантички “антипоље” у односу на полазно поље. Да би се развој зауставио, он треба да се с њим слије, да се из динамичне личности пребаци у статичну. Ако до тога не долази, суже није завршен и развој се продужава” (Лотман: 308-309).

⁹⁵ Један од тих фикционалних закона у “Јахачима румене наднице” је да нико нема обавезу рада; кодексне операторе у Долежеловој терминологији (бар када је реч о фикционалним световима) можемо у неким случајевима поистоветити са новумом у СФ терминологији. Тако су новуми у Фармеровој новели (нпр. фидовизија, форниксатор, итд.) уједно и кодексни оператори.

будућег Лос Анђелеса. Колизација субјективних и кодексних оператера доводи до покретања радње – Чибова мотивација је да избегне протеривање из друштва, док је мотивација државног врха да елиминира “црне овце” система. Због своје вишедимензионалности, Чиб, као и велики број других алетичких странаца у књижевности, припада тзв. рељефним јунацима⁹⁶, како их је дефинисао Е. М. Форстер (E. M. Forster) у *Аспектима романа (Aspects of the Novel)*. Чиб је сложена личност, веома противуречна и нетипична. Он је непризнати уметник који у тескобном свету пролази кроз различите психолошке фазе, коригује своје ставове, преиспитује себе и свет око себе. Кроз Чибов лик убедљиво је приказана поражавајућа отуђеност и усамљеност у модерном друштву, још више наглашена константним унутрашњим притиском и потенцијалном могућношћу губитка идентитета. После свих пресија и разбијених илузија, Чиб налази излаз у повратку природи, у бегу из пороком затрованог Лос Анђелеса. Принудно изгнанство младог уметника у Африку, колевку човечанства, може се тумачити и као повратак прошлости, повратак архетипским људским вредностима. Другим речима, будућност је безнадежно затрована, и нема наде да ће бити боље, једини спас је у бекству. Тако посматрано, Чиб се може уврстити у јунаке комедије бегу у којој “јунак бјежи у боље примјереније друштво а своје не преображује” (Фрај: 258).

У уводном делу овог поглавља истакли смо да је Чиб типичан карактер дистопијске књижевности: неприлагођени јунак, несхваћен у свом окружењу, потцењен, отуђен. Он увиђа мане друштвеног система, и његове несавршености. Међутим, по појединим поступцима и карактеристикама, Чиб надилази често униформисану карактеризацију ликова научнофантастичних дистопија, што ћемо на неколико примера и показати. Због тих успешних промена у начину портретисања једног дистопијског лика, сматрамо да Чиб заслужује равноправну заступљеност у академским анализама (у рангу са Орвеловим, Хакслијевим и Замјатиновим дистопијским јунацима), јер успешно надграђује постојећи канон креирања дистопијских ликова, уједно донекле померајући границе дистопијске научнофантастичне књижевности.

Које су то разлике које издвајају Чиб од већине осталих типичних дистопијских јунака, имајући притом на уму оне вероватно најпознатије – Дивљака из Хакслијевог *Врлог новог света*, Винстона Смита из Орвелове *1984*, и Д-503 из романа *Ми* Јевгенија Замјатина? Поменути три јунака – Цон, Винстон и Д-503 – су ликови изразито пренаглашене моралности; они као да једини виде грозоморност владајућег друштва и непромишљено се упуштају у борбу против владајућег система. Фармеров јунак, Чиб, у поређењу са горепоменутима јунацима, приказан је као јунак окренут против система, али са јасно показаним манама, што га чини приближнијим обичном човеку. Он је скрајнути човек, који поред позитивних страна има и очигледне недостатке. Његов однос према женским јунацима није за сваку похвалу (сетимо се епизоде са Вах-хаби женом или сцена са Бенедиктином), а ни однос са мајком није му за понос. Због приказаних и позитивних и негативних страна, Чиб постаје ближи читаочевом искуству, а самим тим читалац се лакше идентификује са његовим поступцима.

⁹⁶ По терминологији Е. М. Форстера *рељефни јунаци* (енг. *round characters*) су они јунаци који су вишедимензионални, и чије разумевање захтева дубљу анализу. Насупрот рељефних карактера, Форстер уводи појам *равног карактера* (енг. *flat characters*).

У трима поменутих дистопијама – Орвеловој, Хакслијевој и Замјатиновој – наилазимо на дефетистичке и песимистичне јунаке, којима или није понуђена могућност избора или им је наметнута самовоља репресивног система. Винстон Смит се на крају роману диви фигури Великог Брата, Дивљак је извршио самоубиство, док Д-503 бива подвргнут “великој операцији” путем које се из мозга уклањају центри за имагинацију и емоцију. Чиб, иако изложен великим искушењима, ни у ком случају не припада категорији дефетиста. Он и у најтежим животним тренуцима, након смрти дедице Винегана, проналази искру живота, зрно среће, и проналази снаге да се насмеје баналности савремене цивилизације. Чиб користи своју могућности избора да пребегне у Африку, у једно примитивније али неискварено друштво, остављајући своје доскорашње суграђане да се гуше у сопственој декаденцији. Вероватно је могућност избора спасила Чиба трагичног исхода и судбине Дивљака или, рецимо, Бева Џонса из Барцисове дистопије 1985, који су управо због немогућности избора били приморани да изврше самоубиство.

Још једна разлика коју ћемо овде навести је изложеност телесној и психичкој тортури јунака дистопије. Психо-физичко сакаћење неприлагођеног отпадника готово да је архетип у дистопијској литератури, или, да се изразимо речима Бориса Лањина, “тело антиутопијског јунака провоцира агресију на себе” (Лањин: 111). “Целовитост људског тела је утопијска црта. Раздераност тела мења знак жанра, претвара га у антиутопију” (исто: 115). Један од најпознатијих примера тортуре над дистопијским јунацима је психо-физичко малтретирање Алекса, јунака Барцисове *Паклене поморанце*, који пролази кроз болну процедуру излечења насилничке психе. Чиб избегава тортуру, али и без тих конкретних сцена насиља, Фармерова визија будућности потресна је и мучна. Усамљеност дистопијског јунака често је потенцирана као једна од главних карактеристика дистопијске књижевности. Међутим, уз Чиба стоји група његових истомишљеника, окупљених под именом “Млади радикали” или “Младе раде”. Уз то, за разлику од већине дистопија у којима је тортура јединке од стране система универзална, уцене и условљавања Чиба дешавају се на локалном нивоу, али се путем екстраполативног трансформисања лако могу подићи на глобални ниво.

Узимајући у виду све наведене разлике, можемо закључити да је Чиб осавремењени дистопијски јунак, који у великој мери прати традиционалну дистопијску матрицу, али који по неким поступцима надилази конвенције тог поджанра научне фантастике, што га сврстава у категорију комплексних и заокружених ликова. Идући трагом Т. С. Елиота (T.S. Eliot), и његовог вероватно најпознатијег есеја “Традиција и индивидуални таленат” (“Tradition and Individual Talent”), сматрамо да Фармерова новела заслужује истакнуто место у канону литерарних дистопија, јер својом иновативношћу и квалитетом надграђује доташњи поредак међу најпознатијим делима поменутог поджанра научне фантастике⁹⁷. Иако је прошло више од 40 година од објављивања “Јахача румене наднице”, дефинитивно није касно увести ову

⁹⁷ Један део тог Елиотовог есеја гласи: “Оно што се догађа кад се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, читав постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог” (Елиот 1963: 35).

новелу у матрицу књижевних дистопија⁹⁸, и заувек је уцртати на мапу академских проучавања, јер она својом високом књижевном вредношћу макар мало мења постојећу традицију, као и контекст тумачења ранијих дистопијских визија. Због тога сматрамо да се овом јунаку треба придати више пажње у академским круговима, што значи да се треба проучавати у рангу са неким од најпознатијих дистопијских ликова (Дивљак, Винстон Смит, Алекс, Д-503), јер својим високим књижевним квалитетом то свакако заслужује.

7.3а Да ли је раније стварно било боље?

Ово све не значи, наравно, да су Античко доба и Средњи век били стварно хуманији, позитивнији или херојскији, то није, чињенично, тачно, напротив, било је тада неупоредиво више дивљаштва и зликоваштва, беде и болештина и ропства, примитивизма и глупости, бола и јада, мрака и лоповлука, него данас; али значи да наша јако улепшана и идеализована, позлаћена *слика* о давним временима, коју желимо да имамо, јесте хуманија, позитивнија и херојскија. У својим скриптима из научне фантастике, за студенте у Крагујевцу, проф. Александар Б. Недељковић каже: “Научна истина је ова: ми сада живимо у Добу човека. Ово, сада, је велико златно доба човечанства. (Али, не за свакога.) Али, по свему судећи, неће заувек остати тако. Неко друго доба ће доћи. Наступиће, у пуноћи времена, нешто друго; неко други. Не ми.” (Недељковић 2014: 108)⁹⁹ Слично томе, Алексеј Кишјухас у децембру 2014. године у београдском дневном листу „Данас” заступа став и износи своје аргументе да је стање човечанства данас боље него икада раније, „чак и кад се уброје разни Блиски истоци”. Кишјухас наставља: „Данашњи модерни и развијени свет је најбољи свет икада, и зато је тако атрактиван” (Кишјухас 2014).

Такође, приче о нехеројском двадесетом веку не смеју заклонити истину, да су неки народи, на пример српски народ, и руски, и пољски, итд, али и многи Американци на нашој страни, у том веку водили итекако херојску и епску борбу за слободу и правду (али и чинили многе грешке). Тврдити паушално да је двадесети век био нехеројски, било би лицемерно и лажљиво с наше стране, било би „натезање тезе”, а и значило би да се драстично огрешимо о милионе мученика и јунака, па, и српских, оних где су за слободу животе дали и отац и син. Постојали су и хероји рада, и хероји научних истраживања, итд; дакле, морамо имати у виду да Џејмс-Џојс-овска слика ситно-грађанске Ирске, и Филип-Хозе-Фармер-овска слика једне будуће беспосличарско-буржоаске Америке, не треба да заклоне те позитивне истине о двадесетом веку и о овом нашем почетку двадесет првог.

7.4 Дедица Винеган

⁹⁸ Није ретка појава у историји књижевности да се дело неког аутора уведе у књижевни канон чак и неколико векова након смрти аутора. Као један од новијих примера можемо узети америчког хорор писца Хауарда Филипа Лавкрафта (Howard Phillips Lovecraft, 1890-1937), готово занемареног за живота, који се данас сматра за једног од најзначајнијих хорор писаца икада.

⁹⁹ Scientific truth is this: we now live in the Age of Man. This, now, is the great golden age of mankind. (But, not for everyone.) But, very probably, it will not forever remain so. Some other age will come. There will be, in the fulness of time, something else; somebody else. Not us.

Функција дедице Винегана примарно је наративно-експанаторна. Он се налази у улози сведока прошлости и интерпретатора догађаја. Већ на основу физичког описа дедице, можемо предвидети да се ради о врло специфичном књижевном јунаку:

Дедица је у средини собе. Бела брада пада му до пола бутина, седа коса у слаповима до испод колена. Иако му косурина и брадурина сакривају тело, иако није на јавном месту него у стану, носи гаће. Старомодан тип овај дедица; али то се може опростити човеку старом већ дванаест децекаденција.

Дедица има, као и Рекс Лускус, само једно око. Смеје се правим зубима, који су му израсли из зубних заматака усађених пре тридесет година. Дебела зелена цигарештина заривена је у један угао његових дебелих црвених уста. Нос му је широк па смрвљен као да је Време нагазило тешком чизмом баш посред лица. Широко чело и образи, последица, можда, крви племена Оџибве која је присутна, у одређеној мери, у његовим жилама. То парцијално индијанско порекло не мења чињеницу да је тип рођен са презименом Финеган, дакле ирским, дакле келтским, да чак и псује на келтском, да му дах увек одише вискијем. Глава му је гордо високо, а око, његово сивоплаво око, изгледа као бара на дну предилувијалне јаме, бара настала топљењем глечера¹⁰⁰. (Фармер 1984: 437)

Поједини критичари сматрају дедицу Винегана алтер-егом Филипа Хозе Фармера. Тако, Сузан Ниемејер каже: “Очигледно говорећи у Фармерово име, Дедица вели да Чиб мора научити да слика срцем, јер ће једино тако његове слике бити сјајне и истините. Стога, ова новела (“Јахачи румене наднице”, прим. аут) сумира Фармеров уметнички кредо, наглашавајући вечну потребу уметника да игнорише конвенције¹⁰¹” (Ниемејер: 421). Сложили бисмо се да кроз незанемарљив број Фармерових дела провејава интригантни дух дедице Винегана, посебно када је реч о рушењу уврежених конвенција, али ипак налазимо да је мишљење критичарке Ниемејер прегенерализовано.

Дедица Винеган спада у ону категорију амбивалентних књижевних јунака, који иако нису “морални чистунци”, добијају симпатије читалаца. О таквим књижевним јунацима српски академик Никола Милошевић написао је значајну студију *Негативни јунак*, у којој анализира феномен ликова који би у реалном животу били окарактерисани као неморални, али у књижевности на неки начин избегну такву судбину. “Бројни су начини”, каже Милошевић, “помоћу којих се може тумачити привлачна снага ових литерарних ликова.

¹⁰⁰ Grandpa, in the middle of the room, has a white beard falling to midhigh and white hair cataracting to just below the back of his knees. Although beard and headhair conceal his nakedness, and he is not out in public, he wears a pair of shorts. Grandpa is somewhat old-fashioned, forgivable in a man of twelve decadencies.

Like Rex Luscus, he is one-eyed. He smiles with his own teeth, grown from buds transplanted thirty years ago. A big green cigar sticks out of one corner of his full red mouth. His nose is broad and smeared as if time had stepped upon it with a heavy foot. His forehead and cheeks are broad, perhaps due to a shot of Ojibway blood in his veins, though he was born Finnegan and even sweats celtically, giving off an aroma of whiskey. He holds his head high, and the blue-gray eye is like a pool at the bottom of a prediluvian pothole, remnant of a melted glacier. (Фармер 1972: 77)

¹⁰¹ Obviously speaking for Farmer, Grandpa tells Chib that he must learn to paint with his heart, because only then will his paintings be great and true. Thus, the novella summarizes Farmer’s artistic credo, emphasizing the artist’s eternal need to ignore conventions.

Тако, рецимо, могуће је да се разлог наше индულгентности према негативним јунацима крије у томе што писац ипак за њих налази неко морално оправдање” (Милошевић: 6). Зашто оправдавамо чињеницу да је дедица Винеган украо новац од државе, можда најбоље илуструју речи професора Милошевића:

Неморалност злочинца, искупљује се неморалношћу жртве. Захваљујући томе опраштамо негативном књижевном јунаку и оно што одговарајућем преступнику у стварности не бисмо никада опростили. Са ове тачке гледишта, аутор ублажава, односно дефинитивно неутралише моралну одбојност својих негативних јунака, помоћу једне специфичне, етичке калкулације. Та калкулација долази до израза и онда када се литерарни преступник каје због онога што је учинио својој жртви. Ако је то кајање убедљиво, читалац је спреман да много што шта опрости негативном књижевном јунаку. (исто: 7)

Вођени овим ставовима аутора *Негативног јунака*, налазимо оправдање за поступак дедице Винегана. Он је једна врста футуристичког Робина Худа, који отима од пљачкашког друштвеног система, огрезлог у декаденцији. Винеганови поступци враћају читаоцу веру у лепоту и радост живота, јер бескомпромисно пркоси деструктивном и дехуманизованом друштву. Управо из тог разлога дедица Винеган саветује свом унуку да се пресели у Египат, у колевку човечанства, што може да симболизује повратак старим вредностима и ретроградном једноставнијем начину живота, јер је бег једини спас од духовног и моралног уништења. Залажући се за повратак примитивном начину живота, дедица Винеган имплицира да је то једини начин да се побегне од бесмисла живота и “кафкијанског” безнађа и отуђености, те да је будућност неповратно контаминирана и да нема изгледа да ће се било шта променити. Такође, тај “симаковски”¹⁰² повратак природи, повратак нетакнутом амбијенту Аркадије, код Фармера вероватно симболизује повратак исконским вредностима и уживању у “малим” стварима свакодневног живота, а као одговор све отуђенијој високо-технологизованој цивилизацији.

Дедица Винеган обилато се служи солилоквијима, који додатно истичу и оплемењују његов контемплативан и медитативно поетски лик. Солилоквиј обезбеђује сугестивност и импресивност казивања, посредан и присан однос између књижевног лика и читаоца. Он је затворен у једну просторију, и у амбијенту такве затворености кроз дуге монологе конструише се један боемски филозофско-медитативни лик. У старчевом солилоквију садржана је не само његова свест и подсвест, већ се открива много шире схватање света аналитички суочено са прошлим животом и богатим искуством. Испод тог ведрога и емотивног духа крије се изванредно поетско биће које буди радост, и које обавезује да се вратимо најљудскијим вредностима, које су у Фармеровом апсурдном универзуму готово заборављене. Винеган се супротставља тиранији на један луцкаст и “вицкаст” начин – он је

¹⁰² Кажемо “симаковски” алудирајући на познатог писца научне фантастике Клифорда Симака (Clifford Simak), чији је тематски оквир врло често обухватао неурбани амбијент и житеље руралних средина. Проф. Александар Б. Недељковић залаже се за промену српске правописне праксе, у смислу да одсад буде дозвољено у таквим случајевима писати цело име, са великим почетним словима, и цртицама, овако: Клифорд-Симаковски, или, на пример, Курт-Вонегат-овски, Албер-Ками-јевски, Урсула-Ле-Гвин-овски, итд.

симпатични али препредени особењак који чак и мртав успева да насамари власт¹⁰³. На тај начин, дедица Винеган односи моралну победу у односу на систем, победу живог духа и великог интелекта, симболизујући неуништивост правих вредности. Таквим поступцима, Винеган се приближава митској препреденој варалици, такозваном трикстеру, који се обично приказује као шалјивција, лакрдијаш и преварант. Трикстер спада међу најстарије и најенигматичније митолошке фигуре. Може се наћи код старих Грка, Келта, Кинеза, Јапанаца, Семићана и Америчких индијанаца. Трикстер је понекад стваралац, а некада је њему супротстављен, међутим, готово увек је рушилац табуа. Неке од најчешћих карактеристика књижевних трикстера, а које можемо уочити и код дедице Винегана, су: аморалност, слободоумност, жилавост, допадљивост, претенциозност¹⁰⁴. У трикстеру (тој негативној варијанти културног јунака), Јунг види изузетно стару митему – копију нерашчлањене људске свести, која “тек што је напустила животињски свет; отеловљење најнижих карактерних црта у човеку” (Мелетински 1983: 70). Јунг је развио психологију трикстера у својој књизи *Архетипи колективног несвесног*. Он тврди да је трикстер примитивно космичко биће узвишено-анималног карактера, са једне стране моћније од човека због својих надљудских особина, а са друге стране инфериоран човеку због своје неразумности и несвесности. Дедица Винеган заправо балансира између ове две крајности – он у себи има довољно мудрости и животног искуства да помаже Чибу, али све то чини на непретенциозан начин. Фармер у “Јахачима румене наднице” нарочито успешно апострофира колико је трикстер неопходан модерном друштву, као што је био и у древном, и да неукротив дух понекад може бити једини извор одбране у све декадентнијем животном устројству.

8. Новум у научној фантастици и (анти)утопији

Велики број теоретичара¹⁰⁵ апострофира да је новум (лат. *novum* = новина, нешто ново, мн. *nova*) основна *differentia specifica* научнофантастичне књижевности. Књижевни теоретичар научне фантастике који је први употребио термин новум у данашњем значењу је Дарко Сувин. Исти теоретичар је тај појам подробније објашњавао у низу есеја, па је ово поглавље дисертације замишљено као дискусија са појединим Сувиновим есејима, али и са размишљањима неких других теоретичара СФ-а. Сувин адаптира термин *новум* из филозофских интерпретација Ернеста Блоха, за кога је новум свака конкретна иновација у историји човечанства која буди људску колективну свест. Новум представља медијум за разликовање стварног света од света научне фантастике. То је категорија помоћу које се

¹⁰³ Следећи цитат дедице Винегана може послужити да се додатно наслути о каквом се лику ради: “Преостало ми је много енергије, коју усмеравам на опасне грехове. Није мени што ту има грешности; имам друге разлоге због којих се нисам обратио старој мађионичарки науци да ми поново уштира дотичног. Дакле, превише сам стар да привучем младе цуре било чиме сем новцем; а превише сам поета, љубитељ лепоте, да се мешам са смежураним бабуронима своје генерације, или неколико генерација млађим”. (Фармер: 437)

¹⁰⁴ За више информација о особинама трикстера видети рад Мери Магулик “Карактеристике трикстера” (в. Магулик 2013)

¹⁰⁵ Између осталих, Адам Робертс у *Историји научне фантастике* (в. Робертс 2006а), Дарко Сувин у *Метаморфозама научне фантастике* (в. Сувин 1979), Фредрик Џејмсон у *Археологијама будућности* (в. Џејмсон 2005), Зоран А. Живковић у *Савременицима будућности* (в. Живковић Зоран 1983), и други.

фикционални свет научне фантастике разликује од тренутно познате реалности. Новум материјализује Колрицов принцип вољне обуставе неверовања – оно што Колриц имплицира под схватањем романтичарске фантастике, у новуму добија отеловљење – неверица се смањује уз помоћ (псеудо)научног образложења фантастичних елемената. Концептуализација новума може бити различита: он може бити чисто материјална ствар, неки нови научно-технолошки изум или геџет, или може бити нематеријализован, тј. таква врста новума који се односи на социолошке, идеолошке или политичке импликације новоконструисаног света. У великом броју случајева, као што ћемо показати и на примеру Фармерове новеле “Јахачи румене наднице”, нематеријализовани новум не искључује у потпуности постојање материјалног, и обратно. У делу познате америчке списатељице Урсуне Ле Гвин *Лева рука таме* креирано је једно иновативно друштво ванземаљаца хемафродита, и то *ново* друштво и начин на који оно функционише представља социјални новум. Међутим, Ле Гвинова се служи и мањим технолошким новумима (ансибл, НАФАЛ бродови), који додатно рационализују тај свет, и додају му на логичности и кохерентности. Уопштено говорећи, готово увек постоји дијалектичка међуповезаност између новума и ширег социјалног контекста у научнофантастичном делу. Новум у СФ делу – као елемент који је “онеобичен” и непознат данашњем свету, али *рационално објашњен* – отвара нове начине виђења света и потенцијалне могућности бивствовања у њему, тј. новум трансформише познати свет у “реалистичну иреалност, са очовеченим нељудима, и овоземаљским Другим светом”¹⁰⁶ (Робертс 2006а: 12). С друге стране, социјално устројство које представља новум, показује измењени модус функционисања друштва. Једино је у научнофантастичној књижевности могуће приказати феномен алтернативног друштвеног система због присуства неког радикално новог научно-технолошког новума, и уз помоћ имагинативне спекулације показати значај размишљања о будућности и могућим променама које доноси убрзани технолошки развој цивилизације. Од коликог је значаја разматрање будућности за напредак савременог друштва, можда ће најбоље илустровати тврдња писца, теоретичара и критичара научне фантастике Нормана Спинрада (Norman Spinrad) који децидирано тврди да “без феномена какав је СФ, свака технолошки свесна цивилизација може само да или стагнира или деградира” (Спинрад 2012: 3512). У истом маниру Спинрад наставља:

Довољно је да скренем пажњу како недостатак имагинативне спекулације, ослобођене стриктних конвенција тачног предвиђања будућности, хендикепира културу до те мере да не само спутава њену технолошку еволуцију, него спутава и научни, естетски и духовни напредак. Пре или касније, култура тако хендикепирана клизнуће у стагнацију, или ће напросто челом ударити у зид напредније културе која поседује све што хендикепираној недостаје. А доказ те тврдње може се видети у западњачком булдожеру који је прегазио малтене све културолошко на овој планети. (исто)

¹⁰⁶ ...realistic irreality, with humanized nonhumans, this-worldly Other worlds.

Да парафразирамо Спинрадове речи: без научнофантастичног рационалног разматрања будућности и њених потенцијалних облика, хоризонт готово свих конфигурација знања био би значајно умањен.

Значајан број теоретичара научнофантастичне књижевности термину новум придаје централно место. Дарко Сувин, творац термина новум, покушао је да створи једну целовиту и конзистентну поетику новума. У есеју “Научна фантастика и новум” (1979) Сувин износи своје кључне ставове:

Моја аксиоматска премиса у овом есеју јесте да се СФ разликује по томе што је превладавајући елемент нарације фикцијски “новум” (новина, иновација) чију ваљаност потврђује спознајна логика. (...) Новум или спознајна иновација јест тотализирајућа појава или однос, који одступа од пишчеве – и претпостављене читаочеве – стварносне норме. (Сувин 2009а: 72) (...) Но могуће је разликовати неколико димензија новума. Квантитативно, постулирана иновација може бити различитих ступњева величине, од минимума једног дискретног новог “изума” (направе, технике, појаве, односа) – до максимума околине (просторно временског *locusa*), агенса (главног лика или ликова) и/или односа који су сви у основи нови и непозанти у пишчевој култури. (исто: 73)

Сувинова дефиниција, у време када је настала, претежно се односила на тврди СФ, тј. на поимање новума као нових, логично замишљених технолошких открића. Другим речима, Сувиново схватање новума из раног периода његовог критичког промишљања о СФ-у обухватао је превасходно материјализовну новину (неку праву, геџет, оружје...) која је основни покретач радње и која утиче на промену емпиријског просторно-временског *locusa*. Такође, Дарко Сувин о новуму говори искључиво у сингулару, пренебрегавајући чињеницу да у неком научнофантастичном делу истовремено може постојати плуралитет новума, тј. више новума различитих функција и различите битности могу функционисати у једном истом делу. Тако, на пример, у “Јахачима румене наднице” постоји више новума (задржаћемо се овде само на материјализованом новуму) од којих су форниксатор или фидовизија од примарног значаја, јер њихово постојање битно мења и условљава понашање људи, док је кафански сто који лебди од секундарног значаја, и представља само декор у Фармеровој визији будућности. У каснијим радовима Сувин се позабавио и другим аспектима новума, у највећој мери у утопијској и дистопијској књижевности.

Нису сви теоретичари са одушевљењем прихватили Сувиново схватање новума као есенције научнофантастичног дела. Један од таквих теоретичара је Иштван Сисери-Ронај (Istvan Csicsery-Ronay) који у својој студији *Седм лепота научне фантастике* (*Seven Beauties of Science Fiction*, 2008) аргументовано указује на недостатке два Сувинова термина – новума и когнитивног очућавања. Овај познати амерички проучавалац књижевности мађарског порекла, за разлику од Сувиновог поимања новума, тврди да новум не мора неопходно бити основни и најзначајнији елемент научне фантастике, већ да понекад може бити надвладан другим доминантнијим елементима, што не значи аутоматски да дело губи СФ обележје. Као пример Сисери-Ронај наводи алтернативно-историјски роман Кристофера Приста *Одвајање* (Christopher Priest, *The Separation*, 2002), у коме акценат није на

материјалном новуму и истраживању његових консеквенци, већ на истраживању моралних и психолошких промена кроз које главни јунаци романа пролазе, а које су проузроковане обитовањем у једном свету који има историју различиту од нама познате, чиме се тај роман недвосмислено етикетира као научнофантастични.

Други термин који је подвргнут рedefинисању код Сисери-Ронаја је когнитивно очућавање. Овај универзитетски професор задржава основни Сувинов концепт когнитивног очућавања, али тврди да та врста очућавања није основни дефинишући фактор научне фантастике. Сисери-Ронај је уверен да у било којем књижевном жанру, а не само у научној фантастици, постоји књижевно очућавање које је макар у најмањој мери и когнитивно. Ипак, чини нам се да у овом случају Сисери-Ронај погрешно анализира Сувинову концепцију когнитивног очућења, јер функција когнитивног у научној фантастици је, између осталог, гносеолошка, и да новокреирани свет учини уверљивијим и доступнијим читаочевом искуству.

Брајан Мекхејл (Brian McHale), познати постмодернистички теоретичар, улази у интертекстуални дискурс са Сувиновом поетиком.

Научна фантастика је, као и постмодернистичка проза, вођена онтолошком доминантом. Заиста, она можда представља онтолошки жанр *par excellence*. Можемо да размишљамо о научној фантастици као о неканонизованој или “нискоуметничкој” двојници постмодернизма, њеном сестринском жанру у истом смислу у коме је популарни детективски трилер сестрински жанр модернистичке прозе. Дарко Сувин је дефинисао научнофантастични жанр као “књижевност когнитивног острањења”. Под “острањењем” он подразумева нешто веома слично појму *ostranenie* руских формалиста, али специфично онтолошко *ostranenie*, конфронтирање емпиријске даности нашег света са нечим *не* даним, нечим иза или оностран тога, “чудна новина, новум”. Квалификујући ово острањење као “когнитивно”, Сувин мисли да елиминише чисте митопоетичке пројекције које немају упориште у погледу на свет заснованом на логици, разуму, позитивној науци. (Мекхејл: 98) (...) *Свака* проза *било* *ког* жанра укључује у себе бар један *новум* – личност која не постоји у емпиријском свету, догађај који се није десио – а врло вероватно укључује много више од једног. Оно што разликује научну фантастику је дешавање овог новума не (или не само) на нивоу приче или учесника у њој, већ у структури самог представљеног света – Сколсов “репрезентативни дисконтинуитет”, као супротност ономе што он зове “нарациони дисконтинуитет”. Или боље речено: не дешавање једног јединог новума, већ пројекција мреже иновација, са њиховим импликацијама и консеквенцама; другим речима, пројекција света различитог од нашег, па ипак, како и Сувин и Сколс истичу, супротстављеног нашем свету. (Мекхејл: 98-99)

Мекхејл усложњава и надграђује Сувиново тумачење новума на разумљив и, пре свега, оригиналан начин. Тачна је Мекхејлова тврдња о онтолошкој доминанти научнофантастичне прозе, и, макар у том домену, сличности са постмодернизмом¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Било је различитих покушаја да се научна фантастика повеже са постмодернизмом, тј. да се докаже постојање постмодернизма у СФ-у, али су ти покушаји често били усиљени, помодарски, и без већег теоријског

Међутим, у једној ствари, чини нам се, Мекхејл промашује поенту – у тврдњи да свака проза било ког жанра укључује у себе бар један новум. Другим речима, Мекхејл види новум и у реалистичним делима, у фикционалним ликовима и догађајима који су заиста емпиријски могући. Новум, барем у СФ смислу те речи, може бити само елемент који одступа од познате реалности, те стога човек каквог ми данас познајемо као фикционални јунак никако не може бити новум. На пример, није постојала у старом Врању жена са именом баш Коштана па изговарала баш оне речи, и тачно у оним ситуацијама, како то Бора Станковић приказује. Само мала измена, телесности таквог јунака (рецимо постојање трећег ока) таквог обичног фикционалног реалистичног јунака претвара у новум (друго питање је да ли је тај новум довољно квалитетан и онеобичавајући да може да изнесе терет приче).

Насупрот Сувиновог термина *когнитивно очућавање* (енг. *cognitive estrangement*), теоретичар Џон Пирс (John Pierce) предлаже термин *когнитивно ангажовање* (енг. *cognitive engagement*): “Ако у научној фантастици заиста преовлађује естетско, можда је боље окарактерисати је као ‘когнитивно ангажовање’, утолико због тога што користи ‘технолошки дискурс’ да веже читаоце за своје нове чудне реалности, по сопственим условима, и за сопствено добро, пре него да их отуђује од конвенционалне реалности која их окружује како би извели идеолошке закључке¹⁰⁸” (Пирс: 15). Пирсова адаптација Сувиновог термина делује разумно и оправдано, мада нам се чини да би најбоља опција била комбинација два предложена, јер се међусобно допуњују и премошћују недостатке које као појединачни термини имају. Сувиново *когнитивно очућавање* превише је окренуто екстраполацији стварности и њеном онеобичавању и измештању изван стандардне перцепције; уз то, функција *когнитивног очућавања* је да увуче читаоца у онеобичени, радикално нови свет, али и да подсети читаоца да су сви ти светови потенцијално могуће реалности, те стога има упозоравајућу или предвиђајућу функцију. Са друге стране, Пирсово *когнитивно ангажовање* потенцира буквалност научне фантастике, каже нам да процес перцепције фантастичног дела није намењен да нас очуди од реалног света, већ да нас увуче у новокреирани свет, да ангажује наше мисаоне процесе да препознамо естетски ефекат уметнички вредне научне фантастике као такве, а не да у њој тражимо екстраполативне корелације.

значаја. Научна фантастика, као самосвојан и самосвестан жанр књижевности, као да избегава било какву категоризацију и канонизацију у оквиру главних књижевних праваца 20. века, већ наставља својим путем не обазирајући се на етикете које јој повремено “пришивају”. Готово да је бесмислено говорити о постмодернизму у научној фантастици, када се зна да су основна обележја тог правца у књижевности, између осталог, отвореност, књижевна метафизика, аутоцитатност и ауторереференцијалност – дакле управо оне ствари које одбијају читаоце СФ-а, који желе да знају, желе рационално објашњење новума, и научни поглед на свет. Постмодернистички отворени крај романа СФ фан би схватио као изневеравање његовог хоризонта очекивања. Ипак, иако ти нови покрети нису довели до садржинског помака у квалитету научнофантастичне књижевности, они јесу допринели стилском сазревању СФ прозе у смислу испробавања и тих, разних, нових могућности, али су резултати маргинални осим ако доприносе приказивању новума – на пример, приказивању неког разбијеног стања свести протагонисте, који се превише служио времепловом или телепатијом итд. па је замутио свој ум. Осим тога, постмодернисти су обилато позајмљивали слике и идеје од СФ књижевности, а посебно су ценили фантастичаре који пишу фикционалне биографије, попут оних које је Филип Хозе Фармер писао о Тарзану и Доку Севицу.

¹⁰⁸ If science fiction indeed has any prevailing esthetic, it might better be characterized as “cognitive engagement”, inasmuch as it uses its “technological discourse” to engage readers in strange new realities on their own terms, and for their own sake, rather than alienating them from the conventional reality around them to make ideological points.

Иван Ђорђевић, аутор значајне студије *Антропологија научне фантастике*, исправно примећује неке граничне случајеве и проблеме у дефиницији новума:

Ова врста формалне категоризације на први поглед делује прилично кохерентно. Шта се, међутим, догађа ако имамо посла са књижевним делом које обрађује типични *fantasy* свет, са вилењацима и патуљцима који га настањују, али где *novum* који се обрађује није овај миље, већ нпр. друштвена структура или религијска уверења становника дотичног света? Да ли *Звездане стазе* представљају научну фантастику или „само” фантастику, ако се узме у обзир да се у оквиру овог популарног серијала дешавају ствари попут ватрених експлозија у свемиру (што је, према научним сазнањима, немогуће, јер у вакууму нема кисеоника који би могао да гори) или снажног дрмусања свемирске крстарице приликом неког од многобројних обрачуна (што се такође коси са научним знањем, пошто трешење приликом таквих ситуација потиче од трења, што такође није могуће постићи у вакууму)? Да ли је разматрање алтернативне историје у којој је Немачка победила у Другом светском рату са становишта науке „могуће” или није? Ситуација у којој, рецимо, читава фабула говори о фантастичном свету на некој другој планети, али се на крају приповести испостави да је главни јунак све то сањао или доживео под утицајем халуциногених дрога, чини проблем још компликованијим. Да ли је овде у питању научна фантастика, фантастика или, пак, можда реалистична књижевност!? (Ђорђевић: 24-25)

Ђорђевић са антрополошке тачке гледишта поставља одговарајућа питања, на која се, из перспективе теорије научне фантастике, могу понудити адекватни одговори. На прво питање о односу *фентезија* (енг. *fantasy*) и новума одговор се крије у различитом приступу креирања изван-реалног света. За разлику од научнофантастичног новума који захтева рационално објашњење постојања истог, фентези новум је неусловљен било каквим ограничењима, или како је Дарко Сувин рекао у једном интервјуу, новум је у епској фантастици “одлучно одбијање било какве технологије, урбанизације и финансија повезаних са капитализмом Индустријске револуције и његовим рационализмом” (Сувин 2009б). О различитој функцији новума у научнофантастичној и фентези литератури говори и Ивана Ђурић-Пауновић у својој студији *Е. А. По: Ф/СФ*: “Новум може бити или вампир, или нека нова раса, или пак оживљени део тела. Битна разлика између фантастике и НФ-а јесте да је у случају научне фантастике он, ма како невероватан био, објашњив унутар опште прихваћених законитости. Фантастика такав захтев не поставља” (Ђурић-Пауновић: 13).

Фактуалне грешке које Ђорђевић налази у појединим епизодама *Звезданих стаза* представљају изузетак, а не правило, и такве врсте грешака су најгрубље које се могу поткрасти у СФ новуму. Али, грешки у понечему и он: експлозија може и у вакууму, налетом својих брзих ужарених честица, итекако да затресе неки објекат, а не само у атмосфери. (Слично томе, ракетни мотори раде успешно и у вакууму.) Али, схватамо поенту коју је Ђорђевић изнео. Ипак, новум за који је научно доказано да је немогућ (на пример, чујно хујање, фијук пролазећег брода у свемиру; грешка која је фановима јако добро позната, и

небројено пута у фандому исмејана) не постаје аутоматски “фентези” новум, већ остаје СФ новум – али дубоко деградиран и нересектабилан, те стога значајно умањује књижевну или филмску уметничку вредност дела. Осим тога, што се тиче примера са хемијском ватреном експлозијом, уколико је у погођеном броду било и кисеоника, и водоника (или других материја које могу да сагоревају са кисеоником, дакле, могу да послуже као гориво) онда је итекако могућа и хемијска ватрена експлозија, која ће наравно престати чим се гасови толико расплину по вакууму да више не могу да ступају у међусобне хемијске реакције; а *нуклеарна* ватрена експлозија могућа је итекако и у свемиру. Свака звезда је пламен у свемиру, додуше нуклеарни а не од хемијског сагоревања, али – пламен. Зато оне сијају.

Алтернативну историју Ђорђевић посматра као гранични случај, јер постоји дилема да ли су историјски преврати у таквим делима научно образложиви (Ђорђевић: 25). Одговор на ову дилему постоји. Тачка преокрета у односу на познату историју, тачка прекретница, јесте почетни новум алтернативно-историјског остварења, и од те тачке историја креће другачије. Уколико су те промене у складу са научним начином размишљања и са генералним научним погледом на свет, онда је то научна фантастика; а уколико је дедица чаробњак, онај са високом купастом капом на којој су нацртане звезде и Месец, махнуо магичним штапићем и променио историју, онда, треба ли да кажемо који је то жанр? (Фентези, дабоме.)

Мање је важно да ли ће се контрафактуални светови алтернативне историје образложити смештањем у неки од паралелних универзума (наука, у овом случају астрономија, не искључује њихово постојање) или ће остати у овом, нашем универзуму; у оба та случаја, алтернативна историја је легитимни поджанр научне фантастике, будући да поседује новум и креира нови пост-револуцијски свет конструисан и обележен променама које је тачка преокрета донела и наметнула. У нашој стварној историји многи добро познати догађаји су се врло лако могли завршити сасвим друкчије, на пример, није онако велика олуја морала да задеси шпанску Армаду 1588. године баш у тренутку напада на Енглеску, није се морао родити Наполеон, каплар Адолф Хитлер је могао погинути у Првом светском рату, итд. Нека деца која су имала потенцијал да постану важне историјске личности, научници, политичари, итд, умрла су од болести, у детињству, и ми то никада нећемо сазнати, али наша историја вероватно већ јесте значајно измењена због њиховог одсуства. А Немачка је итекако могла добити Други светски рат, да Хитлер није изгубио пресудна два месеца 1941. године освајајући Југославију, мотивисан у знатној мери својом осветољубивом, нерационалном мржњом према Србији.

Фантастичне приче заоденуте у реалистично рухо уз помоћ наративних стратегија као што су: сан, писмо, халуцинација, болест, могу се тумачити као лукавство опрезних аутора, који не желе да њихово дело буде одбачено као кич, као тривијално, само због присуства фантастичног елемента, већ га објашњавају реалистичним околностима. О таквим делима у којима се пориче присуство фантастичног елемента, а циљ чега је задржавање у круговима главног књижевног канона – мејнстрима, критички је говорио др Александар Б. Недељковић у усмено изложеном реферату “Наративна стратегија провокативног можда-постојања

натприродних појава, у енглеској књижевности и на филму”¹⁰⁹. Ово је касније објављено и у Зборнику са те конференције (Недељковић 2013а: 151-161).

8.1 Новум у “Јахачима румене наднице”

Новум у “Јахачима румене наднице” је успели хибрид обимног социјалног новума и мањих научно-технолошких новума. Социјални новум карактеристичан је за неке поджанрове научне фантастике – утопију и дистопију, те се стога та два поджанра СФ-а понекад називају и социо-економским варијантама научне фантастике. Новум у утопијама и дистопијама може се тумачити и као низ метафора о неком постојећем социо-економском устројству које могу имати критичку и опомињујућу функцију, али, само ако не изгубимо из вида суштинску буквалност научне фантастике: ако је приказани свет у складу са научним начином размишљања, онда је то научна фантастика, и тај свет буквално јесте то што јесте, али га ми, ако желимо, можемо *гледати* и као метафорично имплицирану критику нашег стварног, емпиријског света.

Друштвени систем као новум (анти)утопије има дугу традицију, чији почети сежу до прото-СФ дела, попут *Утопије* Томаса Мора, *Нове Атландите* Френсиса Бејкона, *Гуливерових путовања* Џонатана Свифта, и других. У “Јахачима румене наднице” социјални новум се истиче радикално другачијим друштвеним устројством од оног којег познајемо данас и, између осталог, обухвата: нову религију – Панаморит (Фармер 1984: 456), Беверли Хилс под куполом (исто: 439), ослобођење од било какве сексуалне инхибираности, храну која се прави од муља и ђубрета (стр. 444).

Економски новум у Фармеровој новели укључује ослобађање од рада захваљујући роботизацији, и постојање румене наднице – месечне суме новца на коју свако стиче право самим рођењем. Ако се ово, пре краја трећег миленијума, стварно догоди, а лако би могло, биће то роботски комунизам, јер ће роботи све радити а људи ће се одмарати, тако да комунистима није свака нада пропала, напротив, време – али, роботско време – као да ради за њих. Технолошки новуми у Фармеровој новели обухватају овоидну архитектуру, фидовизију, форниксатор (стр. 438), вештачко сунце и вештачке облаке (стр. 439), кафански сто (без ногу) у облику диска који се одржава у ваздуху уз помоћ гравитонског поља. Ови научни, “тврди” СФ новуми, од секундарног су значаја за фабулу новеле, и у функцији су учвршћивања научнофантастичног контекста и онеобичавања будућности, више од век и по удаљене од наше садашњости. У “Јахачима румене наднице” до пуног изражаја долази Сувинов концепт когнитивног очуђења, за који познати теоретичар Патрик Париндер тврди да “балансира између радикалне другости и познате истости, тако да замишљајући чудне светове видимо наше сопствене услове живота у новој и потенцијално револуционарној перспективи”¹¹⁰ (в. Робертс 2006а: 1). И заиста, Фармер у својој визији будућности комбинује елементе измењеног света будућности у коме живе протагонисти који се, као и људи

¹⁰⁹ Реферат изложен на конференцији “Језик, књижевност, митологија”, одржаној 25. и 26. маја 2012. године на Алфа универзитету у Београду.

¹¹⁰ ...balances radical alterity and familiar sameness, such that by imagining strange worlds we come to see our own conditions of life in a new and potentially revolutionary perspective.

данашњице, баве интригама, теже бољем животу, бране систем или се боре против система. Новум (анти)утопије у виду нове социјалне организације, онако како га је презентовао Фармер, формулише нове кодове који нас упозоравају на могуће последице преубрзаног технолошког прогреса, и подсећају нас на чињеницу да чак ни загарантована плата уз друштвено организовани нерад не доводе нужно до благостања. (Поједине економске и политичке вести које смо чули из Грчке последњих година као да су указивале у том правцу.)

