

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ј о в а н Б . С а в и н

**МЕТАФОРИЧКЕ ФУНКЦИЈЕ  
ЕЛЕМЕНАТА НАУЧНЕ  
ФАНТАСТИКЕ У ПРОЗНОМ  
ДЕЛУ ЕДГАРА АЛАНА ПОА**

д о к т о р с к а д и с е р т а ц и ј а

Б е о г р а д , 2020.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jovan B. Savin, M. A.

**METAPHORICAL FUNCTIONS OF SCIENCE  
FICTION ELEMENTS IN THE PROSE WORK  
OF EDGAR ALLAN POE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2020

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ј о в а н Б. С а в и н

**МЕТАФОРИЧЕСКИЕ  
ФУНКЦИИ ЭЛЕМЕНТА  
НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В  
ПРОЗЕ ЭДГАРА АЛАНА ПОА**

д о к т о р с к а я д и с с е р т а ц и я

Б е л г р а д , 2020.

**Ментор:**

Проф. др Радојка Вукчевић, редовни професор  
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

**Чланови комисије:**

1. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Датум одбране:

\_\_\_\_\_

Београд

## **Изјава захвалности**

Најискреније се захваљујем својој менторки проф. др Радојки Вукчевић на стрпљењу, стручној помоћи, саветима и подршци које сам током писања дисертације несебично добијао. Велику захвалност дугујем проф. др Владислави Фелбабов која је у неколико наврата прегледала рукопис оплемењујући га сваки пут корисним сугестијама и саветима. Захвалност такође упућујем проф. др Зорану Пауновићу за корисне савете везане за наслов и основне смернице дисертације. Велико хвала Велимиру Богдановићу за интернет претраге и бројне научне радове које је одштампао. Коначно, хвала на подршци, разумевању и стрпљењу мојој драгој супрузи Александри Тајхман, деци Сари, Катарини и Олегу, оцу Богољубу и мајци Ержебет.

## **Метафоричке функције елемената научне фантастике у прозном делу Едгара Алана Поа**

### **Сажетак**

Циљ тезе је да докаже да су поједине метафоре у одабраном корпусу Поовог прозног дела имале утицај на писце научнофантастичне књижевности приликом избора тема и мотива својих књижевних радова. По је разноврсним темама које је експлоатисао у својим кратким причама свакако заслужио епитет зачетника детективске приче, приче логичке дедукције и једног од најбољих писаца готске хорор приче. Ово истраживање усмерено је на метафоричку анализу појединих Поових прича где је истом утврђено да су метафоре индетификоване у њима имале утицај на појаву тема и мотива научнофантастичне књижевности попут: ентропије, апокалопсе или уништења света, свемирских путовања, хибернације, робота, вештачке интелигенције, првог контакта, кибернетике, паралелних светова, утопије и дистопије.

Истраживање је показало да је метафора као један од најзначајнијих књижевних тропа у фокусу когнитивне лингвистике и да и даље постоји проблем са јединственом теоријом која би је објаснила у целости. Идеје филозофа језика Доналда Дејвидсона, да метафору треба дословце схватити и филозофа Пола Рикера, да она има хеуристички карактер, примењене у анализи Поових метафора, показале су се корисним јер је анализом доказано да су писци научнофантастичне књижевности попут Артура Кларка, Џејмса Баларда и Станислава Лема користили горе наведене теме око којих су градили заплете својих наратива. Дејвидсонови и Рикерови опречни ставови о метафори скоро да се поклапају са супротним запажањима појединих теоретичара научне фантастике попут Адама Робертса, Роузмери Џексон, Дарка Сувина и Семјуела Дилејнија по којима је научнофантастична књижевност изразито метафорична, када су Робертс и Сувин у питању, до ставова Џексонове и Дилејнија да њу треба посматрати као низ слика у метеонимијском премештању.

**Кључне речи:** Едгар Алан По, метафора, научна фантастика

**Научна област:** наука о књижевности

**Ужа научна област:** америчка књижевност, научна фантастика

**УДК:**

## **Metaphorical Functions of Science Fiction Elements in the Prose Work of Edgar Allan Poe**

### **Abstract**

The aim of the thesis is to prove that some metaphors in the chosen corpus of Edgar Allan Poe's prose work had an influence on certain science fiction writers in selection of their literary themes and motifs. Poe was the author of detective stories, stories of ratiotination and one of the best writer of gothic horror stories. On the other hand, metaphorical analysis of some of his short stories proved that some metaphors had an impact on emergence of science fiction literary themes and motifs such as: entrophy, apocalypse, space travels, hibernation, robots, artificial intelligence, first contact, cybernetics, parallel universes, utopia and dystopia.

Investigation proved that the metaphor as one of the most important rhetorical figures is in the focus of cognitive linguistics and that there is still a problem of the unique theory which would entirely explain it. The opposite positions of philosopher of language Donald Davidson and philosopher Paul Ricoeur who say that metaphor has to be understood literally and that it has heuristic power, turned to be useful in analysis of Poe's metaphors because it was proven that some science fiction authors such as Arthur C Clarke, James Graham Ballard and Stanislaw Lem used them in structuring their plots around previously mentioned themes. Davidson's and Ricoeur's opposite ideas should be compared with attitudes of some science fiction theorists like Adam Roberts, Rosemary Jackson, Darko Suvin and Samuel Delany who stand on two opposite positions that science fiction is distinctly metaphorical literature and, on the other hand, that it should be viewed as sliding of one form into another, in a metonymical displacement.



**Key words:** Edgar Allan Poe, metaphor, science fiction

**Scientific field:** literature

**Narrow scientific field:** American literature, science fiction

**UDC:**

## Садржај

<b>1. Увод.....</b>	<b>1</b>
1.1. Едгар Алан По и друштвено-историјске прилике прве половине XIX века у Америци	1
1.2. Улога Едгара Алана Поа у настанку и потоњем развоју модерног научно фантастичног књижевног жанра .....	4
<b>2. Метафора, њене функције и научна фантастика .....</b>	<b>9</b>
2.1. Увод .....	9
2.2. Ричардсово поимање метафоре .....	11
2.3. Блеков интеракциони модел метафоре .....	12
2.4. Проблем са јединственом теоријом метафоре .....	13
2.5. Контроверзни став Доналда Дејвидсона .....	15
2.6. Функције метафоре .....	16
2.7. Научна фантастика, По и метафора .....	19
2.8. Рикерова метафора као стратегија дискурса .....	21
<b>3. Класификација Поовог прозног корпуса .....</b>	<b>24</b>
<b>4. Метафизичке приче и есеји .....</b>	<b>28</b>
4.1. <i>Еурека</i> .....	28
4.2. <i>Разговор Еуропа и Хармионе</i> .....	39
<b>5. Приче о фантастичним путовањима.....</b>	<b>47</b>
5.1. <i>Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала</i> .....	47
5.2. <i>Рукопис пронађен у боци</i> .....	56

5.3. У дубинама Малстрема .....	61
5.4. Авантуре Артура Гордона Пима .....	70
5.5. <i>Mellonta Tauta</i> .....	81
<b>6. Приче с мотивом суспендоване анимације .....</b>	<b>87</b>
6.1. Увод .....	87
6.2. Прича о искрзаним планинама .....	90
6.3. Месмеричко откровење .....	96
6.4. Факта о случају г. Валдемара .....	101
6.5. Неколико речи са мумијом .....	113
<b>7. Приче са темама карактеристичним за научну фантастику попут кибернетике, робота и књижевне утопије .....</b>	<b>122</b>
7.1. <i>Истрошени човек</i> .....	122
7.2. <i>Елеонора</i> .....	133
<b>8. Настављачи традиције. Писци и дела научне фантастике двадесетог века. Теме научнофантастичног књижевног жанра .....</b>	<b>142</b>
8.1. Књижевни термини: тема и мотив .....	142
8.2. Ентропија, апокалипса, утопија .....	146
8.3. Фантастична путовања на Месец, Марс и даље (књижевна стремљења ка небесима)164	
8.4. Хибернација, киборзи, први контакт и паралелни светови .....	176
<b>9. Закључак .....</b>	<b>183</b>
<b>10. Литература .....</b>	<b>189</b>

## 1. Увод

### 1.1. Едгар Алан По и друштвено-историјске прилике прве половине XIX века у Америци

Едгар Алан По (Edgar Allan Poe, 1809-1849) је свој релативно кратак живот проживео у Америци током прве половине XIX века. То је период романтичарског преиспитивања класичне представе света као и време великих потреса, кретања човечанства и идеолошких колебања, с једне стране, док се с друге стране, као паралелан процес, одвија интензивна индустријализација и урбанизација као и изградња путева и пруга заједно са развојем нових комуникацијских система попут телеграфије и телефоније.

Америка као млада држава са огромним потенцијалом оличеним пре свега у њеним природним ресурсима израста у урбаног и индустријског гиганта са константним приливом досељеника као увек свеже радне снаге у потрази за бољом будућношћу. Нови изуми, попут телеграфа, цилиндричне пресе, као и изградња железничке мреже ширином целог континента условиће економски развој. За књижевност је битно да се издваја нова читалачка публика, махом из урбаних центара где се појављују бројни часописи и дневне новине. Нова нација која тек треба да уобличи свој културни идентитет има потребу за својом књижевношћу.

Америчку књижевност историјски можемо да пратимо од наративних предања Навахо, Акома, Оцибва Индијанаца или прича Хопи пустињских племена, преко колонијалног периода и пуританске мисли, међутим тек након Рата за независност (1776-1783) постаје јасно да се победама на бојном пољу придружује идеја да се може створити једна велика, нова књижевност. Ту идеју ће енглеска критика дочекати на нож и, како ауторка Кетрин Ван Спанкерен (Catherine Van Spankeren) у својој књизи *Америчка књижевност* каже:

Америци ће бити потребно историјско раздобље од 50 година да стекне културну независност и створи прву генерацију великих домаћих писаца: Вашингтона Ирвинга, Џејмаса Ф. Купера, Ралфа Валда Емерсона, Хенрија Дејвида Тороа, Хермана Мелвила, Натанијела Хоторна, Едгара Алана Поа, Волга Витмана и Емили Дикинсон.” (Ван Спанкерен 1994: 15)

Амерички романтизам развија се под јаким утицајем европских романтичарских покрета, а пре свега енглеског. Идеја да се универзална истина спознаје пре кроз уметност него науку окупира америчке писце тако да се врло брзо дефинишу основне теме њихових дела. Пре свега су то љубав према природи, индивидуализам, фасцинација натприродним, залажење у егзотичне пределе и идеализација стварности. Едгар Алан По се са корпусом својих дела која се састоје од есеја, критика, прича и песама, као и са појединим темама и мотивима истих, уклапа у све наведене карактеристике америчког романтичарског покрета. Његову песничку вештину Рицард Греј (Richard Gray) илуструје у *Кратком прегледу историје америчке књижевности (A Brief History of American Literature)* једним стихом из песме *Земља сна (Dreamland)*, у којој песник замишља Тулу, „далеки крај врх пророчких слемена што су, узвишена, ван ПРОСТОРА и ВРЕМЕНА”<sup>1</sup>. (2011: 54).

У широком спектру својих тема, које се крећу од готске хорор или детективске приче преко сатире и умерене комике све до псеудо научног наратива, По је увек спреман да читаоца увуче у анонимне пределе и сновиђења која су на граници сна и јаве. У овој дисертацији ће се скренути пажња на још једну карактеристику појединих Поових прича, а то је новина или *новум*.

У уводном делу свог есеја *Филозофија композиције (The Philosophy of Composition)* По каже како своје наративе радије почиње „размишљањима о *утиску*, имајући *увек* у виду *новину*“ . (2001: 71). Дарко Сувин, у есеју *Научна фантастика и новум (1972)* као полазну аксиоматску премису представља чињеницу да се СФ (science fiction, научна фантастика) разликује по томе што је „преовлађујући елемент нарације фикцијски новум (новина, иновација) чију ваљаност потврђује спознајна логика”. (2009: 72). Новину или *новум* представља идеја, артефакт (предмет или уређај) или могућност која не постоје у нашем

---

<sup>1</sup> Е.А. По. *Сабране приче и песме*. Превео Коља Мићевић. (2006). Београд: Рад.

емпиријском свету. Најбољи пример за илустрацију *новума* је временска машина или времеплов из романа Херберта Џорџа Велса (Herbert George Wells, 1866-1946) под називом *Времеплов* (*The Time Machine*, 1995) после чијих описа и разматрања његових потенцијалних могућности, није више било потребе за потоњим објашњењима. До тада су протагонисти књижевних утопија, попут Беламијевог (Edward Bellamy, 1850-1898) Џулијана Веста (Julian West), Морисовог (William Morris, 1834-1896) Вилијама Геста (William Guest) и Твеновог (Samuel Langhorne Clemens, 1835-1910) Хенка Моргана (Hank Morgan), упадали у дубоки сан и будили се у будућности или прошлости, док је Велс свог протагонисту у далеку будућност повео уз помоћ уређаја којег је делимично, квази-научно објаснио и тиме, заједно са Жил Верном (Jules Verne, 1928-1905), широко отворио пут научној романси (*scientific romance*) као прекурору научнофантастичног жанра.

Основни циљ овог рада је да кроз анализу метафора у појединим причама Е. А. Поа покаже да је више од пола века пре свих претходно поменутих овај аутор користио научна сазнања свог времена да би их на специфичан начин искористио као кључне идеје својих књижевних дела које, кроз поједине теме и мотиве препознајемо као елементе модерне научне фантастике у делима појединих писаца попут Артура Кларка (Arthur C. Clarke, 1917-2008), Станислава Лема (Stanislaw Lem, 1921-2006), Џејмса Баларда (James Graham Ballard, 1930-2009) и других.

## 1.2. Улога Едгара Алана Поа у настанку и потоњем развоју модерног научно фантастичног књижевног жанра

Почетке научнофантастичног књижевног жанра, или барем књижевна дела са његовим елементима, можемо да препознамо у древној античкој књижевности. Дарко Сувин је још 1965. године у својој студији научне фантастике под називом *Од Лукијана до Луњика*, симболично већ у самом наслову, навео да се књижевност од својих почетака до модерних времена бави научном фантастиком јер развукавши период од античке књижевности у оквиру које спомиње Лукијана Самосаћанина и његових *Истинитих прича* до совјетског орбиталног сателита *Луњика* као оновременог симбола развоја науке, он имплицира да су научна фантастика или барем њени елементи од вајкада присутни у књижевности.

Илустрације ради, Сувин даје хронолошку табелу књижевних дела и филозофских списа која су по њему значајна за развој СФ жанра у књижевности. Упрошћен и скраћен списак сасвим је довољан да подржи његову идеју. Сувин сматра да се елементи научне фантастике могу пронаћи још у грчким генеричким митовима о *Дедалу и Икару*, *Фаетону*, *Пигмалиону* и *Галатеји*. Слично је и са *Гилгамешом*. Следе Есхил са *Трилогијом о Прометеју*, Аристофанове *Птице* и *Владавина жена*, Фалеасова *Држава*, Платонов *Држава или о природи* и *Закони*, Плутархово *Лице у Месецу*, Лукијанове *Истините приче*, средњовековни алхемичарски списи за којима следе дела Марка Пола, Томаса Мора, Франсоа Раблеа, Ђордана Бруна и Шекспирова *Бура* за коју је Владимир Набоков рекао да је прво дело светске научне фантастике. О некима са Сувиновог списка попут Андреа, Бејкона, Вилкинса, Кеплера, Годвина, Дефоа, Свифта и Волтера ће накнадно бити речи у овом раду. Коначно, Сувин долази до 19. века где осим социјалиста утописта набраја и Мери Шелиног *Франкеништајна* који је по британском писцу и теоретичару научне фантастике Брајану Олдису (Brian Aldiss, 1925-2017) прво модерно научнофантастично књижевно дело из простог разлога што је у њему по први пут описан квази-научни поступак оживљавања створења састављеног од делова људских лешева.