Већ је поменуто у поглављу о наративним стратегијама у научнофантастичној књижевности да новум мора бити интересантан и квалитетно исприповедан. Да би СФ прича била врхунског квалитета она мора испунити оба услова. Уколико прича поседује квалитетан и онеобичавајући новум који је неспретно исприповедан, биће упамћена само као књижевност која излази изван граница реалности омогућавајући умерено поимање оностраног, али неће бити врхунска књижевност. Као пример такве прозе може нам послужити прича Боба Шоа (Bob Shaw) “Конверзија” (“Conversion”), која полази од фасцинантне премисе и научнофантастичног новума о телеконгруентном искривљењу простора, али врло брзо због ауторовог приповедачког неумећа да нам тај новум презентује кроз догађаје (већ то чини путем сувопарног препричавања), прича запада у баналност, а могла је бити врхунска књижевност. Овако, прича се памти само по оригиналној идеји, али не и по обради ликова и приповедачкој лепоти. Слично се могло догодити и са Толстојевом *Аном Карењином* и *Злочином и казном* Фјодора Достојевског, да та два класика руске књижевности нису имала огромно приповедачко умеће да поред главног фабуларног тока детаљно развију психологију својих ликова; резултат хипотетичке некомпетентности био би у првом случају просечни љубавни роман, а у другом клишетизирани кримић. Филип Хозе Фармер, за разлику од Шоа, демонстрира много више приповедачке умешности, бар што се тиче презентовања новума, што у случају новеле “Јахачи румене наднице” значи креирање потпуно новог социо-економског миљеа на један неусиљен и занимљив начин. Како би то постигао, Фармер користи читав низ наративних поступака¹¹¹, а ново друштво се постепено демистификује и слаже се коцкица по коцкица пред очима читаоца. За образлагање различитих аспеката друштвеног система, Фармер се служи погодним наративним стратегијама – дијалогом, цитатом, документом, реминисценцијом, итд. Иако поседује неколицину новума тврде научне фантастике, доминантни новум у “Јахачима румене наднице” је друштвено-економска заједница значајно различита од било које од оних које су икада постојале. На тај начин Фармер гради, као пародију утопији и константној људској тежњи ка савршеном уређењу, несавршени друштвени систем, где се дистопија појављује као још једна врста “когнитивно очуђеног” писања “чији фикционални новум такође расправља о социо-политичком спектру Утопије и Антиутопије¹¹²” (Мојлан: 63).

9. (Анти)утопијска садржина “Јахача румене наднице”

Садржина је један од основних термина којима се дефинише научна фантастика (преостали термини обрађени су кроз претходна поглавља – а то су: жанр, форма, сиже и

¹¹¹ Видети поглавље о наративним стратегијама.

¹¹² whose fictional novum also negotiates the socio-political spectrum of Utopia and Antiutopia.

фабула, и новум). Научнофантастична књижевност се садржински дефинише према тематици и мотивима које обрађује, а заједнички садржалац великог броја СФ дела је радња која је смештена у будућност, утицај научно-технолошког прогреса на савремену цивилизацију и рационално објашњен новум. На основу садржинске издиференцираности, разликујемо и већи број поджанрова научне фантастике – путовање кроз време, утопију и дистопију, холокауст и постапокалиптични свет, телепатију и телекинезу, СФ књижевност о не-људским бићима (ванземаљцима, укључујући и први контакт са њима; о роботима, андронидима, киборзима), алтернативну историју, итд.

На основу садржине разликујемо и три основна жанра фантастичног – научну фантастику, фантазију и хорор. За научну фантастику је карактеристичан научни поглед на свет и рационално објашњени новум – тај свет би заиста у некој ближој или даљој будућности могао бити остварен – јер се темељи на научним и псеудонаучним премисама. Жанр *фантазије*, дакле фентези (енг. *fantasy*) сам ствара своје законе без икаквих научних ограничења и има много већу слободу да креира потпуно нереалне светове из било које перспективе. Због присуства магије, чаробњака, змајева, тролова, али и хероја са мачем, један под-жанр фантазије (Конан Варварин је један пример) се често назива књижевношћу “мача и врача” (енгл. *sword and sorcery*) а један други под-жанр фантазије је латиноамерички „магични реализам” који у реалистичне амбијенте увлачи малу количину магије, тако да је то фантазија „врача, без мача”. Хорор потенцира психо-физичко злостављање и креира специфичну атмосферу страха код конзумената те врсте филмова или литературе. Такође, хорор је препознатљив и по оригиналној иконографији, која обухвата зомбије, вампире, вукодлаке, вештице, ђаволе, монструме, мумије, и тако даље.

Утопија, као тежња ка стварању идеалног друштва, и антиутопија¹¹³, у значењу неуспеле утопије, имају више сличности него што се на први поглед може учинити. Утопија се неретко претаче у антиутопију, и та је испреплетаност веома комплексна и тешка за разлучивање. Због тога, утопију и антиутопију треба проучавати као један феномен, који је немогуће правилно разумети без подробног проучавања та два поджанра научне фантастике. Фармерова новела “Јахачи румене наднице” креће се на танкој линији између утопије и антиутопије. Та новела почетну премису узима од утопијске тежње да се формира друштво које ће бити ослобођено рада, али се због прекомерних претензија таква утопија претвара у своју супротност. Новела “Јахачи румене наднице” нас подсећа да утопија која није савршена за све, на крају, готово по правилу, постаје антиутопија, као и да је немогућа реализација савршено позитивне утопије, већ је могућ само њен симулакрум. На тај начин се недвосмислено потврђује тврдња Френка Мануела (Frank Manuel) да су утопија и антиутопија међусобно испреплетани поджанрови СФ-а, и да, “ако је у позадини сваке утопије антиутопија (...) онда се може рећи и супротно, да се у позадини многих дистопија налази тајна утопија” (в. Цвијетић: 30). Предвиђање Брајана Стејблфорда “да ћемо у дистопију запасти због своје непопустљиве жеље да остваримо лак живот препун доконих задовољстава” (Стејблфорд 1988: 456), веома конкретну илустрацију добија у “Јахачима румене наднице”, где лагодан живот без обавезе рада води ка неконтролисаном конзумирању секса, хране, алкохола, опијата, што, пак, доводи до формирања ментално и морално

¹¹³ У критичкој литератури уместо термина *антиутопија* често се срећу и термини: дистопија, негативна утопија, какотопија и контраутопија.

накарадног и развратног друштва. На примеру Фармерове новеле демонстрирано је како се благостање претвара у стагнацију, која постепено доводи до етичке деволуције друштва. Из овога проистиче питање како креирати утопију која ће одговорити свим становницима утопијског друштва, а да то друштво на застрани у анархизам или тоталитаризам, имајући у виду да утопијске идеје мора неко да осмисли, а затим и да их спроведе.

Антиутопијска визија Филипа Хозе Фармера из “Јахача румене наднице”¹¹⁴ у понеким карактеристикама прати традиционалну матрицу коју су започели Замјатин, Орвел и Хаксли, али је у понеким и надграђује. Попут романа *Ми*, *Врли нови свет* и *1984*, у “Јахачима румене наднице” постоји сукоб две супротстављене стране – државе коју заступа Биро и мале групе несхваћених уметника окупљених под именом “Млади радикали”. Главни јунак, Чиб, је део слагалице који се никако не уклапа у целину, као што је то био случај са Винстоном, Дивљаком и Д-503. У антиутопијама се често појављују издвојене групације људи са очуваним основним људским вредностима, који живе у изолованим срединама, обично руралним начином живота.

Тако, на пример, у *Врлом новом свету* постоје резервати ограђени електричним оградама у којима живи мали број људи аркадијским начином живота, и у којима се и даље цене љубав, родитељство и брак. У роману *Ми* и поред строге контроле у граду и ван његових зидина постоје бунтовници. У том Замјатиновом роману постоји свет голих примитивних људи – тзв. “свет других” – који су након рата остали иза зеленог зида. Радикалне гротескне антиутопије руског писца Дмитрија Горчева, аутора књига *План спаса* (2005) и *Дивљи живот Гондване* (2008) темеље се на ескапизму и бекству у рурални начин живота. У роману Урсуле Ле Гвин *Стално се враћајући кући* (*Always Coming Home*, 1985) приказана је једна утопијска визија по којој се на читавој Земљи развила снажна, потпуно аутоматизована машинска цивилизација, која је у потпуности потиснула људе, сада врло малобројне, из градова. Судбину укупне људске цивилизације пратимо у овом роману кроз судбину једног малог племена вероватно у долини Напа, у Калифорнији; они себе називају народ Кеш (Kesh), а то што су сада безначајни, њих као да превише не дотиче: они живе у природи скромним и једноставним начином живота, а технологија и живот у градовима их нимало не занима. Слично наведеним примерима, и у “Јахачима румене наднице” постоје издвојене заједнице, изван (пре)урбаног окружења Лос Анђелеса, о којима се говори као о местима праисконства и слободног живота. Један кратак цитат о боравку ван града Русо Црвеног Јастреба, члана Младих радикала, као и о његовом повратку на Беверли Хилс, може да демонстрира о каквом се контрасту ради: “Управо се вратио из шума где се препуштао

¹¹⁴ Вреди поменути да је након новеле “Јахачи румене наднице” Филип Хозе Фармер написао још три кратке приче, за које је тврдио да припадају истом антиутопијском универзуму. Прича “Оогенеза града птица” (“Oogenesis of Bird City”, 1970) првобитно је замишљена као саставни део “Јахача румене наднице”, али је накнадно избачена и објављена засебно, као нека врста пролога Фармеровој новели из 1967. године. “Оогенеза града птица” углавном садржи елементе везане за историјску позадину (анти)утопије из “Јахача румене наднице”. Друге две приче замишљене су као наставак “Јахача румене наднице”. Старија од те две, објављена 1969. године под називом “Доле у црној банди” (“Down in the Black Gang”), такође је смештена у будући Лос Анђелес, и говори о групи ванземаљаца који долазе на Земљу да укажу на месијански потенцијал једне мале девојчице. То је прича која истражује мрачну страну Беверли Хилса и последице непрекидне тежње за остварењем америчког сна, и у тону је много мрачнија од “Јахача румене наднице”. Друга прича, “Месинг и злато” (“Brass and Gold”, 1971), такође смештена у Беверли Хилс будућности, слојевита је сатира о америчком материјалистичком и потрошачком друштву (у овој причи једна од најупечатљивијих слика је гротескна сцена сушења новца на жици за веш).

праисконству; сад у градовима истражује, чисто истраживања ради, јавне куће, које доказују да је цивилизација уклета и декадентна ствар” (Фармер 1984: 433). Због тога постаје разумљиво зашто дедица Винеган саветује свог унука да добровољно оде у Африку, што даље од морално посрнуле Америке, желећи да се Чиб изолује од надируће декаденције и нихилизма савременог друштва. Дедица говори Чибу:

Последњи савет мудрог старца из пећине. Ослободи се. Напусти Лос Анђелес. Напусти САД. Иди у Египат. Остави своју мајку да сама јаше своју румену плату. Она од ње може да живи, само ако мало умањи своје прохтеве и своје расипништво. А ако ни то не може, ниси ти крив.

Имао си луду срећу да се родиш талентован, ако не и генијалан, и да у себи нађеш довољно снаге да пожелиш да прекинеш пупчану врпцу. То и уради. Иди у Египат. Урони у ту прадавну културу. Ступи пред Сфингу. Питај је (мада је то у ствари Сфинкс, мужјак) оно право.

Онда посети један од зоолошких резервата јужно од Нила. Живи неко време у ономе што разумно личи на Природу каква је постојала пре него што ју је човечанство обешчестило и унаказило. Тамо, где је од мајмуна убице еволуирао *Homo sapiens* (?) упијај у себе дух давних времена, дух тог прастарог места. (Фармер 1984: 472)

У антиутопији *Књига постања*. Глава четврта Оксане Забужко постоје резервати за старе – још један архетип антиутопијске књижевности – који симболизује заборављену прошлост и небригу система за своје (пра)очеве. И у “Јахачима румене наднице” може се отворити питање третмана старих, јер, осим дедице Винегана, који је у изгнанству, других информација о старима, и начину њиховог функционисања у будућем Лос Анђелесу, нема, не сазнајемо их. Како објаснити генерацијску нелогичност да се 2166. године на Беверли Хилсу води пропаганда против наталитета, а стараца нема – постоји само средња генерација? Непостојање објашњења о бризи за старе читаоцима може деловати сумњиво – можда су старци ликвидирани када постану сметња друштвеном систему – тј. када предуго живе на рачун румене плате. Или, шта ће се догодити (а неминовно је да се догоди) када дође до киборгизације људи, а самим тим и до драстичног повећања животног века, или, чак, до бесмртности? Да ли ће се друштвени систем одржати када буде било потребан двоструко или десетоструко већи број румених плата?

Једну сличну визију осмислио је Кори Докторов у краткој научнофантастичној причи “Посети грехове” (Cory Doctorow, “Visit the Sins”, 1999), по појединим мотивима врло сличној “Јахачима румене наднице”. У тој причи Докторова, као и у Фармеровој новели, постоји Дедица (*Grampa*) који је киборг, и може да се укључује и искључује по својој жељи. Када је укључен Дедица је нерасположен, одсутан, безвољан, и зато више времена проводи искључен. Ипак, чак и у таквом негативном расположењу, Дедицини коментари су веома виспирени и интелигентни – слични коментарима Дедице Винегана. Дедицин унук покушава докучи шта се одвија у Дедициној глави када је искључен, и какав се то психички процес одвија у Дедицином уму у тим тренуцима. Прича “Посети грехове” врло успешно надграђује

“Јахаче румене наднице” јер указује на то шта заправо недостаје код Фармера – а то је киборгизација или роботизација становника (в. Докторов 1999).

Још једна прича из 21. века – “И будући краљ...” Адама Робертса (в. Робертс 2006б) – показује да Фармерова тема из “Јахача румене наднице” није мртва ни скоро 40 година касније. Та прича исприповедана је комичним тоном кроз пет интервјуа са професором Фергусом, дешава се у блиској будућности у којој све послове (осим три главне политичке функције) обављају роботи и компјутери, а људи живе од “националне наднице”¹¹⁵ (Робертс 2006б: 382), не радећи ништа. Велика и трауматична битка која се води данас у Србији, Грчкој, и другде, против беспотребног и претераног запошљавања у државној служби, показује да би милиони људи желели националну румену плату одмах сад.

Однос према уметности у Фармеровој новели такође прати схему неких ранијих антиутопијских дела. У Замјатиновом роману *Ми* уметност је “јавна утилитарна служба” (Сувин 1965: 283). У роману *Фаренхајт 451* Реја Бредберија књиге су проглашене за зло које лоше утиче на људе, и наређено је њихово спаљивање. Приказујући две различите слике света кроз опозиције уметничко:субверзивно и естетско:не-естетско, антиутопија постаје једна врста фузије материјалног и духовног. Другим речима, уметнички занос главног јунака Чибџа представља оличење неуништивости духовног, које преживљава упркос деструктивним утицајима државе и необјективним критичарима. Уметност садржи субверзивни потенцијал, те је стога строго контролисана, јер су, како је рекао Олдос Хаксли, “срећа и уметност неспојиве” (в. Цвијетић: 49). Фармер у “Јахачима румене наднице” приказује и један парадокс, наиме, да је уметност у том будућем Лос Анђелесу постала помодарство и да људи желе да се баве њоме, иако нису стекли ни најосновније образовање: “Нова је Ренесанса наступила за човечанство: уметности цветају као у Перикловој Атини, као у град-државама Микеланђелове Италије, као у Шекспировој Енглеској. Парадокс: број неписмених већи је него икад у историји света.” (Фармер 1984: 445). У једном таквом изопаченом друштву, у коме једнооки критичари доносе крајњи суд о сликама, а успех дела зависи од тога да ли ће уметник пристати да ступи у интимни однос са критичарем, Чибџов изузетан таленат није имао шансе да дође до изражаја.

Љубав и секс у “Јахачима румене наднице” обезвређени су и банализовани, што се иронијски поклапа са урушавањем мита о породици, кроз инцестуозне, хомосексуалне и електронски индуковане сексуалне односе. Сличну праксу можемо препознати у више антиутопија. У роману *Ми* љубав је потпуно огољена, сексуални живот строго контролисан и одређен према унапред формираном распореду, када љубавници, прилажући ружичасте бонове, могу да проведу време заједно и прикрију интиму спуштањем ролетни на својим провидним кућама. Власт у антиутопијама често контролише сексуалну енергију становништва и прилагођава је према својим потребама, у циљу ојачања тираније. У ту сврху, у антиутопијама, често се појављују стимулатори или дестимулатори сексуалне жеље, или различите врсте супстанци које мењају расположење становника и отупљују перцептивне способности корисника¹¹⁶. Тако, у *Врлом новом свету* постоји дрога “сома” која

¹¹⁵ *National wage*

¹¹⁶ Дејан Ајдачић, професор српског језика и књижевности на Институту филологије кијевског Националног универзитета “Тарас Шевченко”, о овом аспекту антиутопијске литературе објавио је научни рад “Модификатори еротског тела у словенској футурофантастици” (в. Ајдачић 2011). У том раду Ајдачић разликује неколико врста технолошких и биолошких додатака који значајно мењају сексуалне особине јединке,

отклања зебњу и узнемиреност. У роману Ивана Јефремова *Маглина андромеде* (“Туманность Андромеды”, 1957) постоје различита средства за побољшање перформанси човека (АТ серум, пилуле за пажњу, пилуле пигмента препланулости, апарат јутарње свежине...). У антиутопији Станислава Лема *Повратак са звезда* (1961) постоји процес “бетризације” који подразумева одстрањивање агресивних инстиката, као и супстанца која испуњава људе алтруизмом.

У “Јахачима румене наднице” уобичајен је процес “форниксације” који конзументу пружа сексуално задовољство, а зависнике спречава да имају децу. Ево како Фармер сликовито описује тај процес, на примеру извесне госпођае Еплбаум:

Она има рупу у глави, а такви, на форниксацију адиктирани, ретко постају дебели. Они седе или леже по цео дан и добар део ноћи, а иглица забодена у зону мозга познату као “форникс” отпушта серије мајушних електричних удара. Са сваким таквим електроимпулсом, неописива екстаза плави њихова тела, дајући уживање према коме храна, пиће и секс нису ништа. Форниксација је илегална, али држава никад не узнемирава ове електронаркомане сем ако неке од њих хоће да доскочи из неког другог разлога. Електронаркомани су држави добри, између осталог и због тога што ретко имају децу. Двадесет посто становништва Лос Анђелеса има рупе у глави. У рупи је малена метална увлака у коју се иглица може лако увући. Пет посто становника су адикти: робови дрогирања. Немају времена ни да једу, организам упропашћују, надувена мокраћна бешика пушта отрове у крвоток. (Фармер 1984: 439)

Фармерова проза у “Јахачима румене наднице” пружа, да се изразимо речима Дарка Сувина, “готово физичко-мускуларни осјећај збивања” (Сувин 1965: 364), нарочито наглашен “слободним” језиком и различитим сексуалним импликацијама. Један од задатака побуњеника у антиутопијској књижевности је ослобађање емоција које су тоталитарном друштву потиснуте. Као што Винстон из романа *1984* покушава да се избори за слободу својих емоција, тако и Чиб из “Јахача румене наднице” покушава да у не-емоционалном свету врати давно изгубљени смисао љубави. И управо се у таквим опозицијама можда најбоље потврђује значајна мисао руског теоретичара Бориса Лањина који каже: “Утопија је до развратности непорочна (...) антиутопија је развраћена до непорочности” (Лањин: 123).

Језик у већем броју дистопија игра веома важну улогу. Тако, у *Пакленој поморанци* Ентони Барциса налазимо потпуно нови језик – “надсат” језик, док је у Орвеловом роману *1984* креиран посебан “новоговор”. У “Јахачима румене наднице” нема новог језика, али постоје бројне игре речи, алузије, језичке преметаљке, алитерације, тако да језик у Фармеровој новели делује веома иновативно, али не и непрепознатљиво. Језик у модерним антиутопијама има функцију онеобичења новог света, што учвршћује темеље новума, и показује тенденцију промена у будућности. О контексту језичких промена у дистопијској литератури докторску дисертацију, под називом *Промене настале у окриљу англофоне дистопије двадесетог века* (2011), одбранио је др Милан Д. Живковић. У тој дисертацији

и дели их у више група – дестимулатори,модификатори физиологије надражаја и жеље, дестимулатори који умањују агресивност, модификатори појачавања надражаја, стимулатори ради исцрпљивања и увећање толеранције ка насиљу.

Живковић уочава, када је реч о дистопијској књижевности, “опасност у виду различитих група које желе да доминирају, али и људску подложност контроли мишљења, нарочито путем језика. Она, кроз стварање експерименталне алтернативне реалности, приказује човека подвргнутог таквим екстремним условима и неке од његових реакција у борби против репресије и тоталитаризма” (Живковић Милан 2011: 274-275; Живковић Милан 2014: 222).

Антиутопија је слична идеалном затвору код Фукоа. Фукоовски принципи оптике и надгледања у дистопијама добијају своју пројекцију. Становништво Јединствене државе из романа *Ми* живи у стакленим собама како би центар власти имао увид у понашање поједница; Винстона Смита, главног јунака Орвелове *1984*. прати свевидеће око Великог брата. У “Јахачима румене наднице” овај дистопијски принцип по коме центар власти надгледа маргину друштва хумористички је пародиран. Центар власти, тзв. Биро, не успева да доскочи дедици Винегану, и да пронађе његово склониште, али зато дедица, са маргиналне позиције, посматра и подсмева се државном врху, уз хумористичне коментаре, гледајући кроз – перископ. Попут Орвела и неких других аутора научнофантастичне књижевности, Фармер наглашава улогу визуелних медија као средства за манипулацију и отуђења од стварности. Јунаци Фармерове новеле поседују “фидо” – уређај помоћу којег је могуће пратити догађаје из целог света или комуницирати видео-позивом (примећујемо да се Фармерова визија итекако обистинила, имамо данас телевизију, Интернет и, веома битно, имамо Скајп – енгл. Skype). Дедица Винеган примећује злокобност прекомерне употребе фидо, и описује је речима: “У исто време (...) овај маловарошанин има фидо, који му омогућује да види догађаје у свим деловима света. То, наравно, у густој мешавини са разним глупостима и са државном пропагандом за коју влада сматра да је у интересу руље, али и са многобројним супер-занимљивим и корисним програмима.” (Фармер 1984: 445).

Велики број антиутопијских визија из 20. века – узмемо за пример неке од најпознатијих – Хакслијеву, Орвелову, Барцисову, Замјатинову – изразито су песимистичне. Оне приказују могуће негативне последице тоталитаристичких режима потпомогнутих научно-технолошким прогресом, и изражавају сумњу да ће будућност донети благостање човечанству. Фармер ту замку претераног “оцрњивања” живота вешто избегава, кроз бриљантни “семјуел-бекетовски” хумор, у коме се својим високо ерудитним коментарима истиче дедица Винеган. Дедица Винеган је архетипска фигура књижевности која своје корене вуче из раблеовске гротеске 16. века, харизматични анархиста, упечатљива фигура научнофантастичне књижевности, чији се квалитет трикстерске појаве може мерити са Булгаковљевим ђаволским лакрдијашима из романа *Мајстор и Маргарита*.

Жан Сервије у *Историји утоније* (Jean Servier, *Histoire de l'utopie*) примећује тенденцију укидања новца као средства плаћања, и каже да је новац “избачен из великог броја утопија. (...) У свим утопијама злато се сматра симболом све прљавштине и налази своју амбивалентну вредност измета и сперме, док је истовремено средство општења с мајком и симбол моћи оца” (Сервије: 295). Још код зачетника утопијске мисли, Томаса Мора, говори се о идеалном друштву које ће похлепу и завист искоренити укидањем новца. У “Јахачима румене наднице” дедица Винеган извео је мега-злочин: из државне касе украо је 20 милијарди долара, изрежирао сопствену смрт, а доларе сакрио у лажну раку. Та крађа довела је до тога да се долар обезвреди, и да буде малтене избачен из употребе. Једина функција долара била је да показује сталеж особе; америчка валута престала је да има

употребну вредност, будући да је замењена руменом платом. Тај дедицин герилски атак на доларе као валуту, и на капиталистичку државу, може се протумачити као својеврсни левичарски протест усамљеног хероја против новца у друштву. Можда је поступак дедице Винегана уперен против капиталистичког благостања богатих и њиховог недостатка моралности. Као да је дедица помислио да уништење долара може вратити човечанство на прави пут, али није могао да претпостави крајње последице увођења румене плате. Овако Фармер описује измењену улогу новца у “Јахачима румене наднице”:

Да подсетимо наше гледаоце, који о историји можда немају више од два појма унакрст, да је пре педесет година улога новца у друштву већ била сведена на куповину негарантованих производа. Његова друга улога, која се задржава и данас, јесте да покаже ко је угледан у друштву, ко има већи престиж. Било је једно доба кад се наша влада премишљала да ли да сасвим укине новац, али су проучавања показала да новац има велики психолошки значај. Остало се и при наплаћивању пореза на доходак, иако влади паре више уопште нису биле потребне. Престиж се одређивао према износу који платите, а то је било згодно јер је тако влада заувек повлачила много пара из циркулације. (Фармер 1984: 469-470)

Дакле, иако новац није имао употребну вредност у Фармеровој визији Лос Анђелеса из 2166. године, очувала се његова фигуративна вредност као симбола моћи, контроле и престижа. Сличну улогу данас има тешки златни ручни сат, у време кад сви имамо мобилне телефоне и на њима тачно време.

Када је писао “Јахаче румене наднице”, Фармер је био инспирисан “Документом тројне револуције” (“Triple Revolution Document”) који су потписали бројни значајни друштвени активисти и професори из редова радикала и либерала, и послали га у облику меморандума тадашњем председнику САД Линдону Џонсону (Lyndon Johnson). Потписници овог документа залагали су се за револуцију у три области – кибернетици (тиче се повећане аутоматизације), наоружању (револуција која има за идеју принцип “обострано загарантованог уништења”¹¹⁷) и револуцију у области људских права (која подразумева фундаментално предефинисање основних људских вредности и институција друштва). Фармер је у “Јахачима румене наднице” прерадио идеје из још неких ставки Документа. То су, пре свега, идеја о решавању социјалних проблема путем “планираних друштва” (“planned societies”), затим, идеја о повећаном уделу државне контроле у институцијама (пре свега образовним), идеја о гарантованом годишњем приходу и “економији изобиља” (“economy of abundance”) која ће омогућити сваком човеку слободу избора да ли ће се бавити уметношћу или неће радити уопште, идеја о јефтином транспорту и тако даље. Ову оптимистичну, али наивну визију потписника “Документа тројне револуције”, Фармер је изврнуо руглу¹¹⁸, и на

¹¹⁷ “Обострано загарантовано уништење” (“Mutual Assured Destruction – MAD”) је доктрина војне стратегије која за идеју има коришћење оружја за масовно уништење чија употреба резултира апсолутним уништењем обе зараћене стране. Коришћење таквог оружја доводи до ратова без победника, чиме се губи сваки смисао оружаних сукоба.

¹¹⁸ “Да видимо нешто чвршће. Самисен. То је јапански музички инструмент са три жице. Опет налећемо на тај Документ о тројној револуцији, и на Свето тројство. Отац, син и свети дух. Мајка је ту сасвим презрена фигура, нема је уопште. Зашто уз светог духа није и света духовита?” (Фармер 1984: 448).

један ироничан и високо забаван начин показао шта се може догодити ако би се те идеје примениле у будућности. Резултат тих утопијских идеја у Фармеровој новели гротескан је и урнебесан. Идеја о “планираним друштвима”, у Фармеровој визији, претворила се у друштво у којем влада некреативност, а стварање једнообразне јајолике заједнице може симболизовати друштво која постепено остаје без идентитета. О негативном утицају испреграђиваног мегалополиса Фармер пише у “Јахачима румене наднице” на следећи начин:

Други векови оценили би овај наш век као тешки делиријум, а ипак, уживамо у предностима какве нико други није имао. Да не би сви били пролазници без корена, мегалополис је испреграђиван у мале заједнице. Човек може да одживи читав свој живот а да ниједном не крочи напоље, јер све што му треба добија ту. Из овог се родио провинцијализам, маловарошки локалпатриотизам али и локал-шовинизам, непријатељство према странцима. Туче младића који се окупљају у банде у име „свог” града врло су кржаве. Оговарања су интензивна и опака. Сви те принуђују да се подвргнеш локалним обичајима. (Фармер 1984: 445).

Идеја о повећаном уделу државне контроле у “Јахачима румене наднице” постаје пандан диктатурско-тоталитарном друштву, које своје грађена непрестано контролише, надзире, шпијунира, и у случају непримереног понашања протерује. Идеја о јефтином транспорту код Фармера добија елегантно иронично решење – транспорт вероватно не постоји (или бар о том аспекту друштва не добијамо информације) зато што је техника толико унапредовала, да људи уопште не морају да излазе из својих кућа. “Човек данас (2166. године, прим. аут) може да постане доктор наука не мичући се ни корак из свог стана” (исто), каже Фармер у својој новели.¹¹⁹ Ипак, Фармер је можда најоштрији када критикује концепт гарантованог годишњег прихода – румене наднице – сматрајући да константни нерад неминовно доводи до стагнације друштва и све веће физичке, психичке и моралне деградације становника таквог друштва. “Чуј: румена плата. Еуфемизам тичичан за авенију Медисон, еуфемизам са конотацијама краљевског и божанског права” (исто). Овим речима Фармер саркастично тривијализује идеју о безбрижном друштву које нема обавезу рада. Што се тиче односа према уметности, Документ троструке револуције је предлагао да се становништво ослободи рада, како би што више времена остало за стварање уметничких дела и за уживање у њима. Међутим, и у тој идеји Фармер открива зјапећу шупљину, веома лакомислену нелогичност, коју подробије описује у новели кроз речи дедице Винегана:

Кад су половином двадесетог века писали о трострукој револуцији, неке ствари у том свом документу предвидели тачно. Али нису довољно ставили акценат на питање шта ће ослобођење од сваког рада учинити господину Типичноме Човеку. Рачунали су да ће сваки човек имати једнаки потенцијал за уметнички ангажман, за уметности, занате, хобије, и за образовање-ради-образовања. Одбијали су да се суоче са “недемократским”, “антинародним” истинама да једва десет посто становништва има способности и таленте за велика, или за иоле икаква, постигнућа у уметности. (исто)

¹¹⁹ У Србији данас Министарство просвете, науке и технолошког развоја сматра да студирање на даљину, дакле без доласка на наставу, може бити валидно. Дакле, ова прогноза се остварила.

Традиција антиутопијских дела у којима су људске потребе подмирене аутоматизацијом и роботизацијом друштва, али због чега долази до уљуљканости, некреативности и индиферентности друштва, богата је и стара малтене колико и зачетне клице тог поджанра научне фантастике. Већ 1909. године Е. М. Форстер је написао причу “Машина стаје” (E. M. Forster, “The Machine Stops”) у којој људи немају обавезу друштвеног рада, а све погодности – храна, пиће, гардероба, свеколика литература – само су на стисак дугмета од човека. Роман Курта Вонегата *Механички пијанино* (Kurt Vonnegut, *Player Piano*, 1952) говори о једном футуристичком друштву, потпуно механизованом, што доводи до сукоба између пословођа вишег сталеза и радничке класе која је остала без посла. На сличним премисама се заснивају и *Дина* Френка Херберта (Frank Herbert, *Dune*) и роман *Град и звезде* Артура Кларка (Arthure Clarke, *The City and the Stars*, 1956). У серији романа Дејвида Вебера (David Weber) који за главног јунака имају Онора Харингтона (Honor Harrington), постоји република Хејвен (Republic of Haven, треба запазити да та енглеска реч значи прибежиште, а не рај – *heaven*), у којој сваки грађанин прима Основну животну стипендију (Basic Living Stipend), али за разлику од Фармерове новеле, Веберова фикционална животна заједница на крају доживљава пропаст. У краткој причи Фредерика Пола “Мидина куга” (Frederic Pohl, “Midas Plague”, 1954) становништво живи у толиком изобиљу и луксузу, да је законска обавеза да се сва државна блага троше. У причи Дејмона Најта “А, за било шта” (Damon Knight, “A for Anything”, 1959) постоји уређај – тзв. “Гизмо” – који има способност да дуплира сваки предмет, сваку валуту, па чак и људе; ипак, постојање овог уређаја не доводи до утопије и благостања, већ, напротив, изазива повратак феудалног робовласничког друштва.

Велики број утопија и антиутопија заснован је на једнообразности и стереотипности њених становника. Утопијанци често носе исту одећу (као, на пример, у *Граду сунца* Томаза Кампанеле где сви носе белу одећу), а униформисаност становника утопије указује на њихово јединство и слогу. Слично је и са архитектуром која је у утопијском социјуму често универзална, узмимо за пример провидне собе у роману *Ми* или хексагоналне дигитализоване просторије из Форстерове приче “Машина стаје”. И “Јахачи румене наднице” прате сличан модел; Лос Анђелес из 2166. године, по Фармеровој визији, претворен је у град овалне архитектуре. Они који протестују против Бироа и постојећег друштвеног уређења, попут власника кафане Приватна васиона, граде правоугаоним формама. Ево како Фармер објашњава жељу ујка Сама¹²⁰ да једнообразношћу контролише становништво:

Јадни стари ујка Сам! Покушава да силом наметне својим протејским грађанима један једини, стабилизирани облик, да би их лакше контролисао. А у исто време покушава да подстакне грађане да свако испољи и до процвата доведе своје урођене способности – ако таквих способности има! Јадни стари дугоноги, зулуфастички, мекосрци, тупоглави шизофреници! Уистину смо дошли дотле да десна не зна шта ради лева. Кад боље помислимо, десна не зна ни шта ради десна. (Фармер 1984: 440)

¹²⁰ Ујка Сам (uncle Sam) је симбол Сједињених Америчких Држава, очинска државна фигура.

У складу са тежњом да се стереотипизација становника доведе до крајњих граница, Биро спроводи политику хомогенизације. Као што смо већ цитирали: “Свака нација и националност добровољно трампи део свог становништва за део туђег. Ти тако размењени становници таоци су који гарантују мир и братску љубав” (исто: 445). Они становници који покажу измењени модус понашања, почињу да бивају под присмотром Бироа: “Препоручујем да наши агенти пажљиво мотре на младог Винегана. Његови ортаци свој психички натпритисак паре издувавају кроз брбљање и пијанчење, али овај тип је изненада променио свој дневни режим понашања. Дуго ћути, одустао је од пушења, алкохола и секса.” (исто: 449), реферише један од агената Бироа. Промена развратног начина живота за Биро аутоматски значи могућу опасност за систем, јер прети да угрози шаблон по коме се друштво понаша. У “Јахачима румене наднице” још једном се потврђује у антиутопијама више пута демонстрирано правило да што је друштво боље организовано и системски контролисано, то је појединац мање слободан.

Тело је у појединим антиутопијама изврнуто руглу, приказано као запуштено, атрофирано, а све као последица опседнутости технологизацијом и недостатка физичке активности. У антиутопији *Изгубљена будућност* совјетског аутора Кшиштофа Боруња можемо препознати образац из “Јахача румене наднице”: у питању је антиутопија у утопији, у којој је на снази чудна религиозна догма (по којој црнци немају бесмртну душу), љубав се схвата као разонода, забављају се опијањем, користе разне халуциногене супстанце, а физички су у веома лошем стању. Фармер типичне становнике своје антиутопије описује на следећи начин: “Господин и госпођа Типичновић седе од јутра до сутра на гузици, пију, ждери, гледају фидо, мозак им се претвара у блато, тело у кашу. Цезару данас не би било тешко да се окружи дебелим пријатељима. Зар си се и ти наждерао, сине Бруте?” (исто: 438). Још је илустративнији начин на који Фармер описује физичку запуштеност Чибове мајке: “После тога се само гојила, дебелила, сланинчила! Мили боже куд сам заш’о, ноћ ме стиже у дебљини, залутао у сланини. Ишчезавала је повећавајући се” (исто: 433).

Питање религије у антиутопијама често поприма филозофски карактер. Проблематика (ре)конструисања религије у антиутопијском друштву проистиче из чињенице да писци антиутопија креирају негативне визије будућности човечанства, па стога и виђење религије мора бити измењено на такав начин. Док се у неким утопијама питање религије често потпуно занемарује, или се обрађује без пуно детаља, у антиутопијама се повремено сусрећемо са религијама које су, по данашњим људским стандардима, blasphemичне и значајно различите од постојећих догми. “Религија, која изгледа да у неким утопијама заузима важно место, само је вео преко цензуре несвесног да би се маскирао дубоки атеизам, једини лек за стрепње материјалне цивилизације” (Сервије: 296), написао је Жан Сервије у *Историји утопије*. Исти аутор додаје да је религиозни став утопије “само алиби који омогућава сну да се појави (...) Религија становника Утопије је нејасна, препуштено је било коме да је вреднује” (исто).

Религија у антиутопијама неретко је и средство манипулације, којом се одређени број чланова владајуће партије служи да потлачи становништво (као, на пример, у роману *Слушкињина прича* Марагарет Етвуд). Тако, у роману *Врли нови свет* нова религија – Фордизам – окренута је слављењу технологизма и америчког индустријалца, капиталисте Форда као врховног божанства. Слично слављење машине као врховног бога једне

цивилизације приказано је у Форстеровој причи “Машина стаје”. У антиутопијској причи Урсуле Ле Гвин “Они што одлазе из Омеласа”, живот једног детета жртвован је за добробит и благостање осталог становништва. У “Јахачима румене наднице” формирана је нова религија – Панаморит – која проповеда оргијање, инцест, хомосексуалност као нормалну појаву. О овом аспекту друштва сазнајемо из мемоара дедице Винегана:

Неке одлике Панаморитске религије, и то баш оне одлике које су изазивале толико гађење и згражање у двадесет првом веку, постале су свакодневица ових модерних времена. Љубав, љубав, љубав, физичка и духовна! Није довољно да своју децу само загрлите и пољубите. Међутим, орална стимулација инфантских гениталија од стране родитеља и деце резултирала је неким чудноватим новим условним рефлексима. Могао бих о овом аспекту живота у педесетим годинама двадесет другог века, да напишем књигу, а вероватно ћу је и написати. (Фармер 1984: 456)

Религија Панаморит у “Јахачима румене наднице” Фармеров је сатиричан и провокативан напад на постојеће религиозне догме и на њихов превелики утицај путем којег покушавају да контролишу становништво. Фармер предвиђа да ће у будућности доћи до деградације цркве као институције, и да црква неће моћи да се одупре негативним утицајима научно-технолошког развоја. Кроз сетна размишљања дедице Винегана можда се најбоље може створити слика о каквом се процесу ради: “Чиб ћути. Ишао је својевремено на часове веронауке и присуствовао служби божјој, само да би дедица био задовољан. Црква је данас јајолика морска шкољка која, ако је прислоните на уво, даје само удаљени хук Бога који се повлачи као осека” (исто: 439).

Двадесети век на Западу био је у знатној мери у знаку претећег, надирућег нихилизма, и у знаку постепеног клизања књижевности ка ауто-иронијским и ауто-оспоравајућим модусима. У таквим условима појачаног страха од нуклеарног напада, у комбинацији са све развијенијом технологијом која постепено води отуђењу и стварању онечовеченог света, било је за очекивати да антиутопијска књижевност у 20. веку преузме примат у односу на утопијску. Измењени модус размишљања људи, као и деструкција викторијанског морала неки су од услова наглог развоја антиутопије у том веку. “Како можемо да створимо Утопију без Утопијанаца, како бисмо стварали Златни свет са бронзаним људима” (Фармер 1984: 440), пита се Филип Хозе Фармер у “Јахачима румене наднице”. Фармерова новела изузетно добро демонстрира амбивалентност утопије – немогуће је савршено друштво без жртвовања, немогућа је утопија која би била једнака за све. То је врло добро приметио и Фармер, написавши у својој новели: “У неким својим аспектима, овај свет је већ Златни свет. У другим, кошмар. А кад је па било друкчије? У свакој епохи је било баш тако.” (исто: 445). Фармер је својом распуштеном, и на махове гаргантуанском фарсом приказао екстрем према коме нас претећи нихилизам води. Овом новелом Фармер на један пародичан начин исказује свој протест против све израженије декаденције – то је његов облик борбе против надирућег нихилизма. Такође, Фармерова новела може бити протумачена као сведочанство о (будућем?) банкроту западног либералног морала, а јачању егоистичне и хедонистичке техничке цивилизације.

10. Научна фантастика и мејнстрим

Станислав Лем је у својој прослављеној књизи *Фантастика и футурологија* поделио сва књижевна дела на она која припадају “горњем” или “доњем” царству, тј. на она која припадају главнотоковској књижевности и она која су изолована, гетоизирана и наизглед тривијална, мислећи превасходно на научнофантастичну књижевност. У једном делу те књиге, у поглављу “Научна фантастика, аксиологија, критика”, Лем истиче да је:

Научно-фантастична књижевност сасвим посебан случај, јер би требало да припада двома сферама културе, које су из основа различите и које се нигде не преплићу осим у њој. Ове сфере ћемо назвати “доњим царством” – или царством тривијалне књижевности, и “горњим царством” – или царством књижевности главнога тока. У “доње царство” спадају криминалистички роман, роман о Дивљем Западу, псеудоисторијски роман, спортски роман и еротично-сентименталне приче о извесним срединама. Желео бих да читаоца поштедим тачног описивања онога што подразумевам под главним током, довољно је можда да поменем имена неколико аутора који бораве на том Олимпу: Моравија, Кестлер, Џојс, Битор, Сартр, Грас, Мејлер, Борхес, Калвино, Маламуд, Сарот, Пенже, Грин итд. (Лем: 20)

Карактеристично за главнотоковску књижевност је својатање дела тзв. “доњег” царства, уколико се квалитетом издижу из просечности, и којима се, у том случају, пориче жанровска припадност. Тако се дела неких великих писаца, попут Џорџа Орвела и Олдоса Хакслија, тумаче као дела изузетне вредности, која несумњиво припадају “горњем царству”, али им се поричу жанровски елементи (у случају ова два писца то су научно-фантастични елементи) са нејасном тврдњом да је то заправо “нешто друго”. Станислав Лем истиче да је врло постојана и обратна појава, да тзв. “мејнстрим” главнотоковски писци залазе у жанровске воде¹²¹ и у том смислу потенцира:

Не може се поставити општеважећа тврдња да ови аутори у свом стварању никада не силазе на доњи спрат, јер познајемо криминалистичке романе Грејема Грина или “фантастичке” романе Орвела или Верфела, као и Моравијину фантастику – а нарочито су неки Калвинови текстови сматрани чак за “научно-фантастичку” књижевност. Разлику између аутора као грађанина “горњег” или “доњег” царства не смемо, дакле, видети у томе што онај први не пише фантастику, (или књижевност сродну научно-фантастичкој), док други то чини. (исто: 21)

¹²¹ Александар Б. Недељковић поставља питање: зашто су прослављени главнотоковски писци, попут Набокова у *Ади* или Пекића у *Беснилу*, скретали у жанровске воде? Шта ће то њима? Шта тиме, рецимо Набоков, постиже? Одговор је, по Недељковићу, следећи: “Постиче то, да отвара себи нове изражајне могућности, нова тематска поља, нове уметничке стратегије које су немогуће, на пример, у реалистичном љубавном роману” (Недељковић 2013б: 53).

Главна књижевна матица – мејнстрим – себи је доделила улогу врховног и неприкосновеног судије, и у своје окриље присваја сва дела која се књижевним квалитетом издвајају из просека, иако та дела несумњиво припадају научној фантастици или некој другој жанровској литератури. Бројни су такви примери, а ми ћемо навести само неколико значајних романа: *Слушкињина прича* Маргарет Етвуд (*Handmaid's Tale*, Margaret Atwood), *Кланица пет* Курта Вонегата (*Slaughterhouse Five*, Kurt Vonnegut), *Дуга гравитације* Томаса Пинчона (*Gravity's Rainbow*, Thomas Pynchon), *Господар мува* Вилијема Голдинга (*Lord of the Flies*, William Golding). О овој проблематици објективно су писали Џејмс Патрик Кели (James Patrick Kelly) и Џон Кесел (John Kessel), уредници антологије *Тајна историја научне фантастике* (*The Secret History of Science Fiction*):

Оно што је заједничко свим покушајима да се избегне термин “научна фантастика” је жеља да се одвоји мејнстрим од прошлости СФ-а из палп издања. Неоспорно је да се у последњих четрдесет година повећава број писаца који у каријери немају везе са СФ културом, а ни знања или веза са жанром по СФ стандардима, али који пишу књижевност која би се, по слободнијим дефиницијама Новог таласа, или у пре-гернзбековској ери пре настанка појма “научна фантастика”, могла уклопити у неку дефиницију тог термина.

У краћим цртама то је мање евидентно него када бисмо то показали у дужим. Такви романи као што су *Фискадоро*, *Рођење људске републике Антарктика*, *Ратнерова звезда*, *Служавкина прича*, *Галатеа 2.2*, *Кратка историја мртвих*, *Орикс и Крејк*, *Врабац*, *Ридли Вокер*, *Пут*, *Јидишка полицијска унија*, *Кланица 5*, *Галапагос*, *Шикаста*, *Никада ме немој пустити*, *Атлас облака*, и десетине других, препознатљиво користе материјале или конвенције које се уобичајено повезују са научном фантастиком¹²². (Кели и Кесел: 11-12)

Размишљања Станислава Лема, у време када су изнета у *Фантастици и футурологији* пре више од четири деценије (1970), била су забрињавајуће тачна. Међутим, крај 20. века и прва деценија 21. века довели су до промене начина размишљања. На научну фантастику се више не гледа као на тривијалну, кич књижевност, већ као на врсту литературе која понекад може на специфичан начин да реконструира постојећи начин размишљања. Доказ за то су бројни универзитети у свету, а од скоро и у Србији, који у свом програму имају засебан курс посвећен изучавању СФ литературе.

У новије време било је покушаја стварања књижевности наводно без жанровских ограничења.

¹²² What all such attempts to evade the term “science fiction” share is the desire to separate the mainstream from the history of sf in the pulps. And it is undeniable that over the last forty years, increasing numbers of writers who have no career connections to the sf culture, and no knowledge of or connection to genre sf standards, have written fiction that, by the looser definition of the New Wave, or of the pre-Gernsbackian world before there was “science fiction,” fits some definition of the term. At short lengths this is a little less evident than at longer ones. Such novels as *Fiskadoro*, *The Birth of the People's Republic of Antarctica*, *Ratner's Star*, *The Handmaid's Tale*, *Galatea 2.2*, *The Brief History of the Dead*, *Oryx and Crake*, *The Sparrow*, *Riddley Walker*, *The Road*, *The Yiddish Policemen's Union*, *Slaughterhouse 5*, *Galapagos*, *Shikasta*, *Never Let Me Go*, *Cloud Atlas*, and a dozen others, all recognizably use materials or conventions commonly associated with science fiction.

Погледајмо шта о томе кажу двоје успешних уредника, Дејвид Ц. Хартвел и Кетрин Крејмер, у својој антологији “Годишња најбоља научна фантастика 13” која је објављена у јуну 2008. године. У њиховом предговору, читамо:

Ово је књига о ономе што се сад дешава у научној фантастици. Ми покушавамо у да у свакој књизи ове серије представимо разне тонове, гласове и ставове захваљујући којима овај жанр остаје крепак и способан да реагује на промене у реалностима из којих извире, у науци и у свакодневном животу. Требало би да је забавно ову књигу читати; то би требало да буде једна специјална врста забаве, коју не можете наћи другде. Приче у овој антологији, које почињу после овог предговора, показују, а белешке уз сваку причу још додатно указују, којим снагама је овај еволуирајући жанр располагао током године 2007.

Ова књига је пуна научне фантастике – свака прича у овој књизи је то, јесте научна фантастика, а није нешто друго. По нашем уверењу, добро је имати границе између жанрова. Кад ми не бисмо те границе имали, млади писци би вероватно помишљали да морају да нађу неке друге границе, можда мање интересантне, које би покушавали да пробију или нападну да би на себе скренули пажњу. Ми високо ценимо хорор, фантазију, спекулативну фикцију, и слипстрим, и постмодерну литературу. Ми (Кетрин Крејмер и Дејвид Ц. Хартвел) такође уређујемо и едицију *Годишња најбоља фантазија*, а то је књига-пратилац ове коју сад имате у рукама; па, изволите, потражите је, ако волите и кратке фантазијске приче. Али, овде, бирамо научну фантастику. (Хартвел и Крејмер 2008: XII – XIII)

Јасни су мотиви, дакле: неки писци покушавају да „пробију или нападну” жанровске границе, да би на себе скренули пажњу.

Али резултат таквих покушаја су били најчешће нови поджанрови или приступи у жанру фантазије, на пример слипстрим (slipstream), научна фантазија (science fantasy), итд, а само ретко СФ, на пример стимпанк (steampunk). Због тога су поједини аутори пожурили да прогласе смрт научне фантастике, најављујући брисање граница међу жанровима, и слободу да се пише без жанровских „стега”, што се, међутим, није догодило, није се то остварило. Напредак научне фантастике не постиже се њеним напуштањем.

Теоријска мисао о научној фантастици знатно је напредовала, и постигла је академску респектабилност, како у свету, тако и у Србији. Као да је било неопходно да прође готово два века од објављивања првог научнофантастичног романа – *Франкеништајн, или, модерни Прометеј* (1818, Мери Шели; дакле, двестагодишњица настанка СФ жанра сасвим се примакла) – да се схвати колики значај има научна фантастика за критичко помишљање будућности и алтернативних светова. Почев од пионирског теоријског рада Дарка Сувина *Од Лукијана до Луњика* (1965), у бившој Југославији, до краја 20. века објављено је свега неколико релевантних публикација за студије научне фантастике – од тога четири Зорана А. Живковића (зборник теоријских радова, углавном страних аутора, *Научна фантастика*, 1976; *Савременици будућности*, зборник чланака заснованих на докторској дисертацији, са врло мало промена, и додатком десет СФ прича тако да је то уједно и антологија СФ прича, 1983; *Енциклопедија научне фантастике*, у два велика тома, коју је написао сам, 1990;

зборник његових радова *Огледи о научној фантастици, поетика, мотиви, филм*, 1995), и, две Александра Б. Недељковића (*Историја српске научно фантастичне књижевности*, 1989; *Историја хрватске научно фантастичне књижевности*, 1989).

У 21. веку долази у Србији до значајног прогреса у академском бављењу теоријом научне фантастике – објављено је више десетина стручних радова о научнофантастичној књижевности, и неколико монографија, док је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на англистици, др Александар Б. Недељковић организовао први двосеместрални курс посвећен искључиво проучавању британске и америчке научнофантастичне књижевности, који је увођењем болоњског система претворен у два засебна једносеместрална курса, а то су, на осмом семестру, Увод у студије британске и америчке научне фантастике, и, на првом семестру мастер студија, Савремена британска и америчка научнофантастична књижевност.

Објављене су, редом, студије: *Рађање жанра: почеци српске научно-фантастичне књижевности* др Бојана М. Јовића (в. Јовић 2006); зборник радова више аутора *Словенска научна фантастика* уредника Дејана В. Ајдачића и Бојана М. Јовића (в. Ајдачић и Јовић 2007); *Е.А. ПО: Ф/СФ – елементи фантастике и научне фантастике у приповедној прози Едгара Алана Поа* (засновано на магистарском раду) Иване Ђурић-Пауновић (в. Ђурић-Пауновић 2007); *Антропологија научне фантастике: традиција у жанровској књижевности* Ивана Ђорђевића (в. Ђорђевић 2009); *Утопија – алтернативна историја Зорице Ђерговић-Јоксимовић* (в. Ђерговић-Јоксимовић 2009); зборник радова *Научна фантастика, спознаја, слобода* Дарка Сувина (в. Сувин 2009а); зборник радова *Наш свет, други светови, антропологија, научна фантастика и културни идентитети* уредник Бојан Жикић (в. Жикић 2010); зборник чланака и теоријских радова Нормана Спинрада *Оквир и ретроспектива* (в. Спинрад 2011) који је уредила Лидија Беатовић; зборник радова више аутора из словенских земаља *Тело у словенској футурофантастици* (в. Ајдачић 2011) уредника Дејана В. Ајдачића; *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема* (засновано на докторској дисертацији) Новице И. Петровића (в. Петровић 2011); *Сви наши светови* Љиљане Гавриловић (Гавриловић 2011), *Вртови нестварног* Саве Дамјанова (в. Дамјанов 2011), *Алтернативне историје 1950-1980* Александра Б. Недељковића (в. Недељковић 2013б), *Феномен дистопијског језика: на граници литерарног и реалног* Милана Д. Живковића (в. Живковић Милан 2014), а објављено је и више десетина научних радова у одговарајућим научним часописима и зборницима са конференција тј. научних скупова.

Већ је поменуто да су поједини главнотоковски писци позајмљивали мотиве и идеје од писаца научне фантастике. Слично томе су и писци научне фантастике често налазили своје узорне у главнотоковским писцима, транспонујући њихове стилове, мотиве и теме у научнофантастични контекст. Тако, Филипа К. Дика, аутора награђеног романа *Човек у високом дворцу* (награда „Хуго“ за 1963. годину) Урсула Ле Гвин је назвала Борхесом¹²³ научне фантастике, док је својим посебним стилем и литерарним умећем Филип Хозе Фармер заслужио, по нашем уверењу, епитет Џејмса Џојса научне фантастике.

¹²³ ...Philip K. Dick is SF's own homegrown Borges (в. Сласер 1991). Арт Шпигелман (Art Spiegelman), амерички стрип уметник, назвао је Филипа Дика Кафком научне фантастике: “Оно што је Франц Кафка био за прву половину двадесетог века, Филип К. Дик је за другу половину” (“What Franz Kafka was to the first half of the 20th century, Philip K. Dick is to the second half”) (в. Шпигелман 2015).

10.1 Џејмс Џојс и научна фантастика

Иновације у књижевности, без обзира који аутор је њихов родоначелник, легитимно су право свих писаца. Свака наративна техника или књижевни стил – попут реалистичног наратива Оноре де Балзака, епистоларног романа Семјуела Ричардсона, готског романа Хораса Волпола, контролисане тачке гледишта Едгара Алана Поа – врши значајан утицај на будуће писце, који технике претходника користе и адаптирају у својим наративима. Те нове књижевне технике постају стандардни “алати” које ће наредне генерације писаца користити, прилагођавати и надграђивати према својим потребама. Једна од наративних техника коју ће поједини писци СФ веома радо прихватити, и касније са мање или више успеха применити у својим делима, је Џојсов *ток свести* (*stream-of-consciousness*), чије трагове можемо препознати код неколико значајних писаца научнофантастичне књижевности. На први поглед поглед може деловати као незамислив спој, али проучаваоцима научнофантастичне књижевности познат је утицај који је Џејмс Џојс извршио на поједине писце ове врсте жанровске литературе¹²⁴.

Може се поставити питање зашто је Џојс прешао из традиционалног приповедања (на пример, *Портрет уметника у младости*, 1916) у ултра-експериментално приповедање. Зашто му је то било потребно и шта је тиме постигао? Није ли један тако огroman искорак у експериментализам – искорак у ново и неистражено подручје – заправо, искорак у правцу својеврсне фантастике? Да ли Џојса можемо редефинисати као неког ко иновативним језиком жели да створи осећај зачудности и онеобичености, као што то раде научнофантастичари када креирају нове светове? Ако је тачна тврдња Дејвида Хартвела (David Hartwell) да је модернистичка књижевност “књижевност у којој обични људи у обичном окружењу изводе обичне радње”¹²⁵ (Хартвел: 52), зашто Џојс онда није написао *Уликса* и *Бдење Финегана* обичним језиком? Има смисла говорити о фантастичном у делу Џејмса Џојса, нарочито у *Бдењу Финегана*, имајући у виду да Џојс у поједина своја дела инкорпорира методе специфично повезане са научном фантастиком, а то је тенденција ка радикалном (језичком) очуђењу наизглед обичне свакодневнице и истраживање подсвесног у људској свести (честа тема код научнофантастичара – поготово у поджанру СФ-а који се бави телепатијом). “Иако се ниједно Џојсово дело не рачуна као *претежно* научнофантастично”, каже Карл Хауард Фридман (Carl Howard Freedman) у својој студији *Критичка теорија и научна фантастика* (*Critical Theory and Science Fiction*), “мултиакцентуална лингвистичка игра *Бдења Финегана* ефектно креира од самог несвесног један нови, али когнитивно објашњив свет, један квази-утопијски простор који делује тако да

¹²⁴ Занимљиво је да је Џојс новембра 1928. године упутио молбу баш једном научнофантастичном аутору – Херберту Џорџу Велсу – да учини нешто за његовог *Уликса*, што је Велс одбио, иако га је сматрао значајним писцем: “Питао се, ко је, до ђавола, тај Џојс који тражи толике будне часове од оно неколико хиљада који су ми још остали у животу, само да бих нашао право разумевање за његове марифетлуке и бубице и мисли што му као муња севну кроз главу? Све ово са мога гледишта. Можда сте ви у праву, а ја у потпуној заблуди. Ваше дело представља изванредан експеримент, и ја бих све учинио да га спасем од прекида који би га уништио или ограничио. Има људи који верују у то дело, и оно ће имати своје следбенике. Нека они уживају у њему. За мене је то ћорсокак.” (в. Бихаљи-Мерин: 104).

¹²⁵ Modernist literature is literature in which ordinary people in ordinary settings perform ordinary actions...

очуди постављене мундане конструкције централизоване личне, полне и националне субјективности, тиме дајући тексту један неизоставни, иако подређени, елемент научне фантастике¹²⁶ (Фридман: 90). Критичар Ото Бихаљи-Мерин такође признаје да “Џојсова техника премаша границе реалистичне приче” (Бихаљи-Мерин: 80). Штавише, Џојсов унутрашњи монолог и ток свести, који разара и потискује традиционалне форме исказа, у то време био је потпуна новост – новум – да се изразимо СФ терминологијом. Поједини теоретичари¹²⁷ у Џојсовом делу проналазе и антиутопијске црте, због урушавања свих сентименталних представа идеала. Можда је управо због тог “флертовања” са фантастиком Џојс добио неколико књижевних следбеника у научној фантастици који су уз помоћ креативне ревизије Џојсових литерарних техника стварали неконвенционална књижевна дела високе уметничке вредности. Навешћемо само неколико примера.

У роману *Босоног у глави* Брајана Олдиса (Brian Aldiss, *Barefoot in the Head*, 1969) свет се опоравља од холокауста проузрокованог халуциногеним хемијским оружјем, а за жртве је стварност мешавина реалне и имагинарне прошлости, садашњости и будућности. Олдис очигледно користи Џојсов метод експерименталног приповедања и тока свести, а главни лик Колин Картерис је футуристичка визија Џојсовог *Уликса*. Ово Олдисово дело је попут већине Џојсових наратива вишеслојно, мултилингвално, пуно алузија, скривених значења, и игара речи, а велики део радње се одвија у растројеним умовима ликова. *Босоног у глави* је интересантан омаж колико *Уликсу*, толико и *Бдењу Финегана*, јер истражује мрачне стране подсвесног кроз конгломерате речи без значења, показујући конфузију у глави под утицајем халуциногених супстанци.

Роман *Упориште на Занзибару* Џона Бранера (John Brunner, *Stand on Zanzibar*, 1968) је по нарацији такође веома близак Џојсу, а одликује га скакање са теме на тему, и махнити џојсовски приповедни стил. У роману су интертекстуално укључени бројни фрагменти других дела, слогани, песме, делови из новина и књига, и других културних области. У питању је дистопијски роман из периода (СФ) Новог таласа, чија је радња смештена у 2010. годину (у том погледу је већ застарео), који говори о негативним последицама пренасељености друштва. Ово дело је, попут Џојсовог *Уликса* и *Бдења Финегана*, изразито дијалогско и полифоно (у бахтиновском значењу тих речи), али окренуто ка будућности и могућим импликацијама непланираног и неконтролисаног природног прираштаја.

У *Поларисовој СФ антологији* из 2000. године објављена је кратка прича Јана Мекдоналда (Ian McDonald) “Најбоље и остало од Џејмса Џојса” (“The Best and the Rest of James Joyce”), која говори о једној алтернативној историји у којој Џејмс Џојс разговара са Карлом Густавом Јунгом о својим сновима, и о томе шта би се десило када би постао музичар или физичар. Мекдоналд, познати британски писац научне фантастике и фантазије, аутор романа *Бразил* и *Беспуће*, у још једном делу позајмио је “џојсовску” наративну технику. Средишњи део романа *Краљ јутра, краљица дана* (*King of Morning, Queen of Day*, 1991) инспирисан је Молиним монологом којим се завршава Џојсов *Уликс*.

¹²⁶ Though none of Joyce’s text counts as *predominantly* science-fictional, the multiaccental linguistic play of *Finnegans Wake* effectively creates a new but cognitively explicable world out of the unconscious itself, a virtually utopian space that works to estrange the settled mundane constructions of centered personal, gender, and national subjectivity – thus giving the text an indispensable, if subordinate, element of science fiction.

¹²⁷ Види, на пример, студију Волфганга Вихта *Утопијанизам у Уликсу Џејмса Џојса* (в. Вихт: 2000).

Британски аутор Ентони Барцис своју опседнутост Џојсом није показивао само кроз књижевне омаже, већ и кроз низ есеја о “икони Даблина”, међу којима као вероватно најпознатије можемо издвојити: *Поново Џојс (ReJoyce)*, *Краће Бдење Финегана (A Shorter Finnegans Wake)*, и *Зајојсице: увод у језик Џејмса Џојса (Joyceprick: An Introduction to the Language of James Joyce)*. Барцисов роман *Паклена поморанџа* у знатној мери користи Џојсову револуционарну прозу прожету играма речи и духовитим опаскама. *Паклена поморанџа* је, попут *Уликса* и *Бдења Финегана*, задивљујући лингвистички експеримент, мешавина енглеског и словенских језика, уз обилату употребу сленга. Инспириран Џојсом, Барцис је створио сопствену верзију енглеског језика – “Надсат језик”, то би могло значити отприлике “језик тинејџера” – који инсистира на безвремености и глобалности. Можда *Паклена поморанџа* не би постигла толики успех да је писана обичним (нормалним) енглеским језиком – тако да свој успех делимично дугује квалитетном транспоновању Џојсове лингвистичке инвентивности. О Ентони Барцису постоји засебна одредница у једном од најпознатијих лексикона посвећених Џојсу и његовом стваралаштву – *Џејмс Џојс од А до Ж (James Joyce A to Z)* аутора Николаса Фарњолија и Мишела П. Гилеспија (в. Фарњоли, Гилеспи: 28-29).

Џејмс Блиш¹²⁸ (James Blish), познати амерички писац и критичар научне фантастике који је врхунац славе достигао 50-их и 60-их година двадесетог века, никада није скривао опчињеност Џојсовом прозом. У свом познатом роману *Случај савести (A Case of Conscience)*, Блиш главног јунака суочава се са бројним моралним дилемама, сличним онима из *Бдења Финегана*, док покушава да истражи једну ванземаљску расу која нема религију, али има усађени осећај беспрекорне моралности. Кроз цео Блишов роман провлаче се пасажии из непознате књиге, за коју сазнајемо тек у деветом поглављу, на трећини романа, да је у питању Џојсово *Бдење Финегана*; као да аутор *Случаја савести* имплицира да ће *Бдење Финегана* бити потпуно схваћено тек у далекој будућности, имајући у виду да данашње теорије не могу понудити одговарајући кључ за читање последњег Џојсовог романа. Разрађеније о интертекстуалној повезаности Блишовог романа са *Бдењем Финегана* писао је Патрик А. Мекарти (Patrick A. McCarthy) у есеју “Блишов Џојс: *Бдење Финегана* у *Случају савести*” (“The Joyce of Blish: Finnegans Wake in *A Case of Conscience*”) (в. Мекарти 1988) и Екли Грејс (Eckley Grace) у есеју “*Бдење Финегана* у делу Џејмса Блиша” (“*Finnegans Wake* in the Work of James Blish”) (в. Грејс 1979).

Поједини романи Филип К. Дика (*Убик*, *Сањају ли андроиди електричне овце*, *Валис*, *Узвишена инвазија*, *Човек у високом дворцу*¹²⁹) “кокетирају” са неколицином Џојсових тема и техника, а неке од њих су: истраживање граница људске свести и људске моралности, нестандартно структурирање романа, стилска и наративна експерименталност, ликови који се налазе на ивици лудила, итд. У роману *Божанска инвазија (The Divine Invasion)* постоји дужи одломак у коме главни јунак Херб Ашер, након дугог периода изолованости на туђинској

¹²⁸ Као критичар, дакле кад је писао о делима других аутора, наступао је под псеудонимом Вилијам Етелинг млађи (William Atheling Jr.)

¹²⁹ Џозеф Милиша о сличности *Уликса* и романа *Човек у високом дворцу* каже следеће: “Дик користи модификован стил тока свести који је у основи изведен и Џејмса Џојса, с том разликом што се одликује посебним идиомом који или јесте, или би могао бити схваћен као да јесте јапански амерички говор” (в. Недељковић 2013б: 340).

планети, дискутује о Џојсу и његовом стваралаштву са ванземаљцем аутохтоном и чита му одломке из *Бдења Финегана*. Један део тог одломка гласи:

“Тај човек је луд”, рекао је аутохтон, и окренуо се ка отвору да изађе (коментар ванземаљца на Џојса када му је Ашер прочитао неколико редова из *Бдења Финегана*, прим. аут).

“То је *Бдење Финегана*”, рекао је Херб Ашер. “Надам се да ти га је компјутер-преводиолац набавио”. (...)

Аутохтон је отишао, убеђен да је Херб Ашер луд. Ашер га је посматрао кроз прорез; аутохтон је изашао из палате са огорчењем.

Поново притиснувши прекидач за активацију екстерног мегафона, Херб Ашер је викнуо за особом која је одлазила. “Мислиш да је Џејмс Џојс био луд, зар не? У реду; онда ми објасни како то да Џојс помиње ‘говорне траке’, у значењу аудио касете, у књизи коју је започео 1922. а коју је завршио 1939, пре него што су постојали касетофони! Ти то називаш лудошћу? Његови ликови су такође седели испред ТВ-а – у књизи која је започета четири године пре Првог светског рата. Мислим да је Џојс био – “...

Аутохтон је нестао преко гребена. Ашер је пустио дугме екстерног мегафона.

Немогуће да је Џејмс Џојс могао да помене ‘говорне траке’ у свом делу, помислио је Ашер. Једног дана ћу објавити чланак; доказаћу да је *Бдење Финегана* једна база података заснована на системима компјутерске меморије који нису постојали вековима након ере Џејмса Џојса; тај Џојс је био прикључен на космичку свест из које је добијао инспирацију за читав корпус својих дела. Бићу заувек познат¹³⁰. (Дик 1991: 13-14)

Овај одломак веома илустративно показује уверење аутора да *Бдење Финегана* мора сачекати нека будућа времена како би било иоле схваћено. Такође, још једном се показује да је једино научна фантастика способна да гледа и учита значење из перспективе будућих људи, потврђујући изјаву Џејмса Џојса да је *Бдење Финегана* дело које ће окупирати критичаре наредних три стотина година¹³¹ (Флад 2010).

¹³⁰ “The man is mad,” the autochthon said, and turned toward the hatch to leave.

“It’s *Finnegans Wake*,” Herb Asher said. “I hope the translating computer got it for you. (...) The autochthon had left, convinced of Herb Asher’s insanity. Asher watched him through the port; the autochthon strode away from the dome in indignation.

Again pressing the switch of the external bullhorn, Herb Asher yelled after the retreating figure. “You think James Joyce was crazy, is that what you think? Okay; then explain to me how come he mentions ‘talktapes’ which means audio tapes in a book he wrote starting in 1922 and which he completed in 1939, before there were tape recorders! You call that crazy? He also has them sitting around a TV set – in a book that started four years after World War I. I think Joyce was a—?”...

The autochthon had disappeared over a ridge. Asher released the switch on the external bullhorn.

It’s impossible that James Joyce could have mentioned “talktapes” in his writing, Asher thought. Someday I’m going to get my article published; I’m going to prove that *Finnegans Wake* is an information pool based on computer memory systems that didn’t exist until centuries after James Joyce’s era; that Joyce was plugged into a cosmic consciousness from which he derived the inspiration for his entire corpus of work. I’ll be famous forever.

¹³¹ Joyce himself, reported to have said that he wrote the book “to keep the critics busy for 300 years”

Овај кратак преглед аутора научнофантастичне књижевности који су инспирисани делом Џејмса Џојса, представља само скицу – мали део једне области којој је могуће посветити цео један докторски рад. Списак аутора инспирисаних Џојсом може се додатно проширити, јер су обресе “џојсовштине” у својим радовима показали и: Роберт Силверберг у роману *Умирање изнутра (Dying Inside)* – у коме главни јунак у више наврата даје референцу на Џојсовог *Уликса*; Роџер Зелазни у више својих дела (*Господар светлости – Lord of Light, Створења светлости и таме – Creatures of Light and Darkness, Алеја проклетства – Damnation Alley*) показује интересовање за обраду традиционалног мита у новом кључу, на начин на који је то Џојс учинио са Хомеровом *Одисејом*; Џејмс Балард (James Ballard) у *Потопљеном свету (The Drowned World)* недвосмислено прави алузију на прво поглавље *Уликса* у коме Бак Малиган позива да се обрати пажња на Свинборнову фразу¹³²; Семјуел Дилејни у романима *Вавилон 17 (Babel 17)* и *Далгрен (Dhalgren)*, попут Џојса у *Уликсу* и *Бдењу Финегана*, потенцира значај језика и могуће (не)комуникативности; Томас Л. Вајнер (Thomas L. Wyner) у делу америчког СФ писца Томаса Диша (Thomas Disch) проналази блиске паралеле са Џојсовом модернистичком прозом¹³³; Роман *Звезде моје одредиште (The Stars My Destination)* Алфреда Бестера (Alfred Bester) садржи парафразу познатог катрена из Џојсовог романа *Портрет уметника у младости*, који у оригиналу гласи:

Stephen Dedalus is my name,
Ireland is my nation.
Clongowes is my dwelling place
And heaven my expectation.
(Џојс 2005: 17),

и у преводу на српски Петра Ћурчије:

Име ми је Стивен Дедалус,
Ирска ми је домовина,
Живим у Клонгоусу
и надам се небу.
(Џојс 2004: 16).

Бестерова парафраза гласи у оригиналу:

*Gully Foyle is my name
And Terra is my nation
Deep space is my dwelling place
And death's my destination.*
(Бестер 1956)

¹³² опширније у есеју “Алузије у Балардовом *Потопљеном Свету*” (“Allusions in Ballard’s *Drowned World*”) Патрика А. Мекартија (в. Мекарти 1997).

¹³³ види студију Томаса Л. Вајмера “Натурализам, естетизам и даље: традиција и иновација у делу Томаса М. Диша” (Вајмер 1984).

а у преводу Марка Фанчовића:

*Гали Фојл ми је име
Тера ме броји под своје
У дубоком свемиру живим
и смрт је одредиште моје.
(Бестер 1998: 14)*

На самом крају романа, након Фојловог преображења, главни јунак још једном трансформише стихове које је изворно изговорио Стивен Дедалус:

*Gully Foyle is my name
And Terra is my nation
Deep space is my dwelling place
The stars my destination.
(Бестер 1956)*

*Гали Фојл ми је име
Тера ме броји под своје
У дубоком свемиру живим
и звијезде су одредиште моје.
(Бестер 1998: 135)*

Овај списак научнофантастичних дела која позајмљују мотиве и наративне технике од Џејмса Џојса свакако се може проширити, али тај ће подухват сачекати нове истраживаче и нове научне радове¹³⁴.

11. Фармерови “џојсизми”

Научнофантастична новела Филипа Хозе Фармера “Јахачи румене наднице” представља својерврсан омаж прози Џејмса Џојса, како по стилу, тако и по коришћеним мотивима и темама. Циљ наредних поглавља биће да покушамо да утврдимо на који начин Фармер у свом жанровском делу надграђује класичну џојсовску прозу главног тока, смештајући радњу своје новеле у једну лежерну будућност у којој нико ништа не мора да

¹³⁴ Једну занимљиву футуристичку мисао о Џојсу дао је и познати француски савремени филозоф Жак Дерида: “Одмах затим замишљамо дивовски компјутер за проучавање Џојса. (...) Он ће гомилати све публикације, координирати и телепрограмирати све комуникације, скупове, тезе, *papers*, сачиниће индексе на свим језицима. Моћи ћемо да га консултујемо у сваком тренутку, преко сателита или хелиофона (сунцофона, “*sunphone*”), даноноћно рачунајући на “*reliability* [поузданост]” аутомата. (...) Преостаће да сазнамо да ли ће основни језик тог рачунара бити енглески, и хоће ли његова марка (његов “патент”) бити амерички, због огромне и значајне већине Американаца у трусти Џојсове фондације. Такође преостаје да сазнамо да ли се тај компјутер може консултовати поводом *да* на свим језицима, можемо ли се задовољити речју *да* и да ли та *да*, посебно она која се употребе приликом консултовања, могу бити пребројана, прорачуната, избројана” (Дерида: 41-42).

ради, приказујући један типичан дан становника те будућности. “Јахачи румене наднице” Фармерово су можда технички најсавршеније дело, изузетне тематско-мотивске разноликости. Фармер је, инспирисан Џојсовом храбром иновативношћу и имагинативношћу, створио вишедимензионално уметничко дело високе уметничке вредности, чија полифонија значења и данас запањује својом свежином и актуелношћу. Оно што је Џејмс Џојс био за модернизам, Филип Хозе Фармер је био за Нови талас научне фантастике – то су аутори који су померили границе књижевности, сваки у свом жанру. “Чак ни у Новом таласу 60-их година није било пуно СФ прича које су отишле толико далеко ка ‘тешкоћама’ модернизма¹³⁵” (Слејт 2008), написао је о Фармеровој новели у часопису “Локус” критичар Грејем Слејт (Graham Sleight).

Џејмс Џојс и Филип Хозе Фармер, упркос различитој жанровској припадности, аутори су који деле неке заједничке карактеристике. Дела обојице аутора дубоко су прожета културним, митолошким и класичним алузијама које покрећу наратив. Оба аутора су писали су и оставили дубок траг у својим родним градовима – Џојс у свом Даблину, Фармер у Пеорији, држава Илиноис. Фигура луцидног митолошког јунака Трикстера крије се у делима оба аутора, било да се ради о игри метафорама, демитологизацији и ремитологизацији постојећих митова, или о хумористичном пародирању друштва. Готово свака страница *Уликса* и “Јахача румене наднице” пуна је референци на традиционалну и популарну културу, алузија, језичких преметалки, игара речи, лингвистичких вратоломија. Ова два дела – једно из области модернистичке прозе, друго из жанра научне фантастике – деле још једну заједничку особину, а то је бриљантни и интелигентни хумор, који и поред стилске и композицијске сложености, доприноси да се Џојсов роман и Фармерова новела читају са уживањем. *Уликс* и “Јахачи румене наднице” су литерарни производи који награђују вишеструко читање. Свако ново читање ова два дела открива нове слојеве смисла и доприноси потпунијем схватању и сагледавању бројних скривених значења. Крећући се кроз стилско-лингвистичке књижевне лавиринте, у Џојсовом и Фармеровом делу открива се једна болна истина. Наиме, “Јахачи румене наднице” и *Уликс* афирмишу идеју да је и у реалистичном Џојсовом роману из прве половине 20. века, и у садашњем тренутку на почетку 21. века, као и у Фармеровој визији будућности 22. века, извор критике и пародијског модификовања – друштво само.

У “Јахачима румене наднице” Фармер свесно надграђује већ на Одисеју надограђеног Џојсовог *Уликса*, чинећи надградњу надградње, или нешто што можемо назвати терцијарном надградњом. Џојс је преобликовао класични модел стварајући модеран еп о обичном човеку, модерну Одисеју, коју смешта у садашњост, док Фармер иде корак даље, смештајући своју визију Одисеје у не баш светлу будућност. Његова надградња се може назвати футуристичком, научнофантастичном Одисејом.

Писац “Јахача румене наднице” није одолео жељи да директно у својој новели помене свог узора, наиме, када у једном интервјуу полицијски истражитељ објашњава како је Финеган променио име у Винеган, он то говори на следећи начин:

Међу вама има сигурно оних који не знају ништа о класичној литератури двадесетог века. Иако ваша влада свим срцем жели да се сви ви целог живота бесплатно

¹³⁵ Not many SF stories, even in the '60s New Wave, have gone this far towards the “difficulty” of modernism.

образујете све више и више. Елем, био је један роман са називом *Бдење Финегана*. Аутор, Џејмс Џојс, тај наслов је извукао из једне старе водвиљске песме. (Пауза да би фидовизијски монитор објаснио публикуму шта значи реч водвиљ) (...) Е, дедица Винеган је показао да је луд тиме што је тврдио да је директан потомак баш тог Тима Финегана. (Фармер 1984: 470)

Такође, један од споредних ликова у Фармеровој новели је психоллингвист Џојс.

О повезаности прозе Џејмса Џојса и Филипа Хозе Фармера указали су поједини теоретичари научне фантастике (али веома штуро – у свега неколико реченица). Томас Клиерсон у књизи *Гласови за будућност* (Thomas Clearson, *Voices for the Future*, 1984), у свом есеју о Фармеру говори “о смелим иновацијама (...) преузетим од Џејмса Џојса”¹³⁶ (Клиерсон: 34), Дејвид Сид у *Водичу кроз научну фантастику* (David Seed, *A Companion to Science Fiction*, 2005) говори о “интертекстуалној пародији класичног модернистичког романа Џејмса Џојса”¹³⁷ (Сид: 235), а Реј Брауни и Пет Брауни у *Водичу кроз популарну америчку културу* (Ray W. Browne and Pat Browne, *The Guide to United States Popular Culture*, 2001) кажу да “‘Јахачи румене наднице’ истражују баланс између Хаоса и реда, ауторитативне и индивидуалне визије, славећи људску сексуалност, енергију и лукавство”¹³⁸ (Брауни: 274). Али било је и оних који су са подсмехом дочекали Фармерову надградњу Џојсове прозе, као на пример Доналд Волхајм, који “Јахаче румене наднице” види као “30000 речи фројдовских којештарија”¹³⁹ (в. Латам: 65), овде пре свега алудирајући на демитологизацију мита о Едипу, представљеног кроз специфичан инцестуозан однос главног јунака Чибана и његове мајке¹⁴⁰. Фред Пери, “блогер” и интернет критичар, рекао је за ову Фармерову новелу да јој је битнији “стил од суштине”¹⁴¹ (Пери: 2007).

Филип Хозе Фармер и Џејмс Џојс делили су тежак животни пут; обојица су имали потешкоћа у објављивању својих дела, зато што су били писци испред свог времена, те издавачи нису имали слуха за њихов вансеријски таленат, а били су одбијани и због тога што су отворено су писали о сексуалности и другим табу темама свог времена. Већ приликом објављивања *Уликса* у деловима у листу “Литл ривју”, тај часопис је морао платити казну због објављивања опсцености. Након завршетка књиге Џојс је наилазио на одбијање штампара, неуспешно је покушавао да пронађе издавача, па је скоро одустао од даљих напора да објави *Уликса*. Фармерова прва прича, “Љубавници”, је најпре одбијена у неколико часописа, да би касније проширена до форме романа и освојила престижну жанровску награду “Хуго”, пре свега због своје оригиналности; Фармер у њој удара на један од највећих табуа класичне научне фантастике – сексуалност, а одлази и корак даље и чак приказује сексуални чин човека и припаднице друге свемирске расе. Слична експлицитност се понавља и у “Јахачима румене наднице”, у чијем су друштву сексуални односи између мајке и сина

¹³⁶ ...daring innovations lifted from James Joyce.

¹³⁷ ...its story parodies James Joyce's classic modernist novel.

¹³⁸ ...investigates the balance between chaos and order, authority and individual vision, while celebrating human sexuality, energy, and guile.

¹³⁹ ...thirty thousand words of Freudian nonsense.

¹⁴⁰ И сам је Џојс често био негативно оцењиван. Навели смо пример Х. Ц. Велса, док је филозоф Ернст Блох можда још оштрији (в. Бихалји-Мерин: 104).

¹⁴¹ ...style over substance.

обавезни, а нуђење хомосексуалних услуга у замену за неку другу противуслугу је нормална ствар.

Фармер је, користећи се интригантном Џојсовом прозом, створио једно оригинално, иновативно књижевно дело, показујући да књижевност тзв. “доњег царства” – жанровска књижевност, не мора неопходно бити књижевност нижег реда, и да уз довољно ауторове имагинације и креативне визије таква књижевност може стати уз раме главнотоковској прози. Тачно је да су таква дела ретка¹⁴² (једном је прослављени писац научне фантастике Теодор Стерџен рекао да је 90 посто жанровске књижевности безвредно, али да је то случај са свим осталим областима књижевности), али када настану нуде једнаку количину вредности као и сва права, велика уметничка дела. (Нећемо рећи, као што би се у некој другој области књижевности могло рећи, „нуде једнаку количину *уживања*”, јер, барем по уверењу које студентима преноси, на предавањима, проф. А. Б. Недељковић, научна фантастика није хедонистички, него је когнитивни жанр, она је о новуму, нуди сазнање и доживљај новума, па и писац и читаоци – и гледаоци СФ филма – јесу извидница која испред целог људског рода полази у истраживање других светова и времена, ту је вредност и циљ СФ. Тврдити да СФ постоји у циљу “уживања” јесте суштинско неразумевање овог жанра.) Новела “Јахачи румене наднице” Филипа Хозе Фармера довољно је интелигентна, провокативна, забавна и порочна, да би вероватно задовољила критеријуме и самог Џејмса Џојса.

* * *

Како бисмо што детаљније обавили компаративно проучавање Фармерове новеле и Џојсовог *Уликса*, анализираћемо следеће нивое значења:

1. **Језички ниво** (обухватиће специфичности коришћеног језика у два анализирана дела, и то на нивоу стилске употребе језика – симболична, алузивна, игре речи, денотативни и конотативни карактер језика, фигуративност коришћења језика, и др.)
2. **Композицијски ниво** (анализираће сличности два анализирана дела у сфери наративе, коришћења документарне грађе, фабуларног тока, организације, структуре, стила, и др.)
3. **Садржински ниво** (фокусираће се на сличности основних садржинских елемената два анализирана дела, а то су сличност у поставци ликова, временско-просторној поставци, мотивације, однос средине према главним ликовима, однос према традиционалном миту, функција еротског/вулгарног, пародија и сатира, и др.)

¹⁴² Слично размишља и немачки филозоф Артур Шопенхауер: “Ни у књижевности није ништа другачије него што је то у животу: ма на коју страну да се окренете, наићи ћете на непоправљиву гомилу људи, којих има свуда на читаве легије, све испуњавају и загађују као муве кад је лето. Отуда безброј рђавих књига, тог бујног корола литературе који отима храну житу и гуши га. Оне, наиме, отимају од публице време, новац и пажњу који би с правом требало да припадну добрим књигама. (...) Девет десетина целокупне наше данашње литературе нема никакав други циљ осим да извуче публици из џепа неколико талира, на шта су се заклели аутор, издавач и рецензент” (Шопенхауер: 74).

4. **Мисаоно-идејни ниво** (обухватиће скривена значења дела, заједничке мотиве, референце и алузије, метафизичку супстанцију, имплицитне ставове писаца, епифанију, психоаналитичко тумачење, идеологију, смисаона уобличења у виду израженог хумора, контраста, пародија, ироније, сарказма, гротеске, поглед на свет, демитологизације, односа према уметности и др.)

12. Сличност на језичком нивоу

При тумачењу *Уликса* и “Јахача румене наднице” неопходно је поћи од језика да би се исправно разумели и остали нивои значења. Паралеле између *Уликса* и “Јахача румене наднице” можда су највидљивије управо на језичком нивоу. Готово да нема странице у ова два анализирана дела која не садржи мноштво конотативних значења, хумористичних досетки, “врцавих” игара речи, експлицитних и имплицитних референци, лингвистичких преметаљки, и тако даље. О овој мулти-значењској лингвистичкој страни Фармеровог и Џојсовог дела може се написати дужи рад, а ми ћемо се овде задржати само на најилустративнијим примерима. Најпре ћемо видети како Џојс користи експериментални језик у свом *Уликсу*¹⁴³, а затим и како Филип Хозе Фармер транспонује такву врсту језика у своју новелу. Откривањем једног значења не исцрпљују се могућности даљих тумачења – то су дела која вишеструка читања награђују откривањем нових слојева смисла. Готово свака језичка игра – имена Чибових слика, поезија Омара Руника, цитати дневника дедице Винегана, парадоксално оживљени богови и хероји – у функцији су ироничног подсмеха конформизму и интелектуалној лењости једног дела западног света. Често су ти језички бисери Џојса и Фармера жесток ударац на растућу апатичност и некреативност савременог света, нарочито израженој након процвата визуелних медија и пораста пасивне забаве.

12.1 Игре речи (енгл. *puns*)

Енглеска реч *pun* вероватно потиче од италијанске речи *puntiglio* што значи добра замисао (енг. *fine point*). У данашњем значењу *pun*, или формалније *paronomasia*, представља игре речи свих врста. Историјски посматрано, игре речи у књижевности прешле су трновит пут – од потпуног одбацивања њиховог потенцијала, до признавања и употребљавања у делима најзначајнијих писаца 20. века. “Игре речи су добре, лоше, равнодушне, и само они којима недостаје виспрености да их створе нису свесни те чињенице¹⁴⁴” (в. Фриман: 117), рекао је Фаулер у једном свом есеју. Појединци игре речима називају најнижим обликом хумора¹⁴⁵ (исто: 115), зато што нуде млако изненађење¹⁴⁶ (што је можда тачно, уколико је то

¹⁴³ Према неким подацима, Џојсов *Уликс* саздан је од 66 језика (види, на пример, Бркић: 1990).

¹⁴⁴ Puns are good, bad, indifferent and only those who lack the wit to make them are unaware of the fact.

¹⁴⁵ Лош оштрији у осуди игри речи је Дејвид Етриц који каже: “*Пан* остаје срамотна ствар коју треба искључити из “озбиљног” дискурса, лингвистичка аномалија која треба бити контролисана до испадања на граници инфантилности, комичности, или књижевног. Она упорно преживљава као наказа или случајност, угрожавајући оно што се узима за примарну функцију језика: то је јасно преношење прапостојећег, самодовољног,

начин ласцивног изражавања хумора попут оног у еротским и порнографским романима). Због сличних примера игре речи се често посматрају пежоративно.

Међутим, функција игара речи кода Џојса и Фармера значајно се разликује. Њих двојица користе игре речи највише као реторичко средство. Оне су реквизити показивања високе интелигенције и ерудиције двојице аутора и захтевају изванредан степен интелектуалног ангажовања како би се могле разумети. “Штета је што су игре речи тако често презрене без разлога. Неке обичне ситуације могу бити оживљене користећи ову стилску акробацију”¹⁴⁷ (Фриман: 115), написао је Пол Џоел Фриман у књизи *Виспреност у енглеском језику* (Paul Joel Freeman, *Wit in English*, 2009). Ова Фриманова констатација свакако је примењива на примеру игара речи код Џојса и Фармера. Језик у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” значајно је обогаћен употребом игара речи, оживљен, лишен “окамењених” форми, иновативан и интересантан за анализу и проналажење вишеструких значења. Џојсове и Фармерове игре речи разликују се, на пример, од оних које користи Луис Керол, аутор *Алисе у земљи чуда* (Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, 1865); Керол користи игре речи у сврху урнебесног извртања језика које ће забавити и насмејати циљну групу којој је књига намењена – децу. Игре речи Џојса и Фармера такође “голицају” машту и изазивају осмех на лицу, али су намењене тзв. “идеалном читаоцу” који ће умети да у тим конструкцијама пронађе иронију, цинизам, сарказам, парадокс или, пак, чисту лепоту могућности употребе језика.

Назив Џојсовог последњег романа – *Бдење Финегана* (енг. *Finnegans Wake*) занимљива је игра речи: *Finnegan* садржи двоструку јеку – *finish again* и *begin again* (*поново заврши* и *поново започни*), а *Wake* може упућивати на смрт, тј. бдење над мртвацем, или буђење (ако је у питању глагол: Финегани се буде) (в. Лоц: 166). И сам назив Фармерове новеле “Јахачи румене наднице” варијација је на наслов чувеног вестерн романа Зејн Греја *Јахачи румене кадуље* (Zane Gray, *Riders of the Purple Sage*), а 1980. године Фармер је написао једну кратку причу, чији наслов на енглеском је изведен из “Јахача румене наднице”, а то је “Паукови љубичастог мага” (“Spiders of the Purple Mage”).

Спунеризам (енг. spoonerism), такође познат и као транспозиција или лингвистички обрт, још један су специфичан случај игара речи заснован на сличности звукова. Формира се тако што се почетна слова неке фразе замене почетним словом друге речи у тој истој фрази (на пример, *Lack of pies – Pack of Lies*, или *Fight a liar – Light a fire*). Упечатљив и веома успешан пример спунеризма налазимо у Фармеровој новели, где је наслов Џојсовог романа *Бдење Финегана* (*Finnegans Wake*) употребом спунеризма постао синоним за превару Дедице Винегана у Фармеровој новели (*Winnegans Fake*). У овом примеру, спунеризам показује сву пуноћу Фармерове оштроумности.

Игре речи у Џојсовом *Уликсу* биле су предмет изучавања у многим ранијим радовима, па се на њима нећемо у већој мери задржавати, већ ћемо поменути само неке: Моли Блум тражи од свог супруга Леополда да јој из библиотеке донесе књигу Пола де Кока, мислећи због презимена тог писца да се ради о еротској литератури (енг. *cock* = мушки полни орган)

недвосмисленог значења. (...) *Пан* представља трик уметности, намећући дуалност значења и самосвесност над једнозначношћу и једноставношћу природе” (Етриц: 189).