Сувинов списак наставља се са Едгаром Аланом Поом и његовим *Гротескним и арабеским причама*, а другу половину 19. века испуниће аутори попут Лујиса Керола, О Брајена, Чернишевског, Жила Верна, Семјуела Батлера, Булвер Литона, Едварда Беламија, Марка Твена, Вилијама Мориса, Константина Циолковског и Херберта Џорџа Велса. Списак се завршава закључно са тридесетим годинама 20. века. Он набраја још нека мање позната дела познатих аутора који нису писали само научну фантастику. Нека од њих су: Џек Лондонова *Гвоздена пета*, Радјард Киплингова *Ноћна пошта*, Хјуго Гернсбеков *Ралф 124 Ц 41 +*, Едгар Морган Форстеров *Кад Машина стане*, Артур Конан Дојлов *Изгубљени свет*, Карел Чапекови *Р.У.Р.* и *Рат са даждевњацима*, Јевгениј Замјатинов *Ми*, Алексеј Толстојева *Аелита*, Олаф Стејплдонови *Први и последњи људи*, *Чудни Џон*, *Звездотворац* и *Сиријус* и Олдос Хакслијев *Врли нови свет*. (1965: 12-17).

На горе наведеном хронолошком списку, По је негде у средини, што значи да је било аутора који су се и пре њега бавили одређеним темама и мотивима које ће касније бити карактеристичне за научну фантастику. Врло је вероватно да је одређене идеје преузимао од аутора који су стварали пре њега. Осим анализе одређених метафора у Поовом прозном делу указаћемо на могуће узоре који су постојали пре њега или били његови савременици. Такође ће се нагласити Поов оригинални допринос, односно *новина* у његовом делу и како је одређена метафора утицала на настанак и развој одређених идеја које ће се крајем 19. и током 20. века изродити у ексклузивне теме и мотиве модерне научне фантастике.

Настављачи традиције, односно аутори на које је По највише утицао, попут Жил Верна, Херберта Џорџа Велса и касније Кларка, Асимова, Лема, Баларда и осталих биће највише заступљени у последњем поглављу иако ће се поједини цитати из њихових дела због лакшег упоређивања наводити већ у анализама Поових прича .

Поов корпус дела који има везе са научном фантастиком, адекватно истраживању, сврстава се у четири групе. У прву групу спадају метафизичке теме космогонијског карактера. Идеја да је универзум затворен систем нагнала је филозофе и писце да размишљају о ентропији у књижевности. Последица дејства Другог закона термодинамике је пораст ентропије, односно коначно и неизбежно уништење универзума. Она је карактеристична за тзв. *Нови талас* научнофантастичног жанра који се појавио шездесетих година 20. века, а типични представници су Томас Пинчон (Thomas Pynchon) и Џејмс



Балард. Следе приче са мотивима фантастичних путовања где По у једној од њих даје детаљан квази-научни опис хипотетичког пута балоном на Месец. Прича о Хансу Пфалу директно ће утицати на Жила Верна и Херберта Џорџа Велса који ће, инспирисани Поовим описима путовања, написати своја Лунара путовања: *Од Земље до Месеца (From the Earth to the Moon, 1865)* и *Први људи на Месецу (The First Men in the Moon, 1901)* Остала Поова фантастична путовања воде или у непознате паралелене светове или чак у утробу планете Земље. Његов јунак Артур Гордон Пим на Јужним морима упознаје непознату флору и фауну, па чак и представнике непознате људске расе. Све претходно наведено карактеристично је за америчку научну фантастику тридесетих, четрдесетих и педесетих година двадесетог века која је имала изузетно антропоцентрични карактер и чији су протагонисти освајали непознате светове или су спашавали људску цивилизацију од инвазија из свемира. У трећу групу спадају приче са темом суспендоване анимације или привремено заустављених животних процеса. У њима Поови протагонисти бивају хипнотисани на самрти и тиме им се продужава боравак у лимбу, или пак учествују у оживљавању неколико хиљада година старе мумије. Једна од икона научне фантастике свакако је међузвездани свемирски брод који своју посаду и путнике преноси на удаљене светове у стању хибернације. Сцене са капсулама у којима су људска бића у стању дубоког сна где су животне функције сведене на минимум урезане су нам у сећању пре свега захваљујући филмској СФ индустрији. Сетимо се Стенли Кјубриковог (Stanley Kubrick, 1928-1999) ремек дела *2001: Одисеја у свемиру (2001: A Space Odyssey)* и Ридли Скотовог (Ridley Scott) *Осмог путника (Alien)*. Четврту групу чине Поове приче које се тичу кибернетике, робота и књижевне утопије.

По британском писцу и теоретичару научне фантастике Брајану Олдису (Brian Aldiss, 1925-2017), Мери Шели (Mary Shelley, 1797-1851) са својим *Франкеништајном или модерним прометејом (Frankenstein or The Modern Prometheus, 1818)* зачетница је научнофантастичног књижевног жанра. Она међутим, осим још једног обимног романа под називом *Последњи човек (The Last Man, 1826)* нема више дела која би се могла подвести под СФ жанр. За разлику од ње, Едгар Алан По неупоредиво је плоднији писац барем по својим идејама које су накнадно коришћене у жанровској литератури. У својој обимној студији о научној фантастици коју је написао заједно са Дејвидом Вингровом (David Wingrove), под

називом *Трилион година забаве (Trillion Year Spree)*, Олдис нам даје своје виђење Поовог дела:

У свом литерарном опусу По одбацује већину замки овог света, његове политике, његових финансија, његових свакодневних послова и већину његових људи. Зато што он зна за Други Свет. Не може да нам каже где је он: вероватно иза гроба, вероватно на неком изгубљеном континенту, вероватно иза огледала, или на другом нивоу свести, другом времену, другој димензији. Али он зна да је он тамо. (Aldiss 1986: 75)

То је есенција Поа. Интуитивно осећати друге светове а не бити способан да их до краја опишеш. Из тих разлога доживљавамо га као писца који је отшкринуо врата тих неописивих, нових светова и тиме дао прилику за рађење новог књижевног жанра. У тој чињеници лежи хеуристичка моћ Поових метафора. Научна фантастика је у вечитој потрази за непознатим и бесконачним, баш као и многи његови јунаци па и сâм По. Исидора Секулић ту бесконачност зове *понором*. За њу су Достојевски, Бодлер и По „песници понора“. У њеном есеју *Један од песника понора, Едгар Алан По*, којег је издавачка кућа Атенеум ставила као предговор за Поову песму *Гавран* а који се оригинално појављује у издању Матице српске и Српске књижевне задруге као део едиције *Српска књижевност у сто књига* у оквиру књиге 74 *Огледи и записи*, Секулићева каже:

Реч је о песницима који на највиши праг свог стварног степеништа додају лествице будних снова, слутњи, визија, фантастичних комбинација игре ради, или ужаса ради. Реч је о песницима који уклето неуморно путују по понорима, и то свеједно да ли у понор наниже или понор навише, да ли у дубински подземни хаос и мрак или у висинске области сублимних и апсолутних вредности. И пазите – свеједно колико је далеко песнику дато да продире у поноре дубинске или висинске; пазите, сви се служе у исти мах и симболима и цифрама, и маштом и науком. (1971: 262)

Понори наниже су Поови вртлози који нас симболички увлаче у дубине ума његових јунака или дословно у неистражене дубине земље. Понори навише, о којима Секулићева говори, су сви тренуци апотеозе Поових јунака. Када нам По даје метафору говорећи да су

се изнад балона Ханса Пфала небеса *распукла у парампарчад*, онда је то понор навише у непознато којег ће научна фантастика са задовољством прихватити уздижући своје протагонисте у непознато, како Секулићева каже, симболима, цифрама, маштом и науком.

## 2. Метафора, њене функције и научна фантастика

### 2.1. Увод

Теоретичари књижевности, лингвисти и књижевни критичари углавном се слажу по питању метафоре као најчешће стилске фигуре. Њен назив потиче од грчких речи *μετά*, преко и *φέρω*, носим. Сложеница *μεταφορά* на грчком значи пренос или транспорт, па стога није тешко закључити да се ради о тропу који у себи носи пренесено значење. Метафора се састоји од два елемента; основног или примарног и позајмљеног или секундарног. Преношењем особина секундарног елемента на примарни настаје језички феномен који се може објаснити људском неспособношћу да се за све појаве и мисли нађе прави израз. Често цитирани пример је реченица: „Живот је путовање”. У исказу: „Живот је као путовање” нема метафоре јер је у питању поређење, међутим у првом цитату секундарни елемент *путовање* преноси своје особине на примарни елемент *живот* па га стога схватамо као дуготрајан процес током којег се много тога дешава.

Метафора је проучавана још у античким временима. Аристотел је у *Реторици* истакао разлику између поређења и метафоре код Хомерових исказа у којима описује Ахила који се „баца као лав”, а касније каже „Лав се баца”. Квинтилијан ће се вратити истом примеру где се лав поистовећује са Ахилом. За њега је метафора скраћени облик поређења. То је дар природе којег често употребљава и необразована светина. Квинтилијан је овим наговестио изучавање метафоре не само као језичког апарата него као механизма мишљења и спознаје света у коме живимо. У двадесетом веку Роман Јакобсон (Roman Jakobson, 1896 – 1982) издвојио је метафору и метонимију као две основне језичке структуре. Он сматра да се развој дискурса развија дуж две различите семантичке црте: „једна тема може уводити другу било путем њихове сличности било путем њихове суседности. За први би случај најпогоднији назив био метафорички пут а за други метонимички пут, будући да први свој најзгуснутији израз налази у метафори, други у метонимији.” (1988: 71).

Метафора се повезује са појмом парадигме док се метонимија повезује са синтагмом. Оне су заменљиви елементи две семантичке осе које су постављене вертикално

у случају метафоре и хоризонтално у случају метонимије. Најновија лингвистичка истраживања, која ће обележити предстојећи период, започели су лингвиста Џорџ Лејкоф (George Lakoff) и филозоф Марк Џонсон (Mark Johnson) увођењем појма *концептуалне метафоре (conceptual metaphor)*<sup>2</sup> истичући да метафора није само језички алат који нам омогућује да ствари доживимо живописније и интересантније него да она структурира нашу перцепцију и виђење стварности.

Дефиницију метафоре, која сугерише да је у питању феномен недословне употребе језичких облика којим се упућује на пренесено значење, Џонатан Калер (Jonathan Culler) проширује сматрајући да је њен статус као реторичке фигуре лако бранити из разлога што она може да садржи „развијен исказ, чак и теорију” и да је коначно могуће да „њена књижевна снага зависи од њене неусаглашености”. (1997: 87). Из наведеног намеће се закључак да се метафора налази у основи језика из простог разлога што у себи носи сазнајну тежину а не што површно има особину улепшавања исказа. Калер нам посредно саопштава да немају све метафоре исту поетску снагу нити се могу разумети увек на само један начин.

Историјско-теоријски развој истраживања метафоре креће се од испитивања стилске фигуре на нивоу речи, преко нивоа исказа до дискурса што у основи говори да је феномен метафоре изучаван на нивоу реторике, семантике и коначно херменевике. Позната је Аристотелова дефиниција метафоре као трансфера речи која припада другој ствари, са рода на врсту, врсте на род, врсте на врсту или путем аналогije. (*Поетика* 1457б). Квинтилијан је дефинисао метафору као скраћени облик поређења. Међутим, тек у XX веку радовима књижевног критичара Ајвора Армстронга Ричардса (Ivor Armstrong Richards, 1893 – 1979) и филозофа Макса Блека (Max Black, 1909 – 1988) теорија метафоре преноси се на поље семантике. Ричардс уводи појмове *садржаја (tenor)* и *преносника (vehicle)*. Он прилази проблему метафоре са позиција реторике али га ипак премешта у област семантике. Како Рене Велек и Остин Ворен (René Wellek, Austin Warren) у својој студији *Теорија књижевности (Theory of Literature, 1956.)* примећују „Ричардс је огорчено устао против гледања на метафору као одступање од нормалне језичке праксе“ (1974: 234), међутим, тек Блеков интеракциони приступ метафори уводи нови семантички модел који омогућује

---

<sup>2</sup> Видети у Lakoff, G. M., Johnson. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago and London. The University of Chicago Press.

увођење трећег значења које немају ни главни ни споредни предмет, односно *фокус* (focus) метафоричног исказа и *оквир* (frame) у ком се он јавља. Доналд Дејвидсон (Donald Davidson)<sup>3</sup> ће негирати претходне ставове о томе како метафоре носе неко ново значење наглашавајући да је „ефекат” који оне имају на нас од пресудног значаја. Коначно, Пол Рикер (Paul Ricoeur, 1913-2005) ће са семантичке разине, фокус интересовања за метафору да помери на поље херменаутике изучавајући је као стратегију дискурса која, чувајући и развијајући креативну способност језика, ствара хеуристичку моћ што је развија фикција. Почетна истраживања у овом раду указују да ће Дејвидсонови и Рикерови погледи на метафору делимично осветлити њихову улогу у одабраном корпусу Поових текстова на специфичан и нов начин.

## 2.2. Ричардсово поимање метафоре

У предавањима која су одржана 1936. године на колеџу Бринмор, накнадно објављених под називом *Филозофија реторике* (*The Philosophy of Rhetoric*) А. А. Ричардс скреће пажњу на чињеницу да метафора није само чар, украс или како каже „додатна моћ језика”, већ његова саставна форма. Цитирајући Шелија који је рекао да је „језик животно метафоричан и да бележи раније незапажене везе између ствари и устаљује њихово поимање”, Ричардс поставља темеље своје дефиниције метафоре. За њега метафора је „употреба две мисли о различитим стварима које заједно делају ослањајући се на једну једину реч или израз, чије је значење произлазница њиховог међудејства.” (1988: 76). Иде даље и тврди да је сама мисао метафорична и теорију метафоре поставља на значајније место од оног којег је имала у традиционалној реторици. Техничким терминима које уводи: *садржај* или *суштина* (*tenor*) и *преносник* или *средство* (*vehicle*) дели метафору на два дела наглашавајући основни задатак који се састоји у утврђивању различитих веза које се испољавају између њих. Ричардсов дуализам метафоричног израза додатно се илуструје низом упоређених израза које даје:

---

<sup>3</sup> Видети у *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978), pp 31-47. The University of Chicago Press.

„изворна мисао” и „позајмљена мисао”; „оно што је стварно речено или се мислило” и “оно са чим је то упоређено”; „темељна идеја” и „замишљена природа”; „главни предмет” и „оно на шта то личи” или, што још више збуњује, напросто „значење” и „метафора”, или „идеја” и „њена слика” (1988: 78)

Колико год да се Ричардс потрудио да додатно илуструје и објасни своја два појма, не можемо да се отргнемо утиску да овде имамо посла, дословно само са два елемента метафоре међу којима се траже везе. Те везе могу да се манифестују као пуко „здруживање двеју ствари да би заједно деловале; или може да буде проучавање обеју да би се видело колико личе или се разликују; или може да буде процес скретања пажње на њихову сличност или метод указивања на извесне видове једне од њих кроз присуство друге.” (1988: 96).

За даљи напредак ка јединственој теорији метафоре, осим Ричардсова два елемента, указаће се потреба за увођењем трећег, а као последица тога, размишљања о метафори помериће се на семантичку разину.