¹⁴⁶ Онда је то *х-умор*, зар не? Ето једне доста познате српске игре речи.

¹⁴⁷ It is regrettable that puns are so often condemned out of hand. Some ordinary situations can be enlivened by using this form.

(Џојс 2008: 77). Када Блум даје оглас за Александра Киза, Џојс се поиграва са Кизовим презименом, и пише да оглас треба да буде украшен са два укрштена кључа, алудирајући на презиме Александра (енг. *keys* = кључеви)¹⁴⁸. Моли Блум у завршном монологу прави игру речи са својим презименом (*Bloomers* = женске чакшире).

Навешћемо неколико примера игара речи и у Фармеровој новели:

– “Лускусово средње име требало је да гласи Социопентровић, онај који се пентра ка врху друштвене структуре” (исто: 439).

– Он је основао хопацупистичку школу уметничке критике. Прималукс Раскинсон, његов велики ривал, енергично је трагао за пореклом тог термина, чим је Лускус обелоданио своју нову филозофију. Тријумфално је саопштио свој налаз: реч “хопацупизам” је покушај коришћења израза “хопа-цупа” или “го-го”, што је средином двадесетог века био жаргонски, сленговски израз за девојке које су помагале певачима (“го-го герле”) тако што су скакале горе-доле голе, како публика не би приметила да је песма слаба. Ради се, дакле, о го-го приступу науци о књижевности.

Лускус је одмах следећег дана дао интервју за фидо и изјавио да је у питању плитка схоластика каква се од једног Раскинсона могла и очекивати.

Израз го-го или хопа-цупа (што је превод од “го-го”) потиче, саопштио је Лускус, из старохотентотског језика. Филозофски концепт го-го значио је: прегледати, сагледавати, то јест, гледати једну творевину толико дуго, да је на крају видиш. Хопацупистички или го-го приступ уметничкој (не само књижевној) критици састоји се дакле у таквом гледању уметника и његовог дела. (исто: 439-440)

– “Зови ме воденицом Ида”, каже дедица. “Брашно које се ту намеље, после се пече у чудноватој пећници мог Ега. Додао бих да остаје полунепечено.”

Чиб се осмехује кроз сузе и каже: “А мене су у школи учили да је играње речима јефтин и вулгаран штос.”

“Ако је било добро Хомеру, Аристофану, Шекспиру и Раблеу да се играју речима, добро је и мени” (исто: 438).

– Име критичара Раскинсона – Прималукс (*Prima + lux*) – интеллигентан је спој две речи које указују на прецењено мишљење које о себи има критичар Чибовог дела. “Раскинсон јечи, осећа да му се несвестица опет примиче. ‘Пе-лусидност! Провидност, дакле, на латинском! И онда Пелусидар! Лускусе, ти ровариш као последње копиле по дубинама тих својих игара речи!’” (исто: 442).

– “Беба је чудо довољно да поколеба секстилионе неверника” (исто: 443).

¹⁴⁸ “Ево овако, видите. Два укрштена кључа овде. Један кружић. А овде име. Александер Киз, трговац чајем, вином и алкохолним пићима, и тако даље” (Џојс 2008: 134).

– “Роткве нису обавезно црвене¹⁴⁹. (...) Млади радикали себе називају и ротквама, што би значило да су политички црвени. Играју се и другим речима, као што су разваљивање, радио, раја, ракета, и рапавко што у сленгу Беверли Хилса значи незгодан тип, одбојан, социјално неприхватљив. Ипак ми ови Млади ротквитали не изгледају као традиционална левица” (исто: 446).

– Једна од чланица Младих радикала, списатељица научне фантастике, носи име Хуга Велс – Ерб Хајнстербери, које, као што смо већ поменули пред крај нашег поглавља 5.2, представља карикатурално обједињени омаж великанима СФ литературе (Хуго Гернзбек, Х. Џ. Велс, Едгар Рајс Бароуз, Роберт Ансон Хајнлајн, Мареј Ленстер, Реј Бредбери); али ово може приметити само онај ко зна за те писце славне у СФ жанру у првој половини двадесетог века, дакле већ у знатној мери познаје СФ жанр; то је типична СФ “интерна шала” (енгл. in-joke). Такве шале биле су у фандому популарне и као начин узајамног препознавања, доказ да сте прави фан, тј. доказ припадности тој друштвеној групи.

– “С десне, чивилук за шешире, са натписом: ОВДЕ ОКАЧИТЕ СВОЈЕ ГЛАВЕ. То је дедицина дупла игра речи¹⁵⁰” (исто: 460).

12.2 Фармерова и Џојсова вербално-стилистичка “одисеја”

Два анализирана дела у овој дисертацији – Џојсов роман и Фармерова новела – дела су која су на свим нивоима анализе веома комплексна, а можда понајвише на лексичко-лингвистичком нивоу. По богатству језичке разноврсности готово да им нема премца у књижевности 20. века. Њихов коришћени вокабулар изразито је богат и садржи велики број игара речи, нестандартних кованица, архаизама, прерађених позајмљеница, сленговских колокација. На значењском нивоу, дела ова два аутора обогаћена су алузијама и метафорама. Коришћене теме и мотиви обухватају бројне социолошке, филозофске, културолошке и митолошке аспекте (с тим што је Фармерова проза обогаћена и природно-научним аспектом), управо стилски доведене на висок уметнички ниво уз помоћ нестандартне употребе језика. За разумевање *Уликса* и “Јахача румене наднице” неопходна су вишеструка читања, јер се сваким новим читањем откривају нови слојеви значења, и вероватно ни најперцептивнији читаоци не могу докучити све тајне њиховог текста. (Уверени смо да би за читање Фармерове новеле било корисно укључити додатна објашњења у фуснотама, као што је то случај са српским издањем *Уликса* из 2008. године издавачке куће Геопеотика, јер би се на тај начин омогућило читаоцима да схвате пун потенцијал “Јахача румене наднице”). У

¹⁴⁹ A radish is not necessarily reddish.(...) he Young Radishes so named their group because a radish is a radicle, hence, radical. Also, there’s a play on roots and on redness, a slang term for anger, and possibly on ruttish and rattish. And undoubtedly on rude-ickle, Beverly Hills dialectical term for a repulsive, unruly, and socially ungraceful person. Yet the Young Radishes are not what I would call Left Wing. (Фармер 1972: 92)

¹⁵⁰ On the right hand is a hatrack with a sign: HANG YOUR HEAD HERE. A double pun by Grandpa, who always carries a joke too far for most people. (Фармер 1972: 112)

анализираним делима двојице аутора готово да не постоје категорије које се не смеју преиспитати, а та тврдња ће бити детаљније разрађена у нашим наредним поглављима.

Џојсове и Фармерове вербалне ексцентричности у *Уликсу*, односно “Јахачима румене наднице”, проширују поједине наративне секвенце до екстрема и обликују густу тематску мрежу коју конституише наратив прожет лингвистичким егзибицијама. Чак се ишло дотле да се језик проглашавао главним јунаком Џојсовог *Уликса* (за “Јахаче румене наднице” нисмо приметили сличну тенденцију). “Језик, много се тиме рекло – нарочито кад је реч о *Улису*, ма колико да је то рецимо занимљива заблуда – постао је главна, ако не и једина ‘личност’ Џојсовог дела. Језику, све до пародије и исмевања, до враћања уназад или спајања свеукупне културе, ето, томе тежи *Улис*” (Борел: 27).

У њиховом (Џојсовом и Фармеровом) једнодневном путу кроз различите дискурсе, идиоме значења, технике и стилове кристалише се употреба језика као средство ојачавања мотивације и карактеризације. Таква једна језичка одисеја не само да је равноправни конституент двају анализираних дела, већ је и једна врста митолошке Вавилонске куле која представља значајну дисекцију важности богатства језика за разумевање различитих слојева значења.

У још једној ствари слична је употреба језика у два анализирана дела. И Џојс и Фармер користе “*остранение*” језика као средство деаутоматизације нормативног језика, што у њиховим делима позитивно утиче на урушавање “укошталих” књижевних клишеа, увреженог начина размишљања, и на откривања димензија језика које захтевају повећани ментални напор због често садржаних филозофско-медитативних конотација. Ова удружена поетизација и онеобичавање нормативног енглеског језика може бити посматрана као део политичке свести принудности матерњег језика који нас ограничава и спутава да искажемо стварност, а нарочито будућност, на прави начин. Због тога се и један део научне фантастике бави проблематизовањем језика као друштвене појаве, а нарочито лингвистике будућности¹⁵¹.

У *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” инкорпориране су и позајмљенице из страних језика имплицирајући код Џојса транскултуралност, а код Фармера генерализацију моралне декаденције једног дела западног света, имплицирајући следеће – мутације језика су могуће, али не и људске свести¹⁵². Такву нетрадиционалну употребу језика Џејмса Џојса (а слично се може казати и за Фармера), Владимир Набоков (аутор *Лолите*) описује на следећи начин:

Џојс се, у било ком тренутку може окренути било којој врсти вербалних трикова, правећи игре речи, транспонујући речи, вербалне ехое, монструозно удвостручавајући глаголе или имитирајући звукове. При том, као и у претешким

¹⁵¹ На пример, роман *Вавилон 17* Семјуела Дилејнија, или *Стално се враћајући кући* Урсуле Ле Гвин.

¹⁵² “Џојс је и у *Уликсу*, а још више у *Бдењу Финегана*, важио, слично Дериди у филозофији, за уметника крајњих рубова литерарног исказа и поступка. (...) Иза Џојсових огледа са језиком, иза полилингвалних опита, експеримената да се језик прошири из свести у подсвест, из унутрашњих монолога на дијалоге који преплићу, мрсе и донекле уклањају границу између спољашњег и унутрашњег, пренесећи се на тело, а с тела на кретање, на простор и на време, остајало је вазда питање укупне “поенте” или опште “поруче” – генералног смисла – његове литературе. (...) Џојсови увиди се тичу преваходно увида у артифицијелност језика, у ништавило самог причања – тих нарација од којих се највећма и састоји свакодневница” (Милић: 75).

локалним алузијама и страним изразима, непотребна опскурност производи се детаљима, не да би детаљи дали потребну јасноћу већ напросто да би били дати на знање. (Набоков: 12)

Радикална вишезначност и поливалентност њихових игара речи резултира новооткривеним читањима, али и квалитетним хумором. “Могло би се рећи да хумор добијен одступањем од граматичких правила истражује границе и могућности језика, а самим тим и стварности” (Бошковић 2008б: 89), закључио је Александар Бошковић у својој студији о хумористичном у делу Васка Попе. Џојс и Фармер широким енциклопедијским знањем у својим делима претресају и укрштају различите дискурсе и отварају бројна питања: на који начин њихово тумачење историје, филозофије, психоанализе, родних и постколонијалних проблема расе и нације (итд.) јесу у корелацији са употребом језика, маргинализацијом и канонизацијом горепомнутих дисциплина. Или, на који начин Џојсове и Фармерове језичке егзибиције конституишу модел по коме ће се слични покушаји упоређивати?

Због употребе опсценог језика Џојс и Фармер излажу се ризику да њихова дела буду проглашена вулгарним. Међутим, обојица аутора комбинују опсцености са естетским изразом, како би подигли категорију чисте емоције до нивоа уметности. У Фармеровом и Џојсовом универзуму, који обилују бизарним и гротескним сликама, употреба “огољеног” језика алудира на измену традиционалне улоге језика и његове функције, и додатно доприноси повећању уверљивости микрокосмоса Фармерових и Џојсових јунака. Уз то, језички каламбури у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” средство су пародирања патетичног и сладуњавог језика коме су често викторијанци (а и традиционални СФ) били склони.

Бесмисао у комбинацији са репетицијама такође постаје средство за покретање ритма и мелодије, (као на пример на почетку романа *Портрет уметника у младости* када Стивен игра док његова мајка свира: в. Џојс 2004: 7). Код Џојса језик често превазилази своју рационалну комуникативну функцију: речи постепено бивају обезначене путем честих репетиција, рима и ритмизација, и трансформисане су, покадшто, у звуке физичке агресије и осветољубивости. Код Фармера, језик ипак задржава комуникативну функцију (чак и у репетицијама и алитерацијама), иако је понекад тешко разлучити све нивое његовог исказа.

Може се претпоставити зашто Џојсов *Уликс* није наишао на адекватан критички пријем свог времена од стране реалиста – потенцирати на стилским језичким иновацијама значило је одвраћати пажњу од реалности коју модернистички роман треба да дочара. У научној фантастици би то значило одвраћање пажње од новума, и сигурно да би било штетно ако би ометало његово приказивање, али у оваквим случајевима као што је Фармерова новела, управо начин говора и мишљења у накарадном друштву будућности и *јесу битан део новума*, битан део психичког и моралног пејзажа протагониста. Т. С. Елиот тврди да уметнички језик мора постати “све свеобухватнији, алузивнији, неизравнији да би макар и дислокацијом присилио језик да изрази његову мисао” (в. Лоџ: 172). “Велика дела су писана неком врстом страног језика. Свако од нас свакој речи даје свој смисао или бар налази духовну слику за њу, а која често има супротан смисао” (Пруст: 88), рекао је француски писац Марсел Пруст. Да би дошли до новог смисла, до нових “набоја речи” (Хелерер: 464), Џојс и Фармер служе се различитим техникама и језичким средствима; користили су, између

осталог, луцидни језик, цитатност, конотативна и денотативна значења речи, мултилингвалност и транслитерарност, музичко-ритмичко богатство језика, контрасте, пародијско-ироничне транспозиције, алузије, игре речи, спунеризме, али и деконструкцију смисла речи.

Џојсова техника унутрашњег монолога пружа читаоцу увид у ментални свет књижевних јунака који поседују лингвистичко и културолошко богатство, као и хумористичне пасаже који нису били тако чести у пре-џојсовском енглеском роману (по иницијалном замаху и идеји можда му се једино може приближити Хенри Филдинг). Оно што је Џојс учинио за модернизам¹⁵³, то је урадио Фармер за научну фантастику. Једно је сигурно: Џејмс Џојс и Филип Хозе Фармер у анализираним делима показују врхунски уметничко-књижевни квалитет манипулисања језиком зарад стилско-уметничког квалитета.

13. Сличност на композицијском нивоу

У овом поглављу анализираћемо сличност *Уликса* и “Јахача румене наднице” на композицијском нивоу. Анализираћемо сличности та два дела у сфери нарације, коришћења документарне грађе, фабуларног тока, организације, структуре, стила, и др.

Фармер попут Џојса саботира традиционалну поставку романа који има “почетак, средину и крај”, излажући фабулу скоковито, и кроз бројне алузије и многа скривена значења. Његова је проза препуна алузија како на древну митологију тако и на модерну културу, прожета бројним коментарима, списима, исечцима из дневника, интервјуима, са уметнутом поезијом у сред текста. Такође, Фармер, као и Џојс, инсистира на нарацији која ће описивати свих пет чула. Тако, већ у првих неколико пасуса, на малом текстуалном простору, Фармер говори о “гласном њакању из центра собе” (чуло слуха) (Фармер 1984: 429), “плиткој овалној посуди од озрачене пластике” (чуло вида) (исто), “опојном мирису мошуса” (чуло мириса), (исто: 430) “гамижењу уз њену ногу мекану као увце маченцета” (чуло додира) (исто), и о човеку који “глође буђаву коску сабљозубог тигра” (чуло укуса) (исто).

И код Фармера, и код Џојса, тачка гледишта се премешта са лика на лик, не само са циљем увида у различите ситуације, већ се тиме омогућује читаоцу да живи у њиховом свету. Ово померање фокуса приповедања између више личности постструктуралисти често називају неодлучношћу приповедачког гласа. Користећи различите перспективе расветљава се свест неколико ликова, дозвољавајући да се у тексту појаве контрадикторности, што је техника која је у 20. веку преузимала примат од традиционалног, једног јединог угла гледања. Краће речено, композиција ова два анализирана дела мозаична је и распршена.

¹⁵³ “Најбоља модернистичка књижевност труди се да постане званични, јавни, признат ‘институционализовани’ језик по сопственим правима; али ако успе, он пропада, а стога приватни језици Пруста или Џојса улазе у јавну сферу (универзитет, канон) само као такви ‘стилови’” (Џејмсон 2009: 134), написао је Фредрик Џејмсон у студији *Валенца дијалектичног* (енг. *The Valence of the Dialectic*). – The greatest modern literature tries to avoid thus becoming an official, public, recognized “institutional” language in its own right; but if it succeeds, it fails, and the private languages of Proust or Joyce thereby enter the public sphere (the university, the canon) as just such “styles”.

Већ од првог пасуса карактеристична Фармерова проза подсећа на Џојса, и његов ток свести, а упознајемо и једног од главних јунака, а то је дедица Винеган, чије је име очигледна алузија на Финегана, и *Бдење Финегана*, али је уједно и прва игра речи коју Фармер користи (енг. *win + again*, победити поново), који на крају изводи чувену превару, *Winnegan's Fake*, или како се каже у преводу Александра Б. Недељковића “Уск-зезнуће Винегана”. Постоји још читав низ сличних игара речи као што су: “хопацупистичка школа” (Фармер 1984: 440) или “типичпична тин-дајка” (исто: 450). Ево како изгледа та специфична, тешко разумљива проза Филипа Фармера од првог пасуса, која опонаша Џојсов ток свести:

Несв и Подсв, двојица џинова, мељу га, праве од њега хлебно брашно. Одломљени комадићи плове нагоре, кроз вино сна, ка површини. Титанска стопала гњецјају понорно грожђе, из ког пршти света материја инкубуса. Он је сада Малоумни Симеон; пеца по души својој. Хоће кофом да улови Левијатана. Застење, напола пробуђен, окреће се на другу страну, изнојава мрачне океане, опет застење. Џинови Несв и Подсв привијају плећа послу, окрећу камене точкове потопљене воденице, мрмљајући: фи, фај, фо, фам. Несв и Подсв, и сами Малоумни Симеони своје врсте, мешају метафоре све у шеснаест, и баш их брига. Петлово јаје на брду балеге; уздиже се отровна аждаја, заводница кокатриса; она прва кукурикне, једном па још двапут, у хух-пух журби крви зоре; ја сам дизање и битка света. (исто: 429)

Поред сличности са почетним поглављем *Уликса*, сличност се може назрети и са уводном реченицом *Бдења Финегана*, која и дан-данас збуњује критичаре: “*Riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*” (Џојс 2014). Многи теоретичари размимоилазили су се по питању значења ове реченице, а нарочито око тога ко је или шта је *commodius vicus*. Неки тврде да је *vicus* изведено од латинске која означава село (што није немогуће, имајући у виду да је Џојс, као и Фармер, уживао у играма речи које понекад укључују и удвајање са страним изразима). Поједини критичари тврде да је то алузија на Ђанбатиста Викоа (*Giambattista Vico*), који је веровао да је историја циклична, као и да је човечанство прошло кроз три доба – доба Богова, доба Хероја, и доба Човека (овде можемо препознати сличност са “Документом троструке револуције” који је Фармер пародирао у својој новели). Могуће је, међутим, имајући у виду џојсовску језичку иновативност, да су оба тумачења тачна јер је *Бдење Финегана* препуно сличних лингвистичких егзибиција.

Слично је и са уводним пасусом “Јахача румене наднице”, који опонаша увод *Бдења Финегана*, користећи се ониричком фантастиком и пробијањем кроз подсвест Чиба, главног јунака Фармерове новеле. Почетна реченица гласи: “Несв и Подсв, двојица џинова, мељу га, праве од њега хлебно брашно”¹⁵⁴ (Фармер 1984: 429), по тону и скривеном значењу наликује Џојсовом почетку *Бдења Финегана*. Као што не добијамо информацију о томе ко је/шта је *vicus* из *Бдења Финегана* до краја романа, тако не добијамо информацију о двојници џинова, који се појављују само у првом поглављу, и више ниједном до краја новеле. Џојс нам већ у првој реченици указује на тачну локацију где ће се радња одвијати, потенцирајући

¹⁵⁴ Un and Sub, the giants, are grinding him for bread. (Фармер 1972: 65)

цикличност историје, док Фармер својом првом реченицом допуњује Џојсову мисао са претпоставком да ако се одређени обрасци историје циклично понављају, исто ће важити и за будућност.

Мотив цина јавља се и у *Уликсу*, мада овде не можемо са сигурношћу тврдити да постоји интенционална паралела са Фармеровим циновима: “Играчке сер Лута. Пази да не добијеш по ушима. Ја сам страшни цин што котрља ово циновско камење, кости за моје степенике. Помпоромпомпом. Оссећамм миррис иррррске крррви”¹⁵⁵ (Џојс 2008: 58).

Чиб се специјализовао за сликање паса, са толико варијација на сличну тему да наслови тих слика звуче као да су преузети из најнеразумљивијих делова Финегановог бдења:

Ова слика је део његове Пасје серије: *Паси, паси; Пасје време; Пасати, антипасати и мачкати; Мој фи, пафове!; Пас-торала; Актив и пас-сив; Пас-ирај ме пас-том; Пас-ује ми пас-штета за доручак, али само пас-терилизована; Пас-сои; Паса маса, чичка мичка*. (Фармер 1984: 430)

Дејвид Лоц у својој студији *Начини модерног писања* говори о значају реорганизације класичне композиције у *Уликсу*:

Уликс тако комбинира два врло различита и (теоретски) супротна принципа композиције: реалистички и митопејски. То је с једне стране врхунско остварење реалистичке традиције у роману. Те ликове познајемо у свој њиховој увјерљивој пуноћи и присности; крајња отвореност којом су приказани нема преседана у књижевности која је објављена прије *Уликса*, а вјеројатно јој није равно ништа од оног што је објављено послје њега. Средина у којој се ти ликови крећу приказана је с подједнаком конкретношћу и аутентичношћу, као што знамо да је њезино стварање био прави подвиг памћења и стрпљивог истраживања. (...) *Уликс* заиста ријечима одговара дефиницији романа браће Гонкур: он приказује повијест онако како се могла догодити (в. Лоц: 170).

Овај опис *Уликса* одговара донекле и “Јахачима румене наднице” (барем онај део који говори о аутентичности, пуноћи, уверљивости и митопејском приповедању), али за разлику од Џојсовог романа који говори о могућој историји, “Јахачи румене наднице” говоре о будућности каква се може догодити.

По речима Т. С. Елиота, Џојсова метода је метода “непрекидног успоређивања савремености и давнине” (в. Лоц: 171). У “Јахачима румене наднице” Фармер користи методу “успоређивања” давнине и потенцијалне дистопијске будућности. Фармер то постиже користећи се дневником дедице Винегана, који стављен у функцију преиспитивања и експликације прошлости, и имагинативним описом живота становника Лос Анђелеса из 2166. године. Елиот, када говори о Џојсовом *Уликсу*, још додаје следеће: “Уместо наративне

¹⁵⁵ Коментар преводиоца *Уликса* Зорана Д. Пауновића је да је “Сер Лут по свој прилици Џојсова измишљотина настала на основу старе ирске легенде – сексуално импотентни преисторијски див с камењем уместо зуба” (в. Џојс 2008: 58).

методе сад можемо употребити митску методу. Дубоко сам уверен да је тиме учињен корак који нам је помогао да модеран свет учинимо могућим за уметност” (в. Лоц: 171). Митску методу, науштрб наративне, прожима и Фармер кроз своју новелу, преиспитујући значај митске свести на човека савремене западне цивилизације. Резултат је обрада мита која постаје гротеска и пародија херојског мита древних цивилизација. Дакле, и *Уликса* и “Јахаче румене наднице” можемо назвати метонимијским наративом, са митопејском структуром.

Архитектура *Уликса* и “Јахача румене наднице” представља удаљавање од традиционалног модернистичког романа, се једне стране, односно, традиционалне СФ прозе, са друге стране. У Џојсовом и Фармеровом делу традиционална поставка наратива замењена је другачијим приповедачким исказима, приказујући један дан у животу становника Даблина, односно Лос Анђелеса, занемарујући конвенционални реалистички заплет, али постепено дешифрујући загонетке које воде ка крају који ненаметљиво сугерише афирмацију живота. Код Фармера је, парадоксално, афирмација живота кроз смрт, а у *Уликсу* афирмација живота је кроз епифанију.

Уликс и “Јахачи румене наднице” “ломе калуп традиционалног романа” (Херман Секулић: 59) и не преузимају много тога буквалног од Хомерове *Одисеје*. Џојсова и Фармерова одисеја импресивне су пародије грчког епа. Њихова одисеја је игра – игра мисли, игра свести, игра речима, игра парадокса. Главни противник њихове игре је конвенција. Борба против конвенција у њиховим делима исказана је интелегентном иронијом и језичким акробацијама. “*Уликс* је отворено дело, тријумфално текстуалан и интертекстуалан. Уживање које пружа почива на означитељу, а не у неком замишљеном месту с оне стране писма” (Белси: 104). Слично се може рећи и за Фармерову новелу која нуди разнородне стилске обрасце и многострука читања захваљујући својој отворености и интертекстуалности. “*Уликс* није само довео у питање главне конвенције романа као форме (...) него их је све преступио” (Херман-Секулић: 60), закључује Маја Херман Секулић у студији о пародијском код Џојса. Велики значај Џојсовог романа, каже иста ауторка, налази се у “моћној новини у ‘препису’ старих форми” (исто: 62). Код Фармера, под великим утицајем *Уликса*, деструкција традиционалне приповедачке поставке научнофантастичног наратива резултира естетским ефектом другачијим од оног који поседује конвенционална СФ књижевност. Применом такве деструкције традиционалних норми приповедања у научној фантастици утемељује се нов стваралачки образац.

13.1 Стилско обликовање у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”

О значају стила у једном књижевно-уметничком делу конкретну и сажету мисао дао је познати француски писац Емил Зола: “Генијалност једног писца откривамо не само у осећању, у *a priori* идеји, већ и у форми и стилу” (Зола: 35). Још један Француз, Марсел Пруст (Marcel Proust), аутор класика европске и светске књижевности *У потрази за изгубљеним временом*, истиче значај стила:

Стил није начин украшавања, као што неки верују; то није чак ни ствар технике; то је, као боје код сликара, визуелни квалитет, откривање посебног света

који свако од нас види, а који остали не виде. Уживање које нам уметник пружа је у томе што доприноси да упознамо један свет више (Пруст: 94).

Када је реч о стилу у научној фантастици, прва асоцијација је употреба дискурса науке. Недовољно упућенима у проучавање СФ литературе такав стил може се чинити сувопарним или досадним. Тачна је тврдња да је научнофантастична књижевност, заправо, књижевност о новуму. Међутим, да би неко научнофантастично дело било врхунски квалитетно, поред успешног новума неопходна је и стилска дотераност. СФ литература нуди бројне могућности за креирање стилистичких експеримената, јер јој је и сама природа слична – експериментална, онеобичавајућа, вишезначна. Теоретичар књижевности Џорџ Едгар Сласер каже о стилу у научној фантастици:

Међутим, упркос традиционалним веровањима, стил игра значајну улогу приликом креирања СФ света. Стил, у ствари, може бити централна ставка процеса којег многи виде као примарну функцију СФ-а и који му даје генерички идентитет: тај процес је не само стварање наративних светова, већ стварање *нових* наративних светова. А ти нови светови, насупрот томе, откривају нове улоге стила. Функција стила у овом случају појачава могућност да научна фантастика може резултирати тихом револуцијом наративних приоритета, изокрећући тренутно устоличене категорије и омогућавајући техникама означеним као “минорним” да поврате значај¹⁵⁶. (Сласер 1992: 3)

По Сласеру, стил је у научној фантастици, поред новума, једна од кључних категорија, јер се од осталих жанрова књижевности може издвојити као јединствен модус мисаоног експеримента (што поткрепљује низом уводних реченица познатих СФ дела, која нас стављају усред новума). “Путем стила и СФ-а, који се данас чини литерарним жанром који се највише заснива на стилу, повратили смо осећај експерименталног” (исто: 22), завршава свој есеј Сласер. Да закључимо ову кратку дигресију о стилу у СФ-у: непознати универзуми у научној фантастици своје постојање дугују и специфичном језику који СФ понекад користи; од научне логичности новума, али и од умешности аутора да различитим стилским техникама ослика те нове универзуме, зависиће њихова уверљивост.

Фармерова проза у “Јахачима румене наднице”, што се тиче стила, заснива се на језичким специфичностима. Она је разиграна, маштовита, интригантна и интелигентна, пуна лингвистичких играрија и акробација. Замах језичке луцидности овог Фармеровог дела може се сматрати једним од најоригиналнијих, барем што се тиче СФ књижевности (притом имајући у виду дела Дагласа Адамса, Семјуела Дилејнија, Урсуле Ле Гвин, Томаса Пинчона...). Када се говори о стилу Џојсовог *Уликса*, критичари често користе епитете попут: јединствен, уникатан или непоновљив. Арнолд Голдман описао је *Уликса* као

¹⁵⁶ Despite traditional expectations, however, style plays a significant role in SF world creation. It may, in fact, be central to the process many see as the primary function of SF and what gives it its generic identity: the creation not just of narrative worlds but of new narrative worlds. And these new worlds, conversely, reveal a new role for style. The function of style here reinforces the possibility that SF may be effecting a quiet revolution in narrative priorities, inverting now-consecrated categories and allowing devices designated “minor” to reclaim prominence.

“енциклопедију стилова¹⁵⁷“ (в. Париндер: 163). “Пре свега, Џојс је тражио стил који ће показати меру у којој је сваки појединац – у којој смо ја и Ви, милиони људи што ходају овом земљом – истовремено јединке али и непоновљиви и архетипични” (Вајлдер: 270), написао је Вајлдер у есеју “Џојс и модерни роман”. Интересантну анализу Џојсовог стила налазимо код истог аутора:

Он (Џојс, прим. аут) није желео да приповеда како је г-н Тај-и-тај срео Ту-и-ту госпођицу, како су се ту-и-ту венчали. Управо је овај увид водио тражењу новог начина да се нешто за нас учини привлачним. (...) Ова промена у гледању има два исхода. Нас мање занима анегдота, „заплет”, да ли се тај-и-тај господин упознао с том-и-том госпођицом. Ми им желимо добро; али пуко приповедање тока њиховог зближавања више нам не плени пажњу на исти начин. Као што је рекла гђа Стејн: “Ако који од четири највећа романа двадесетог века читате да бисте сазнали *шта се затим дешава*, можете одмах на почетку бацити књигу: Пруста, Џојса, *Чаробни брег*, *Стварање Американаца*” (исто: 272).

Фармер такође донекле руши традиционални начин СФ приповедања, скоковито излажући сиже, и без много заплета, у класичном значењу те речи. По Т. С. Елиоту “Џојс је убио деветнаести век и открио недовољности свих дотад важећих стилова” (в. Бихаљи-Мерин: 79). За Фармера нећемо рећи да је убио традиционални СФ, али га је, макар мало, “ранио”, показавши да научнофантастична књижевност не мора бити само строго реалистична проза о науци и технологији будућности и о другим световима итд, већ може бити и стилски дотеран мисаони и литерарни екперимент о могућим последицама новума. Па ипак је Фармерова новела чврсто и јасно у СФ жанру, није постала ни фантази, ни хорор.

Фармер је у “Јахачима румене наднице” покушао да дочара Џојсов стил писања, а да бисмо на конкретним примерима понудили доказе, послужићемо се класификацијом стила Владимира Набокова, који у *Уликсу* и Џојсовом писању препознаје три основна стила (в. Набоков: 10-11)

1. Оригинални Џојс: директно, луцидно, логично и лагано.

Мора се рећи да је господин Леополд Блум радо јео унутрашње органе животиња и живине. Волео је густу супу од живинских изнутрица, бобичаве желуце, пуњено печено срце, одреске цигерице пржене са презлама, пржену икру бакалара. Више од свега волео је овчије бубреге са роштиља, који су његова непца даривали финим, лаким укусом благо парфимисаног урина.

О бубрезима је размишљао док се лагано кретао по кухињи, ређајући по улубљеном послужавнику ствари потребне за њен доручак. Кухиња беше испуњена хладном светлошћу и ваздухом али се напољу посвуда распростирало благо летње јутро. То му је малчице подстакло глад. (Џојс 2008: 67)

¹⁵⁷ ...encyclopaedia of styles.

Код Фармера тај стил изледа овако:

Дедица мења улогу. Ноге је раскречио и чврсто укопао да му не смета љуљање палубе. Тамноплаве вене на његовим ножурдама дебеле су као лозе-давитељке на прастаром храсту. (...) Компас изгубила, благог појма нема где је; три једра ветар однео. Точкови са лопатицама врте се по ваздуху. Ложачима опадају јаја од напора, толико жестоко ложе пећи њене фрустрације. Пропелери се умрсили у мрежу неурозе. А Велики бели кит, а, па тог кита засад само назиремо у дубинама, али кит се брзо диже, решен да је дрмне о дно, а пошто је у питању тако колосално дупе, промаштити није могуууће. (Фармер 1984: 441)

2. Непотпун, брз, разбијених речи, изговорених у тзв. току свести или, боље речено, у праговима свести (најочигледнији пример налазимо у чувеном Молином монологу у последњем поглављу *Уликса*, који је исприповедан у огромним реченицама и без знакова интерпункције).

Да јер он никад није учинио тако нешто никада није затражио доручак у кревету с два јајета још одонда у хотелу *Siti arms* када се правио да је болестан и говорио као болесник пренемагао се не би ли постао занимљив оној маторој вештици госпођи Риордан и веровао да је успео да је обрлати а она нам није оставила ни цвоњка све је дала за мисе за покој ње и њене душе циција једна над цицијама па њој је било жао и да да 4 пенија за шпиритус причала ми је о својим бољкама умела је та без краја и конца да наклапа о политици и земљотресима и крају света дај бар да се пре тога лепо проведемо сачувај ме боже кад би све жене биле такве да гунђају против купаћих костима и деколтираних хаљина све се бојим да би неко од ње затражио да то обуче мислим да је побожна због тога што је ниједан мушкарац не би два пута погледао... (Џојс 2008: 718)

У “Јахачима румене наднице” не постоје овако екстремни нити обимни примери унутрашњег говора, већ само мање секвенце, као на пример:

Она женска одмиче лежерним кораком. Маче, бре, чекај бре, мене бре! Поплава, кренуло је, који је то јуриш, ударни талас налеће на чвор и враћа се назад и судара се са новим ударним таласом, експлодираће, пуна школа ђака ниоткуда врата, штрррррцај, водопадна небеса се обрушавају, нема Нојеве барке а ни десанке, он је нова, новиша, разараспрснуће милиона вијугавих блиставих метеора, флешеви севају у тигању егзистенције. Блажено је царство женбеско. (Фармер 1984: 431)

3. Пародије на различите неороманескне форме: наслови из новина, музика, мистичка и комедијашка драма.

Бронза је поред злата слушала челични звекет гвоздених потковица.

Недлчне блаблатрућ.
Цепка, штрпка отврдли нокат палца, цепка.
Немогући сте! Зато још јаче поцрвене.
Промукло дуну као кроз свиралу.
Фруле. Плави цветак у
Златној пагоди косе.
Титрава ружа на свиленастим сатенским грудима, Кастиљска ружа.
Ћућори, ћућори: Јадолорес.
Уја! Ко је то у... златном уја?
Цинцилин позва бронзу сажаљиву.
И звук, чист, дуг и трепетав. Чезнутљивозамирући звук. (Џојс 2008: 274)

Фармерова проза у “Јахачима румене наднице” можда највише наликује овој стилској категорији Џојса:

Троноги магарац, Баалимов сликарски штафелај, сад прелази на звук “иии-аааа, иии-ааа”. На штафелају је тобожње “платно”. То је у ствари плитка, овална посуда од озрачене пластике, специјално третиране. (...) Ова слика је део његове Пасје серије: Паси, паси; Пасје време; Пасати, антипасати и мачкати; Мој фи, пафове!; Пас-торала; Актив и пас-сив; Пас-ирај ме пас-том; Пас-ује ми пас-штета за пас-доручак, али само пас-териализована; Пас-сош; Паса маса, чичка мичка. (Фармер 1984: 429-430)

Кроз ове примере намеће се закључак да Џојсово и Фармерово дело представљају радикалан отклон од конвенционалних модова нарације, и указују на тријумф индивидуалне свести наспрам колективне.

14. Сличност на садржинском нивоу

Садржински ниво анализе фокусираће се на сличности основних садржинских елемената два анализирана дела, а то су сличност у поставци ликова, комични елементи, елементи психоанализе, пародије и сатире, и др.

Џејмс Џојс и Филип Хозе Фармер за наслов свог романа изабрали су парафразу. “Јахачи румене наднице” парафраза су наслова романа писца вестерн романа Зејн Греја *Јахачи румене кадуље*. Џојс је наслов свог *Уликса* извео из Хомерове *Одисеје*. Али заправо оба дела обрађују, не пловидбу Медитераном нити каубојско јахање преријом, него живот у урбаној средини, и то у кратком временском периоду. У *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” радња се одиграва у једном дану. *Бдење Финегана* и “Јахачи румене наднице” почињу сном и буђењем из сна. Поглавља у “Јахачима румене наднице” раздвојена су дугачким поднасловима, као што је случај са четвртим поглављем другог дела *Уликса*.

Паралеле се могу подвући и међу ликовима. Главни лик Чиб¹⁵⁸ се може поистоветити са Хомеровим Телемахом, тј. Џојсовим Стивеном Дедалусом, младим уметником у потрази

¹⁵⁸ Име Чибиабос вероватно је изведено из Лонгфелоове поеме “Хијавата” (Chibiabos, the musician).

за својим идентитетом, који се бори да ухвати променљиви ток стварности. Дедица Винеган је пандан Хомеровом Одисеју, тј. Џојсовом Леполду Блуму, изузетно лукав, и који је за живота прошао својом препреденошћу кроз бројне препреке. Чибовој мајци одговара лик Блумове неверне супруге Моли. Близанци Шем и Шон у Финегановом бдењу појављују се у “Јахачима румене наднице” као Подсв и Несв – близанци који су оличење подсвесног и несвесног у људској психи. Једна јунакиња из Џојсовог романа и једна из Фармерове новеле деле исто име. У питању је Бела – Бенедиктинина пријатељица у “Јахачима румене наднице” и власница бордела у *Уликсу*.

У “Јахачима румене наднице” постоји Киклоп који мори нашег Одисеја будућности, попут Полифема у Хомеровом класичном епу, или Џојсових “киклопа” из даблинског паба. У питању је Рекс Лускус, једнооки критичар, од чије одлуке ће зависити успешност Чибове изложбе, а самим тим и Чибов опстанак у старом друштву. О њему Фармер пише:

Рекс Лускус има црни монокл на левом оку, које му ископаше у тучи критичара уметности током серије предавања Волим Рембранта на каналу 109. Имао је довољно утицаја да обезбеди себи приоритет за усађивање новог ока, али то није желео. Кад га о томе питају, а често и кад га нико ништа не пита, он каже: “*Inter saecos regnat luscus*”, то јест, међу слепима једнооки је краљ. Зато је узео ново име, Рекс Лускус, Краљ Једнооки. (Фармер 1984: 432)

“Он (Леополд Блум, прим. аут) је ‘нико’ попут Улиса у пећини киклопа, а у исти мах и ‘Свако’ у опасној неизвесности модерне цивилизације” (Бихаљи-Мерин: 98). Криза културе један је од основних мотива у оба дела. Тај мотив је постао “хронотоп модернизма” (Херман Секулић: 50). Слом традиционалних западњачких система вредности карактеристичан је за оба анализирана дела.

Чиб Винеган откривење је киклопа-критичара Рекса Лускуса, према коме овај једнооки предатор има ласцивне претензије. Рекс Лускус, дакле Краљ Ћорави, је основао Хопацупистичку школу критике. Пародирајући коришћење преко педесет језика у *Бдењу Финегана*, Лускус објашњава да Хопацупистичка школа је изведена из Хотентот језика. Као што смо већ цитирали:

Израз го-го или хопа-цупа (што је превод од “го-го”) потиче, саопштио је Лускус, из старохотентотског језика. Филозофску концепт го-го, значио је: прегледати, сагледавати, то јест, гледати једну творевину толико дуго, да је на крају видиш. Хопацупистички или го-го приступ уметничкој (не само књижевној) критици састоји се дакле у таквом гледању уметника и његовог дела. (Фармер 1984: 440)

Чиб је, попут Стивена Дедалуса у Џојсовом *Портрету уметника у младости*, презасићен разочарењима, иако друштво Румене наднице наводно респектује уметност и уметнике. Заправо, у Беверли Хилсу будућности, где се привилегије и права стичу самим рођењем, уметност (и критика уметности) представљају само још један облик забаве за масе. Чибова креативна природа није испуњена краткотрајним успесима у друштву плиткоумних

(а слично се може рећи и за његове истомишљенике из редова Младих Радикала), нити је задовољан пуким испуњењем основних животних потреба трошењем румене наднице, већ чезне за нечим већим, ризикујући да га осветољубиви критичар стави на своју црну листу због одбијања да се проституише, а све зарад добијања своје изложбе. Фармерови ликови – Чиб и дедица Винеган, и Џојсови ликови – Финеган и Ирвикер у константном су процесу пропадања и урушавања. Тако, ова два аутора виде западњачко друштво као дегенеративну појаву, готово без шансе да се врати на прави пут. Међутим, и у *Уликсу* и у “Јахачима румене наднице” наслућује се трачак наде, мала варница која, ипак, имплицира да се друштво може уздићи, а људска креативност регенерисати, тј. да може васкрснути у нешто боље. На пример, Џојсов *Уликс* се завршава једним великим афирмативним (сада већ легендарним) *ДА* на крају Молиног монолога, док се “Јахачи румене наднице” завршавају хистеричним Чибовим смехом: “И док се тако ваља по земљи смејући се толико да га ребра већ боле, одједном осећа да му је неко тутнуо једну хартију у шаку” (исто: 472).

Фармер презентује Чибову причу кроз низ игара речи и алузија, често прекидајући наратив бизарним насловима и једнако чудним “цитатима” из имагинарног дела дедице Винегана “Како сам зезнуо ујка Сема и друге приватне ејакулације”. Претечом овакве литерарне екстраваганције можемо сматрати роман *Бдење Финегана* Џејмса Џојса. Џојс је, попут Фармера у новом таласу научнофантастичне књижевности, архетип бунтовног уметника наше ере. Аутор *Уликса* можда је пре свих осетио и у свом делу описао атмосферу фрустрације и дезинтеграције у модерном западном друштву. Бекство од таквог друштва Стивен Дедалус и Чиб проналазе у уметности. *Бдење Финегана* садржи вишеструке нивое значења у готово свакој реченици и чак комбинује неколико варијанти енглеског језика и страних језика у истој реченици. Резултат је једниствени “џојсовски” језик – ометајући фактор за неке читаоце, а непревазиђена поезија за друге. Слично се може казати и за Фармерову прозу која показује обресе “џојсовштине” највећма у погледу стила и језика. Поједини читаоци Фармерове новеле “саплићу” се већ на првом кораку ненавикнути на сличне језичке акробације у СФ литератури, док они стрпљивији, отворенији за нове технике у научнофантастичној прози бивају вишеструко награђени.

Оно у чему се Фармерова и Џојсова проза највише мимоилазе су различити фокус на радњу, и начин заокруживања дела у целину. Џојс занемарује радњу у корист психолошког портретисања својих јунака, и потенцира истраживање суштине човекове свести и његовог понашања. Фармер, вероватно због ограниченог текстуалног простора “Јахача румене наднице” није у стању да у потпуности искристалише унутрашњост својих јунака, већ покушава да их учини допадљивим кроз занимљиве реплике. Такође, Џојс се за разлику од Фармера не ослања ни на какав спектакуларни обрт, већ на танани обрт који остаје у сећању. Фармер на крају презентује сензационални обрт, близак традицијама СФ, у коме дедица Винеган и након смрти успева да изигра целокупно друштво, тј. владајући режим. За дедицу Винегана, као и за *Бдење Финегана*, не постоји крај, чак ни након смрти.

Као што *Уликс* не подражава и не препричава дословно Хомерову *Одисеју*, било по питању форме или садржине, тако ни “Јахачи румене наднице” нису буквална футуристичка копија Џојсовог романа, већ квалитетна уметничка надградња која свом хипотексту даје нову освежену форму, нудећи нове перспективе читања оба дела.