### 2.3. Блеков интеракциони модел метафоре

Макс Блек, у два своја позната текста: *Метафора (Metaphor)* и *Још о метафори (More about Metaphor)*, када говори о метафоричном исказу, разликује примарни и секундарни предмет. Слично Ричардсовом *садржају* и *преноснику* он уводи појам *фокуса (focus)* и *оквира (frame)* метафоре.

На примеру реченице: „Председавајући је пролетео кроз дискусију”, Блек реч „пролетео” назива фокусом метафоре, док је остатак реченице у којој се она јавља оквир. Он наглашава да присуство неког другог оквира можда уопште не би довео до метафоре. У другом примеру реченице: „Волим да пролетим кроз своје успомене”, где се јавља исти

фокус метафоре, на питање да ли је то иста метафора као из првог примера, Блек каже да ће одговор зависити од степена сличности који ћемо бити спремни да приметимо. „Разлике између два оквира морају довести до неких разлика у узајамном деловању фокуса и оквира у једном и у другом случају”. (1986: 58)

Поменуто узајамно дејство, Блек назива *интеракционим схватањем метафоре*. У контексту извесног метафоричног исказа два предмета улазе у интеракцију и то на следеће начине:

а) присуство примарног предмета наводи слушаоца да изабере нека од својстава секундарног предмета; б) побуђује га да изгради паралелан импликациони комплекс који ће одговарати примарном предмету; и в) повратним дејством изазива паралелне промене у секундарном предмету. (Блек: 1986, 158)

Повратно дејство о ком Блек говори има за последицу померање у значењу речи. Тако је уведен трећи елемент метафоричног исказа који у семантичком смислу представља допуну Ричардсове теорије метафоре. Међутим убрзо ћемо видети да оба модела имају озбиљних мана.

## 2.4. Проблем са јединственом теоријом метафоре

Враћајући се питању јединице језика која може чинити основу метафоре, Марија Рената Мајенова у студији под називом *Теоријска поетика*, указује на два проблема: „1) начин или услове индентификације метафоре, 2) одређење јединице језика која подлеже метафоризацији.” (2009: 243). Примери које она наводи из необјављене расправе Т. Рајнхарта под називом *Down to the Bottom of the Dark Pool*, указују на ситуацију у којој је промена референције израза препознатљива у оквиру једне реченице. То је ситуација у којој неко посматрајући лавове каже: „Краљевски двор спрема се за лов”. Без познавања ширег контекста наведена реченица се може дословно схватити као ситуација у којој се припадници неког краљевског двора припремају за полазак у лов. Тек шири контекст нам



указује на метафоричан исказ где је крдо лавова представљено као „краљевски двор”. (2009: 242-243)

Следећи пример који Мајенова наводи је исказ „Ричуће море”. У изолацији, па чак и у ширем контексту, код овог исказа јавља се извесна двосмисленост, јер можемо схватити да је у питању, са једне стране веома немирно море или с друге стране, огромно крдо бизона у галопу. Овде нам Ричардсова подела на *садржај* и *преносник* није од користи јер је у првом случају реч „море” садржај, док је у другом преносник.

Слична се мана може наћи и у Блековом интеракционом моделу метафоре. Узмимо пример реченице: „Јован је вук”. По Блековој теорији овде постоје три групе особина. Једна која одликује људско биће, Јована са, како Блек каже „системом асоцираних општих места” (system of associated commonplaces) који ради на одређеном месту има одређену породицу и воли одређене ствари. Друга која одликује вука као шумско-планинску животињу која је месождер, може да буде у чопору или сама, има истанчан њух и у одређеним ситуацијама завија. Трећа група особина била би по Блеку група настала интеракцијом прве две и то би требало да буду особине које су Јовану и вуку заједничке. Међутим, није јасно да ли је то похлепа, сналажљивост, превртљивост, самотњаштво или потреба да је међу другим припадницима своје врсте.

У уводном делу зборника теоријских радова под називом *Метафора, фигуре и значење* Леон Којен издваја два основна приступа метафори које назива *логичким* и *семантичким*. Према некима, каже Којен: „кључно обележје метафоре - оно којим је дефинишемо и по којем је можемо препознати – није толико семантичког колико уже логичког карактера: реченица која садржи метафорички употребљену реч (или речи), схваћена дословно, увек представља бесмислен, посредно противречан или бар нужно лажан исказ”. (1986: 11). Други теоретичари ову дефиницију сматрају неодрживом управо из разлога што има доказа да метафорично употребљена реч схваћена дословно уопште није лаж, него напротив, истина.

## 2.5. Контроверзни став Доналда Дејвидсона

Овде ћемо у кратким цртама размотрити оно што професор Пол Фрај (Paul Fry) са Универзитета Јејл (Yale University) назива „фасцинантном позицијом” Доналда Дејвидсона (Donald Davidson), филозофа језика са Чикашког Универзитета (University of Chicago).

Разматрајући поново чувену Шекспирову реченицу „Јулија је сунце”, Фрај сматра да за Дејвидсона то једино може да значи да је Јулија заиста сунце. Другим речима, Дејвидсонов став заснива се на идеји да метафоре у суштини носе једино значење које је похрањено у дословном смислу речи којима су оне изражене и ништа више од тога.

У веома утицајном чланку под називом *Шта метафоре значе (What Metaphors Mean)*, прва Дејвидсонова реченица је сама по себи метафора у којој он каже: „метафора је сан језика”. Као сваки сан и она сама по себи, да би била схваћена, мора да укључи обе стране; спавача и будног, односно онога ко је произвео метафору и онога ко је тумачи. Током тог креативног процеса стварања и схватања метафоре улази се у бесконачан низ асоцијација које су неконтролисане и без икаквих правила.

Централна грешка је, каже Дејвидсон, историјска идеја која се протеже од Аристотела и Платона, па све до Ричардса, Блека, Фројда, Скинера и Лејкофа, да „метафора има, као додатак на своје дословно значење, још један смисао или значење”. (1978: 32). Сви горе набројани филозофи, лингвисти, психолози и критичари су у потрази за теоријама и методама које би евентуално дешифровале додатне поруке које метафоре носе, покушавали да нам кажу нешто о „ефектима” које оне имају на нас, односно како утичу на нашу представу о стварима. Када би се опет вратили на чувену реченицу „Јулија је Сунце”, ми овде не би посматрали ситуацију у којој Ромео воли Јулију као основни покретач свеколиког живота на Земљи, а то је Сунце, него би разматрали о ефектима које та метафора има на њега. Он дакле осећа своју драгу као ентитет који га греје, осветљава и слично. (Дејвидсон полази са чисто лингвистичке позиције и овде пренебрегава ренесансни концепт сунца као вечите истине). Примарна и почетна значења речи остају активна у њиховим метафоричким окружењима, међутим контекст који ће утицати на то како она делују на нас није увек исти. Узмимо за пример реченицу у којој се неко некоме обраћа и каже: „Ти си

комуниста”. У периоду од само пола века, ефекат који је ова реченица имала на људе није увек исти. Шта више, у неким случајевима има сасвим супротно значење. Да је та реченица неком изговорена у Америци након Другог светског рата, особа којој је упућена сматрала би се за совјетског шпијуна и вероватно би завршила иза решетака. Да је којим случајем била упућена неком у социјалистичкој Југославији могла је да има позитивно значење. Када би је упутили неком у данашње време, особа којој је упућена била би сматрана наивчином или утопистом.

Узмимо за крај у разматрање Дејвидсонов пример. Жена види себе у прелепој хаљини и каже: „Каква хаљина из снова!” И онда се пробуди. Поента ове метафоре је у томе да је хаљина предмет о којем се сања, међутим не знамо ништа о квалитету и лепоти те хаљине. Оно што издваја метафору као специфичну стилску фигуру није њено значење него употреба у различитим контекстима. Дејвидсон не пропушта да нагласи оно што је раније било речено: „Ниједна теорија метафоричког значења или метафоричке истине не може да објасни како метафора функционише.” (1978: 43)

## 2.6. Функције метафоре

У горе изнесеном покушају да се кратко прикаже развој теоријске мисли о метафори јасно је да се не можемо задовољити једноставном дефиницијом метафоре као обликом скраћеног поређења или идејом да је њена основна функција могућност да се о појединим стварима говори или мисли посредством представа и карактеристика неких других ствари. Основна идеја овог истраживања биће фокусирана на проналажење доказа о функцијама појединих метафора. У одабраном корпусу Поових текстова идентификоваће се поједине метафоре чије су функције, испоставиће се, стварање једне нове књижевности. Научнофантастична књижевност са својим потпуно новим мотивима и темама дугује Поу који је у својим делима у већем обиму први увео и представио поједине елементе научне фантастике која у његово време, а то је прва половина XIX века, још није била израсла у посебан књижевни жанр.

Елена Семино (Elena Semino), у својој студији под називом *Метафоре у дискурсу* (*Metaphors in discourse*, 2008) у делу рада у којем се говори о функцијама метафора, каже да метафоре могу да убеди, натерају на резоновање и вредновање, објасне, теоретишу и понуде сасвим нови концепт реалности. (2008: 31). У оквиру појединих текстова постоји, како она каже, „битка метафора“ које заједно функционишу као врста „мета-метафоре“ чинећи „кичмени стуб“ текста. Овде видимо да се поједини истраживачи веома вешто служе метафорама у покушајима теоријских објашњења појединих језичких феномена. Ако би њено опажање овог феномена, које је у границама једног текста, напустило границе истог наговештавајући извесну интертекстуалност, добили би управо оно о чему је било речи у горе наведеном тексту, а то је идеја да су Поове метафоре одиграле кључну улогу у формирању и књижевном уобличавању појединих мотива и тема научне фантастике XX века.

Метафоричке функције у језичким изразима могу бити декоративне (када је у питању песнички украс), илустративне (када се један појам објашњава помоћу другог), евокативне и емоционалне. Зденко Леших у књизи *Језик и књижевно дјело* проширује претходни списак и даје приказ од седам функција метафоре у књижевном делу:

1) она омогућава да се ефикасно означи један нови појам; 2) открива сличност међу различитим предметима; 3) даје језику нешто од орнаменталног веза чипке и чини га декоративним; 4) означава једно емоционално искуство које без ње не би могло бити изражено; 5) даје опажају карактер једне продорне интуиције; 6) она комуницира једну визију у најнепосреднијем облику, по којем се она не само схвата него и памти; 7) она пребацује мост између књижевног дела и ствараоачеве личности, откривајући његове опсесије, психолошке трауме, филозофске ставове и естетске идеале. (2011: 311)

Последње две функције се истичу као необично интересантне за ово истраживање. Мање битна је констатација да би испитивање појединих метафора Поових дела дало јаснији увид у психолошки профил његове личности. У његовом случају било би то, пре свега, истраживање опсесија и психолошких траума, које ћемо оставити као идеју другим истраживачима. Шеста функција имплицитно указује да поједине метафоре омогућавају

стварање једне визије која непосредно указује на нову идеју која се памти, преноси на следеће генерације писаца који, можда сасвим несвесно, стварају нову књижевност.

Лија Формигари (Lia Formigari), у тексту *Метафора, од Вика до когнитивне лингвистике*, у преводу Луке Богданића, који је у основи запис њеног предавања одржаног 2009. године на Одсеку за филозофију Свеучилишта у Загребу, нас подсећа да је још Аристотел уочио да метафора омогућава да се поједини објект за који постоји термин боље оквалификује. Међутим, функција метафоре, по Аристотелу је такође и изражавање концепта за који не постоји термин.

Тако долазимо до спознајне функције метафоре коју није уочио Аристотел него енглески филозоф Џон Лок (John Lock, 1632-1704). По Локу, како Формигари наводи, „метафора и метафоризирање је когнитивна стратегија која нам допушта да себи представимо ентитете, које, баш зато што су апстрактни, не бисмо ни могли себи представити другачије“. (2009: 5). У основи Локовог учења о идејама постоји њихова подела на *просте* и *сложене*. Он говори и о подели према њиховој *реалности*. Фантастичне идеје, које су сложене и на којима се заснива научнофантастична књижевност, немају по Локу основе у природи. Тако, на пример, идеја кентаура настаје комбинацијом реалних идеја човека и коња. Једини начин да се оне књижевно представе била би стратегија метафоризирања. Враћајући се на тему овог рада уочићемо да су управо Поове метафоре отвориле врата и помогле потоњим писцима попут Жила Верна и Херберта Џорџа Велса у 19. веку и читавој плејади литерата 20. века који су писали о свемирским путовањима, непостојећим артефактима и контактима са изванземаљским ентитетима покушавајући да дају смисао и улогу човеку у бесконачном простору васељене.

## 2.7. Научна фантастика, По и метафора

На питање да ли је научнофантастична књижевност метафорична или не, није лако одговорити из простог разлога што постоје ваљани аргументи за и против те тврдње. Прво ћемо размотрити ове прве.

Адам Робертс (Adam Roberts) у закључном поглављу књиге *Научна фантастика (Science Fiction)*, враћајући се на Сувинову идеју о *новуму* (новој идеји која не постоји у нашем емпиријском свету или разлици између реалности и научнофантастичног текста) у научној фантастици, а имајући у виду већ споменуто идеју о метафори која нам омогућава да ствари видимо у новом светлу, износи став многих критичара да се по дефиницији научна фантастика може сасвим комотно схвати као метафоричка литература. По овом моделу, каже Робертс: „реалистички или миметички литерарни захвати су покушај да се свет представи какав заиста јесте, док метафоричка литература призива трансформацију истинског света кроз један или други алгоритам различитости. Метафора се увек призива као једна од стратегија научно фантастичног текста“. (2006, 135).

Ранко Бугарски у поглављу под називом *Метафоре и модели у лингвистици* своје књиге *Језик и лингвистика*, подсећа да „ако постоји довољна сличност са нечим већ познатим, за неке сврхе добра је и метафора; али ако таква сличност не постоји или не задовољава одређене потребе, онда се конструише модел“. (1984: 219). Сличну дихотомију имамо и код Сувина који појединачне метафоре назива *микро-метафорама*, а моделе *макро-метафорама*. Ни једне ни друге нису по свему судећи *differentia specifica* научно фантастичног жанра из простог разлога што се оне налазе како у свим књижевним текстовима тако и у свакодневном дискурсу. Међутим ако продужену метафору схватимо као алегорију, оно што Сувин у тексту *Закључак: са трезвеним, зачуђеним очима (Afterword: With Sober, Estranged Eyes)* који се појавио у зборнику *Учење од других светова (Learning from Other Words)*, назива „прожимањем новума са алегоријским хоризонтом“ (2000: 250), онда се свакако СФ схвата као метафора.

Коначно, Робертс се враћа на Романа Јакобсона и његову познату вертикалну и хоризонталну осу, о чему је било речи у уводном делу овог поглавља, по којој се крећу

метафора и метонимија. Он цитира Родера Локхурста (Roger Luckhurst) који је упоредио идеје двојице теоретичара научне фантастике: Дарка Сувина и Семјуела Дилејнија (Samuel Delany):

Сувин, другим речима, изолује специфичност научне фантастике у строгим оквирима њених когнитивних нивоа (метафора), док Дилејни инсистира на томе да се спојеви и раскиди научне фантастике могу лоцирати у њеним реченицама (метонимија). (Luckhurst, цитирано у Roberts 2006: 138)

За ово истраживање ће од важности бити аргументација која доказује да је метафорички израз у научној фантастици и у делу одабраног прозног корпуса Едгара Алана Поа потребно дословно схватити. За овакво схватање од велике користи и важности биће раније елабориране Дејвидсонове идеје о метафори.