14.1 Комично код Џојса и Фармера

Уврежено је мишљење да су два основна облика испољавања комичног хумор и сатира (Видаковић: 87). На пример, по Михајлу Видаковићу, за хумористично (хумор) карактеристично је то да је онај “афирмативни”, саосећајни смех у *првом плану*, док је у другом плану смех “против” или “негативни смех”; а за сатирично је карактеристично обратно: у први план избија негаторски смех који са гневом исмева и разобличава пороке појединца или друштва, док се у другом плану налази онај афирмативни смех у прилог људских врлина, у име којих се и разобличују невредности, смех аутора дела, са којим саосећајно симпатише и доживљавац комедиографског дела (в. Видаковић: 88). За *Уликса* и “Јахаче румене наднице” можемо са приличном сигурношћу тврдити да припадају другом модусу – сатирично комичном.¹⁵⁹

Комично у научној фантастици има своје корене још из прото-СФ периода. Дела Џонатана Свифта (*Гуливерова путовања*, „Скромни предлог”), Марка Твена (*Јенки на двору Краља Артура*) само су неки од примера зачетака хумористичне традиције у фантастичној књижевности. Та се традиција наставила и у 20. веку са делима Фредерика Пола и Сирила Корнблута (*Рекламократија*), Алфреда Бестера (*Звезде, моје одредите*), кратким причама Роберта Шеклија и Курта Вонегата, а у новије време, као најистакнутији представник хумористичког СФ-а издваја се *Аутостоперски водич кроз галаксију* Дагласа Адамса. Ипак, и поред дуге традиције комичног у СФ-у, та област научнофантастичне литературе још увек није довољно истражена, и тек се очекују значајнија постигнућа на том пољу.

Када је реч о комичном у Џојсовом *Уликсу*, ствар је умногоме различита. Готово да нема познатијег проучаваоца дела Џејмса Џојса који не придаје значаја хумору у *Уликсу*. “Други чинилац који усложњава ову књигу је комични дух, беспочивни оптицај горке или нежне духовитости” (Вајлдер: 271), рекао је Вајлдер о *Уликсу* и додао:

Само мало дубље размислите о *Дон Кихоту* и *Мизантропу*, и доћи ћете до мучних закључака, дух комике их избавља од бездана над којим висе: од пораза и незнања. Мора се имати на уму да је ова књига написана над таквим једним безданом. Људско срце је способно да траје и одржава се само до извесне границе, чак и кад је ту комични дух да помогне. Изгледа да се Џојс одржао захваљујући своме хумору, прибегавајући исповедању и благодарећи својој радиности, која је све само не незамислива. (исто: 275)

Један други аутор, Хенри Ронс, Џојсовог *Уликса* чита као успешну комбинацију компликованости и веселости: “Јер, ако не постоји у западњачкој књижевности, почев од Раблеа, толико тешког дела, дела које толико захтева од свог читаоца, као што је Џојсово, исто тако не постоји дело које комуницира толико заразну веселост” (Ронс: 7). Исти аутор додаје да “Џојсово дело комуницира као неиспричљиво џојство, она веселост, она велика

¹⁵⁹ У суочењу са Фармеровом новелом можемо се сетити Бекетовог дела *Чекајући Годоа* и дела Душана Ковачевића *Радован Трећи*.

деструктивна еуфорија” (исто: 8). Хумор је “пробни камен сваког читања Џојса” (Шунбруд: 52).

Џојсов и Фармеров смех одишу истим ехом. У питању је филозофски смех – смех који је у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” противтежа депресивној свакодневници. “Мора да у узроку комичног постоји нешто помало нападачко (и то на специфичан начин нападачко) у односу на друштвени живот, јер друштво на то одговара гестом која по свему изгледа као одбрамбена реакција, гестом која помало застрашује” (Бергсон: 105), написао је филозоф Анри Бергсон у својој студији о смеху. И заиста, у Фармеровој новели, реакција на смех дедице Винегана је застрашујућа, и испоставило се фатална на крају по старог Винегана. Комично у “Јахачима румене наднице” релативизује центре моћи и њима “жонглира”, величајући слободу духа и индивидуалности. Француски филозоф Жак Дерида када размишља о *Уликсу* каже: “То је победнички, радостан смех, наравно, али свака радост увек одаје некакав бол, те је овај смех проницљиво помирен са судбином. Јер, свемоћ остаје аветињска” (Дерида: 48). Овај Деридин цитат савршено би се могао односити и на центре моћи из “Јахача румене наднице”. Смех код Џојса и Фармера може се још посматрати и као смех усмерен ка свим узалудним покушајима интерпретације, како то види Новица Милић:

И по томе што је литература у начелу несводљива на генерализације читалаца, што се језик кроз песништво без престанка испоставља као неукротиви вишак смисла, “последња” Џојсова реч представља кикот над свим настојањима интерпретације да припитоми говор, па и подсмех свакој филозофској интерпретацији. (Милић: 77)

У апсурдном друштвеном поретку један од могућих начина одбране је хумор. Брајан Олдис и Дејвид Вингроув у књизи *Гозба од трилион година* упозоравају на скрајнути аспект комичног код Фармера: “Међутим, било би превише лако окарактерисати Фармера просто као контроверзног писца и рушиоца табуа, тиме би се превише лако превидела чињеница да је он један од најбољих забављача у жанру”¹⁶⁰ (Олдис, Вингроув 1988: 394). “Јахаче румене наднице” можемо назвати и комедијом апсурда, јер кроз низ фарсичних траги-комичних ситуација живописује апсурдност живота лишеног обавезе друштвено корисног рада, уз приметан мизантропски став према човеку будућности. “Хумористични СФ 1960-их и 1970-их година тежио је углавном сатири, а комедија тог периода – нарочито Новог таласа – често је била црна”¹⁶¹ (Клут, Николс: 601), речено је у *Енциклопедији научне фантастике* Клута и Николса. Новела “Јахачи румене наднице”, која, уверени смо, припада Новом таласу, потврђује запажање Клута и Николса. Она комбинује високо интелегентни хумор са кошмарном стварношћу ликова, и на фарсичан начин говори о једном манипулативном друштву сутрашњице. Фармеров хумор у “Јахачима румене наднице” скандалозан је и “уврнут” на посебан начин, за разлику од неких његових претходника који су се задржавали на хумористичком потенцијалу ироније и сатире, али без смелијег исмевања изопачености друштва. Зато хумор у “Јахачима румене наднице” можемо назвати још и “монти-

¹⁶⁰ It would be too easy, however, to see Farmer simply as a controversial writer and breaker of taboos, too easy to overlook the fact that he is one of the genre’s finest entertainers.

¹⁶¹ Comic sf of the 1960s and 1970s tended strongly towards satire, and its comedy – especially that of the New Wave – was often black.

пајтоновским”. Џон Клут и Питер Николс проналазе једну заједничку црту код свих СФ аутора које користе комичне елементе у својим делима: “СФ хумор је доминантно песимистичан” (Клут, Николс: 602), и говоре о карактеристичном јунаку таквих дела: “Обичан човек, погођен околностима, који покушава да пронађе смисао или правду у Универзуму где те две категорије могу бити непостојеће”¹⁶² (исто).

Фармер међу првима уводи елемент комичног у традицију дистопије коју су обликовали Замјатин, Хаксли и Орвел. У класичним дистопијским романима тројице поменутих аутора – *Ми*, *Врли нови свет* и *1984* – главни јунаци остављају на читаоца на крају врло депресиван утисак. Дедица Винеган и Чиб једни су од ретких дистопијских јунака који поседују дозу ведрине, и који се отворено смеју репресивном друштвеном систему. Они то чине интелигентно, али ненаметљиво, и по томе су специфичне фигуре СФ жанра. У таквој употреби хумора и комичних елемената крије се још један квалитет Фармерове новеле. Фармер је убедљиво доказао да једно СФ дело из поджанра дистопије не мора неопходно да буде у потпуности песимистично.

14.2 Психоданализа

Снови занимају сваког великог писца. Сетите се колико се Шекспир занимао за снове. Џојс је читао класике психоданализе – премда као да им се подсмева – и ту је нашао што му је требало. Ту је открио начин на који се наша подсвест користи симболом – симболом као разјашњењем и помоћником, и симболом као заменом за нешто што се одбацује; ту је открио игру речима и говорну омашку као издајнике; ту је нашао и нешто што је Јунг разрадио кудикамо шире но Фројд; чињеницу да нас све покреће несвесно ослањање на ове митове и симболе, који нам помажу да савладамо потешкоће. Финеганово бдење се превасходно темељи на веровању у несвесно.

Џојс је у *Улису* истраживао притиске несвести на свест. Више но иједан други писац успео је да разоткрије привидне нескладе људског ума. У људскоме духу нема несклада, чак ни кад је реч о лудилу. Написавши књигу о будноме духу, одлучио је да прикаже дух у стању сна – да напише књигу о моћи. Да би то остварио, морао је да пронађе неку технику – изван језика ноћи. У томе су нам много помогла Фројдова открића. (Вајлдер: 274)

Овај дужи цитат настоји да постулира основна Џојсова интересовања за психоданализу – снове, игре речи и несвесно. Фармер је искористио психоданализу у “Јахачима румене наднице” као још један омаж Џојсу, али је то учинио на један комичан начин. Следећи одломак је само један од примера таквог писања:

Сексуалне импликације јуриша Лаке бригаде у Кримском рату 1854. године

¹⁶² ...sf humour has by and large been pessimistic. The ordinary guy battered by circumstances, trying to find meaning or justice in a Universe where these commodities may be nonexistent.

гласи наслов једне књиге тако фасцинантне, да доктор Џесперсен Џојс Батисмен, психоллингвист запослен у државном Бироу за групну реконфигурацију и интеркомуникабилност, просто не жели да је испусти из руку.

“Роткве нису обавезно црвене”, говори он у магнетофон. “Млади радикали себе називају и ротквама, што би значило да су политички црвени. Играју се и другим речима, као што су разваљивање, радио, раја, ракета, и рапавко што у сленгу Беверли Хилса значи незгодан тип, одбојан, социјално неприхватљив. Ипак ми ови Млади ротквикали не изгледају као традиционална левица; они само заступају ову сада модерну побуну против живота уопште”. (Фармер 1984: 446)

Читајући овај одломак можемо наслутити Фармеров став према психоанализи у СФ-у, а то је да се психоанализа у научнофантастичној књижевности може јавити врло погодно у виду пародије Фројда. Научна фантастика, као жанр књижевности који жели рационална и здраворазумска објашњења новума, не искључује фројдовску психоанализу као могуће средство за стицање сазнања. Али, ипак, психоанализа, у свом стандардном значењу, подразумева задирање у подручје ирационалног, несвесног и подсвесног, визија и сновиђења, и природнија је за жанр фантазије¹⁶³ (за разлику од телепатије која је ближа научној фантастици). Фармер је надахнуто искористио ограничења коришћења психоанализе у СФ-у како би уградио још један слој пародије у своје дело, демонстрирајући нови могући модус надградње Џојсовог *Уликса*. Тако у “Јахачима румене наднице” имамо цинове Несва и Подсва (пародија на несвесно и подсвесно), психоллингвисту Џојса, сновике догађаје (попут епизоде са пеном) и невероватне игре речи као резултат наглашавања фројдовских омашки.

14.3 Сличност у поставци ликова

Када је реч о ликовима у анализираним делима, њихова функција може се сажети на две основне категорије: приказивање баналне модерности у поређењу са херојском прошлошћу *Одисеје*, и дехуманизација савременог човека. Овај наш закључак поткрепљује и гледиште Ото Бихаљи-Мерина, који каже: “У основну замисао Џојсовог мита спада скидање човека са пиједестала хероја и његово стапање са свакидашњицом. Прави јунак је просечан човек са својим слабостима и стрепњама. Онакав какав је, он мора да живи, да осваја или пропадне” (Бихаљи-Мерин: 96). У истом маниру Бихаљи-Мерин додаје:

У Џојсовим очима свакидашњица је исто тако опасна, опака, свеобухватна и необухватљива као и пустоловно путовање између Сциле и Харбиде. Свог јунака Џојс не уздиже стварајући од њега хероја, него његову унутрашњост обелодањује на један још недостигнут начин. У оном најбаналнијем, људски свакидашњем, лежи целокупно искуство живота (исто: 97).

¹⁶³ Неки теоретичари књижевности чак тврде да психоанализа као наука не постоји, јер се не бави егзактном истином, већ да је у питању нека врста детективно-фантастичне фикције које комбинује прошлост и садашњост са сновима и долази до својих фрагментарних закључака; видети, на пример, есеје “Психоанализа је научна фантастика” Терезе Гирон (Гирон 2000), или блог великог ауторитета из области теорије и критике СФ-а Адама Робертса у којем се дотиче ове теме (Робертс 2007).

Сличног је размишљања и Маја Херман Секулић: “Ликови у роману исто су тако лишени сваке есхатолошке важности и служе, пре свега, за успостављање даљих структуралних веза. Ова ‘девалоризација’ фиктивних ликова навела је многе критичаре да у вези са тим питањем говоре о процесу ‘дехуманизације’ као о једној од главних одлика модернистичке прозе” (Херман Секулић: 58). Овим реченицама Бихаљи-Мерин и Херман Секулић погађају атмосферу и Фармерове новеле, с том разликом што “Јахачи румене наднице” предвиђају испразну будућност, где има много више симболичних Сцила и Харбида него ли у Хомеровом епу. У “Јахачима румене наднице” препознајемо два Одисеја – Дедица Винеган који је мисаони Одисеј и Чиб свакидашњи Одисеј (насупротив правом Одисеју који је лукав али и зна да употреби снагу мишића).

Бихаљи-Мерин препознаје унутрашњи монолог као основно средство стварања неконвенционалних експерименталних ликова у *Уликсу*;

Унутарњи монолог био је за Џојса техничка конструкција помоћу које је своје ликове могао да одведе у још неутрвена подручја претконвенционалних односа. Чим су једном стигли у та подручја, конструкције су постале сувишне, могле су бити порушене и као скеле употребљене за нове експерименте (Бихаљи-Мерин: 102).

Филип Хозе Фармер мање се користи унутрашњим монологом од свог узора, али захваљујући језичким бравурама и плодној имагинацији у “Јахачима румене наднице” створени су ликови којим научна фантастика може да се поноси.

За детаљније разумевање ликова у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” најрелевантнији је међуоднос Џојсовог јунака Стивена Дедалуса и Фармеровог јунака Чиб. Попут Чиб, Стивен Дедалус није визуелно представљен читаоцу, “он је пре пројекција ауторовог ума него блиско ново биће створено уметничком имагинацијом” (Набоков: 5). Као и Дедалус, Чиб одбија да се препусти јефтиним уживањима футуристичког Лос Анђелеса, већ бег од корумпираног окружења тражи у уметничком заносу. Такође се и Стивен Дедалус “одупро наметнутом задатку и, уместо учешћа у деструкцији које му је нудила отаџбина, он је изабрао креативност” (Машовић: 21). Стивен и Чиб су комплексни младићи у потрази за идентитетом. Први се бори за слободу од крутог ирског система, католичанства и британске власти, а други за слободу свог уметничког дела.

Стивен Дедалус из *Портрета уметника у младости* и *Уликса*, и Чиб из “Јахача румене наднице” пролазе кроз сличан интелектуални и спиритуални развој – од болног детињства ка отпору према заједници и, коначно, до зрелости и одбране уметничког позива. Како истиче критичар Томас Х. Ландес када говори о Стивену Дедалусу – а слично се може казати и за Чиб – Џојсов јунак није типичан Вордсвортовски романтичарски јунак: Вордсворт захваљује вишој сили за снагу имагинације, док је Дедалус прагматичнији, заитнересован са целокупност постојања света и свемира. Дедалусово, као и Чибово, спиритуално путовање “кулминира префињеним летом до конституисања сопства”¹⁶⁴ (Ландес: 146). Дедалусов и Чибов отпор друштву манифестује се двојачко: прво, обојица се окрећу позиву уметника, дефинишући себе као аутсајдере и отпаднике друштва; и друго,

¹⁶⁴ ...culminates in a tenuous flight to the constitution of being itself.

обојица излаз траже у бекству из морално “контаминиране” средине – Стивен литерарно напушта Ирску и мења је за слободу Париза, док Чиб спас тражи у првобитном друштву Египта, где још нису допрли негативни утицаји Западне цивилизације.

У *Уликсу* је Бак Малиган Стивенова пародија и “гротескна сенка” (Набоков: 16), примећује Владимир Набоков. И Чиб има своју сенку – то је полицајац Аципитер, антитеза Чибовој уметничкој природи.

Стивен Дедалус и Чиб на прелазу су из адолесценције у зрело доба, а тај период њиховог развоја праћен је сукобљавањем са ауторитетима и критиком неморала. Име Стивен Дедалус има митолошки одјек – Стивен је име једног ранохришћанског мученика (Saint Stephen – Свети Стефан), а Дедалус је име митског архитекте који је саградио лавиринт где је био смештен Минотаур. Чибиабос (или краће Чиб) из “Јахача румене наднице” такође има митолошки контекст у митологији америчких Индијанаца где представља господара духова. Фармер нам, попут Џојса, показује на који начин се с(а)вест појединца може обликовати тако да формира сопствени систем вредности супротан ономе у коме владају лицемерство и предрасуде. Џојс то постиже кроз чврсто усмерени интегритет Стивена Дедалуса, а Фармер кроз бег у уметност. Како сажето закључује Владимир Набоков у својој студији о Џојсу, они су (Дедалус и Чиб, прим. аут) “метафизичка природа” (Набоков: 5).

14.4 Женски ликови у научнофантастичној књижевности

“Много је слика жена у научној фантастици. Али једва да постоји понека жена¹⁶⁵“, истакла је у једном разговору позната америчка ауторка научне фантастике, истакнута феминисткиња, Џоана Рас (Joanna Russ) (в. Клут и Николс: 1342). Традиционална научна фантастика тзв. “Златног доба” тог жанра третирали су женске ликове као неравноправне судеонике у радњи, чији је једини “задатак” био да западну у невоље, и да, на крају, буду спашене од стране супер-хероја. Такав поредак се одржао готово до појаве новог таласа у СФ-у (почетком 60-их година двадесетог века), када женски ликови добијају већу аутономију, а њихови психолошки профили бивају обогачени. Са појавом аутора као што су Алиса Шелдон¹⁶⁶ (Alice Sheldon), Урсула Ле Гвин и Семјуел Дилејни, мења се и парадигма креирања и позиционирања женских ликова у научнофантастичној књижевности. У прилог тој тврдњи иде и чињеница да је до 50-их година 20. века СФ посматран као врста литературе коју пишу мушкарци за мушкарце. Ипак, последњих четрдесетак година научнофантастична књижевност је постала хетерогенија и софистициранија, и изнедрила је већи број списатељица књижевног израза високог уметничког квалитета¹⁶⁷. Такође, поједини СФ аутори мушкарци почињу да креирају уметнички вредне женске ликове, а као позитивне примере можемо издвојити дела Семјуела Дилејнија (Samuel Delany), Грега Бера (Greg Bear), Јана Мекдоналда (Ian McDonald), Бруса Стерлинга (Bruce Sterling), и још неких писаца млађе генерације.

¹⁶⁵ There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women.

¹⁶⁶ Писала је још и под псеудонимима Џејмс Типтри Јуниор (James Tiptree Jr.) и Ракуна Шелдон (Racoona Sheldon).

¹⁶⁷ Не смемо сметнути с ума да је заправо родоначелница читавог жанра једна жена – Мери Шели, која је својим романом *Франкенштајн* (1818) ударила темеље целој научнофантастичној књижевности.

Третман женских ликова у дистопији као поджанру научне фантастике тежак је за разумевање. Први тренд који се да приметити је да се ауторице научне фантастике често опредељују за субжанр утопије и дистопије (Џоана Рас, Урсула Ле Гвин, Маргарет Етвуд...). Оне понекад изражавају песимизам у погледу виско-технологизованог, будућег “мушког” света (нпр. роман *Слушкињина прича* Маргарет Етвуд), али и притајени оптимизам који се може огледати у повратку коренима и сасвим једноставном животу у природи (нпр. *Стално се враћајући кући* Урсуле Ле Гвин). Ова проблематика није уско везана само за утопијску и дистопијску књижевност, већ уопштено и за велики део свеукупне СФ литературе, где се могу препознати традиционалне, стереотипне улоге женских ликова. Те шаблонске женске ликове, попут идеализоване жене светице или зле манипулаторке, утопијска и дистопијска литература понекад задржава, али у најуспелијим делима проширује (или сужава) њихове улоге.

У том светлу може се сматрати преувеличаном тврдња америчке феминистички оријентисане критичарке Елеин Хофман Барух (Elaine Hoffman Baruch) која тврди да се “мушка утопија појављује као женска дистопија”¹⁶⁸ (в. Вукадиновић: 101). Рецимо, на примеру класичне утопије Томаса Мора (1516), може се приметити патријархално организовано друштво, али су и женском друштву дате неке од привилегија које у данашње време могу деловати смешно, али из позиције друштвеног устројства 17. века те привилегије су итекако приметне. У Моровој *Утопији*, жене и даље обављају све кућне послове, али им је омогућено право образовања.

Критичар Лајман Тауер Сарџент (Lyman Tower Sargent), мање је радикалан од Барухове, и као тезу износи следеће:

Без претеривања, прилично је јасно да аутори већине утопија до 1887. године верују да би позиција жене у неком идеалном друштву била потпуно иста као и у савременом друштву. Другим речима, жене већ живе у утопији, а утопија треба да служи мушкарцима. Чини се да ова чињеница указује на једну значајну поенту о карактеру мушкараца и жена. Прво, ако жене већ живе у утопији, јасно је да таква утопија не одговара мушкарцима. Жене су виђене као одговарајуће за глупаве, благе и инфериорне улоге. Готово као да се описују две различите врсте. Наравно, могуће је и једноставније објашњење – жене нису сматране довољно значајним да би се узеле у обзир¹⁶⁹. (в. исто: 102)

Књижевна критичарка српског порекла, Јелена Вукадиновић, сматра да је и ова тврдња непотребно пренаглашена. У својој магистарској тези “Улога жена у утопијским и

¹⁶⁸ ...men’s utopia appears as women’s dystopia. – Ово одзвања подсећањем на вероватно најбољу песму прве енглеске списатељице која је професионално живела баш од писања, Афре Бен, “Љубав је у фантастичном тријумфу седела” (Aphra Behn, “Love in Fantastic Triumph Sat”, с. 1677) где она приказује да је једна иста љубав, заједничка, за мушкарца победа а за жену пораз.

¹⁶⁹ Without overemphasizing the point, it’s fairly clear that authors of most utopias up to 1887 believe that woman’s position would be exactly the same in an ideal society as it is in contemporary society. In other words, women are already living in utopia and that utopia is to serve men. This seems to imply an important point about the character of men and women. First, if women are already living in utopia, it is clearly not a utopia appropriate for men. Women are seen as suited for dull, placid inferior roles. It is almost as if two species are being described. Of course, a simpler explanation is possible – that women weren’t considered important enough to take into account.

дистопијским романима” (“Role of Women in Utopian and Dystopian Novels”, 2009) Вукадиновић апострофира да су утопије историјски условљене, и да су друштва од Платона до Мориса изразито патријархално условљена, али и поред тога, у утопијама тог доба приметан је напредак женског лика у сферама образовања или основних људских третмана, што је у стварном животу тог периода било незамисливо. “Нереално је прићи тим утопијама (од Платона до Мориса, прим. прев) са очекивањима савршене родне једнакости као што је замишљамо, и арогантно је порећи унапређења која су ти аутори понудили”¹⁷⁰ (исто: 102).

Ипак, научној фантастици нису непозната дела у којима су осликана друштва којима владају искључиво жене, по сопственим правилима. Вероватно први такав роман је *Револт мушкарца* Волтера Бесанта (*The Revolt of Man*, Walter Besant, 1882), који представља критику викторијанског шовинизма. До седамдесетих година прошлог века написано је још неколико значајних дела на сличну тему: *Свет жена* Џ.Д. Бересфорда (*A World of Women*, J.D. Beresford, 1913), *Долазак Амазонки* Овена Џонсона (*The Coming of Amazons*, Owen Johnson, 1931), *Нестанак* Филипа Вилија (*The Disappearance*, Philip Wylie, 1951), *Девојке са планете 5* Ричарда Вилсона (*The Girls from Planet 5*, Richard Wilson, 1955), *Свет без мушкараца* Чарлса Мејна (*World without Men*, Charles Maine, 1958), *Планета девица* Пола Андерсона (*Virgin Planet*, Poul Anderson, 1959), *Дан жена* Роберта Блоха (*Ladies' Day*, Robert Bloch, 1968), *Режим жена* Томаса Бергера (*Regiment of Women*, Thomas Berger, 1973), и др.

У феминистичкој критичкој пракси која се тиче проучавања књижевних дела из жанрова научне фантастике и фантазије, веома је утицајна тзв. “Мартинина скала”¹⁷¹ (“Martin’s scale”, 1990) за детерминисање феминистичког садржаја у СФ и Ф литератури. Та скала је подељена у 10 нивоа (в. Клут и Николс: 424, 425):

Ниво 1: Изражена сумња у патријархат/жене избегавају подређену улогу.

Ниво 2: Мушкарци и жене су једнаки.

Ниво 3: Жене су боље од мушкараца у неким сферама.

Ниво 4: Жене су у свим сферама боље од мушкараца.

Ниво 5: Не можеш са њима/не можеш без њих.

Ниво 6: Мушкарци су са неком “фалинком” и за сажаљење.

Ниво 7: Мушкарци су робови.

Ниво 8: Сепаратизам је неопходан за опстанак.

¹⁷⁰ It is rather unrealistic to approach those utopias with expectations of perfect gender equality as we imagine it, and it is highhanded to dismiss the improvements those authors offered.

¹⁷¹ Диана Мартин била је уредница феминистичког часописа “Аурора”, а скраћеница СФ у њеном часопису значила је “спекулативни феминизам” (“speculative feminism”).

Ниво 9: Позитивна конотација лезбијских/феминистичких утопија.

Ниво 10: Партеногенеза и/или сцене стварне кастрације.

14.5 Поређење женских ликова у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”

Женски ликови у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” комплексни су и тешки за анализу. Прва заједничка ствар коју можемо уочити у овим делима је да у њима има мало (битних) женских ликова (у *Уликсу* свега један, у “Јахачима румене наднице” два), тј. ради се о претежно мушким универзумима. Између тих женских ликова код Џојса и Фармера постоје извесне сличности, али је и приметна надградња и пародирање џојсовске и хомеровске Пенелопе код Фармера. О Џојсовој “Пенелопи” писано је веома опширно у неким ранијим критичким анализама, тако да ћемо се у овом делу концентрисати преваходно на Фармерове женске ликове, и то двојако – засебно и у релацији са главним женским ликом *Уликса* Моли Блум.

Уколико бисмо желели да женске ликове Фармерове новеле “Јахаче румене наднице” оценимо горепоменутом “Мартинином скалом”, веровато би се морала креирати нова категорија, јер су женски ликови у тим делима (нарочито у Фармеровом) накарадне појаве, карикирани и изобличени, у тој мери да би вероватно свака феминисткиња пожелела да није прочитала Фармерову новелу. Жене су у Фармеровој новели гротескне карикатуре, аморалне јединке отуђене у дистопијској визији 22. века. Другим речима, новела “Јахачи румене наднице” могла би малтене да функционише и без тих женских ликова, јер они нису једнаки судеоници радње, већ само друштвени паразити. Као да је Фармер желео да покаже да ће ослобађање од друштвено корисног рада, у једној футуристичкој дистопијској визији човечанства, више штетити женама него мушкарцима (иако слично важи и за мушке ликове, са изузетком Чибана и дедице Винегана). Један од два женска лика у Фармеровој новели није чак заслужио ни име, већ га ауторски глас једноставно представља као – Чибова мајка.

Кроз слику Чибове мајке Фармер је осликао своју визију Лос Анђелеса 22. века. Та жена је порочна, проста, прекомерно гојазна, егоцентрична, вулгарна. Њен лик руши и драстично, екстремно пародира стереотипе викторијанског женског лика као брижне мајке и узорне супруге, која држи породицу на окупу. Лик Чибове мајке је свесно карикатурално предимензиониран, као да је изронио из Раблеове сатире, деконструишући и преиспитујући мит о жени светици у патријархалном свету. Мора се истаћи и спретност (па и храброст) Филипа Хозе Фармера да створи један такав оригиналан лик (којим се феминисткиње сигурно неће поносити), који на један забаван – црнохуморан – начин отвара бројна психолошко-социјална питања о статусу жена у једној антиутопијској будућности. Чибова мајка је у једном ширем контексту лик-новум, аутентична нова појава свеколике књижевности. Један кратак опис и дијалог биће довољни да илуструјемо тачност наших тврдњи о аутентичности женског лика који се коцка, неумерно гоји, раскалашно живи, комуницира искључиво преко Фида и има инцестуозне односе са сином (док се имена мужа и не сећа):

Окупили су се око округлог стола. Оматорели витези и даме скупљају се да још једном траже краља, краљицу, аса и пуба. Њихови оклопи вишеслојни су и састоје се од сала. Мамини сланинасти образи висе као заставе на безветреном дану. Сисе је опустила све до стола, па оне тамо подрхтавају, надимају се, таласају се. (...)

“Отварам.”

“Ја сам отворена стално”, каже мама; на то се сви истрзавају од смеха. (...)

Чибу се плаче. (...)

Он не плаче, осећа се као човек који размишља о мајци коју је некад познавао и која је давно, давно умрла. И сад је сахрањена испод лавине сала. Кад му је било шеснаест година, имао је дивну маму. Она га је одбила. (Фармер 1984: 433)

Још илустративнији може бити одломак када Чибова мајка тражи од Чиба да поново ступе у сексуалне односе:

“Сине, ово ми не значи много, радим то само зато што те волим.”

После тога само се гојила, дебелила, сланинчила! Куд је то кренула? Мили боже куд сам заш’о, ноћ ме стиже у дебљини, залутао у сланини. Ишчезавала је повећавајући се.

“Сине мамин, хајде бар да се мало рвемо понекад.”

“Мама, ти си мене одбила, и то је у реду, јер сад сам већ велики дечко. Али не, немаш права сад да тражиш да опет почињемо.”

“Ти ме више не волиш.” (исто)

Као што можемо видети из наведених цитата, лик Чибове мајке је до екстрема деградиран, без иједне позитивне особине. Фармерова наративна стратегија је таква да он не даје ближа објашњења или историјске узроке таквог понашања Чибове мајке, већ их узима здраво за готово, као непроменљиву константу. Целокупно друштво је непоправљиво корумпирано, па зашто би онда требало тражити узроке понашања једне индивидуе каква је Чибова мајка (*Similis simili gaudet*).

Други женски лик у “Јахачима румене наднице” који завређује нашу пажњу је Бенедиктина – Чибова вереница. Бенедиктина дели неке заједничке особине са Чибовом мајком, а то су раскалашност, промискуитетност, гротескан изглед, невезаност за породицу, итд. Ево како је Фармер сликовито дочарава:

Висока је, витка, има узане кукове и дуге ноге као створене за бреновање, али и огромне груди, опет, као права брена. Њена је коса, црна као зеница ока њеног, растављена раздељком на средини, и прилепљена парфимисаним спрејом за лобању; затим уплетена у две дуге плетенице. Плетенице падају до њених рамена, иду напред, па их под грлом спаја златни брош. Почев од тог броша, који има облик музичке ноте, плетенице се опет раздвајају, свака обухвата по једну дојку, па их испод дојки спаја нови брош, а онда оне излазе напред, на њен стомачић. Ту их спаја четврти и последњи брош. Одатле оне иду расплетене, као двојни црни водопад, преко предњег дела њене звонасте сукње. (исто: 450)

Бенедиктина из “Јахача румене наднице” научнофантастична је надградња Џојсове јунакиње Моли Блум, супруге “савременог Одисеја” Леополда Блума. Оба поменута женска лика пародија су Одисејеве хероине Пенелопе, беспрекорне и верне супруге која је одбијала просце и чекала свог супруга да се врати са вишегодишњег путовања. Дакле, Моли Блум је Пенелопа 20. века, а Бенедиктина је футуристичка Пенелопа 22. века (мада ту улогу можемо доделити, у мало другачијем референтном оквиру, и Чибовој мајци). Да видимо најпре сличност између те две Пенелопе, а затим и да видимо на који начин је Фармер транцендирао Џејмса Џојса, свог узора. Како би упоредили сличност са Бенедиктином, илустративан је следећи опис Моли Блум: “Завечала је алкама када се хитро усправила, с лактом на јастуку. Он спокојно погледа њено тело и прорез међу крупним меким сисама које су јој висиле у спаваћници као козје виме. Топлина њеног опруженог тела подиже се у ваздух, мешајући се с аромом чаја који је сипала” (Џојс 2008: 75).

Моли Блум, Бенедиктина и Чибова мајка су статични ликови који не учествују у покретању радње; оне су пасивни посматрачи друштва (с том разликом што Моли има коментар на окружење, док Бенедиктина и Чибова мајка остају неме). “У тој Одисеји мушкараца што једре по даблинском мору лепа, црноока Мерион Блум, Пенелопа и Калипса бујних облика, представља чврсту тачку што лежи (дословно, јер је видимо искључиво у кревету), од које креће и према којој иде Џојсов Улис” (Нагановски: 66-67), истакао је Егон Нагановски у монографији *Телемах у лавиринту света*. Слично се може рећи и за Фармерове јунакиње. Дакле, Моли и Чибова мајка су ограничене на живот у кући, док су “Одисеји” Фармера и Џојса – Леополд Блум и Чиб – у константном покрету (као и изворни Хомеров Одисеј). Женски свет је готово у потпуности одсечен од мушког света.

О њиховим поступцима сазнајемо посредно, преко коментара (мушких) јунака. Светли изузетак је прослављени унутрашњи монолог Моли Блум на 40-ак страница у последњем поглављу *Уликса*.

Поменуте јунакиње су пародија стереотипних хероина из периода класицизма, романтизма и викторијанизма. Како истиче Марија Херман Секулић у својој анализи Моли Блум: “Пенелопа” је *parodia* у основном, етимолошком значењу те речи будући песма испевана не као имитација неке друге песме него као “супротна песма”, у овом случају као ‘песма’ која се супротставља Блумовој и Стивенској рационалности” (Херман-Секулић: 109). Међутим, за разлику од таквог тумачења пародије Пенелопе у *Уликсу* (као опозицији рационалности), Фармерова Пенелопа (Бенедиктина) је у функцији наглашавања тоталне ентропије, хаоса, лудила, ирационалности – у том универзуму све је обесмишљено, па је и футуристичка Пенелопа стављена у функцију појачавања доживљаја субверзивности и надирућег нихилизма. Још један одломак може да потцрта наше тврдње:

Фацу је дебело намазала зеленом и аквамарин бојом, и украсила четворолисно-детелинским знаком лепоте и једним топазом. Има жути брусхалтер са вештачким розе брадавицама напред; са брусхалтера висе ресице и тракице. Испод тога, око струка јој је полукорсет од блиставо-зелене материје са црним розетама. Али корсет је напола скривен једном жичаном структуром која је покривена светлуцавим ружичастим ромбоидно-изпрошивеним материјалом. Ова жичана структура се

продужује уназад, где формира нешто налик на задњи део авионског трупа или на задњи део птичјег тела; ту је структура украшена дугим вештачким гримизним и жути перима.

Све до стопала, тачније до ножних чланака, надима се прозрачна сукња. Та сукња баш нимало не скрива све оно испод, а наине: појас за чарапе, пругасто жут-итамно-зелен, украшен чипком; беле бутине девојачке; црне мрежасте дуге чарапе са зеленим часовницима у виду музичких нота; преко тога навучене гаћице. Ципеле су јој светло-плаве са топазним високим штиклицама.

Бенедиктина треба овако костимирана да наступи на Народном фестивалу фолк музике, то јест да пева. (Фармер 1984: 450)

Још један сличан мотив код Џојсове и Фармерових Пенелопа је мотив одбацивања. *Уликов* Одисеј, Леополд Блум, одбацио је (у сексуалном смислу) своју Пенелопу – Моли, након преране смрти њиховог сина Рудија. Отуда и произилази Молина склоност ка аферама и размишљањима о другим мушкарцима. У “Јахачима румене наднице” говоримо о једној другој врсти одбијања – одбијању сина од стране мајке (у Фармеровој визији приказано као пародија на психоаналитичко тумачење Едиповог синдрома), што резултира његовом неприлагођеношћу у друштву. У *Улику* одбацивање значи грех “против принципа плодности” (Вилсон: 165), како је то формулисао Едмунд Вилсон у *Акселовом замку*. У “Јахачима румене наднице” то би био грех против принципа родитељства.

И поред свих очигледних негативних страна, женски ликови код Џојса и Фармера обојени су књижевно вредним “Емброуз-Биерс-овским” црним хумором, што их чини памтљивим и препознатљивим у традицији светске књижевности. То су ликови који својим рушењем норми уједно померају границе књижевности и дотадашњу традицију (како је то Т. С. Елиот објаснио у есеју “Традиција и индивидуални таленат”). Сличног је размишљања и Вилсон, који у Молином монологу у последњем поглављу *Улика* види деконструкцију норми дотадашње књижевности, односно једну језичку новину – језички новум – чији је циљ да преиспита цеколупну књижевну традицију, и утицај језичких новотарија на неко уметничко дело.

Одговор који налазимо у солилоквију Моли Блум истовремено је и завршна трансгресија, потпуно скретање од прогресије стилова које смо пратили кроз цео текст. (...) И заиста се чини крајње прикладно да књига којој је циљ да преокрене свако устаљено правило и концепт, те да се поигра са свеколиком традицијом којој припада као језик и као жанр, произведе оба ова ефекта – престопа и забаве – наговештена у појму диверзије (*diversion*) (Херман-Секулић: 109).

Интересантно је да су два споредна женска лика “неоскрнављена”, а у оба дела то је лик ћерке – у *Улику* је то Мили, ћерка Леополда и Моли Блум, односно, код Фармера, Мириам бин Јусуф, ћерка Вах-хаби жене. Мили је брижна ћерка, пуна љубави за своје родитеље, а о томе сазнајемо из њеног писма:

Пуно ти хвала за диван рођендански поклон. Одлично ми стоји. Сви кажу да сам са својом новом капом права лепотица. Добила сам и мамину дивну кутију крем-бомбона и ево сада вам пишем. Дивне су. Одлично ми иде посао са фотографисањем. Господин Коглан ме је сликао и госпођа ће послати слику чим је развије. (...) Поздрави ми мамицу а теби велики пољубац и хвала (...) Реци му да Луцкаста Мили шаље најсрдачније поздраве. Сад морам да завршим пуно те воли твоја одана ћерка Мили (Џојс 2008: 78).

Мириам бин Јусуф (арапско име, претпостављамо – муслиманско) је старомодна ћерка, коју мајка брани од Чибовог удварања: “Мириамина кева устаје у чамцу. (...) Њена матера, међутим, баш изгледа као прљава стара орлушина” (Фармер 1984: 459). Муслимани, дакле Ислам, у Фармереровој новели приказани су као упориште конзервативног, патријархалног морала. Они попреко гледају на западњачки стил живота, и стога мрко посматрају претензије западњака Чибана према Мириам.

Према томе, у оба анализирана дела лик мајке и супруге је “искасапљен”, док лик ћерке остаје чедан.

У једној од најисцрпнијих лексиконски обрађених студија о Џојсу, аутора Фарњолија и Гилеспија *Џејмс Џојс од А до Ж*, у одредници о Моли Блум њих двојица такође запажају комплексност о којој смо у претходном делу говорили.

Како роман одмиче, Молин лик осцилира од слике архетипа до сложене индивидуе. Током већег дела првих седамнаест поглавља ми је видимо кроз Блумову свест и свест низа других мушкараца у Даблину, што истиче њихове сексуалне ставове. Међу собом они призивају скоро сваку замисливу варијацију стереотипа мајка/курва, а и она сама се поиграва читаочевим склоностима ка стварању сексуалних стереотипа. (Фарњоли и Гилеспи: 35)

Такође, Едмунд Вилсон се фокусира на лик Моли Блум као на гротескну форму која, ипак, покушава да мисли својом главом.

И Стивен и Моли су лаки за описивање јер представљају крајности. (...) Али госпођа Блум је као земља, која даје исти живот свакоме: она осећа материнско сродство са свим живим бићима. (...) Ово неотесано тело, тело човечанства, на коме почива цело здање *Улиса* – које откуцава тако снажним ритмом усред бестидности, простоте и беде – мучи се да избаци неко знање и лепоту којом би се превазишло. (Вилсон: 184-185)

У чему је, дакле, основна разлика између ових Фармерових и Џојсових јунакиња, имајући у виду да су те три “Пенелопе” у оба дела приказане као полуписмене бестиднице и пародиране карикатуре? Фармерове “Пенелопе” – Бенедиктина и Чибова мајка – банализоване су и вулгаризоване, огољене јединке лишене било каквих начела, осим задовољења сопствених потреба. То су јунакиње од којих се не може очекивати катарза, јер је свеукупни друштвени систем исти такав. И можда је управо то највећи квалитет ових

јунакиња – оне руше традиционалну књижевну норму, и остају то што јесу, негативни нус-продукти човекове тежње да се ослободе друштвеног рада и живота у аутоматизованој цивилизацији.

С друге стране, Моли Блум није обична прељубница, типична Мадам Бовари, већ вишедимензионална индивидуа – скуп свих својих врлина и мана. Тачно је да је први утисак о Моли негативан, она је прељубница и у прошлости промискуитетна особа, соба јој је пуна порнографских књига и подвезица (иако има оправдање за своје поступке у виде престанка општења са својим супругом). Упркос полуписмености и ограниченом вокабулару њен лик је контрадикторан, мистериозан и убедљив. Због тога су критичари несигурни како да се поставе према њеном лику: док је неки оптужују због њене промискуитетности и ограничености, други је хвале због способности да трансцендира и изврне руглу рурални ирски менталитет. “Њена еротска виталност трансцендира једностране, идеолошки ограничене тачке гледишта њених Даблинаца”¹⁷² (Нолан: 163), истиче уважени професор Емер Нолан.

Моли Блум, опет, упознајемо највећим делом посредно, кроз размишљања и реминисценције њеног супруга Леополда, а њен завршни монолог, ухваћен у пределима између полусвести и подсвести, јесте величанствени поретрет једне даме, али и портрет наликан неком врстом “сфумато” технике, која се луцидно поиграва с перцептивним и интелектуалним способностима читаоца. (Пауновић 2008: 780)

Џојсов “Молилог” (“Mollylogue”) (в. Рид: 240) у Паундовом есеју о Џојсу, представља један од најзначајнијих тренутака у историји светске књижевности. Тај Молин ток свести на 40-ак страница отвара нека значајна питања: да ли је њена функција у роману претежно симболична или буквална? Путем којих наративних техника Моли деконструира стереотипе о женама? Да ли је лик Моли на неки начин повезан са Џојсовом супругом Нором?

Моли Блум дели са Чибовом мајком изразиту егоцентричност. Чибова мајка брине само о својим потребама, и врши притисак на Чиба да се добро покаже на изложби како не би била приморана да се пресели у Египат:

“Нећу у Египат!” кука мама. “Мораш да добијеш ту стипендију Чибенце. Нећу да напуштам блок. Овде сам рођена и овде одрасла, додуше на десетом нивоу, ал’ ка’ сам се преселила, и сви моји пријатељи су пошли са мном. Нећу идем!”

“Не плачи, мама”, каже Чиб. И против своје воље се саосећа са њом. “Не плачи. Држава не може да те принуди да одеш. Знаш? Имаш грађанска права.”

“Јес, ал ако оћеш да ти и даље стиже парица, мора да идеш”, каже Виљем Освајач. (Фармер 1984: 434)

Моли је у истој мери егоцентрична (в. епизоду када јој супруг Леополд Блум спрема доручак) али на нешто другачији начин. Њена егоцентричност је мање свесна, она је ЈА-персона – индивидуа која мисли само о себи и својим проблемима. Ипак, Моли се у свом монологу дотиче бројних тема (политичких, свакодневних, феминистичких), али су то само

¹⁷² ...her erotic vitalism transcends the partial, ideologically limited viewpoints of her fellow Dubliners.

кратке дигресије, и врло брзо се враћа контемплацији о себи самој. У једном одломку о значају Молиног лика, познати проучавалац стваралаштва Џејмса Џојса, али и теорије научне фантастике, Патрик Париндер, каже:

Моли је граматички нетачна, егоистична, препредена и неука. Ако она изражава револт против ланаца наметнутих женама, тај револт (који је у сваком случају компромитован) већином је ограничен на сфере језика и секса. Она је у обе те сфере неинхибирана, и чак ни као девојчица није црвенела због непристојних прича. (...) Она је разумљиво задовољна својом поподневним дружењем са Бојланом, и радује се следећим рундама анархичне сексуалности у непосредној будућности. Међутим, она зна да је њихова афера ствар чистог физичког одушка¹⁷³. (Париндер: 160)

Можемо закључити да су женски ликови код Џојса и Фармера формално слични ликови, са различитим дубинским функцијама у роману. Џојсова “Пенелопа”, Моли Блум, сложен је и вишедимензионалан лик, који пролази кроз различите промене у роману, почевши од почетног *не* свом супругу, до коначног *да*, када ће га изненадити доручком за рођендан. Фармерове “Пенелопе”, Бенедиктина и Чибова мајка, остају на нивоу скице (али веома успешне и памтљиве), и остају до краја новеле то што, заправо, јесу – забавна, црнохуморна травестија Џојсове хероине.

14.6 Пародија и сатира у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”

Већ смо напоменули у другом поглављу да су поједини постмодернистички теоретичари били одушевљени Фармеровом способношћу да преобликује неке традиционалне књижевне предлошке у сасвим новом кључу¹⁷⁴. Књижевна традиција тако постаје “материјал који се обрађује у новој поетичкој реторти” (Пијановић: 14). “Резултат је те микстуре”, закључује у наставку Пијановић, “књижевна стварност која са својим узором успоставља пародичан однос” (исто). Јан Вјежбицки тај поступак назива *сравњивањем* текстова:

Књижевност парафразе поприма облик игра са књижевном традицијом: она говори оно што је у књижевности већ било речено и говори тако како је већ било речено, али додаје и изванредан вишак смисла садржан у навођењу, у перифрастичком понављању, у ироничним наводницима. (исто)

¹⁷³ Molly, then, is ungrammatical, egotistical, shrewd, and ignorant. If she is in revolt against the chains imposed on women, that revolt (which is compromised anyway) is largely confined to the fields of language and sex. She is uninhibited in both and, even as a girl, was not made to blush by a smutty story. (...) She is understandably pleased about her afternoon with Boylan and looks forward to further bouts of anarchic sexuality in the immediate future. Yet she knows that their affair is purely a matter of physical release.

¹⁷⁴ Неретко се у стручној литератури за постмодернистичку књижевност каже да је књижевност парафразе (в. Пијановић: 14)

Карактеристично за *Уликса* и “Јахаче румене наднице” је коришћење пародијског модуса приповедања. Пародија у њиховим делима има неке традиционалне употребе, али и доноси нешто ново, свако дело у свом жанру: *Уликс* у реалистично-модернистичкој прози, а “Јахачи румене наднице” у научној фантастици. У овом поглављу покушаћемо ближе да покажемо шта је то пародијски традиционално у њиховом приповедању, а шта надилази границе класичне пародије.

Двадесети век био је, по Ничеу, век пародије. То је век у коме је пародија стекла пуну афирмацију у књижевности кроз нове употребе, насупрот површним тумачењима претходних векова да је пародија ништа друго до копирање књижевних узора и јефтина парафраза туђих дела, превасходно у функцији комичног. Кроз ово поглавље пробаћемо да откријемо које су то нове употребе пародије афирмисали Џојс и Фармер, и да докажемо да Фармерова пародија Џојсовог *Уликса* не само да не умањује значај тог класика модернистичке књижевности, већ, напротив, отвара нова значења и нове могућности читања Џојса.

Ваља рећи да је било и супротстављених мишљења по питању пародије у *Уликсу*. Ото Бихаљи-Мерин другачијег је мишљења, и тврди да је погрешно тумачење да је *Уликс* било каква пародија *Одисеје*. “Он се користи склопом и архитектуром тога епа да би асоцијацијама згуснуо и проширио аспекте савремене стварности” (Бихаљи-Мерин: 99), истиче овај критичар у књизи *Градитељи модерне мисли*. Ипак, сматрамо такву тврдњу погрешном, јер шта је друго коришћење асоцијација неког хипотекста у функцији ревитализације тог дела, него ли пародија, или, омаж.

Први ниво пародије у “Јахачима румене наднице” налази се у стилско-језичкој равни. Фармер своју новелу не конструише као ироничну имитацију прототекста, већ трага за новим употребама и могућностима Џојсовог стила. Таквим књижевним поступком не врши се “само обнављање исцрпљених уметничких форми и средстава, него и продор у ново” (Херман Секулић: 9).

Маја Херман Секулић опширно се бавила темом пародије у Џојсовом *Уликсу* у студији *Књижевност престапа*. Она уводи термин хипербатон за “сам тренутак обрта и продора” (исто) пародије у нешто ново – то је тренутак трансценденције пародије. Хипербатон у “Јахачима румене наднице” могао би бити тренутак Чибовог духовног ослобођења, када дефинитивно одлучује да напусти Лос Анђелес. Такав поступак може се дефинисати као “једна врста надилажења људског и уметничког безизлаза” (исто: 19).

Функција пародије у књижевности је, између осталог, онеобичавање познатог, тежња ка остваривању нових вредности и ре-евалуација окоштаних традиционалних књижевних норми. Пародију у том значењу Маја Херман Секулић назива “катализатором промене” (исто: 23). Ово има сличности са једном последицом новума у СФ литератури, а то је онеобичавање познатог.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Ево једног примера. „Перцепција онога што градови јесу данас, битно се мења ако имамо у виду и оно што би они могли бити у будућности. Наука не искључује могућност да ћемо једног дана открити антигравитацију. У том случају, стамбене зграде, па и читави градови, могли би да стекну способност да се покрећу вертикално, и премештају на друге локације, па чак и на друге планете. Гледаоци и читаоци који су кроз филм, сликарство или књижевност упознати са овим перспективама будућности, већ сада другачије виде стварност, другим очима гледају данашње градове, ове статичне, везане за тло. Значајан допринос таквом унапређеном гледању дао је

Већ прва реченица у *Уликсу* пародија је на католицизам, где Бак Малиган “обред” бријања започиње речима којима католички свештеници започињу мису, а пену за бријање поистовећује са божанском супстанцом¹⁷⁶:

Стамени, пуначки Бак Малиген појавио се на врху степеништа, свечано носећи зделу сапунице на којој прекрштено беху положени огледалце и бритва. Жути кућни хаљетак, распасан, лако се надимао иза њега на благом јутарњем ваздуху. Он подиже зделу увис и објави:

– Introibo ad altare Dei! (Џојс 2008: 11)

Прва реченица¹⁷⁷ “Јахача румене наднице” такође је пародија у ужем смислу, и то двострука – то је пародија библијског казивања о титанима, али имена цинова Несв и Подсв пародија су Фројдове теорије несвесног и подсвесног у психоанализи. Бројне пародије ређају се и у наставку Фармерове новеле. Лик једнооког критичара Рекса Лускуса пародија је епизоде са киклопима у *Одисеји* и *Уликсу*. Цела новела представља једну врсту пародије савременог америчког капитализма, кроз циничне опаске о “Ујка Сему”. Објашњење значења појма “Ујка Сем” пародија је појединих критичара који покушавају да појединачно анализирају сваку Џојсову реч у *Бдењу Финегана*¹⁷⁸. Панаморитска религија типична је пародија строге црквене догме. Лик Бенедиктине, попут Џојсове јунакиње Моли, пародија је пуританске жене из доба викторијанизма. Ово су само неке од пародија у ужем смислу. Пародирање Џојсовог *Уликса* у “Јахачима румене наднице” пародија је у ширем смислу.

Логично је поставити питање које су то функције пародије у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” и на који начин пародија у ова два анализирана дела доприноси већој уметничкој вредности? Познато је да је, не тако давно, у критичкој пракси пародија понекад била сматрана безвредним литерарним поступком чија је једина функција да текст оригинала исприча на неки други начин, често комичан¹⁷⁹. Маја Херман Секулић оповргава Бахтинову тезу о небитности пародије, дајући јој један од централних значаја у модерној књижевности:

писац Џејмс Блиш”, каже Александар Б. Недељковић. (Недељковић 2011: 151) Дакле футурски новум онеобичава презентску реалност.

¹⁷⁶ Још један пример пародирања религије и митологије је сахрана Педи Дигнем која прераста у пародистички пандан једанаестог певања Одисеје, силаска у подземни свет. У овој сценској паралели река Лифи постаје Стикс, а градски квартал Глазневин – Ад. У службенику погребног завода могао би се познати, рецимо, Плутон, а у просјаку – Тирезије (в. Бихаљи-Мерин: 99).

¹⁷⁷ “Несв и Подсв, двојица цинова, мељу га, праве од њега хлебно брашно” (Фармер 1984: 429).

¹⁷⁸ Такву врсту пародије можемо илустровати следећим пасажима из Фармерове новеле: “Они се буне против очинске фигуре ујка Сама, коју истовремено и воле и мрзе. Реч ‘ујак’ је, очигледна ствар, повезана са шкотском речју *uncle* што значи чудан, натприродан, необичан, што нам казује да је у подсвести ових младих људи ‘отац’ био *uncle*. (...) Ујка Сам, добро. Сам је америчка скраћена варијанта имена Самјуел или Семјуел, што долази од хебрејског *Shemi'el*, што значи ‘Божје име’. (...) Ујка Сам је очинска фигура, симбол Сједињених Америчких Држава, то је јасно. Да. Али реч *фигура* говори нам о подсвести тих младића тако много, и тако очигледно и поуздано, да се на томе нећу ни задржавати. (...) Реч ‘Сам’ је такође вишеструко погодна за игру речи. Са малим словом она у мало измењеном изговору постаје ‘сем’, дакле ‘изузов’ чиме смо доказали да су они волели да се изумимају из колектива. (...) САМ такође асоцира на САМохран, САМоникли, САМац, што доказује да они нису желели то да буду, на САМар, што доказује да нису хтели да буду глупи као магарци, и САМходни топ, што указује на њихов дубоки, искрени пацифизам.” (Фармер 1984: 447-448)

¹⁷⁹ Један од најстраственијих заступника оваквог мишљења био је Михаил Бахтин (в. Бахтин 1989).

Џојс показује да функције пародије нису ни “уске”, ни “небитне”, како је то Бахтин тврдио, већ да су од највећег могућег значаја за стварање нове форме, будући да, као што су то на свој начин чиниле у средњем веку или касније код Сервантеса и Раблеа, поново утиру пут ка новој књижевној и лингвистичкој свести. (...) Пародија овде функционише и као нека врста метајезика којим Џојс покушава да пређе границе било ког специфичног прозног стила. (Херман Секулић: 96)

Функције пародије у “Јахачима румене наднице” сличне су овим горе цитираним код Џојса, али се у понечему и разликују. Фармерова новела заиста функционише као метајезик Џојсовог *Уликса* – у питању је врста пародије која намерним преступом конвенција ствара нове путеве изражавања. Међутим, Фармер пародијом, више него Џојс, “лечи” тмурност савремености, његова новела је ода неуништивом људском духу и “раблеанској жовијалности” (Машовић: 166). Из такве употребе пародије настаје уметничка гротеска, за коју критичар Иштван Сисери-Ронај тврди да је једна од седам лепота научне фантастике. Гротеска у СФ-у омогућава нам да видимо “хаотично и одбојно као део природног поретка, што нам омогућава да поверујемо да смо успоставили боље и свеобухватнији ментални поредак, који је отпорнији на шок” (Сисери-Ронај 2008: 188).

Њихова пародија није уска по принципу *Памела/Шамела*, већ укључује низ комплексних међуодноса чији циљ није унизити и исмејати претходника, већ стварање нових кодова прецепција традиционалних дела и истраживање нових могућности интерпретације, а који се заснивају на добро познатој традицији. Маја Херман Секулић дефинише значај пародије на следећи начин:

Сврха модерних пародијских стратегија није да искаже “значење које је супротно од речи другог”, како Јулија Кристева дефинише функцију пародије, него да изврши унутарње померање “прошлых” и “садашњих” текстова истовремено. У крајњој линији, пародијски текстови о којима је овде реч остварују се као аутохтона уметничка дела управо кроз динамику размене и сложених преговора између садашњости и прошлости. Реорганизација “другог”, односно “претходног” текста у модерној пародији открива не само могућност његове потенцијалне реконструкције него и нове организације “садашњег” текста у оквиру “двополног” приповедачког поступка. (Херман Секулић: 153-154)

Можемо закључити да Џојс и Фармер “полазећи од потпуно различитих естетских премиса, долазе до пародије као суштинског начина писања” (Херман Секулић: 130). Џојс пародију користи као циничан поглед ка прошлости како би створио нетрадиционалну естетику европске књижевности, док се Фармер служи пародијом да се подсмехне све декадентнијој западњачкој садашњости али на једна жовијалан и комичан начин. Међутим, и Џојс и Фармер “казујући нешто ново о ‘поновљеном’ тексту, испуњавају своју улогу катализатора промене у књижевној историји” (исто: 154). Таква нестандартна употреба пародије доказ је више њихове генијалности. Уједно, пародијско приповедање Џојса и Фармера може да оповргне бахтиновско тумачење пародије као уметнички безвредног

књижевног поступка, доказујући да је то модус писања од виталног значаја у модерној литератури.

15. Мисаоно-идејни ниво

Мисаоно-идејни ниво наше анализе обухватиће скривена значења дела, метафизичку супстанцију, имплицитне ставове писаца, заједничке мотиве, референце и алузије, демитологизацију митских образаца, смисаона уобличења у виду израженог хумора, контраста, пародија, ироније, сарказма, гротеске, поглед на свет, дехуманизацију, отуђеност, ниҳилизам, епифанију, однос према уметности и друге сродне елементе.

15.1 Заједнички мотиви у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”

У *Уликсу* и “Јахачима румене наднице” можемо препознати више заједничких мотива.

1. Мотив тражења

Мотив тражења један је од најстаријих и најпознатијих у причама широм света. Стивен Дедалус у *Уликсу* тражи оца али и скривена знања. У “Јахачима румене наднице” у питању је потрага за идентитетом и истинском мајчинском фигуром. “Џојс је показао пут који води новим открићима у упознавању човека изнутра” (Марковић 1963: 113). Фармер је показао пут који води новим открићима у спознавању целокупног друштвеног организма у измењеним животним условима. Заједничко за оба ова дела је то да је фигура правог биолошког оца готово у потпуности искључена, а ту очинску функцију преузимају дедица Винеган у “Јахачима румене наднице” и Леополд Блум у *Уликсу*.

2. Мотив гриже савести

Стивен није испунио последњу жељу своје мајке, која га је молила да се помоли Богу и врати цркви¹⁸⁰. Код Чибове мајке јавља грижа савесте због “одбијања” сина.

3. Мотив бекства

Код Стивена Дедалуса један од основних мотива које се манифестује контемплацијом о корумпираном друштву у потенцијалном бекству из Ирске. Бекство из Лос Анђелеса једини је спас за Чиба. Само тако може да се отргне од јалове садашњице, и окрене се својој метафизичкој уметничкој страни.

4. Безнадежна прошлост и трагикомична садашњост

Овај мотив пронашли смо у Набоковљевој анализи *Уликса* (в. Набоков: 8-9). Смрт сина стално враћа Блума у незнање прошлости, док у садашњости пролази кроз низ траги-

¹⁸⁰ “Ниси хтео да клекнеш да се помолиш за мајку крај њене самртничке постеље када те је замолила. Зашто? Зато што имаш ту проклету језуитску црту у себи, само што је усмерена у погрешном правцу (...) Ти си одбио да јој испуниш последњу жељу...” (Џојс 2008: 17)

комичних ситуација (избегавање сусрета са Бојланом, епизода у клозету, клађење на трке коња...). У Фармеровој новели прошлост је закопана и о њој сазнајемо из докумената Дедице Винегана, док је садашњост фарсична (сетимо се епизода о пени, догађајима из гостионе, Чибовог сусрета са мајком...). “Џојсов Одисеј, Леополд Блум, далеко је од Хомеровог јунака исто онолико колико су даблинске загушљиве крчме и јавне куће далеко од узвишеног хеленског света” (Пауновић 2006: 124), написао је Зоран Д. Пауновић у поговору српском издању *Уликса*.

5. Мотив изгубљеног оца

Овај мотив један је од централних у *Уликсу*. Коначно, Дедалус проналази очинску фигуру у Леополду Блumu. У “Јахачима румене наднице” очинска фигура је у потпуности запостављена, тачније, не постоји ниједна, небитна је¹⁸¹. “Очеви данас немају самопоштовања, па су се претворили у номаде који лутају стазама секса” (Фармер 1984: 445), пише Фармер у својој новели. Улогу оца у Чибовом животу преузима дедица Винеган. Претпостављамо да управо из тих разлога Чиб жели да постане отац:

“Искрено говорећи она (Бенедиктина, прим. аут) ми се уопште не свиђа, али шта могу, то дете у њеном стомаку ипак је моје дете.”

“Да осмотримо твоју карлицу. Не, мушко си. За тренутак сам поверовао да си женско: толико ти је стало да имаш децу”.

“Беба је чудо довољно да поколеба секстилионе неверника”.

“И миш је чудо, само мало мање. Али зар ниси приметио да ујка-Сам тера антинаталитетску пропаганду до ивице пропасти? (Фармер 1984: 443)

6. Мотив раја на истоку

Исток је за Леополда Блума симбол егзотике и раја на Земљи. У “Јахачима румене наднице” где се потенцира на дихтомији исток-запад (где је Египат источни блок¹⁸², а Лос Анђелес западни), исток је имагинативни простор где се снови могу остварити а уметник доживети спиритуално ослобођење¹⁸³.

7. Мотив инцеста

Овај мотив поједини критичари препознају у *Уликсу* као један од скривенијих, али ипак постојећих¹⁸⁴. У Фармеровој новели овај мотив је експлицитан – сексуални контакт мајке и сина не само што је дозвољен, већ је и пожељан – што не треба схватити дословно

¹⁸¹ Чибова мајка једва да се сећа имена Чибовог оца: “Боже, Боже, где сам погрешила? Ма, ништа ја нисам погрешила. Овај ће бити луд као његов отац, како ли се оно зваше?... а, да, Рејли Ренесанса” (Фармер 1984: 436).

¹⁸² “Имао су луду срећу да се родиш талентован, ако не и генијалан, и да у себи нађеш довољно снаге да пожелиш да прекинеш пупчану врпцу. То и уради. Иди у Египат. Урони у ту прадавну културу. Ступи пред Сфингу. Питај је (мада је то у ствари Сфинкс, мужјак) оно право” (Фармер 1984: 472).

¹⁸³ Сличну премису разматра Роберт Херик у дистопији објављеној 34 године пре “Јахача румене наднице” под називом *Једног дана* (*Sometime*, Robert Herrick, 1933), описује будућност у којој су Америка и Европа уништене новим леденим добом, док се преживели селе у Африку.

¹⁸⁴ Види, на пример, есеје Мајкла Џошана “Проституција, инцест и венеричне болести у *Уликсу* у поглављу Наусикеја” (в. Џошан 2008) или есеј Цина Кимбала “Џејмс Џојс и Ото Ранк: мотив инцеста у *Уликсу*” (в. Кимбал 1976).

већ као одвртнуто-до-краја пародију Фројдовога тумачења Едиповог синдрома, резолутни скок-наглавачке у провалију тоталне буквалности/баналности.

8. Мотив хомосексуалности

Критичар Колин Ламос у студији *Девиијантни модернизам: сексуалне и текстуалне погрешке у делима Т.С. Елиота, Џејмса Џојса и Марсела Пруста* (Colleen Lamos, *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T.S. Eliot, James Joyce and Marcel Proust*, 2004), а посебно у поглављу “Хомосексуална тајновитост и знање” (“Homosexual Secrecy and Knowledge”), даје низ импликација на могуће хомосексуалне конотације у *Уликсу*. У “Јахачима румене наднице” поново је ствар експлицитнија – хомосексуални односи у Лос Анђелесу из 2166. године нормална су ствар. “Пошто је отац споредна фигура, одсутан, слаб или индиферентан, деца често постају хомосексуална или бисексуална. Рај је и педерај” (Фармер 1984: 445), пише Фармер у “Јахачима румене наднице”.

9. Мотив изолованости и усамљености

У *Уликсу* изолованост и усамљеност сва три главна лика – Дедалуса, Блума и Моли – додатно је појачана коришћењем унутрашњег монолога, који делује као да причају са сами са собом. У “Јахачима румене наднице” јунаци су изоловани у својим овоидним кућама, и комуницирају међусобно уз помоћ “фида”, који је приближно исто што и наш Скајп (Skype), који данас имамо.

15.2 Референце и алузије у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”

Џојсове дело изаткано је од низа референци, обрада и алузија. На то се веома често указивало, а овде ћемо ради илустрације издвојити само неколико.

“Рођаче Стивене, никада ти нећеш постати песник” (Џојс 2008: 51), парафраза је речи песника Џона Драјдена упућених Џонатану Свифту (“Рођаче Свифте, никад ти нећеш постати песник”). Када описује сахрану господина Дигнама, Џојс у једном пасусу прави референцу на Шекспирову драму *Антоније и Клеопатра*, употребивши речи Марка Антонија: “Долазим да сахранимо Цезара. Његове мартовске и јунске иде¹⁸⁵” (исто: 122). Бројне су те Џојсове референце на књижевност која му је претходила, а чини се да је највећу заокупљеност показао Шекспиром, укључујући у свог *Уликса* референце на преко десет Шекспирових драма, између осталих и на: *Симбелин*, *Хамлета*, *Ромеа и Јулију*, *Отела*, *Магбета*, *Како вам драго*, *Бура*, *Зимска бајка*, *Хенри IV* и *Хенри V*, *Ричард други*, и тако даље.

Као што је Џојс назив свој романа *Уликс*¹⁸⁶ извео из латинског језика, слично је учинио и Фармер са својом новелом. Име главног јунака Фармерове новеле – Чибиабос – алузија је на чувену поему Хенри Ведсворт Лонгфелоуа *Хијавата* (опет сличност са Џојсом, који је за презиме младог уметника Стивена изабрао познато име грчке митологије – Дедалус).

¹⁸⁵ Дигнам је умро на јунске иде, 13. јуна 1904. (коментар Зорана Д. Пауновића, в. исто: 122)

¹⁸⁶ *Уликс* је изведено од латинске речи *Ulixes*, што је латинско име Одисеја, јунака старогрчке књижевности.

Попут Џојса, Фармер у своју новелу тка читав низ референци и алузија на савремену культуру, митологију, уметност и историју.

По узору на Џојса, који своју родну државу Ирску у неким секвенцама назива метафорично “најбоље грло” и “убога старица” (в. Џојс 2008: 22), Фармер се определио да његов симболични назив Сједињених Америчких Држава буде “Ујка Сам”.

“Цезару данс не би било тешко да се окружи дебелим пријатељима. Зар си се и ти наждерао сине Бруте?” (исто: 438) референца је на добро познато историјско раздобље.

Постоји и референца на Божанствену комедију: “Причао сам са Дантеом Алигиеријем, и тип ми је приповедао какав је пакао ступидности, суровости, перверзије, атеизма и чисте опасности био тај његов шеснаести век” (исто: 444).

У Фармеровој новели постоји низ референци на митологију, древну и поп культуру:

“Хехеће дедица, сећа се да је Чиб, кад је био дете, озбиљно веровао у те његове приповести о времепловским гостима, као што су Набукодоносор, краљ травоједа; Самсон, загонетач бронзаног доба и упропаститељ Филистинаца; Мојсије, који је од свог кенитског таста украо једног бога, и који се читавог живота борио против обрезивања; Буда, први Хипнос и битник; котрљанко Сизиф који је после силног котрљања стене узбрдо узео акумулирани годишњи одмор; Андрокле и његов другар, плашљиви лав из Оза; Барон фон Рихтхофен, црвени витез Германије; Беовулф, англосаксонски народни херој; Ал Капоне; Хијавата; Иван Грозни, и стотине других.” (исто).

Алузијама у Џојсовом делу бавио се велики број проучавалаца и критичара¹⁸⁷, зато смо се определили да већу пажњу поклонимо Фармеровим алузијама у “Јахачима румене наднице”.

Готово сваки наслов поглавља Фармерове новеле у себи крије неку алузију. У поглављу “*Inter Caecos Regnat Luscus*” сазнајемо да је критичар Рекс Лускус заправо његово друго име, а изабрао га је због у поднаслову поменуте латинске изреке која значи “Међу слепима једнооки је краљ”, па је Рекс Лускус – “Краљ Ћорави” (в. Фармер 1984: 432). Бројне су и примери еротских алузија: “наталитет се диже само ако се диже” (исто: 433), “Виљем Освајач каже: ‘Отварам’. ‘Ја сам отворена стално’, каже мама” (исто). Поглавље “Штари мајштор ш мора” (енг. “*The Ancient Marinator*”) духовита је парафраза наслова поеме Семјуела Колрица “Стари морнар” (“*The Ancient Mariner*”) (исто: 437). Назив поглавља “Пробој до Пелусидара”, алузија је на серијал о Пелусидару, писца Едгара Рајса Бароуза, творца Тарзана. “Сексуалне импликације јуриша Лаке бригаде у Кримском рату 1854. године” (“*Sexual Implications of the Charge of the Light Brigade*”) поглавље је чији наслов недвосмислено алудира на чувену британску коњицу. Ређају се још поглавља: “Типична Тиндајка” (“*A Typical Teemager*”), “Витез од распламсалог тучка или пена за сва времена” (“*The Knight of the Burning Pestle or Foam, Foam on the Range*”), “Млатлејемска звезда” (“*A Star over*

¹⁸⁷ Посебно бисмо издвојили две алузије. Џојс назива Луцифера “гордим громом интелекта” (исто: 64), јер је због гордости интелекта одбио да служи Бога, док Луцифер на латинском има значење светлоноша. У једном унутрашњем монологу господин Блум прави алузију на завршни чин Ромеа и Јулије, и на смрт двоје љубавника¹⁸⁷. (в. исто: 121).

Bedlam”), “У поподневу од злата, три оловне даме” (“All in the Golden Afternoon, Three Leaden Ladies”), “Масакрирање микросензибилитета” (“The massacre of the Inner Sense”), “Једини добар критичар је мртав критичар” (“The Only Good Critic is a Dead Critic”), “Кроз Балаклаве мржње они јуришају ка богу” (“Through Balaklavas of Hate, They Charge towards God”), “СТИГОХ у стигијску чекаоницу или СТИКС, река без повратка” (“To the Sticks via the Styx”). Наслов последњег поглавља – “Уск-зезнуће Финегана” (“Winnegans Fake”) – представља врхунац Фармеровог креативног умећа, и вероватно најочигледнији омаж Џејмсу Џојсу.

15.3 Демитологизација митских образаца у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”

Научна фантастика као релативно млад жанр у књижевности¹⁸⁸ затекла је већ јако формирану и разгранату систем митолошких образаца у осталим књижевним формама и врстама. Она не само да је прихватила коришћење тих образаца, и ступила у јаку везу са њима, већ је убрзо почела да ствара нове митове који су данас, у великом броју случајева, општеприхваћени. У вероватно најпознатијој и најобимнијој енциклопедији СФ, а то је *Енциклопедија научне фантастике* Џона Клути и Питера Николса (њена даља издања изгледа да ће бити стављена на Интернет и повремено ажурирана, као Википедија), опширно се говори о употреби митолошких образаца у СФ књижевности:

Митологија у научној фантастици одражава познату истину, да у текућим социјалним и технолошким променама не бежимо у потпуности од старог, које носимо усађено у нама самима. Потпуно ново је по својој природи немогуће замислити, како за писце научне фантастике, тако и за било ког другог. Много чешће ови писци прерађују древне обрасце љубави и смрти, тежњи и помирења у новом контексту. (Клут и Николс: 849)

Класична митологија је била, између осталог, покушај да се маштовито објасне ствари које древни народи нису разумели. Слично томе, нешто што је данас научна фантастика може постати научна истина у будућности. Поред свих очигледних разлика научну фантастику и мит повезује обележје фантастичног. Иако се научнофантастична књижевност у многим случајевима, некад експлицитно, а некада имплицитно, позива на митолошке обрасце, врло су чести примери да она устоличи нове митове, или да демитологује старе. Чак је и основа речи *фантастика* митолошка и везује се за бога Фантаза, сина Сомнуса, бога сна, који доноси необичне слике уснућима. Према грчкој митологији, бог сна Хипнос имао је три сина, Фантаза, Морфеја и Фобетора, који су персонификације различитих облика снова (в. Јаковљевић: 2011: 3526). Митолошка предања и неки од најранијих списа са елементима фантастике свакако су даље рођаци научној фантастици, па би се у једном ширем контексту те приче могле назвати прото-СФ-ом (*Еп о Гилгамешу, Махабхарата и Рамајана, Беовулф*). Наравно, ти текстови се ни у ком случају не могу назвати научнофантастичним, јер тада

¹⁸⁸ у теоријској литератури, на пример код Брајана Олдиса (в. Олдис 1975), као први научнофантастични роман помиње се роман *Франкеништајн* (1818) британске ауторке Мери Годвин Вулстонкрафт Шели

наука, која је данас основа иконографије СФ жанра, готово да није ни постојала; међутим, такви текстови, са изражним не-миметичким елементом, били су полазна тачка за настанак СФ-а, када су се за то створили услови, што се оквирно подудара са почетком индустријске револуције. Већ први прави и на светској сцени утицајни научнофантастични роман, *Франкенштајн* (1818), својим поднасловом – *модерни Прометеј* – указује на интертекстуалну везу са класичним грчким митом, и ревитализује идеју о Богу створитељу, чију би улогу, уз помоћ науке, желео да преузме човек (в. Тасић 2013).

Неки од најупечатљивијих примера стварања нових митова, а који су потекли из научнофантастичне баштине су: доктор Франкенштајн и његово чудовиште, са поднасловом који јасно асоцира на теорију мита – модерни Прометеј; гроф Дракула; доктор Цекил и мистер Хајд; Тарзан;¹⁸⁹ Конан Варварин; Осми путник, а у новије време на граници мита се налазе и јунаци “фентези” серијала попут Харија Потера или Фродо Багинса.

Један од великана науке о књижевности, Фредрик Џејмсон, такође се бавио питањима повезаности мита и научне фантастике. У књизи *Археологије будућности – жеља звана утопија и друга научна фантастика*, овај аутор закључује:

Ма каква је хетерогеност његовог материјала, јединство “реалистичког” дела се, стога, *a priori* обезбеђује јединством његовог референта. Из стога следи да када се један такав референт одбаци, као у СФ-у, фундаментални формални проблем који намеће конструкција заплета, биће како пронаћи неке нове принципе јединства. Наравно, један од начина на који је могуће то остварити је преузимање неког формалног јединства које већ постоји у самој традицији, а чини се да је то стаза преузета од такозваног митског СФ-а, који проналази кривотворену удобност у предетерминисаном јединству мита или легенде, који служе као једно организационо средство. (Овај поступак датира, наравно, од Џојсовог *Уликса*, али у искушењу сам да тврдим да та неупоредива величина овог књижевног претка проистиче из некомплетираних употребе мита: Џојс нам омогућује да је “мит” ништа друго него ли организационо средство, а његов предмет није неко фиктивно јединство искуства које би мит требало да гарантује, већ фрагментација живота у модерном свету која позива на такво реуједињење на првом месту.) (...) Где је такво митолошко решење избегнуто, СФ-у остаје могућност друге организационе процедуре, коју ћу ја назвати колаж: увођење у неизвесну коегзистенцију елемената изведених из веома различитих извора и контекста, елементи који већином потичу од старијих књижевних узора, и који се гомилају до разбијених фрагмената застарелих жанрова или нове продукције медија (на пример стрипова). У најгорем случају колаж резултира једном врстом очајничког сједињавања свега што падне под руку; на највишем нивоу, међутим, колаж ставља у први план старије генеричке моделе, једну врсту ефекта очуђења практично употребљеног на нашој сопственој генеричкој рецептивности. Нешто слично овоме сам описао у свом читању *Свемирских војника*¹⁹⁰. (Џејмсон 2005: 263)

¹⁸⁹ Тарзан је такође СФ, јер прича о њему има новум и не одступа од научног погледа на свет.

¹⁹⁰ Whatever the heterogeneity of its materials, the unity of the “realistic” work is thus assured a priori by the unity of its referent. It follows then that when, as in SF, such a referent is abandoned, the fundamental formal problem posed by plot construction will be that of finding some new principle of unity. Of course, one way in which this can be achieved is by taking over some ready-made formal unity existing in the tradition itself, and this seems to be the path taken by so-

Из овога можемо закључити да Џејмсон види ширу употребу мита у СФ-у него ли у реалистичној прози (узимајући *Уликса* као пример), јер је у основи научне фантастике да се бави темама и мотивима неомеђеним границама реализма, те се самим тим и улога мита проширује.

С друге стране, уочљива је и тенденција рушења постојећих митова, и то пре свега у научнофантастичним дистопијама 20. века. На удару су се нашли митови о обећаној земљи и културним јунацима, попут оних у делима Хакслија, Орвела, Замјатина, Барциса и других. Долази до дехуманизације друштва, а из урушених митова израњају нови, попут мита о лудом научнику, или Великом Брату, али и мит о јунаку који се бори против читавог система. У складу са тим Зорица Ђерговић-Јоксимовић истиче:

Иако се сама стварност покадшто претварала у глобалну дистопију, књижевна дистопија као жанр није у потпуности одбацила гласноговорнике разних напредних идеја помоћу којих се тоталитарно друштво може преобразити у заборављену утопију. Без обзира што су поборници тих либералних идеја главни јунаци модерне дистопије, они су, заправо, обични људи који готово случајно започињу своју борбу против читавог система и који у тој борби, као по правилу, увек губе од левијатана. Тако се својим песимистичким тоном дистопија приближава трагедији, али и својеврсном шопенхауеровском фатализму – будућност је црна и не може се изменити, ма шта ми чинили. (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 142)

Дистопија тако, насупрот утопији, отворено устаје против одређених идеолошких и политичких програма, изражавајући дозу песимизма због технолошког прогреса, који ће довести до угрожавања стабилности друштва, и на крају до могуће апокалипсе човечанства. “Наравно, то не значи да ће будућим вековима недостајати способност да доживљавају нове митове и да их уобличавају у нове стилове.” (Павезе: 397)

Уликс Џејмса Џојса, готово да смо сигурни, више је него иједан други роман пре њега посегао за демитологизацијом класичних митова као средством стварања прошлости

called mythical SF, which finds a spurious comfort in the predetermined unity of the myth or legend which serves it as an organizational device. (This procedure goes back, of course, to Joyce's *Ulysses*, but I am tempted to claim that the incomparable greatness of this literary predecessor comes from its incomplete use of myth: Joyce lets us see that the “myth” is nothing but an organizational device, and his subject is not some fictive unity of experience which the myth is supposed to guarantee, but rather that fragmentation of life in the modern world which called for such reunification in the first place.) Where the mythological solution is eschewed, there remains available to SF another organizational procedure which I will call collage: the bringing into precarious coexistence of elements drawn from very different sources and contexts, elements which derive for the most part from older literary models and which amount to broken fragments of the outworn older genres or of the newer productions of the media (for example, comic strips). At its worst, collage results in a kind of desperate pasting together of whatever lies to hand; at its best, however, it operates a kind of foregrounding of the older generic models themselves, a kind of estrangement effect practiced on our own generic receptivity. Something like this is what I have sought to describe in my reading of *Starship Troopers*. (263)

неоптерећене прозе. Џојс је успео да традиционалне митове сведе на ниво обичних ствари, што је показао и Зоран Д. Пауновић у предговору *Уликса*:

Разарање мита одвија се на бескомпромисан и уметнички плодан начин; свака од Блумових махом безначајних догловштина има свој пандан у некој од величанствених Одисејевих авантура, и тиме Џојс на ванредно упечатљив начин показује у шта је мит претворен у савременом свету. Нема више хероја, нема више подвига који померају границе човекових способности и досега његовог сазнања (Пауновић 2006: 124).

Фармерова проза у “Јахачима румене наднице” је јако експериментална, и својеврсан је омаж Џемсу Џојсу, и његовом току свести. Већ на прво читање упадљиве су алузије на многобројне историјске и митолошке личности. Тако се у истој реченици спомињу Данте Алигијери, Набукодоносор, Самсон, Мојсије, Буда, Сизиф, Андрокле, плашљиви лав из Оза, Барон фон Рихтхофен, Беовулф, Ал Капоне, Хијавата, и Иван Грозни. На самом почетку евидентан је став који ће Фармер заузети према миту у овом делу, како древном тако и модерном, и то иронизујући га, па помало и подсмевајући му се¹⁹¹. Сва Фармерова дела су обојена митологијом, а неретко је и сам Фармер ствара. У једном пасусу Фармер пише:

Сократ, Бен Џонсон, Челини, Сведенборг, Ли По и Хијавата банче у крчми Код сирене. Кроз прозор се види Дедал на бедемима Кнососа како набија ракету у буљу свог сина Икара да омогући млазно полетање како би онај славни лет испао боље. У једном ћошку чучи Ог, Син Ватре. Глође коску сабљозубог тигра и црта бизоне и мамуте по буђавом малтеру. Крчмарица Атена сагла се преко стола, служи нектар и переце својим угледним гостима. Аристотел је ставио рогове јарца на главу, стао иза ње, задигао јој сукњу, па је тупка, тупка отпозади. Увија уснама на којима је прилепљена цигарета; пепео пада на њену сукњу која почиње да се пуши. На улазу у ВЦ, пијани Бетмен подлеже дугу сузбијаној жељи, и покушава да причврљи Чудесном дечаку. Кроз други прозор види се језеро по чијој површини хода човек са прљаво-зеленим ореолом; иза тог типа, из воде вири перископ. (Фармер 1984: 430)

Како Веселин Илић истиче “утопија је понајпре створена у миту, а мит и утопија као границе уметности у класној историји су очигледна потврда будућности уметности” (Илић 1987: 216). Међутим, у Фармеровој футуристичкој визији демитологизује се и значење појма утопија. Утопија се ослобађа баласта мита, а радња новеле се смешта у време слободног бескласног друштва, које Фармер такође иронизира:

Власт нема шта да замери, бар не јавно, ако грађанин отвори приватни кафић, с тим да прво плаћа, плаћа и наплаћа се за све могуће дозволе и папире, положи све

¹⁹¹ “Четврту планету представља твој шумски бог Марс, твој Црвени Јастреб, који, ено, управо излази из крчме. А Лускус, једнооки тип, он је Јупитер, Свеотац уметности, ако ћеш ме извинити што мешам и миксујем латинску и нордијску митологију” (Фармер 1984: 442).

квалификације и испите, положи све обавезне друштвене депозите, и добро подмити локалне политичке буцоване и шефа полиције. (Фармер 1984: 449)

Главном лику “Јахача румене наднице”, Чибу, није случајно додељена професија уметника-сликара. Стављајући Чиба у једно високо техницизирано друштво, где се уметност не сматра посебном друштвеном користи, где су критичари многу цењенији од уметника, и где се Чиб осећа изоловано и отуђено, проблематизује се питање уметности у савременом друштву, као и питање савремене уметности између мита и утопије, у којој савремени стваралац испитује своје распеће између историје и будућности, или да се изразимо речима Веселина Илића “између нихилизма и хуманизма, између ништавила и очовечења слободе, у којој се искушава историја и свакодневље у несусталом досезању утопије као могуће истине о слободној заједници” (Илић 1988: 211).

Филип Хозе Фармер је аутор велике ерудиције, који показује завидно знање из области древне митологије, али је тако вешто преобликује да она у његовом књижевном делу увек добије једно ново онеобичавајуће значење, некад је пародирајући, а некад је смишљено повезујући са савременим светом. Тако Фармер пише о Сизифу који је “после силног котрљања стене узбрдо узео годишњи одмор” (Фармер 1984: 444), Мојсију који је “од свог кенитског таста украо једног бога, и који се читавог живота борио против обрезивања” (исто), или, рецимо, о Едипу који “разрешивао питање Старе Сфинге и не постиже ништа пошто је она већ родила ново сфингуљче са тако загуљеним питањем да га досад нико није решио” (исто: 437).

Већ од првих редова, на самом почетку новеле, Фармер руши мит о митолошким циновима, тј. див-јунацима како их назива Мелетински, као древним бићима која асоцирају на хаос и дивљу природу, и која често улазе у конфликт са боговима, већ их приказује као вредна и понизна бића:

Несв и Подсв, двојица цинова, међу га, праве од њега хлебно брашно. Одломљени комадићи плове нагоре, кроз вино сна, ка површини. Титанска стопала гњецкају понорно грожђе, из ког пршти свта материја инкубуса. Он је сада Малоумни Симеон; пеца по души својој. Хоће кофом да улови левијатана. Застење, напола пробуђен, окреће се на другу страну, изнојава мрачне океане, опет застење. Цинови Несв и Подсв привијају плећа послу, окрећу камене точкове потопљене воденице, мрмљајући: “фи, фај, фо, фам”. Њихове очи сјаје оранж-црвено као очи мачке у удобном куту, а њихови зуби су мутно-беле цифре у једној мркој аритметици. (исто: 429)

Занимљиво је да се ова два цина појављују само у уводном делу, и више не до краја новеле. То је вероватно била наративна стратегија писца, да на самом почетку заузме ниподаштавајући став према миту, и да тај став градацијски појачава како се развија фабула новеле.

На више места у свом делу Фармер се имплицитно позива на мит о Едипу, који у његовом случају има амбивалентно значење. Наиме, као што је већ предходно напоменуто, сексуалне слободе у описаном будућем друштву су више него изразите, а то подразумева и

учестале сексуалне односе између најближих сродника, а нарочито између мајке и сина. Тако, један од извора Чибове фрустрације је тај што му мајка ускраћује интимне односе, а што је проузроковано њеном претераном гојазношћу, тако уобичајеној у њеном окружењу. Ево како изгледају Чибова размишљања о својој мајци, а одмах затим и један типичан дијалог између њега и његове мајке:

Чибу се плаче. Не плаче, мада су га од детињства упућивали да цмиздри кад год пожели...Он не плаче, осећа се као човек који размишља о мајци коју је некад познавао и која је давно, давно умрла. И сад је сахрањена испод лавине сала. Кад му је било шеснаест година, имао је дивну маму. Она га је одбила.

– Сине, ово ми не значи много, радим то само зато што те волим.

После тога само се гојила, дебелила, сланинчила! Куд је то кренула? Мили боже куд сам заш’о, ноћ ме стиже у дебљни, залутао у сланини. Ишчезавала је повећавајући се.

– Сине мамин, хајде бар да се мало рвемо понекад.

– Мама, ти си мене одбила, и то је у реду, јер сад сам већ велики дечко. Али не, немаш права сад да тражиш да опет почињемо.

– Ти ме више не волиш.

– Шта је за доручак мама? (исто: 433)

Амбивалентност се у овом случају састоји у томе што се не може тачно прозрети како тумачити фармеровски приказан мит о Едипу – да ли као трагичан или као комичан? Иако се поменути мит у већини случајева тумачи као трагичан, Фармер му својом пародијском нарацијом даје комичну ноту. О томе говори и Миливој Солар који каже како мит о Едипу може бити и комичан, па то значи да “и сама могућности ироније припада искључиво роману (у овом случају новели, прим. аут.) као особина која га битно разликује од мита” (Солар 1988: 42). Такође, чин дозвољеног инцеста сам по себи указује на ентропијско друштво, и представља “извор хаоса који прети да поремети већ постигнути социјални и природни ред” (Мелетински 1983: 204), што асоцира на друштво из “Јахача румене наднице”.

Следећи мит који Фармер демитологизује, је мит о мудрому старцу. Том миту је нарочиту пажњу поконио Карл Густав Јунг приликом систематизације архетипова, а замишља га као мудрог чаробника који контемплира о животу и припрема се за смрт-нирвану пошто се постигне хармоничност. По Јунгу, мудри старац представља “типичну персонификацију Јаства, и близак је лику чаробњака Мерлина из средњовековне легенде или грчког бога Хермеса” (Јунг: 232). Дакле, том митолошком мудрому старцу наликује дедица Винеган (кога Чиб обожава), веселог духа и карактера, који не размишља о смрти, и који изводи највећу превару века. Дедица Винеган говори о себи:

Преостало ми је много енергије, коју усмеравам на опасне грехове. Није мени што ту има грешности; имам друге разлоге због којих се нисам обратио старој мађионичарки науци да ми поново уштирка дотичног. Дакле, превише сам стар да привучем младе цуре било чиме сем новцем; а превише сам поета, љубитељ лепоте, да се мешам са

смежураним бабуронима своје генерације, или неколико генерација млађим. (Фармер 1984: 437)

Дедица Винеган се приближава митској препреденој варалици, такозваном трикстеру, који се обично приказује као шалвивџија, лакрдијаш и преварант. Трикстер спада међу најстарије и најенигматичније митолошке фигуре. Може се наћи код старих Грка, Келта, Кинеза, Јапанаца, Семићана, и Америчких индијанаца. Трикстер је понекад стваралац бог, а некада је њему супротстављен, међутим, увек је прекршилац табуа. У трикстеру (негативна варијанта културног јунака), Јунг види изузетно стару митему – копију нерашчлањене људске свести, која “тек што је напустила животињски свет, отеловљење најнижих карактерних црта у човеку” (Мелетински 1983: 70). Јунг је развио психологију трикстера у својој књизи *Архетипи колективног несвесног*. Он тврди да је трикстер примитивно космичко биће узвишено-анималног карактера, са једне стране супериорно човеку због својих надљудских особина, а са друге стране инфериорно човеку због своје неразумности и несвесности.