За Дејвидсона метафора значи само оно што реч или група речи у одређеној метафори дословно значи. Метафорички израз не „крије” никакво друго значење него има „ефекат” на примаоца тог израза који може да буде различит у различитим временским и просторним контекстима.

Роузмери Џексон (Rosemary Jackson) у студији *Фантастика: литература субверзије* (*Fantasy: the Literature of Subversion*) каже да фантастична па самим тим и научно фантастична литература губи своју неозначавајућу (non-signifying) природу уколико се схвати метафорично. Другим речима, таква литература мора да буде схваћена дословно јер се њена суштина налази у раније поменутом метонимијском, вертикалном процесу а не толико у метафоричном. По њој научна фантастика „не ствара ‘поетске’ слике, него радије производи низ слика у метонимијском премештању” (1981: 82).

Овакав став, по свему судећи, не може се применити на целокупни СФ жанр јер он тежи да попуни празнину између дословног и метафоричног читања и креће се од једног ка другоме и обрнуто. Међутим, погледајмо следеће примере реченица: „Дај руку” који се метафорично користи када је неком потребна помоћ, и упечатљивији енглески еквивалент „Give me a hand“ који може да значи позив за било какву врсту помоћи. Научна фантастика

разматра такве футуристичке концепте у којима ће дословно бити могуће неком дати руку. Уосталом, прво научно фантастично књижевно дело, *Франкенштајн или модерни прометеј* од ауторке Мери Шели свој научно фантастични потенцијал црпи из идеје стварања човеколиког бића од различитих делова тела мртвих људи и животиња. Метафорични израз „Дати некоме срце” као израз љубави, дословно је могућ у медицини већ извесно време па самим тим и не спада више у домен научне фантастике.

Метафорички исказ „зидови универзума” (the walls of the universe) појављује се на самом крају Поове кратке приче *Рукопис пронађен у боци* (*Ms. Found in a Bottle*) и у његовом есеју *Еурека*. Он у различитим контекстима може да има различито значење које се у суштини своди на представу о некој огромној препреци или великој маси нечега. Међутим, ако овај исказ дословце схатимо као метафору по кључу који су нам дали Доналд Дејвидсон и Роузмари Џексон, онда он може да има сасвим другачији ефекат на нас. Такав начин размишљања наводи нас на идеју, коју ће По до танчина разрадити у есеју *Еурека*, да је универзум затворени систем. Као последица деловања другог закона термодинамике или ентропије затвореног система, једног тренутка у далекој будућности неминовно ће доћи до његовог сажимања које је у астро-физици познато под називом *the heath death of universe*. У питању је зид од сасвим другачијег материјала у односу на класичне представе које имамо о томе како се зидови праве. Овде не можемо да дамо одговоре на питања какви су то материјали из простог разлога што модерна квантна физика и даље трага за њима.

## 2.8. Рикерова метафора као стратегија дискурса

Пол Рикер је у делима *Жива метафора* (*La métaphore vive*) и *Улога метафоре* (*The Rule of Metaphor*) веома опширно анализирао метафору почевши од класичне реторике која узима реч за јединицу референције, преко семантике која се бави производњом метафоре унутар реченице, да би на крају дошао до херменаутике која схватање метафоре помера са разине реченице, којом се Блек бавио, ка разину дискурса. Његово становиште не односи се на форму метфоре као фигуре дискурса нити смисла метафоре као успостављања нове семантичке пертиненције него пре свега на референцију метафоричког исказа која



представља моћ да се стварност поново опише. Тако долазимо, каже Рикер у предговору *Живе метафоре* до најважније тврдње:

Метафора је реторички процес у којем дискурс ослобађа моћ неких фикција да поново опишу стварност. Повезујући на тај начин фикцију и поновно описивање ми дајемо пуноћу смисла Аристотеловом открићу у *Поетици* да *poiêsis* језика произилази из спајања *mythosa* и *mimêsis*. (1981: 8)

За њега је метафора стратегија дискурса која има хеуристичку моћ коју развија фикција. Њено место није у речи, ни у реченици, па чак ни у сâмом дискурсу, него у копули глагола бити. Метафорички обрт крије се у метафоричком је(сте) јер нешто истовремено и јесте и није то или тако. Вратимо се поново примеру: „Човек је вук”. Овде постоје два начина да схватимо реченицу; човеку можемо да одуземо хуманост или да вука посматрамо са мало хуманијег становишта а да при том и у првом и у другом случају и вук и човек могу бити осветљени из сасвим другачијих углова. Другим речима однос између дословног и метафоричког је дијалектичке природе и међусобно самоодређујући.

Адам Робертс истиче да научна фантастика има две своје основне карактеристике. То су поетика и спекулативна мисао. Кључни моменти као врхунац поетике научне фантастике изражени су управо преко метафоричких израза као на пример незаборавна филмска сцена из Кјубрикове *2001: Одисеје у свемиру* када се бачена кост претвара у свемирски брод док сâм лет те кости представља еволутивни скок људске расе од неколоко милиона година. Спекулативна мисао, са друге стране, постиже се самом природом жанра научне фантастике који се бави социо-антрополошким предвиђањима и истраживањем нових могућности технолошког напретка. Читајући научну фантастику по Рикеровом обрасцу, каже Робертс: „ова два аспекта, поетика и спекулативна мисао представљају две дијалектичке полуге живе метафоре”. (2006: 145).

Методолошко-теоријски оквир за ову дисертацију формулисан је пре уз помоћ филозофа језика него класичних реторичара. Дејвидсонова идеја дословног схватања метафоре и ефекта који метафорички исказ има на примаоца информације послужиће у

анализи метафоричких исказа у одабраном корпусу Поових кратких прича и есеја који функционишу на нивоу фабуле. Рикерова херменаутичка теорија метафоре са својом хеуристичком моћи да искаже нову реалност па самим тим и створи нову књижевност, биће од користи у нашем покушају да анализирамо како предходно обрађене Поове метафоре кореспондирају са темама и мотивима модерних писаца научне фантастике попут Кларка, Баларда, Лема и других.

### 3. Класификација Поовог прозног корпуса

Списатељски опус Едгара Алана Поа може се грубо поделити у три велике целине. То су: критички текстови и есеји, песме и кратке приче. Ово истраживање обухватиће такође и једини Поов роман, *Авантуре Артура Гордона Пума* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*) као и велики, елаборативни есеј *Еурека* (*Eureka, a Prose Poem*) који носи поднаслов: „Песма у прози”. Пошто се ова дисертација бави анализом метафора и њиховим функцијама у прозном делу Едгара алана Поа, потребно је пре свега приступити његовој класификацији.

По је у свом релативно кратком животу написао седамдесетак прича веома хетерогених по својим темама, мотивима и стилу. Критика је у зависности од приступа и потреба текстова правила различитите класификације. Примећује се извесна дихотомија када се о Поовим причама говори као о аналитичким и синтетичким текстовима или се помињу изрази попут *гротески* и *арабески*. О потоњем ће се детаљније разматрати касније у раду. За наше истраживање овако поједностављене поделе нису задовољавајуће па ћемо стога трагати за поделом која ће моћи да задовољи потребе сврставања Поових прича у оквиру научнофантастичне књижевности.

У уводној речи збирке *Нови есеји о Поовим главним темама* (*New Essays on Poe's Major Tales*, 1993), Кенет Силверман (Kenneth Silverman, 1936-2017) разликује чак седам категорија које илуструју Поову свестраност. То су: готске приче, екстраваганце, приче о превари и обмани, пост мортем сањарења, имагинарна путовања, приче радиосинације или логичке дедукције и приче о савременом животу.