Дедица Винган заправо балансира између ове две крајности – он у себи има довољно мудрости и животног искуства да помаже Чибу, али све то чини на један лежеран, опуштен начин уз доста шале. Фармер нарочито добро показује у “Јахачима румене наднице” да је Трикстер неопходан у модерном друштву, као што је био и у древном, и да неукротив дух комичног пркоса може бити главно средство одбране и извор креативности у све више хомогенизованом друштву.

Филип Хозе Фармер кроз своју дистопијску визију руши савремени мит о америчком сну, који подразумева материјално благостање, срећну породицу, уживање у демократском друштву, уз сигуран посао и неограничене могућности. Када је реч о миту о породици, у “Јахачима румене наднице” се може уочити комплекс семиотичких система, од којих се нарочито издвајају два: национални и архетипски. Фармер представља и саботира амерички мит о савршеној породици, уједно рушећи шире, древније митове о универзалној породици, а то су неподобна мајка (онако како је види Карл Јунг) и несхваћени син. Он ствара наочиглед савршено будуће друштво, у којем нико не мора ништа да ради, а сви добијају “румену плату”, само да би обитавали у својим комунама. Међутим, због вишка слободног времена ставовници комуна одају се коцки, алкохолизму и разврату, а мит о обећаној земљи се девастира кроз све израженије кршење моралних норми. Упоредо са урушавањем етичких вредности разграђује се и мит о савршеној америчкој породици. Са технолошким развојем долази до алијенације чланова породице, до контакта долази само преко фидо екрана, а врхунац Фармерове сатире је допушање инцестуозних односа у друштву. Следећи пример показује на који принципима Фармер гради своју виртуелну утопију:

Нема више ни глади ни немаштине на овој планети, ако изузмемо неколицину добровољних изгнаника који луњају по шумама. Храна се, као и сва друга роба, транспортује до пандора-маркета где је купују тојест добијају корисници румене плате. Чуј: *румена плата*. Еуфемизам типичан за авенију Медисон, еуфемизам са конотацијама краљевског и божанског права. Са напоменом да то право стиче свако, самим тим што се родио. Други векови оценили би овај наш век као тешки делиријум,

а ипак, уживамо у предностима какве нико други није имао. (...) Мегалополис је испреграђиван у мале заједнице. Човек може да одживи читав свој живот а да ниједном не крочи напоље (...), овај маловарошанин има фидо, који му омогућује да види догађаје у свим деловима света. Човек данас може да постане доктор наука не мичући се ни корак из свог стана. (Фармер 1984: 445)

Рушећи мит о америчком сну Фармер жели да укаже на негативне последице технореволуције, која води растућем отуђењу и неприлагођености. Веселин Илић у књизи *Митологија и култура* прави разлику између чистог и техницизираног мита (в. Илић 1988). Чист мит је средство за постизање људске равнотеже између несвесног и свести, док техницизирани мит има супротну улогу – да потискује објективну вредност сазнања. Техницизирани мит доноси изопачен однос према прошлости и најчешће је у служби политичке пропаганде. Техницизирани митови чине тзв. митологију техносвета, која је данас широко разграната, и утиче на све сегменте друштва. За Ролана Барта је права митологија она која се ствара у савременом друштву. Модерна митологија, за разлику од првобитне која прерађује природу, има јасну социјалну подлогу – “у историјском ходу демитизације политичка, идеолошка и потрошачка свест савременог човека митологизира културу” (Барт: 299).

“Јахачи румене наднице” управо укрштају древне митове са модерним митовима као што су мит о новцу, о тржишту, о аутоматизацији, о технократији, о изобиљу, о срећи и многи други. Резултат је једна урнебесна фарса у којој постоји само један губитник – човек.

Када је реч о благостању, Фармер пародира и архетипски мит о Златном добу, где нико не мора ништа да ради, где свако живи у изобиљу, а велики, праведни и мудри вођа влада тим људским забавиштем. Иако у Фармеровој визији будућег друштва сви примају плату само да не раде ништа, оно не функционише ни на једном нивоу, а његови становници нису нимало задовољни како би се могло претпоставити. Та визија се може схватити пре као критике једне идеологије, и једне политике: западњачке либерално-капиталистичке.

У складу са тим може се поставити питање да ли је мит XX века стварно још мит у правом, изворном смислу, или је он то престао да буде, и постао средство политичке пропаганде. Путем мита се може изузетно снажно утицати на масе, а по Сорелу свако друго тумачење мита је неумесно и неприкладно. Мит је драгоцену оруђе, и то не зато што открива неку објективну или чак апсолутну истину, већ зато што може да подстакне на одређено деловање, самим тим дајући веру да ће неки нови свет, нови поредак, једном бити успостављен. “Митови су уснула душа људскога рода, која казује његову историју” (Вајлдер: 273), написао је Вајлдер средином 20. века. Фармер, ослањајући се на цикличност митова различитих народа у различитим временским раздобљима, покушава да исприча будућност људског рода.

15.4 Зашто је Фармер “обукао” Џојса у научнофантастично одело?

Познати СФ писац, и родоначелник неколико поджанрова научне фантастике, Х. Џ. Велс, промашује поенту када говори о сврси фантастичне литературе:

Интересовање за све приче сличног типа (са научнофантастичним елементом, прим. аут) не побуђује сама фантазија већ нефантастични елементи. Те приче траже од читаоца исто толико разумевања као и романи “пуни сажалења”, и фантастични елемент чудно својство или чудан свет служи једино за то да се нагласе и појачају наше природне реакције – чуђење, страх или збуњеност. Фантазија сама по себи није ништа, и када тој врсти књижевности прибегавају невешти писци, који не разумеју тај принцип, испада нешто незамисливо глупо и екстравагантно. Свако може да измисли наопаке људе, или антигравитацију или светове који личе на гимнастичке тегове. Те фантазије могу бити занимљиве једино онда ако се упоређују са свакодневним искуством и ако се уклањају из приче сва остала чуда. Тада прича постаје људска. (Велс 1975: 80)

Велс прави класичну грешку када говори о оваквој сврси и оваквим функцијама научне фантастике, поготово када каже да је фантастика за невеште писце, имајући у виду да писци фантастике морају креирати нове, другачије светове, са очуваном кохерентношћу и унутрашњом логиком. Сличну грешку прави и Карел Чапек, који у свом роману *Рат људи и даждевњака* не види фантастични елемент, већ само огледало стварности: “Критика га је окарактерисала као утопијски роман. Не слажем се с тим. Роман није утопија, већ савременост. То није шпекулисање с будућношћу, то је одраз онога што постоји, што нас окружује. Овде нема говора о фантазији. Фантазију могу да пишем у свако доба...” (Чапек: 217). У питању је стандардно подилажење књижевној матици када Чапек тврди да у његовом роману нема фантастике, он то каже како би његово дело било прихваћеније код главнотокковске критике.

Проф. др Александар Б. Недељковић докторирао је на алтернативној историји – поджанру научне фантастике, и као основну вредност тих романа наводи следеће:

Ако би се поставило питање – зашто та група романа (алтернативно-историјских, прим. аут), коју ћемо посматрати, постоји; зашто је настала, какву потребу задовољава? – одговор би морао гласити: ти романи су настали зато што људски дух, вођен можда радозналостју или импулсом да трансцендира датост, жели да сазна какве су друге историјске могућности постојале, како је историја могла потећи; ти романи задовољавају, средствима уметничке прозе, дакле на уметнички, белетристички, а не сувопарни и дискурзивни начин, жељу човека да упореди стварност свога света са визијом како је тај свет *могао* изгледати. (Недељковић 2013б: 23).

За разлику од алтернативне историје која показује како се историја могла другачије одиграти, жанр дистопије, који ми у овој дисертацији анализирамо, најчешће показује негативну визију како свет *може* изгледати у будућности. Дистопија може да генерише нову културолошку имагинацију, и у случају врхунске књижевности каква је новела “Јахачи румене наднице” да се критички осврне на савременост. “Оно што нам је заиста потребно, није воља да се верује (или не верује), већ жеља да се открије, што је нешто сасвим

супротно¹⁹² (Расел 2014), рекао је филозоф Берtrand Расел. Неминовност промене једна је од главних тематских оквира дистопијске литературе, имајући у виду да је научна фантастика литература која претежно гледа у будућност. Дистопија посматра будућност коју ретко која друга врста литературе може квалитетно да обради, а то је будућност која је неразумљива, ирационална и апсурдна. Наравно ту се мисли на будућност нас, људских, органских, живих бића, док ће роботи, ако буду постојали, и ако стекну разум, бити можда нешто сасвим друго.

Следећа замерка која се приписује научној фантастици је дискурс науке у наративној прози. Речник науке у СФ прози не само да чини новокреирани свет уверљивијим (тима истичући своју естетску функцију), већ такође доприноси когнитивном очуђењу и бољем увиду у свет будућности (гносеолошка функција). Доносећи елементе науке у књижевност, СФ неизбежно генерише нове тензије између садржине и форме, ликова и позадине (в. Недељковић 2013б: 52), рекао је прослављени писац научне фантастике Грегори Бенфорд.

Научна фантастика као књижевност претежно о будућности и новуму, значајна је као мисаони експеримент и као књижевност промене. Питер Николс наводи пет основних разлога због којих научну фантастику сматра веома битним жанром књижевности:

А сада, као, закључак, изнећу неколико разлога због којих научну фантастику сматрам значајном, као и разлог зашто ми је она толико прирасла за срце.

Прво: научна фантастика је велика метафорична књижевност. Конвенционална књижевност има своја ограничења постављена од стране свакодневице у погледу количине маштовитости коју може себи да дозволи. Научна фантастика, која може да ствара сопствене светове, има приступ до нових граница. Неочекиване и духовите везе разноликих појмова одувек су биле признате као једна од највећих снага поезије. Научна фантастика може то исто да чини. (...)

Друга посебна снага научне фантастике јесте у томе што она може да представља интелектуално шокантан материјал, делимично зато што је тако изразито литература промене, за разлику од литературе главног тока која представља литературу непрекидности. (...)

Треће: СФ је књижевност аутсајдера, у екстремном смислу. (...) Потребна нам је та ментална тојага коју нам СФ пружа, као начин да се ослободимо себе и нашег друштва. (...)

Четврто: СФ нам пружа могућност за бег, али нам пружа избор бекстава у свет где није баш све лако. Пружа нам, колико паклова толико и рајева; по том питању репутација ње као ескапистичке прозе треба да се уобличи. (...)

Пето: слобода маштовитости коју може себи допустити СФ писац омогућава му да, свесно или несвесно – јер су често пишчеви страхови и наде уједно и наши – повећа снагу ефекта. (...) Због овога, СФ јесте, пре свега, модерна књижевност која се не бави физиком већ метафизиком. Данас у научној фантастици тражимо одговоре на најдубља питања значења и узрочности. (Николс: 470-471)

¹⁹² What is wanted is not the will to believe, but the will to find out, which is the exact opposite.

Још један истакнути проучавалац научне фантастике, Иштван Сисери-Ронај, у својој књизи *Седам лепота научне фантастике* говори о седам аспеката СФ литературе због којих је она значајна за савремено друштво и због чега је фанови воле. Ти аспекти су следећи:

1. Фиктивна неологија (енгл. neology), подразумева различитост од нашег реалног света у смислу језика, технолошке трансформације и друштвених промена под утицајем таквих фактора.

2. Фиктивни новуми (о овоме је већ било говора у овој дисертацији, видети поглавље о новуму).

3. Будућа историја (креирајући светове будућности СФ постаје, између осталог, складиште културних идеја и генератор различитих хоризоната будућности).

4. Имагинарна наука (научна фантастика трансформише знања науке на такав начин да имају снагу да се уклопе у параметре културног мита, али и да допринесу побољшању естетског утиска самог дела).

5. Научнофантастична сублимација (најизраженија након Другог светског рата, позната и под називом техно-научна сублимација, која подразумева осећај страхопоштовања и престашености због моћи нове технологије која превазилази снагу самог творца те технологије, тј. човека).

6. Научнофантастична гротеска (показује сву снагу духа и ума научне фантастике, и делује као опонент сировој рационалности).

7. Технологијаде (енгл. technologiades, обухватају историјски амбивалентне и комплексне сторије “техно-историје”) (в. Сисери-Ронај 2008: 5-6).

Квалитете новеле “Јахачи румене наднице” можемо препознати готово у свакој наведеној реченици Питера Николса и Иштвана Сисери-Ронаја. Међутим, може се поставити питање зашто је Филип Хозе Фармер изабрао баш Џојсовог *Уликса* као прототекст који ће заоденути у научнофантастично рухо. Да ли је *Уликс* таквим наративним поступком деградиран, или се, пак, научнофантастичном надградњом Џојсовог класика отварају нове могућности интерпретације. По нашем мишљењу, научнофантастична надградња *Уликса* у Фармеровој интерпретацији није банална, јер је у питању високо-уметничка проза која отвара нове могуће интерпретације Џојсовог романа. Џојс је у *Уликсу* убедљиво демонстрирао на који начин се класични грчки еп може транспоновати на садашњост, тј. Одисеју становника Даблина са почетка 20. века која није нимало херојска. Фармер у “Јахачима румене наднице”, користећи поједине формалне и садржинске елементе *Уликса*, приказује нехеројску будућност Лос Анђелеса у току једног дана. Новела “Јахачи румене наднице”, као Одисеја будућности, наставља тамо где је *Уликс* стао, и храбро гледа испред себе, приказујући како будућност може изгледати, и како високо-технолошко друштво утиче на неке нове (не)хероје. На тај начин, “Јахачи румене наднице” не пародирају *Уликса* на баналан начин, већ дају визију могућег наставка *Џојсовог* романа, на начин који је могућ једино у научнофантастичној књижевности. То јесте, аутентично, књижевна вредност: аксиологија науке о књижевности не забрањује писцима гледање напред (само понекад мало сметне с ума ту могућност). С друге стране, *Уликс* добија нове могућности читања и интерпретације.

15.5 Дехуманизација, отуђеност, нихилизам

Дезинтеграција друштва и естетика модерног западњачког нихилизма значајне су одлике Џојсовог и Фармеровог дела. У научној фантастици, нарочито у поджанру дистопије, нихилизам се јавља као осећај неповерења према модерној технологији, и карактерише се песимистичним ставом ка будућем стању људског друштва. Традиција нихилизма није нова у научној фантастици, поготово у поджанру дистопије. Поједина дела Џејмса Баларда, као што су *Потопљени свет* или *Судар*, револт против друштва приказују изразито насилним пасажима и психичком тензијом, што скреће ка једној врсти уметничког нихилизма. Балардов нихилизам репрезентује се сакаћењем, касапљењем, мрцварењем, самоубиствима и пасивношћу ликова. Курт Вонегат, аутор *Кланице пет*, *Доручка за шампионе* и *Колевке за мацу*, у једном делу својих радова показује “свифтовску” иронију која је виспrena, горка и нихилистична, понекад до апсурда. Даглас Адамс у *Аутостоперском водичу кроз галаксију* кроз серију апсурдно-комичних догађаја приказује крајње нихилистичан поглед на Земљу и човечанство, где је живот на Земљи безначајан, а човечанство небитан шраф у царству ентропије.

“Џејмс Џојс је посегнуо (...) за укупним митолошким наслеђем западне културе, пре свега, њене хеленске колевке, да би истакао духовну празнину своје нехеројске земље и нехеројског двадесетог века” (Машовић: 144). Фармер је нихилистичку атмосферу у својој новели генерисао путем класичних дистопијских образаца: друштво је уз велики утицај модерне технологије обесмишљено, а ретки појединци који увиђају мане таквог система долазе у конфликт са стандардима приказаног друштва. “Критичарима и читалачкој публици изгледала је ова књига скаредна и инспирисана нихилистичком антихуманом тенденцијом” (в. Бихаљи-Мерин: 104), истакао је Ото Бихаљи-Мерин. Да су имали прилике да прочитају “Јахаче румене наднице” ти критичари би вероватно занемели, јер Фармерова новела своју скаредност и нихилизам заснива на “пластичнијим” и експлицитнијим примерима.

О уметничким квалитетима спретно презентованог нихилизма у *Уликсу* писала је проф. др Драгана Машовић у студији о ирским писцима *Дивља харфа*:

Одбијајући да своју уметност подреди захтевима било идеологије, било романтизације, Џојс је за свој уметнички *credo* естетску истинитост, уметност “хируршког ножа”, “хладног, челичног пера” које врши дисекцију ирског живота и претпостављеног етничког клишеа и вивисекцију својих јунака, да би разголитило све несвесне и свесне поре културе у којој су заточени њихови животни сокови и токови духовности. (Машовић: 148-149)

Нихилизам, тако, код Џојса и Фармера може бити схваћен као последња станица моралног посртања друштва. “*Уликс* постаје оштро сведочанство о нихилизму доба, симптом осећајног опадања, владавине духа зла и разарања” (Удбин: 69). “Јахачи румене наднице” сведочанство су о губљењу осећања емпатије у материјално стабилном, али емоционално испражњеном друштву где сав стварни производни рад обављају машине, дакле работи, а

људи се одмарају. За разлику од неких дела где се у нихилизам Запада запада због јурњаве за новцем и бољим животом, “Јахачи румене наднице” обрађују супротан пример – нихилизам се јавља као последица неоптребености новцем. У свету царевања западне метафизике, Фармерова новела раскршта са њом и креће новим путевима, оним које су у америчкој књижевности утрли Вилијем Бароуз и Џек Керуак. Дистопија двадесетог века покушај је борбе против нихилистичких ауто-иронијских и ауто-оспоравајућих модуса. Фармерова новела настављач је такве традиције. Поред тога, “Јахаче румене наднице” можемо читати као упозорење о могућем будућем банкроту западног либералног морала, а јачању егоистичне и хедонистичке техничке цивилизације. Ослобођење од претње нихилизма Фармер у својој новели види у бегу из матице и урнебесном смеху.

15.6 Епифанија

Тема епифаније једна је од централних у стваралаштву Џејмса Џојса. Под епифанијом он је подразумевао “изненадну духовну манифестацију, било у простоти говора или геста, било у некој упечатљивој фази самог ума. Сматрао је да људи од пера треба да бележе те епифаније с крајњом брижљивошћу, пошто знају да су ти тренуци сами по себи најистанчанији и најпролазнији од свих тренутака” (Џојс 1975: 158). Једну од најсажетијих опсервација о епифанији понудио је теоретичар књижевности Хелерер, у есеју “Епифанија као јунак романа”:

Једно исходиште Џојсове теорије јесте његово учење о епифанији, које је засновао у *Јунаку Стивену*, модификовао у *Портрету*, применио у *Улису*, претопио у *Бдењу Финегана*. Грађевину свога дела Џојс утемељује на тренуцима чулних сензација, вида, слуха, укуса, мириса, на осећајима, на асоцијацијама пробуженим једном речју или реченицом. Такве снимке тренутака он је често бележио на листићима, или их је уносио у бележнице. То нису уопштени стенограми стварности, то су изрази тренутака, бирани и пуни фасцинације. (...) Али у том истом процесу, епифанија, као опажени тренутак, постаје већ појава – визија, представљени тренутак из којег појединачан опажај просијава, зрачи с обзиром на интендирану целину. (Хелерер: 463-464)

Концепт епифаније прихваћен је након објављивања Џојсових романа и у многим делима научне фантастике. Навешћемо неколико примера. У роману *Ноћ у Герники* Барија Малцберга (*Guernica Night*, Barry Malzberg, 1974) креирано је једно испразно друштво пуно луксузних али бескорисних задовољстава (поставка слична “Јахачима румене наднице”) у коме главну реч води Црква Епифаније (The Church of Epiphany) под руководством невидљивих владара. Роман Кони Вилис *Не говори ништа о псу* (Connie Willis, *To Say Nothing of the Dog*, 1997) обилује бритким духовним открићима главне јунакиње Лејди Шрапнел. Култни научнофантастични филм *Блиски сусрети треће врсте* Стивена Спилберга (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) завршава се дугачком сценом епифаније када се остварује први контакт се изванземаљским ентитетима. Завршница

романа *Крај детињства* Артура Кларка (*Childhood's end*, Arthur C. Clarke, 1953) такође је епифанијска – човечанство еволуира у мистериозну трансценденталну Надсвест. У већ поменутој причи Данијела Кејза “Цвеће за Алцернона” главни јунак Чарли Гордон под утицајем медицинског експеримента пролази кроз низ епифанија и духовних сазнања док еволуира од заостале до високо-интелигентне особе. Списак сличних дела могао би да се протегне у недоглед, јер у многим делима СФ литературе високог књижевног квалитета главни ликови пролазе кроз низ духовно-емоционалних трансформација, и то обично деловањем новума на јунаке приче.

Сличног је запажања и светски познати критичар и теоретичар научнофантастичне књижевности Џејмс Ган (James Gunn). У уводу антологији СФ дела *Пут научне фантастике* (*The Road to Science Fiction*, 2002) Ган је дефинисао епифанију у научној фантастици као “откриће не лика, већ односа човека према животной средини, било да је природна или људском руком створена, или односа човека према другим људима или другим бићима или његовим сопственим креацијама¹⁹³” (Ган 2002: 8). Овом дефиницијом Ган вероватно имплицира да је за доживљај епифаније у научној фантастици потребно променити начин размишљања, да је потребно узети у обзир свеукупност људског (и не само људског, него можда и других бића у космосу) битисања и посматрати га шире него што је то Џојс дефинисао. Само на тај начин може се говорити о епифанији у научној фантастици. Исти критичар у једном приручнику за будуће СФ писце каже: “Концепт епифаније, као што је први приметио Џејмс Џојс, користан је у научној фантастици. Епифанија је моменат у заплету када главни лик искуси откриће – када он/она виде ствари какве заиста јесу. У овом случају, сврха приче је у потпуности у вођењу тог лика ка великом тренутку епифаније” (Ган 2000: 208). У овом случају, Ган највероватније мисли на епифанију коју ликови СФ литературе доживљавају у контакту са радикалним другостима, тј. у контакту са ентитетима и ситуацијама које померају границе стандардног људског искуства и омогућују ликовима да виде свет на један другачији, “епифанизирајући” начин.

О проблематици епифаније ликова-уметника у књижевној прози, а посебно на примеру Џејмса Џојса, пише Вида Марковић у књизи *Енглески роман XX века*:

Одговор на питање шта је стварност и шта уметник треба да ухвати у мрежу своје свести да би је уобличио у свом делу налази Стивен у епифанијама. Наиме, епифанија, последња фаза у уметниковом доживљају лепог, даје Џојсу кључ за његов рад. Уметничко дело је збир епифанија. Епифанија је најчистији тренутак постојања које људско биће може доживети. Способност да их интезивно осети, да буде њих свестан и да схвати да само претакајући их у речи може да их издвоји из незауоставног тока живота и подари им трајност уметничког доживљаја, као и сазнање да таква способност није сваком дата, а да га баш она чини уметником и издваја од обичних људи, дала је Стивену, то јест самом Џојсу подстицај да крене. Да није умео да то својство објасни и тиме изрази још у том раном периоду, не би могао да крене у свој велики опус. (Марковић 1982: 18).

¹⁹³ ...revelation not of a character but of the relationship of man to his environment, whether man-made or natural, or of man to other men or to other creatures or to his own creations.

Филип Хозе Фармер епифанију код уметника у “Јахачима румене наднице” тражи у новим изведбама и удаљавању од обичног и устаљеног:

Мањи уметници дају само површину ствари; то су вам обични фотографи. Велики уметници, већма, дају, дочим, и унутрашњост објеката и живих бића. Винеган је, међутим, први који у једном уметничком делу излаже више од једне унутрашњости једне ствари. Његово откриће технике вишенивојског високог рељефа омогућује му да епифанизује, илити покаже, слој за слојем субтеренске суштине (Фармер 1984: 442).

Чиб епифанију доживљава у последњем поглављу, када се открије велика превара дедице Винегана – сузе му се претварају у широк осмех, а наду и спасење духа проналази у речима дедице Винегана које је прочитао у опроштајном писму.

Како лију Чибу сузе на очи! И како затим почиње да се смеје и да се ваља по земљи од смеха!

Дедица је још једном зезнуо Ујка Сема и уједно своју највећу игру речи пласирао тако да је читав свет мора видети.

“Старкељо један!” јеца Чиб између два напада смеха. После опет: “Човечино, људескаро! Како те волим!”

И док се тако ваља по земљи смејући се толико да га ребра већ боле, одједном осећа да му је неко тутнуо једну хартију у шаку. (исто: 472)

Може се поставити питање да ли би Фармерова новела изгубила на књижевној вредности да је Фармер употребио другачију наративну стратегију? Шта би се догодило да дедица Винеган није извео неочекивану превару и да није оставио опроштајно писмо Чибу, тј. да Чиб није доживео епифанију на крају. Претпостављамо да то би у том случају читава новела морала бити посматрана другачије – не као раблеовска разиграна и гротескна пародија, већ као “човекомрзачка” свифтовска сатира. Можда је Фармер, ипак, одабрао најбоље решење: због смрти дедице Винегана новела не постаје патетична, а кроз Чибове епифаније успевамо да искусимо и трачак оптимизма.

15.7 Однос према уметности

Положај уметника у модерном свету честа је књижевна тема, како у главнотоковској тако и у научнофантастичној књижевности. Таква дела уобичајено говоре о тешком положају уметника у отуђеном, анти-естетском свету. Како је приметио Томас Х. Ландес (Thomas H. Landess) “у периоду између 1900. и 1950. године скоро сваки значајни литерарни стваралац окретао се овом питању”¹⁹⁴ (Ландес: 1).

Однос према уметности и уметницима честа је тема још од најранијих претача модерних утопијских и дистопијских дела. Још је Платон у својој *Републици* иронично изнео став да су уметници ометајући фактор развоја друштва и треба да им се забрани да се баве

¹⁹⁴ ...between 1900 and 1950 virtually every major literary figure addressed himself to this question.

уметношћу. У причи Демона Најта “Земља добрих људи” (Damon Knight, “Country of the Kind” 1956) једини преостали уметник на свету је лудак искључен из друштвеног живота. Антагонизам између уметности и модерне технологије још један је мотив које се често јавља у СФ литератури. На пример, у новели Чарлса Харнеса “Ружа” (Charles Harness, “The Rose”, 1953) дата је експлорација дихтомије уметност-технологија у виду дебате чији је циљ да покаже да је емоционалност уметности неопходна противтежа објективности науке ради одржавања природног баланса. Уметност је нарочито у подређеном положају у научнофантастичним дистопијама (почев од неких најпознатијих попут романа *Ми, 1984, Фаренхајт 451*).

Дела у којима су уметници централне и поштоване фигуре СФ књижевности ретка су, али постоје. Клут и Николс наводе Семјуела Дилејнија као аутора у чијим делима “уметници играју запажену и значајну улогу; њихови естетски перформанси, нарочито њихова музика, довољно су од централног значаја да могу да обликују значење прича – метод који је доведен до екстрема у роману *Далгрен (1975)*” (Клут, Николс: 54).

Уликс је еп о две нације: јеврејској и ирској. “Јахачи румене наднице” новела је о две другачије друштвене групе: уметницима и критичарима. У *Портрету уметника у младости*, Стивен Дедалус покушава да дефинише уметност, и каже: “Уметност је (...) човекова моћ да материју и дух уобличи у један естетски циљ” (Џојс 2004: 207).

Чибове слике су заправо тродимензионалне скулптуре направљене савијањем и увртањем хиљада жица:

Процес прављења ове слике укључује савијање и увијање хиљада жица (и то сваке појединачно) да би се добили различити облици у разним дубинама. Жице су тако танке да се могу видети само лупом, а њима се може руковати само помоћу најфинијих пинцета. Зато он носи наочњак са јаким увећавајућим стаклима а у руци инструмент фини готово као свилена нит; стотине сати је провео радећи тако на овој слици, стрпљиво и полако (и без наде да убоде неку значајнију лову) а јутрос посао мора само да се докрајчи. И ево: жичице су све на месту. (Фармер 1984: 434)¹⁹⁵

Овим Фармер вероватно потенцира да свеколика уметност треба бити “тродимензионална”, вишесмислена, комплексна у поређењу са, рецимо, дводимензионалним ликовима кич литературе. “Јахачи румене наднице” у том смислу су и једна врста расправе о социјалној функцији уметника у данашњем и будућем друштву. Такође, Чибове иновативне технике можемо разматрати у спрези са Лускусовим објашњењем три теорије уметности и критике.

Иако *Уликс* и “Јахачи румене наднице” сугеришу прогон као једини начин ослобођења уметника, и Стивен и Чиб остају верни позиву уметника. “Тако Џојс приказује како су други у том друштву на страни, док је само уметник у стању да прихвати реалност” (Костело: 12). Фармер се, такође, користи сличном наративном стратегијом и креира

¹⁹⁵ Можемо претпоставити да би се ово лакше и брже урадило помоћу неке врсте аутоматских или роботских алата, који би могли непогрешиво руковати стотинама пинцета одједном; али Фармер се није досетио тога, или није хтео да крене у том правцу. Заправо у читавој новели су работи углавном избегнути.

уметника Чоба који, уз дедицу Винегана и групу Младих Радикала, једини примећује негативне стране друштвеног система.

16. ЗАКЉУЧАК

У овој дисертацији компаративно смо анализирали новелу “Јахачи румене наднице” Филипа Хозе Фармера и роман *Уликс* Џејмса Џојса, и покушали да докажемо да је Фармерова новела високог књижевног квалитета и да успешно надграђује Џојсов класик на језичком, садржинском, композицијском и идејном плану. У прва три поглавља (Увод, Филип Хозе Фармер – биографија, и, Критичка рецепција Филипа Хозе Фармера) дали смо контекст стваралаштва Филипа Хозе Фармера и критичке рецепције његовог дела у свету и код нас, што нас је довело до закључка да је тај амерички писац научне фантастике веома објављиван, да су његова дела наишла на велики одјек у фандому, али да му је у академском простору у нашој земљи и свету посвећено премало простора (свакако премало у пропорцији са његовим стварним књижевним квалитетом).

Наредна два поглавља, четврто, (Форма) и пето, (Сиже и фабула), посвећена су проблематизовању термина форма, садржина, сиже, фабула и жанр. Цитатима из више различитих извора показали смо велику терминолошку недоследност која се тиче употребе наведених термина (кључних за дефинисање СФ жанра), и отворили нова питања на том пољу.

У шестом поглављу (Наратолошка анализа новеле “Јахачи румене наднице”) урадили смо наратолошку анализу Фармерове новеле користећи се, пре свега, терминолошким апаратом Лубомира Долежела, Бориса Успенског и Жерара Женета. У том поглављу дошло се до закључка да је Филип Хозе Фармер користио широк спектар наративних стратегија и техника (попут нарације путем документа, ониричког приповедања, нелогичног низања речи) чиме се издвајао од већине писаца научне фантастике његовог доба. Те различите наративне стратегије и технике нису присутне у “Јахачима румене наднице” само као приповедачки декор, већ доприносе презентацији новума на високо-уметнички начин.

У седмом поглављу (Ликови) анализирали смо ликове у “Јахачима румене наднице”, што је резултирало закључком да у том делу постоје само два потпуно заокружена лика, изузетно уметнички осликана, Чиб и дедица Винеган, док су остали ликови, поготово женски, остали на нивоу скица, али прилично живописних и памтљивих.

У осмом поглављу (Новум) дефинисали смо новум као основни разлог постајања научнофантастичне књижевности, и показали да је у новели “Јахачи румене наднице” доминантан такозвани “социјални” новум, а не научно-технолошки.

У деветом поглављу ((Анти)утопијска садржина “Јахача румене наднице”) говорили смо о садржини Фармерове новеле. У жанровском смислу дефинисали смо је као научнофантастичну, а поджанровски (тј. по тематској области) као преовлађујуће дистопијску, али са јаким елементима утопије. Садржинском анализом новеле “Јахачи румене наднице” откривено је да та новела у великој мери прати архетипске садржинске обрасце дистопије, нарочито по питањима портретисања главног јунака као “аутсајдера”, односу према уметности, и једнообразности друштва. Међутим, приметили смо да Фармерова

новела успева да помери постојећу традицију дистопијске прозе, уводећи елемент комичног и веселог, и то не само кроз оштру сатиру и критику друштвеног система, већ кроз разиграни “раблеовски” црни хумор – гротеска каква готово да није била позната у СФ литератури пре “Јахача румене наднице”.

У наредних шест поглавља (од десетог до петнаестог) компаративно смо сагледавали језичке, композиционе, садржинске и идејне компоненте Џојсовог *Уликса* и “Јахача румене наднице”. У десетом поглављу (Научна фантастика и мејнстрим) покушали смо да покажемо да је граница између научне фантастике и главног тока све мања, односно, када је реч о најуспешнијим делима СФ-а, да та граница уопште не постоји. У прилог нашим тврдњама изнели смо податке о академском прихватању научнофантастичне књижевности, што резултира многобројним научним студијама и радовима. Такође, у овом поглављу, показали смо да Фармер није једини аутор који је користио дело Џејмса Џојса за научнофантастичну надградњу, већ да су то учинили још неки великани СФ-а: Филип Дик, Роберт Силверберг, Јан Мекдоналд, Алфред Бестер, и други.

У једанаестом поглављу (Фармерови џојсизми) осврнули смо се на основне елементе које је Фармер преузео од Џојса и надградио, а као најзначајније издвојили смо језички, композицијски, садржински и идејни ниво надградње.

У дванаестом поглављу (Сличност на језичком нивоу) анализирана је сличност два дела на језичком плану, и дошло се до закључка да је сличност већа на формалном него на значењском нивоу. Оба аутора користе игре речи, преметаљке, спунеризме и каламбуре не само као доказ маштовите употребе језика, већ и као средство уметничког грађења атмосфере и духа дела.

У тринаестом поглављу (Сличност на композицијском нивоу) истраживали смо сличности *Уликса* и “Јахача румене наднице” на плану композиције и коришћених наративних техника. Компаративном анализом дошли смо до закључка да два анализирана дела, Џојсово и Фармерово, имају извесних формалних композицијских сличности, нарочито имајући у виду нелинерарно приповедање и скоковито презентовање суже.

Четрнаесто поглавље (Сличности на садржинском нивоу) доноси компаративну анализу садржинских аспеката два дела, подељену на пет потпоглавља (Комично код Џојса и Фармера, Психоанализа, Сличност у поставци ликова, Женски ликови у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”, и, Пародија и сатира у *Уликсу* и “Јахачима румене наднице”). Хипотеза овог поглавља била је да постоји формална и суштинска садржинска сличност у Џојсовом роману и Фармеровој новели што смо упоредном анализом и цитатима из оба дела покушали да претворимо у тезу.

У петнаестом поглављу (Идејно-мисаони ниво) анализиран је дубински слој значења оба дела. Кроз потпоглавља о заједничким мотивима, референцама и алузијама, демитологизацији, дехуманизацији, отуђености, нихилизму, епифанији и односу према уметности, закључено је да су *Уликс* и “Јахачи румене наднице” мултизначењска дела, вишезначна и комплексна, и да у идејно-мисаоном контексту садрже бројне међусобне сличности.

“Није уопште толико важно да ли један приповедач описује садашњост или прошлост, или се смело залеће у будућност. Оно што је при томе главно, то је дух којим је надахнута његова прича, она основна порука коју људима казује његово дело. А о томе, наравно, нема и не може бити прописа и правила” (Андрић: 241), казао је Иво Андрић у говору поводом примања Нобелове награде 1961. године. Овај цитат нашег јединог нобеловца, у коме он говори о залетању у будућност, убедљиво поткрепљује тврдњу да је квалитетна књижевност безвремена и да квалитет књижевног дела не зависи од тога да ли говори о прошлости или будућности. Тиме се дисквалификују они теоретичари књижевности који било коју прозу научнофантастичног жанра, смештену у будућност, аутоматски проглашавају тривијалном и литерарно безвредном: они су против Иве Андрића, они су на погрешној страни, или сасвим непажљиво читају његов нобеловски говор. Смештање фабуле у будућност може само допринети проширивању постојећих видика, јер, како каже проф Александар Б. Недељковић, “сваки роман је прозор у свет, али сваки реалистички роман је прозор у овај наш исти, један, нама познати свет, док је сваки СФ роман прозор у по један, другачији, фантастичан, али научно ипак плаузибилан свет” (Недељковић 2013б: 39). Сличног размишљања о будућности као природном и погодном амбијенту прозе је и прослављени српски писац Борислав В. Пекић, који каже:

Треба гледати право. Јер да се хтело гледати иза себе, добили бисмо очи на потиљку. Треба љубити земљу деце своје, а не дедова својих. Јер част неће зависити од тога одакле долазимо неко куда идемо. (Пекић 2015)

Дистопија је врста наратива која је, у новије време, била историјски условљена ужасима двадесетог века – највећим ратовима у историји човечанства, фашизмом, геноцидима, логорима, капиталистичким империјализмом и социјалистичким диктатурама. Своје књижевне корене ова тематска област научне фантастике вуче из утопије 19. века и менипејске сатире, а у потпуности се формирала у нестабилном 20. веку. Тако су дела Замјатина, Е. М. Форстера, Хакслија, Орвела покушала да обликују савремену културу указујући на негативности друштва попут похлепе, зависти и неконтролисаног научно-техничког развоја. Улога дистопије је, стога, да опомене и укаже на разне опасности, које су често у вези са превеликом репресијом система на личност индивидуе. “За све манифестације дистопијске визије круцијална је њена способност да региструје утицај непознатих и неистражених друштвених система на свакодневни живот обичних људи” (Мојлан: XIII), приметио је Томас Мојлан.

“Јахачи румене наднице” равноправан су наставак дистопијске традиције коју су устоличили горепоменути великани писане речи. Ова Фармерова новела прати матрицу великих дистопијских романа по питању критике друштвеног система, али и доноси нешто ново: елементе комичног и раблеанске разигране црнохуморне сатире који нису били у толикој мери присутни код Фармерових претходника. Такође, “Јахачи румене наднице” успешно надграђују класични модернистички¹⁹⁶ роман *Уликс* Џејмса Џојса, дајући овом класику ирске књижевности нове могућности читања и нова значења. Фармер својом новелом “Јахачи румене наднице”, како смо показали, демонстрира да једно жанровско дело

¹⁹⁶ ма колико то било *contradictio in adjecto*: класични модернистички!

може надградити светски признатог класика на такав начин да мејнстрим књижевност не буде само пародирана, већ да резултира широком лепезом новооткривених значења, а што не би било могуће ни у једном другом жанру књижевности. Показали смо да су основне сличности Фармерове новеле и Џојсовог *Уликса*, пре свега, пародијска обрада традиционалног мита о Одисеју, ругање историји, игра духа, поигравање конвенцијама, и употреба комичног у новом кључу.

Ако је тачна тврдња Зорана Милутиновића да су “џојсовском револуцијом одређени нови стандарди модерности” (Милутиновић: 2006), онда са сигурношћу можемо тврдити да су “Јахачи румене наднице” поставили су нове стандарде утопизма. Оно што је учинио *Уликс* у светским размерама и за свеколику књижевност, учинили су “Јахачи румене наднице” за научнофантастичну књижевност. Фармерова новела била је заокрет ка новим схватањима у писању СФ белетристике, уводећи нетрадиционални стилски израз, језичку разиграност, и дубину увида. Фармер, као и Џојс, “не негира и не одбацује извор својих референци, већ га само проблематизује и ревитализује” (Херман Секулић: 125). Џојс и Фармер се у овде анализираним делима не само подсмевају свом литерарном узору, већ уз помоћу низа пародијско-травестијских облика шире могућности употребе језика у једном новом смислу – критичко-комичком, пре свега. *Уликс* и “Јахачи румене наднице” ре-креирају Хомерову легенду на један изненађујући начин, и то тако да постају својеврстан калейдоскоп модерне мисли и искуства.

Језик је процес које се, код људских бића, непрестано мења и надграђује. Књижевно дело обично садржи језик који је стилски преобликован и подређен уметничком преношењу значења. Ипак, у току једног временског раздобља, стил групе писаца може да “окошта”, да се претвори у конвенцију. Другим речима, може доћи до засићења књижевног израза. Нека од врхунских дела светске књижевности, а ту убрајамо и Џојсовог *Уликса* и Фармерове “Јахаче румене наднице”, настала су иступањем из канона и употребом нових и стилски продуктивнијих уметничких средстава. *Уликс* је својим неконвенционалним изразом и нетрадиционалном обрадом класичног мита о Одисеју успео да се лиши окова традиционалног викторијанског, натуралистичког и модернистичког романа, и да промени књижевну традицију (у Т-С-Елиот-овском значењу те речи). Књижевност се након објављивања *Уликса* морала посматрати другачије. Слично томе, најуспешнија дела Новог таласа научнофантастичне књижевности, у чију категорију спада и Фармерова новела, порушила су стилске и значењске стереотипе о СФ литератури као тривијалној књижевности. “Џојсу се чинило да једно уметничко дело које је исувише блиско свом времену неће ни надживети своје време” (Бихаљи-Мерин: 105). Фармер је, чини нам се, успешно и на прави начин прихватио Џојсов начин размишљања, створивши новелу тако поливалентну и нетипичну за шездесете године 20. века, да је било немогуће да остане непримећена и да не надживи своје време (видимо да своје академско представљање у Србији има тек у 21. веку, дакле, Фармерова новела није заборављена, али, није ни разматрана онда када је требало).

“Џојс је порицао дотадашњи роман. Растворио је конвенционални језички склоп и саздао своју истину, која је пробила моралне бране религиозне свести и која се чуварима конвенција и добрих обичаја учинила скаредном” (Бихаљи-Мерин: 79). Слично је урадио и Фармер са својом новелом – користећи се неконвенционалним језичким изразом створио је

дело које је допринело рушењу табуа у научнофантастичној књижевности и отворило нове, другачије видике ка могућим истинама. Читајући *Уликса* и “Јахаче румене наднице” добијамо оно што се од великих дела очекује – оштроумност, језичку лепоту и разиграност, врхунски функционалну форму и наративне стратегије, дубину увида. То су дела која активирају дух и захтевају од читаоца додатни интелектуални напор.

Један од задатака ове дисертације био је да утврди књижевну вредност Фармерове новеле. Ту закорачујемо и на терен аксиологије научне фантастике. Овој посебно осетљивој области научне мисли значајан допринос дао је Александар Б. Недељковић који се у својој недавно објављеној књизи, а заправо проширеној дисертацији, *Алтернативне историје 1950-1980* на много места, поново и поново бави специфичним одликама аксиологије СФ жанра, и покушава да формира, сасвим категорично, једну своју конзистентну теорију вредновања научнофантастичне књижевности. У тој књизи, проф. Недељковић даје једно трезвено размишљање о принципима оцењивања књижевних дела. Он тврди да је у питању несигуран терен, теоријски и практично тешко брањив, али такође додаје да не значи “одустајање од научности и објективности” (Недељковић 2013б: 13). У истом параграфу, овај дугогодишњи посленик научне фантастике додаје да “не морамо пасти у догматизам наводно егзактног мерења вредности” (исто), и цитира речи Мари Кригера (или, можемо рећи, Мареја Кригера; Murga Krieger) да, са друге стране, не морамо ићи ни у “крајњи солипсизам који води ка потпуној равнодушности према објектима посматрања и проблемима које они постављају на сопственој основи” (в. исто).

“Књижевна СФ дела имају своју посебну структуру, свој интегритет, своје стратегије, и све се то приликом вредновања мора узети у обзир. Да би научнофантастично књижевно дело било одлично, мора пре свега бити одлична научна фантастика, дакле мора бити *одлично као научна фантастика*, а тек након тога може имати и неке друге квалитете” (Недељковић 2013б: 52). Научнофантастичну књижевност тешко можемо објаснити уз помоћ једне или друге књижевне теорије. Пре бисмо могли да тврдимо да СФ литература има сопствену поетику – научнофантастичну поетику. Једино из визира научнофантастичне поетике се научнофантастична књижевност може правилно разумети – а то значи узимање у обзир пет примарних категорија за проучавање СФ литературе: новум, форму, садржину, сиже и фабулу (енгл. *novum, form, content, sujet, fabula*), као и различите наративне стратегије, моралне једначине¹⁹⁷ и наративне уговоре¹⁹⁸, и осећај чудесног (енгл. *narrative strategy, moral equation, narrative contract, sense of wonder*). Све су то битни и веома продуктивни, успешни алати у овој области књижевних студија.

Након анализе примарних категорија, задатак научнофантастичне поетике може бити да анализира остале – секундарне категорије, попут различитих метафора, алегорија, алузија, скривених значења, критике данашњег друштва, итд¹⁹⁹. Чини нам се да смо у мору дискурса,

¹⁹⁷ На пример, да сваки протагониста добије отприлике оно што је заслужио, а то је блиско концепту поетске правде (латински *iustitia poetica*, енгл. *poetic justice*).

¹⁹⁸ Између писца и читалаца, или, између аутора једног филма, и гледалаца, да они добију оно што је најављено, на пример, ако су дошли да гледају СФ, да стварно добију СФ, а не фентези; или, ако желе да гледају комедију и ако им је најављена, онда да стварно и добију комедију, итд. Ово има везе са читалачким или гледалачким хоризонтом очекивања (*horizon of expectations*).

¹⁹⁹ Сличан теоријски оквир нуди и професор крагујевачког универзитета Александар Б. Недељковић у својој докторској дисертацији (Недељковић 2013б). Зоран Д. Пауновић, истакнути српски теоретичар књижевности и преводилац *Уликса*, у рецензији Недељковићеве *Алтернативне историје 1950-1980* каже: “Кад би имао

ракурса, идентификације идентитета, феминистичких студија, анализе књижевности егзила и постмодерних читања колонијализма, итд, помало заборавили на базична питања теорије књижевности која нису доведена до краја (као што су питања, на пример, односа форме и садржине, или жанра и књижевне врсте).

Да размотрима сада (пре свега на основу критеријума које је навео Александар Б. Недељковић) зашто сматрамо да је Фармерова новела квалитетна научна фантастика и врхунска уметничка проза.

Захтевамо – то су важни елементи наше аксиологије (аксиологије научне фантастике, прим. аут) – логичност, кохерентност, уверљивост, есефичну (научнофантастичну) занимљивост и иновативност, захтевамо добру, функционалну уклопљеност (координираност) многих важних елемената (нарочито фабуле и сижеа, форме и садржине, новума, наративне стратегије, ликова, тачке гледишта, језика, и стила). (...)

Захтевамо добру прозу, а то значи такву која добро, мајсторски чини оно што треба да чини – прозу која дочарава један нови свет, која економично и ненаметљиво, спретно и елегантно даје информације о том свету али (што је још важније) и омогућава да читалац доживи тај свет, да у своме духу неко време “борави” у том свету.

Сматрамо да је брилијантна она проза која, уз све те одлике, још и испољава, на многим страницама, изузетну умност, промишљеност, дубину увида, лепоту мисли, интелегентан контраст између нашег, нефантастичног света (овог који се стварно догодио) и замишљеног, другачијег света. (Недељковић 2013б: 89)

У овој дисертацији подржавамо напоре да се дело књижевно вреднује на основу одређених принципа. На основу критеријума које је поставио проф. Недељковић можемо потврдити да је новела “Јахачи румене наднице” високог књижевног квалитета, јер садржи оне елементе који чине СФ прозу сјајном, а то су уверљивост, иновативност, интелегентна дубина увида, и друге категорије врхунске научнофантастичне литературе.

Фармерова новела проницљиво гледа у будућност, и велики су изгледи да ће, вероватно, полако, долазити до конвергенције у схватањима многих људи, да нашој цивилизацији предстоји једна епоха у којој неће најважнији бити људи, него компјутери и роботи, а за људе ће бити веома мало стварног посла. Опстанак људи можда ће зависити од тога како ће роботи поступати према нама. У таквој будућности, неки људи ће покушати из политичких, националних и верских разлога да употребе роботе против других људи, или против целог човечанства, а то значи да ће највећа опасност за људе увек бити други људи (чак и на Месецу или Марсу једног дана). Дакле, наши далеки наследници ће живети, заиста, врло вероватно од “румене наднице”, али под сталном претњом да неко злоупотреби индустријску цивилизацију и пороби, или једноставно побије све “непоћудне”. Такав сценарио нас можда чека у будућности.

следбенике, који би пошли истим путем, аутор би на овај начин можда могао, у будућности, да заснује једну својеврсну крагујевачку школу научнофантастичних студија у књижевности и на филму” (в. Недељковић 2013б: 6).

Новела “Јахачи румене наднице” од свог узора *Уликса* позајмљује језичку разиграност, идеју о детронизацији традиционалног мита као и бројне стилске и наративне обрасце. Поред тога, Фармер надграђује Џојсов роман једном новом, СФ димензијом, читавајући нова значења која не само да карикирају *Уликса*, већ отварају нове могућности читања. Резултат такве научнофантастичне обраде једног класика светске књижевности резултира прозом уистину нестандартном са становишта класичног прозног израза. “Јахачи румене наднице” не падају у замку симплистичког транспоновања сижеа *Уликса* у научнофантастични контекст, већ је у питању аутентична творевина која од свог књижевног узора прекодира нестандартни дух књижевности, али га тумачи новим обрасцима. На тај начин, Фармер чини двоструко рушење канона, двоструко померање традиције: најпре пародирајући традиционални грчки мит о Одисеју, а затим дајући и пародију пародије, преобликујући Џојсовог Одисеја и стварајући од њега футуристичког *Уликса*. Двострука негација мита, двострука деканонизација књижевности код Фармера не значи стварање антиканона и негацију традиције, већ, заправо, афирмацију књижевности која се још једном потврђује кроз бриљантност књижевног израза. Фармерова жеља да испитује онострано и недоступно стандардном људском искуству, и да ту авантуру духа уметнички уобличи у високо-квалитетну уметничку прозу, заправо је жеља да се непознато учини познатим и да се мапира пут могућих перцепција радикалних другости.

ЛИТЕРАТУРА:

- Абот 2009: Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, превела Милена Владић, Београд: Службени гласник.
- Адамс 2005: Danny Adams, A Brobdingnagian Education: Or, How Philip José Farmer Saved My Life in Four Easy Steps, *Some Fantastic* (Issue 4; Vol. 1; No. 4), <<http://www.somefantastic.us>>, приступљено 1.1.2015.
- Ајдачић и Јовић 2007: Дејан В. Ајдачић и Бојан М. Јовић, *Словенска научна фантастика*. Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Ајдачић 2011: Дејан В. Ајдачић, Модификатори еротског тела у словенској футурофантастици, у: *Тело у словенској футурофантастици*, ур. Дејан Ајдачић, Београд: СловоСлавиа, стр. 125-131.
- Андрић 1975: Иво Андрић, Човекова прича, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. Александар Петров, Београд: Нолит, стр. 239-241.
- Асимов 1965: <http://en.wikipedia.org/wiki/Eyes_Do_More_Than_See>, приступљено 1.1.2015. Такође: Isaac Asimov, Eyes Do More than See, in: Isaac Asimov, *Robot Dreams*. London, Orion-Gollancz Publishing, 2001, pp. 198-201.
- Бакић 2004: Илија Бакић, Филип Хозе Фармер: необуздани светови маште, <<http://static.astronomija.co.rs/knjige/sf/istorija/farmer.htm>>, приступљено 9.1.2015.
- Барт 1971: Ролан Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, превео Иван Чоловић, Београд: Нолит.
- Бахтин 1989: Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Београд: Нолит.

- Бекет 1975: Семјуел Бекет, Форма и неред, у: *Роман – рађање модерне књижевности*, ур. Александар Петров, превела Неда Николић-Бобић, Београд: Нолит, стр. 376-377.
- Белси 2010: Кетрин Белси, *Постструктурализам: сасвим кратак увод*, превео Зоран Милутиновић, Београд: Службени гласник.
- Бергсон 1993: Анри Бергсон, *Смех: есеј о значењу комичног*, превео Срећко Цамоња, Београд: Лапис.
- Бернхард 2002: Томас Бернхард, *Стари мајстори (комедија)*, превео Јовица Аћин, Београд: Стилос.
- Бестер 1956: Alfred Bester, *The Stars My Destination*, <<http://webpace.ringling.edu/~dsteilin/Horror%20Class%20Materials/Bester.%20Alfred%20THE%20STARS%20MY%20DESTINATION.pdf>>, приступљено 23.7.2012.
- Бестер 1961: Alfred Bester, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, New York: Fantasy & Science Fiction Books.
- Бестер 1998: Alfred Bester, *Zvijezde odredište moje*, у: *Monolith 001*, превео Марко Фанчовић, ур. Крешимир Малигец, Загреб: Загребачка наклада, стр. 9-135.
- Библиографија Монолита 1-10 (припремио Александар Б. Недељковић): <<http://www.znaksagite.com/diskusije/index.php?topic=2632.0>>, приступљено 29. 7. 2011.
- Битор 1982: Мишел Битор, Џојс и модерни роман, превео Драган М. Јовановић, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, Ниш: Градина, стр. 33-35.
- Бихаљи-Мерин 1965: Ото Бихаљи-Мерин, *Градитељи модерне мисли у литератури и уметности*, Београд: Просвета.
- Блум 2009: Harold Bloom (ed.), *James Joyce*, New York: Infobase Publishing.
- Бојд 2013: <[http://en.wikipedia.org/wiki/John_Boyd_\(author\).html](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Boyd_(author).html)>, приступљено 11.01.2013.
- Борел 1982, Жак Борел, Џојс и поезија, превела Милица Михајловић, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, Ниш: Градина, стр. 26-32.
- Бошковић 2008а: Александар Бошковић, Долежелова теорија фикције, у: *Хетерокосмика*, Београд: Службени гласник, стр. 353-369
- Бошковић 2008б: Александар Бошковић, *Песнички хумор у делу Васка Поне*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Брауни 2001: Ray V. Browne and Pat Browne, *The Guide to United States Popular Culture*, Wisconsin: Popular Press.
- Бркић 1990: Светозар Бркић, Џејмс Џојс – велики изазов, у: *Дело (часопис за теорију, критику и поезију)*, књига 32/година XXXII/бр. 11, ур. Јовица Аћин, Београд, стр. 1-23.
- Вајлдер 1975: Тортон Вајлдер, Џојс и модерни роман, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. Александар Петров, превео Тихомир Вучковић, Београд: Нолит, стр. 270-276.
- Вајмер 1984: Thomas L. Wymer, Naturalism, Aestheticism and Beyond: Tradition and Innovation in the Work of Thomas M. Disch, in: *Voices for the Future: Essays on Major Science Fiction Writers*, ed. Thomas D. Clareson, Chicago: Popular Press.
- Вајт 1969: Ted White, Review of *Image of the Beast*, in: *Amazing Stories* (volume 43, number 4, November 1969), New York: Ultimate Publishing, pp. 122.
- Велек и Ворен 2004: Рене Велек и Остин Ворен, *Теорија књижевности*, превели Александар Спасић и Слободан Ђорђевић, Београд: Утопија.

- Велс 1975: Херберт Џорџ Велс, *Фантастично и стварно*, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. Александар Петров, превела Неда Николић-Бобић, Београд: Полит, 79-80.
- Видаковић 1995: Михајло Видаковић, *Комично у филму (с претходним освртом на смех – смешно – комично у животу и уметностима)*, Београд: Институт за филм.
- Вилсон 1964: Едмунд Вилсон, *Акселов замак или о симболизму*, превела Олга Хумо, Београд: Култура.
- Вилсон 2014: Mark Wilson, *Definitions of Science Fiction*, <http://scifi.about.com/od/scififantasy101/a/SCIFI_defs.htm>, приступљено 24.6.2014.
- Вихт 2000: Wolfgang Wicht, *Utopianism in James Joyce's Ulysses*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Вонегат 1988: Курт Вонегат јуниор, Интервју: Поносим се *Сиренама Титана*, у: *Алеф* бр. 7 (фебруар), Нови Сад: Дневник, превео А. Б. Недељковић, стр. 85-90.
- Вујовић 1988: Драган Вујовић, Мит у Џојсовом *Уликсу*, у: *Дело (часопис за теорију, критику и поезију)*, књига 29/година XXIX/бр. 6, ур. Јовица Аћин, Београд, стр. 55-67.
- Вукадиновић 2009: Jelena Vukadinovic, *Role of Women in Utopian and Dystopian Novels*, Santa Cruz, USA: GRIN Publishers.
- Вулф 1975: Вирџинија Вулф, Модерна проза, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. Александар Петров, превела Милица Михаиловић, Београд: Полит, стр. 163-169.
- Гавриловић 2011: Љиљана Гавриловић, *Сви наши светови: о антропологији, научној фантастици и фантазији*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Ган 2000: James E. Gunn, *The Science of Science-fiction Writing*, New York: Rowman & Littlefield.
- Ган 2002: James E. Gunn (ed.), *The Road to Science Fiction (Volume 1)*, New York: Rowman & Littlefield.
- Гирон 2000: Theresa Giron, *Psychoanalysis is a Science Fiction*, <http://www.umbrajournal.org/pdfs/articles/2000/psychoanalysis_is_a_science_fiction-theresa_giron.pdf> приступљено 11.01.2015.
- Гревс 2002: Роберт Гревс, *Грчки митови*, превео Бобан Веин, Београд: Фамилиет.
- Грејс 1979: Eckley Grace, *Finnegans Wake in the Work of James Blish*, у: *Extrapolation*, 20: 330-342.
- Дамаса 2005: Don D'Ammasa, *Encyclopedia of Science Fiction*, New York: Facts On File, Inc.
- Дамјанов 2011: Сава Дамјанов, *Вртови нестварног*, Београд: Службени гласник.
- Де Болт 1981: Joe De Bolt, *Outstanding Science Fiction Books: 1927-1979, The Science Fiction Resource Book*, Washington: Starmont House, p. 291-377.
- Декодин 1988: Мишел Декодин, “Дефинисати декаденцију”, у: часопис *Дело*, бр. 3-4 (март/април) ур. Слободан Благојевић, превела Јасна Стојановић, Београд, стр. 88-94.
- Дел Реј 2013: Lester del Rey, *Definition of Science Fiction*, <<http://www.sciencefiction.info/science-fiction-definition.htm>>, приступљено 11.01.2013.
- Дерида 1997: Жак Дерида, *Уликс грамофон*, превео Новица Милић, Београд: Рад.
- Дик 1991: Philip K. Dick, *The Divine Invasion*, New York: Vintage.
- дисертације 2004: <<http://www.csulb.edu/~lswigart/sfftd.html>> приступљено 11.01.2013.

- Докторов 1999: Cory Doctorow, Visit the Sins, in: *Year's Best Science Fiction 5*, ed. David G. Hartwell, New York: HarperCollins, pp. 124-144.
- Долежел 2008: Лубомир Долежел, *Хетерокосмика*, превео Александар Бошковић, Београд: Службени гласник.
- Ђерговић-Јоксимовић 2009: Зорица Ђерговић-Јоксимовић, Утопија: алтернативна историја, Београд: Геопоетика.
- Ђерговић-Јоксимовић 2013: Зорица Ђерговић-Јоксимовић, (У)топија и (не)могуће – Гвоздена пета данас. Крагујевац, Зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2012), књига II, *Немогуће: завет човека и књижевности*, стр. 123-131.
- Ђерговић-Јоксимовић 2014: Зорица Ђерговић-Јоксимовић, Сатира и дистопија: *Град и Град* Чајне Мјевила. Крагујевац, Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25-26. X 2013), књига II, *Сатир, сатира, сатирично*, стр. 107-115.
- Ђорђевић 2009: Иван Ђорђевић, *Антропологија научне фантастике: традиција у жанровској књижевности*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Ђурић-Пауновић 2007: Ивана Ђурић-Пауновић, *Е. А. По: Ф/СФ*, Нови Сад: Соларис.
- Ејмис 2015: Kingsley Amis, Definitions of Science Fiction, <http://scifi.about.com/od/scififantasy101/a/SCIFI_defs.htm>, приступљено 9.1.2015.
- Еко 2006: Умберто Еко, *Границе тумачења*, превела Милена Пилетић, Београд: Паидеиа.
- Елиот 1963: Томас Стернз Елиот, Традиција и индивидуални таленат, у: Томас С. Елиот, *Изабрани текстови*, превела Милица Михаиловић, Београд: Просвета.
- Елисон 1972: Harlan Ellison, editor, *Dangerous Visions*. New York, Berkley Publishing.
- Ендрус, Ренисон 2006: Stephen. E. Andrews, Nick Rennison, *100 Must-Read Science Fiction Novels*, London: A&C Black.
- Етриц 2004: Derek Attridge, *Peculiar Language: Literature as Difference From the Renaissance to James Joyce*, Wiltshire: Antony Rowe Ltd.
- Живковић Драгиша 1966: Драгиша Живковић, *Теорија књижевности*, Београд: Научна књига.
- Живковић Зоран 1981: Зоран А. Живковић, Још 12 величанствених (2): Philip José Farmer, *Сириус* бр. 56, Загреб: Вјесник, стр. 136-140.
- Живковић Зоран 1983: Зоран А. Живковић, *Савременици будућности*, Београд: Народна књига.
- Живковић Зоран 1990: Зоран А. Живковић, *Енциклопедија научне фантастике* (том 1 и 2), Београд: Просвета.
- Живковић Милан 2011: Милан Д. Живковић, *Промене у енглеском језику настале у окриљу англофоне дистопије двадесетог века*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду.
- Живковић Милан 2014: Милан Д. Живковић, *Феномен дистопијског језика: на граници литерарног и реалног*. Засновано на одбрањеној докторској дисертацији. Нови Сад, издавач „Прометеј”.

- Жикић 2010: Бојан Жикић, ур, *Наши свет, други светови, антропологија, научна фантастика и културни идентитети*. Београд, СГЦ – Српски генеалошки центар, одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду.
- Зола 1975: Емил Зола, Експериментални роман, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. Александар Петров, превела Јелена Чоловић, Београд: Нолит, стр. 29-35.
- Илић 1987: Веселин Илић, *Митологија, идеологија, уметност*, Београд: Ново дело.
- Илић 1988: Веселин Илић, *Митологија и култура*, Београд: Књижевне новине.
- Јовановић 1982: Младен Јовановић, Психоллингвистички осврт на технику тока свести у савременој књижевности, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, Ниш: Градина, стр. 102-121.
- Јовић 2006: Бојан М. Јовић, *Рађање жанра – почеци српске научно-фантастичне књижевности*. Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Јунг 1996: Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, превела Елизабет Васиљевић, Београд: Народна књига.
- Кајзер 1973: Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, превео Зоран Константиновић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Калајић 1978: Драгош Калајић, *Мана (анти)утопија*, Врњачка Бања: Замак културе.
- Калер 1990: Џонатан Калер, *Структуралистичка поетика*, превела Милица Минт, Београд: Српска књижевна задруга.
- Кели и Кесел 2009: James Patrick Kelly and John Kessel, *The Secret History of Science Fiction*, San Francisco: Tachyon Publications.
- Кенер 1982: Хју Кенер, Коришћење Хомера, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, превео Новица Петковић, Ниш: Градина, стр. 53-64.
- Кимбал 1976: Jean Kimball, James Joyce and Otto Rank: The Incest Motif in *Ulysses*, in: *James Joyce Quarterly*, no. 13 (spring 1976), Tulsa: University of Tulsa, pp. 366-382.
- Кишјухас 2014: Алексеј Кишјухас, Опаке моралке. Београд, дневни лист “Данас”, уметнути прилог “Недеља”, стр. VII.
- Клиерсон 1979: Thomas D. Clareson, *Voices of the Future: Essays on Major Science Fiction Writers*, Ohio: Popular Press.
- Клут, Николс 1994: John Clute, Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit Books.
- Кнежевић 1984: Бобан Кнежевић (ур.), *Монолит 2: алманах научне фантастике*, Београд: самостално преводачко издање.
- Костело 1982: Питер Костело, Џојс – личност и уметник, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, превела Мирослава Красојевић, Ниш: Градина, стр. 9-14.
- Кротиер, види: Кроитор
- Кроитор 1984: Хари П. Кроитор, Посебне карактеристике тачке гледишта у научној фантастици, у: *Монолит*, бр. 2 (новембар, 1984), прир. Бобан Кнежевић, Београд: Самостално ауторско преводачко издање неколико преводаца. (Али ово је на српском језику тада изашло са грешком, штампано је као „Кротиер” а он се зове Кроитор: Harry P. Kroitor, “The Special Demands of Point of View in Science Fiction”)
- Ламос 2004: Colleen Lamos, *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce and Marcel Proust*, Cambridge: CUP.

- Ландес 1979: Thomas H. Landess, *James Joyce and Aesthetic Gnosticism*, Orbit: London.
- Лањин 2011: Борис Лањин, Тело у савременој руској антиутопији, у: *Тело у словенској футурофантастици*, ур. Дејан В. Ајдацић (који је и превео овај текст), SlovoSlavia: Београд, стр. 111-124.
- Латам 2008: Robert Latham, Sextrapolation in New Wave Science Fiction, *Queer Universes: Sexualities and Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press, pp. 52-71.
- Ле Гвин 1984: Урсула Ле Гвин, Научна фантастика и госпођа Браун, у: *Монолит 1*, прир. Бобан Кнежевић, Београд: самостално ауторско преводилачко издање неколико преводилаца, стр. 472-480.
- Ле Гвин 1988: Урсула Ле Гвин, Стаљин у души, *Алеф* бр. 7, превео Миодраг-Мића Б. Миловановић, Нови Сад: Дневник, стр. 91-96.
- Лем 1976: Станислав Лем, Научна фантастика, аксиологија, критика, у: *Научна фантастика – зборник теоријских радова*, ур. Зоран А. Живковић; неколико преводилаца, овај рад превео Бранимир Живојиновић. Београд: Бигз, стр. 18-69.
- Летсон 1977: Russell Letson, The Faces of a Thousand Heroes: Philip José Farmer, in: *Science Fiction Studies*, Volume 4, Part 1, March 1977, <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/11/letson11.htm>>, приступљено 17.1.2015.
- Лешић 2008: Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Лотман 1979: Јуриј М. Лотман, Структура уметничког текста, у: *Модерна теорија романа*, ур. Миливој Солар, превео Новица Петковић, Београд: Нолит.
- Лоц 1988: David Lodge, *Начини модерног писања: метафора, метонимија и типологија модерне књижевности*, превели Гига Грачан и Соња Башић, Загреб: Глобус.
- Магулик 2013: Mary Magoulick, Trickster Characteristics, <<http://www.faculty.de.gcsu.edu/~mmagouli/trickster.htm>>, приступљено 22.02.2013.
- Мајевски 2011: Павел Мајевски, О једном виду протока знања у стваралаштву Станислава Лема, у: *Тело у словенској футурофантастици*, ур. Дејан В. Ајдацић (који је и превео овај текст), SlovoSlavia: Београд, стр. 149-179.
- Ман 2001: George Mann, *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, London: Robinson.
- Марковић 1982: Вида Марковић, Поетика младог Џојса, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, Ниш: Градина, стр. 15-18.
- Марковић 1963: Вида Марковић, *Енглески роман XX века*, Београд: Научна књига.
- Мартин 1984: Џорџ Р. Р. Мартин, Џорџ Р. Р. Мартин о себи и свом писању, у: *Монолит 1*, прир. Бобан Кнежевић, Београд: Самостално ауторско преводилачко издање неколико преводилаца, стр. 459-464.
- Машовић 1996: Драгана Р. Машовић, *Дивља харфа – огледи о ирској култури и књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Мекарти 1988: Patrick A. McCarthy, The Joyce of Blish: *Finnegans Wake* in *A Case of Conscience*, in *Science Fiction Studies* Vol. 15, No. 1 (Mar., 1988), pp. 112-118, <<http://www.depauw.edu/sfs/notes/notes44/notes44.html>>, приступљено 04.05.2014.
- Мекарти 1997: Patrick A. McCarthy, Allusions in Ballard's *The Drowned World*, in: *Science Fiction Studies* (No. 72, Vol. 24, part 2, July 1997), <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/72/mccarthy72.htm>>, приступљено 23.7.2012. године.
- Мекорт 2009: John McCourt (ed.), *James Joyce in Context*, Cambridge: CUP.

- Мекхејл 1993: Брајан Мекхејл, Постмодернистичка проза, у: *Знак Сагите бр. 1*, Београд: ИП Фламарион, преводилац није назначен, стр. 98-103.
- Мелетински 1983: Елеазар М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Београд: Нолит.
- Мелетински 1997: Јелеазар (sic!) М. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, превела Радмила Мечанин, Нови Сад: Матица српска.
- Милић 1997: Новица Милић, Неколико општих места о Дерида, уз пар речи за Џојса, у: Жак Дерида, *Уликс грамофон*, Београд: Рад, стр. 71-78.
- Миловановић и Кнежевић 2014: Миодраг Мића Миловановић, Бобан Кнежевић, СФ&Ф библиографија, <<http://www.znaksagite.com/sfbiblio/>>, приступљено 15.5.2014.
- Милосављевић 2006: Петар Милосављевић, *Теорија књижевности*, Ваљево: Исток.
- Милошевић 1990: Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Београд: Белетра.
- Милутиновић 2006: Зоран Милутиновић, *Сусрет на трећем месту*, Београд: Геопоетика.
- Моделмог 1993: Debra A. Moddelmog, *Readers and Mytic Signs: the Oedipus myth in twentieth-century fiction*, Illinois: Southern Illinois University.
- Мојлан 2000: Thomas Moylan, *Look into the Dark: On Dystopia and the Novum*, у: *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, ed. Patrick Parrinder, Liverpool: Liverpool University Press.
- Московиц 1967: Sam Moskowitz, *Seekers of Tomorrow*, New York: Ballantine Books.
- Набоков 2004: Владимир Набоков, *Есеј о Џојсу*, превела Тања Булатовић, Београд: ННК интернационал.
- Нагановски 1982: Егон Нагановски, *Телемах у лавиринту света – о стваралаштву Џемса Џојса*, превео Петар Вујичић, Сарајево: издавач Трећи програм.
- Небула награда 2015: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nebula_Award>, приступљено 17.1.2015.
- Недељковић 1987: Александар Б. Недељковић, Ликови у СФ, у: *Алеф бр.2*, Нови Сад: Дневник, стр. 82-86.
- Недељковић 1994: Александар Б. Недељковић, *Британски и амерички научнофантастични роман 1950-1980. са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Недељковић 2011: Александар Б. Недељковић, Перцепција града у прози, сликарству и на филму након Блишових *Градова у лету*. Крагујевац, *Наслеђе* бр. 17, стр. 151-163.
- Недељковић 2013а: Александар Б. Недељковић, Наративна стратегија провокативног можда-постојања натприродних појава, у енглеској књижевности и на филму. *Зборник радова, Прва међународна научна конференција “Језик, књижевност и митологија”*, Београд, Алфа универзитет, Факултет за стране језике, главни уредник проф. др Нада Тодоров, стр. 151-161.
- Недељковић 2013б: Александар Б. Недељковић, *Алтернативне историје 1950-1980*, проширени и допуњени текст докторске дисертације. Крагујевац: Лира.
- Недељковић 2014: Aleksandar B. Nedeljković, *Scripts for Science Fiction, complete, version 2014 08 08*, for Bologna students of the 8th semester (the obligatory subject, Introduction to SF), and of the 9th semester (the master studies, the elective subject – you may choose to take it, or, not – which is, Modern science fiction. Крагујевац, unpublished (in photocopy only).

- Нивен 1988: Лари Нивен, “Неутронска звезда”, у: *Монолит 3*, прир. Бобан Кнежевић, Београд: самостално ауторско преводачко издање неколико преводаца, стр. 313-326.
- Ниемејер 1986: Suzanne Niemeyer, *Beacham's Popular Fiction: 1950-present, Volume 2*, Michigan: Beacham Pub.
- Николс 1984: Питер Николс, Монструми и критичари, у *Монолит 1*, прир. Бобан Кнежевић, Београд: издање неколико преводаца, стр. 465-471.
- Нолан 1995: Emer Nolan, *James Joyce and Nationalism*, London: Routledge.
- Олдис 1975: Brian Aldiss, *Billion Year Spree*, London: Corgi Books.
- Олдис 1988: Brian W. Aldiss and David Wingrove, *Trillion Year Spree*, Glasgow: Paladin & Grafton Books.
- Павезе 1975: Чезаре Павезе, Приповедање и мит, у: *Роман – рађање модерне књижевности*, ур. Александар Петров, превела Олга Ступаревић, Београд: Нолит, стр. 393-397.
- Павловић 2010: Томислав М. Павловић, *Историјски романи Роберта Грејвза*, необјављена докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Пари 1963: Жан Пари, *Џејмс Џојс њим самим*, превео Бора Глишић, Београд: Савремена школа.
- Париндер 1984: Patrick Parrinder, *James Joyce*, New York: Cambridge University Press.
- Пауновић 2006: Зоран Д. Пауновић, *Историја, фикција, мит*, Београд: Геопоетика.
- Пауновић 2008: Зоран Д. Пауновић, “Уликс Џејмса Џојса: митска узвишеност тривијалног”, у: *Џејмс Џојс, Уликс*, Београд: Геопоетика, стр. 761-785.
- Пекић 2015: Борислав В. Пекић, Мисли о будућности (2. део), <<http://www.borislavpekic.com/2007/09/misli-o-budunosti-2-deo.html>>, приступљено 18.1.2015.
- Пери 2007: Fred Perry, *Riders of the Purple Wage*, <<http://perrynomasia.blogspot.com/2007/02/riders-of-purple-wage.html>>, приступљено 16.11.2014.
- Петковић 1979: Новица Петковић, Проблеми композиције у семиотичкоме осветљењу Бориса Успенског, у: Борис А. Успенски, *Поетика композиције; семиотика иконе*, Београд: Нолит, стр. IX-LXI.
- Петровић 2011: Новица И. Петровић, *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема*, Београд: Конрас.
- Пијановић 1992: Петар Пијановић, *Проза Данила Киша*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Пирс 1994: John J. Pierce, *Odd Genre: a Study in Imagination and Evolution*, Michigan: Greenwood Press.
- Поповић 2007: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос арт.
- Принс 2011: Џералд Принс, *Наратолошки речник*, превео Брана Миладинов, Београд: Службени гласник.
- Пруст 1975: Марсел Пруст, Позвање уметника, у: *Роман – рађање модерне књижевности*, ур. Александар Петров, превела Јелена Чоловић, Београд: Нолит, стр. 86-92.
- Расел 2014: Bertrand Russel, Quotes, <<http://www.goodreads.com/quotes/86232-what-is-wanted-is-not-the-will-to-believe-but>>, приступљено 16.11.2014.
- Рибникар-Перишић 1976: Владислава Рибникар-Перишић, *Руски формализам и књижевна историја*, Нови Београд: Савез социјалистичке омладине Југославије.

- Рид 1967: Forrest Read, ed., *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, New York: New Direction Books.
- Ристић 1982: Ратомир Ристић, Елиот о Џојсу, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, Ниш: Градина, стр. 133-136.
- Робертс 2006а: Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, Hampshire: Palgrave.
- Робертс 2006б: Adam Roberts, "And Future King...", in: Hartwell, David G., and Kathryn Cramer, editors, *Year's Best SF 11*, anthology. "Harper Collins" publishers, "EOS" edition, New York, pp. 377-386.
- Робертс 2007: Adam Roberts, *Psychoanalysis Is Science Fiction*, <<http://europrogovision.blogspot.com/2007/06/psychoanalysis-is-science-fiction.html>>, приступљено 11.01.2015.
- Робинсон 2003: Ким Стенли Робинсон, трилогија *Марс (Црвени Марс, Зелени Марс, Плави Марс)*, прев. Александар Б. Недељковић, Београд: Моћ књиге.
- Ронс 1982: Анри Ронс, Повратак Џојсу, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, превео Драган М. Јовановић, Ниш: Градина, стр. 5-8.
- Ротенштајнер 1973: Franz Rottensteiner, *Playing Around with Creation: Philip José Farmer*, in: *Science Fiction Studies*, Volume 1, Part 2, Fall 1973, <<https://www.depauw.edu/site/sfs/backissues/2/rottensteiner2art.htm>>, приступљено 17.1.2015.
- Сервије 2005: Жан Сервије, *Историја утопије*, превела Вера Павловић, Београд: Клио.
- Сид 2005: David Seed, *A Companion to Science Fiction*, Blackwell: John Wiley & Sons.
- Силверберг 1987: Роберт Силверберг, "О новели", *Алеф* бр. 5, Нови Сад: Дневник, стр. 100.
- Сисери-Ронај 2003: Istvan Csicsery-Ronay, jr., *Marxist Theory and Science Fiction*, in: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, New York: Cambridge University Press, pp. 113-124.
- Сисери-Ронај 2008: Istvan Csicsery-Ronay, jr., *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Скоулз 1967: Robert E. Scholes, *The Fabulators*, New York: Oxford University Press.
- Сласер 1991: George Edgar Slusser, *Le Guin and the Future of Science-Fiction Criticism*, in: *Science Fiction Studies* #53 = Volume 18, Part 1 = March 1991, <http://www.depauw.edu/sfs/review_essays/sluss53.htm>, приступљено 6.1.2015.
- Сласер 1992: George Edgar Slusser, *Reflections on Style in Science Fiction*, in: *Styles of Creation: Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, editors Eric Rabkin and George Edgar Slusser, Athens: University of Georgia Press, pp. 3-23.
- Слејт 2008: Graham Sleight, *Yesterday's Tomorrows: Philip José Farmer*, in: *Locus Magazine*, February 2008, <<http://www.locusmag.com/Features/2008/08/yesterdays-tomorrows-philip-jos-farmer.html>>, приступљено 12.02.2013
- Солар 1981: Миливој Солар, *Теорија књижевности*, Загреб: Школска књига.
- Солар 1988: Миливој Солар, *Роман и мит*, Загреб: Аугуст Цесарец.
- Спинрад 1974: Norman Spinrad, *Modern Science Fiction*, New York: Anchor.
- Спинрад 2012: Норман Спинрад, Ко ће васкрснути научну фантастику, у: *Знак сагите* бр. 19, ур. Бобан Кнежевић, превела Лидија Беатовић. Београд: Парамецијум, стр. 3501-3515.

- Стејблфорд 1988: Брајан Стејблфорд, СФ поджанрови, у: *Монолит 3*, ур. Бобан Кнежевић, Београд: самостално ауторско преводилачко издање неколико преводилаца, стр. 453-485.
- Стејблфорд 2006: Brian Stableford, *Science Fiction and Science Fact: an Encyclopedia*, New York: Routledge.
- Стејблфорд 2015: Brian Stableford, Definition of Science Fiction, <http://scifi.about.com/od/scififantasy101/a/SCIFI_defs_4.htm>, приступљено 7.1 2015.
- Стерџен 1975: Theodore Sturgeon, Science Fiction, Morals, and Religion, in: *Science Fiction, Today and Tomorrow*, ed. Reginald Brethor, Baltimore: Penguin Books, pp. 58-67.
- Сувин 1965: Дарко Сувин, *Од Лукијана до Луњика*, Загреб: Епоха.
- Сувин 1979: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, Connecticut, Yale University Press.
- Сувин 2009а: Дарко Сувин, *Научна фантастика, спознаја, слобода*, Београд: СловоСлавиа.
- Сувин 2009б: Дарко Сувин, Потребна нам је филозофија спаса, у *Зарез бр. 249*, <<http://www.zarez.hr/pages/249/zariste6.html>>, приступљено 1.7.2012.
- Тартаља 2003: Иво Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Тасић 2009: Марко Ј. Тасић, *Ход кроз векове Алисе Шелдон, Савремена проучавања језика и књижевности – зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије одржаног 14. фебруара 2009. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 103-111.
- Тасић 2013: Марко Ј. Тасић, *Научна утемељеност мита у научнофантастичној књижевности. Зборник радова, Прва међународна научна конференција “Језик, књижевност и митологија”*, Београд, Алфа универзитет, Факултет за стране језике, главни уредник проф. др Нада Тодоров. стр. 329-342.
- Тимн 1981: Marshall В. Tumn, *The Science Fiction Resource Book*, Washington: Starmont House.
- Тимофејев 1950: Леонид Тимофејев, *Теорија књижевности*, превели Видо Латковић и Кирил Свинарски, Београд: Просвета.
- Тиндал 1959: William Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York: The Noonday Press Inc.
- Томашевски 1972: Борис В. Томашевски, *Теорија књижевности*, превела Нана Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тропин 2011: Тијана Тропин, *О инсектима и људима*, у: *Тело у словенској футурофантастици*, ур. Дејан Ајдачић, SlovoSlavia: Београд, стр. 61-72.
- Удбин 1988: Жан-Луј Удбин, Јунг и Џојс, у: *Дело (часопис за теорију, критику и поезију)*, књига 29/година XXIX/бр. 6, ур. Јовица Аћин, превела Гордана Стојковић, Београд, стр. 68-71.
- Успенски 1979: Борис А. Успенски, *Поетика композиције; семиотика иконе*, Београд: Полит.
- Фармер 1972: Philip José Farmer, *Riders of the Purple Wage*, in: Harlan Ellison, editor, *Dangerous Visions*. New York, Berkley Publishing, pp. (with editor's introduction, and author's postscript) 62-134

- Фармер 1979: Philip José Farmer, *The Other Log of Phileas Fogg*, Feltham: The Hamlyn Publishing Group Ltd.
- Фармер 1982: Philip José Farmer, *The Book of Philip José Farmer*, New York: Berkley Publishing.
- Фармер 1984: Филип Хозе Фармер, Јахачи румене наднице. Превео Александар Б. Недељковић. Београд, Science Fiction Monolit 2, приредио (уредник) Бобан Кнежевић, самостално ауторско преводачко издање неколико преводаца, стр. 429-472.
- Фармер 1987: Филип Х. Фармер, Интервју: реч је о научној фантастици, *Алеф* бр 5, Нови Сад: Дневник, преводац није назначен, стр. 68-79.
- Фармер 1998: Philip José Farmer, Of Creatures and Cultures, *Hilltopics* (Summer, 1998), Peoria: Bradley University, <<http://lydia.bradley.edu/spotlight/09/farmer/pdfs/ht-sum98-farmer.pdf>>, приступљено 31.12.2014.
- Фармер 1999: Philip José Farmer on Kurt Vonnegut & Kilgore Trout, <<http://www.pjfarmer.com/trout.htm>>, приступљено 17.8.2011.
- Фармер 2009: Филип Х. Фармер, 50 година романа *Љубавници*, *Terra* бр. 7, Београд: SCI&FI, стр. 61-63.
- Фармер 2011: The Official Philip José Farmer Web Page, The Brobdingnagian collection of all things Farmerian <<http://www.pjfarmer.com/>>, приступљено 10.7.2011.
- Фарњоли и Гилеспи 2006: Николас А. Фарњоли, и Мајкл П. Гилеспи, *Џејмс Џојс од А до Ж*, Зрењанин: Агора.
- Фидлер 1982: Leslie A. Fiedler, Notes on Philip José Farmer, *The Book of Philip José Farmer*, New York: Berkley Publishing, pp. 233–239.
- Флад 2010: Alison Flood, Thirty years' editorial labours produce "more comprehensible" Finnegans Wake, in: *The Guardian*, Friday 5 March 2010, <<http://www.theguardian.com/books/2010/mar/05/more-comprehensible-finnegans-wake>>, приступљено 1.1.2015.
- Фокс 1999: Patricia D. Fox, Fiction, Biography, Autobiography, and Postmodern Nostalgia in (Con)Texts of Return, <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1051&context=clweb>>, приступљено 26.8.2011.
- Форстер 2002: Едвард М. Форстер, *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић, Нови Сад: Orpheus.
- Фрај 1979: Нортроп Фрај, *Анатомија критике (Четири есеја)*, превела Гига Грачан. Загреб: Напријед.
- Фрејзер 2003: Џејмс Џорџ Фрејзер, *Златна грана*, превео Живојин В. Симић, Београд: Иванишевић.
- Фридман 2000: Carl H. Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Фриман 2009: Paul Joel Freeman, *Wit in English*, Bloomington: Xlibris Corporation
- Хартвел 1996: D. G. Hartwell, The Distortion of the Product: Stresses on Science Fiction Literature, in: *Science Fiction & Market Realities*, ed. G. Westfahl, Eric S. Rabkin, et. al., Georgia: University of Georgia Press, pp. 36-55.
- Хартвел и Крејмер 2008: Hartwell, David G., and Kathryn Cramer, editors, *Year's Best SF 13*, anthology. New York, "Harper Collins" publishers, "EOS" edition.

- Херман Секулић 1994: Маја Херман Секулић, *Књижевност престапа: пародија у роману Белог, Џојса и Мана*, Нови Сад: Матица српска.
- Хуго награда 2015: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hugo_Award>, приступљено 17.1.2015.
- Цвијетић 2007: Маја Цвијетић, *Пекићев Орвел*, Београд: Плато.
- Чапек 1975: Карел Чапек, Утопија и стварност, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. А. Петров, превела Неда Николић-Бобић, Београд: Нолит, стр. 216-217.
- Чепман 1984: Edgar L. Chapman, *The Magic Labyrinth of Philip José Farmer*, Rockville: Wildside Press LLC.
- Џејкобс 1987: Naomi Jacobs, Person and Persona: Historical Figures in “Recombinant” Science Fiction, in: *Science Fiction Studies*, Volume 14, Part 2, July 1987, <<http://www.jstor.org/discover/4239818?sid=21105645715303&uid=2129&uid=2&uid=3738928&uid=4&uid=70>>, приступљено 17.1.2015
- Џејмс 1975: Хенри Џејмс, Предговор за *Портрет једне леди*, у: *Роман – рађање нове књижевности*, ур. Александар Петров, превела Кринка Видаковић, Београд: Нолит, стр. 56.
- Џејмсон 2005: Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso.
- Џејмсон 2009: Fredric Jameson, *Valences of the Dialectic*, London: Verso.
- Џојс 1975: Џејмс Џојс, Јунак Стивен – најзад о епифанији, у: *Роман – рађање модерне књижевности*, ур. Александар Петров, превела Кринка Видаковић, Београд: Нолит, стр. 158-160.
- Џојс 2004: Џејмс Џојс, *Портрет уметника у младости*, Београд: Новости.
- Џојс 2005: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: The Collector’s Library.
- Џојс 2008: Џејмс Џојс, *Уликс*, превео Зоран Д. Пауновић, Београд: Геопоетика.
- Џојс 2014: James Joyce, *Finnegans Wake*, <<http://www.trentu.ca/faculty/jjoyce/fw-3.htm>>, приступљено 16.11.2014.
- Џошан 2008: Michael Jauchen, Prostitution, Incest, and Venereal Disease in Ulysses’ “Nausicaa”, in: *New Hibernia Review*, vol. 12, issue 4, Minnesota: University of St. Thomas, pp. 84-100.
- Шекли 1987: Роберт Шекли, “О новели”, *Алеф* бр. 5, Нови Сад: Дневник, стр. 100.
- Шипи 2005: Tom Shippey, Hard Reading: The Challenges of Science Fiction, in: *Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 11-26.
- Шкроб и Петре 1969: Зденко Шкроб и Фран Петре (ур.), *Увод у књижевност*, Загреб: Знање.
- Шкуров 2011: Евгеније Шкуров, Основне стратегије осмишљавања *Ното Futurusa* у фантастичној књижевности, у: *Тело у словенској футурофантастици*, ур. Дејан Ајдачић (који је и превео овај текст), SlovoSlavia: Београд, стр. 307-336.
- Шлегел 1983: Фридрих Вилхелм Шлегел, Фрагменти о иронији, у: *Видици* бр. 3, ур. Александар Јерков, Београд: самостално издање УК ССО (Универзитетског комитета Савеза социјалистичке омладине), стр. 63-77.
- Шо 1988: Боб Шо, Конверзија, у: *Алеф* бр. 10, ур. Бобан Кнежевић, превео Александар Б. Недељковић. Нови Сад: Дневник, стр. 37-53.
- Шопенхауер 1982: Артур Шопенхауер, *О писању и стилу*, превео Драгомир Перовић, Београд: Арс Лонга.
- Шпигелман 2015: Art Spiegelman, Quotes, <<http://izquotes.com/quote/268614>>, приступљено 6.1.2015.

Штанцл 1987: Франц К. Штанцл, *Типичне форме романа*, превела Дринка Гојковић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Шунбруд 1982: Жан Шунбруд, *Улису у походе*, у: *Градина* бр. 3-4, ур. Саша Хаџи Танчић, превео Ристо Лаиновић, Ниш: Градина, стр. 44-52.

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписани Марко Ј. Тасић
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом *Научнофантастична надградња Уликса Џејмса Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене наднице“ Филипа Хозеа Фармера* резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Крагујевцу,

25.2.2015.

Потпис аутора

Марко Тасић

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Марко Ј. Тасић

Број уписа: _____

Студијски програм: _____

Наслов рада: *Научнофантастична надградња Уликса Џејмса Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене наднице” Филипа Хозеа Фармера*

Ментор: др Александар Б. Недељковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура

Потписани Марко Тасић

Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања 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 Крагујевцу.

У Крагујевцу,

25.2.2015.

Потпис аутора

Марко Тасић

ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју дисертацију под насловом:
Научнофантастична надградња Уликса Џејмса Џојса у (анти)утопијској новели „Јахачи румене наднице“ Филипа Хозеа Фармера,
која је моје ауторско дело.

Дисертацију сам предао у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Крагујевцу,

25.2.2015.

Потпис аутора

Марко Масић