Рубен Халек (Reuben Post Halleck, 1859-1936) у својој *Историји америчке књижевности* (*The History of American Literature*) даје поделу на Поове (1) натприродне приче где спадају *Пад куће Ашера* и *Лигеја* (*The Fall of the House of Usher, Ligeia*), (2) приче савести као што је *Вилијам Вилсон* (*William Wilson*) како каже претеча *доктора Џекла и господина Хајда* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), (3) псеудо научне попут *У дубинама Малмстрема* (*A Descend into the Maelstrom*), (4) приче анализе и радиосинације где сврстава *Златну бубу* (*The Gold Bug*) као и велики детективски наратив *Убиства у улици*

*Морг* (*The Murders in the Rue Morgue*) као претечу каснијих детективских прича и коначно (5) приче о природним лепотама попут *Предела Арнхем* (*The Domain of Arnheim*).

Вилијам Симондс (William Edward Simonds, 1860-1947) у *Историји америчке књижевности за студенте* (*A Student's History of American Literature*) о Поовом опусу говори као о колекцији кратких прича веома различитог и варирајућег квалитета. У прву групу убраја, како каже, наративе романтичних авантура попут *Рукописа пронађеног у боци* (*Ms Found in a Bottle*) и *Авантура Артура Гордона Пима*, вероватно инспирисане Куперовим романсама на мору и Дефоом као првим великим мајстором реализма. Овде спадају и *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*) и *Превара са балоном* (*The Balloon-Noach*) као прототип псеудо научног наратива којег ће преузети Жил Верн иначе велики поштовалац дела Едгара Алана Поа. Другу групу по Симондсу чине аналитичке приче или приче већ поменути рациосинације (логичке дедукције) попут познатих детективских прича као што су *Златна буба*, *Мистерија Мари Роже* (*The Mystery of Marie Roget*), *Убиства у улици Морг* и *Украдено писмо* (*The Purloined Letter*). Трећу групу чине приче савести попут *Вилијама Вилсона*, *Црне мачке* (*The Black Cat*) и *Издајничког срца* (*The Tell-tail Heart*). У хорор приче спадају: *Пад куће Ашера*, *Маска црвене смрти* (*The Masque of the Red Death*), *Буре Амонтиљада* (*The Cask of Amontillado*) и *Лигеја* док је *Предео Арнхем* „идеализација романтичне сцене вредне песниковог сна.” (1909: 225).

Вилбур С. Скот (Wilbur S. Scott) у уводу *Сабраних дела Едгара Алана Поа* (*The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*) истиче само две врсте Поових прича. То су готске приче са једне стране и приче рациосинације са друге. Скот наводи да По није измислио готски наратив који је био присутан у другој половини XVIII века. Атмосфера мрачних, туробних замкова удаљених од сваке цивилизације, ван времена и простора већ је описана у романима попут Хорас Волполовом (Horace Walpole, 1717-1794) *Отрантском замку* (*The Castle of Otranto*) или у *Мистеријама Удолфа* (*The Mysteries of Udolpho*) од госпође Редклиф (Ann Radcliffe, 1764-1823). У Америци Вашингтон Ирвинг (Washington Irving, 1789-1859) у *Скицама Џефрија Крејона* (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon*) које садрже његове најпознатије приповетке *Рипа Ван Винкла* (*Rip Van Winkle*) и *Легенду о усаваној долини* (*The Legend of Sleepy Hollow*), пружа један имагинативни однос према

новој земљи, док у Немачкој Е.Т. А. Хофман (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) пише сличне романсе. Што се друге врсте прича тиче, Скот Августа Дипона, Поовог детектива, сматра за „отелотворење ратиосинативне способности пар екселанс“. (2002: XI).

Ивана Ђурић Пауновић, у својој књизи *Е. А. По: Ф/СФ (Елементи фантастике и научне фантастике у приповедној прози Едгара Алана Поа)*, дала је поделу на четири категорије према доминантним мотивима и темама: мотиви фантастичних путовања, мотив суспендоване анимације, приповетке са метафизичким темама и мотив шупље земље.

Радојка Вукчевић у *Историји америчке књижевности: некада и сада (The History of American Literature: Then and Now)* примећује да су перманентни саставни елементи Поове кратке приче: ритмичка дескрипција, резоновање у складу са чињеницама, готски терор и ћудљив дивљи хумор. Грубу поделу прави на (1) приче терора, (2) приче лепоте, колорита и ритма и (3) приче логичке дедукције (ratiocination).

Да погледамо сада који су то основни покретачи, централна својстава и идеје који поједине кратке приче Едгара Алана Поа сврставају у научно фантастичну књижевност. Уредници *Енциклопедије научне фантастике (The Encyclopedia of Science Fiction, 1993.)* Џон Клуџ и Питер Николс (John Clute, Peter Nicholls) истичу да се „Поове кратке приче са елементима научне фантастике не могу у конвенционалном смислу задовољавајуће класификовати у научну фантастику“. (1993: 940). Они међутим, износе списак тема и мотива који су препознати у Поовим причама а карактеристични су за научно фантастичну књижевност. То су: космолошке теме, пост апокалиптични наративи, метафизичка дела, роботи и киборзи, морска путовања са мотивима шупље земље, амбициозна и невероватна путовања балоном, путовања на Месец, утопија и дистопија и коначно, пренасељеност.

У обимној студији *Метаморфозе научне фантастике (Metamorphoses of Science Fiction, 1979.)* Дарко Сувин даје поделу на три групе Поових дела: (1) која маргинално користе научно фантастичне конвенције, (2) која користе научну фантастику зарад комедије и идеолошких открићења и (3) која се баве космологијским спекулацијама. У прву групу спадају: *Ал Араф (Al Araaf)*, *Разговор Еуропа и Хармионе (The Conversation of Eiros and Charmion)* где се први пут спомиње уништење планете Земље у пожару изазваном блиским проласком комете, *Моћ речи (The Power of Words)* и океанско понирање које кулминира у *Авантурама Артура Гордона Пима*.

У другу групу спадају за оно време савремена и популарна научнофантастична предвиђања у наративима попут: *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала (The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall)*, *Превара са балоном (The Balloon-Hoax)*, *Неколико речи са мумијом (Some Words with a Mummy)*, *Mellonta Tauta*, *Фон Кемпелен и његово откриће (Von Kempelen and His Discovery)*, *Истрошени човек (The Man that was Used Up)* и *Чињенице у случају г. Валдемара, (The Facts in the Case of M. Valdemar)*

Трећа група се, како Сувин каже: „подводи под *Еуреку* која је Поов крунски есеј и крајње јеретичка, комплекса мрежа аналогича и конверзија где се по Поу живот не завршава смрћу.” (1979: 142).

За потребе овог истраживања, имајући у виду основни циљ, а то је идентификовање метафора које указују на елементе научне фантастике у појединим Поовим причама и есејима, у оквиру његовог изабраног корпуса направљена је подела са избором прича, романа и есеја који одговарају теми:

**Метафизичке приче и есеји:** *Еурека (Eureka)* и *Разговор Еуроа и Хармионе (The Conversation of Eiros and Charmion)*.

**Приче о фантастичним путовањима:** *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала (The Unparallel Adventure of One Hans Pfaall)*, *Рукопис пронађен у боци (Ms. Found in a Bottle)*, *У дубинама Малстрема (A Descent into the Maelström)*, *Mellonta Tauta* и роман *Авантуре Артура Гордона Пума (Narrative of Arthur Gordon Pym)*.

**Приче с мотивом суспендоване анимације:** *Прича о искрзаним планинама (A Tale of the Ragged Mountains)*, *Месмеричко откривење (Mesmeric Revelation)*, *Чињенице у случају г. Валдемара, (The Facts in the Case of M. Valdemar)*, и *Неколико речи са мумијом (Some Words with a Mummy)*.

**Приче са темама карактеристичним за научну фантастику попут кибернетике, работа и књижевне утопије:** *Истрошени човек (The Man that was Used Up)*, *Елеонора (Eleonora)*.

## 4. Метафизичке приче и есеји

### 4.1. *Еурека (EUREKA A Prose Poem)*

Песма у прози *Еурека*, чудна и контрадикторна као и њен аутор, често је оспоравана и сматрана за једну од мање битних Поових фантазија. Међутим, након пажљивог читања овог обимног есеја схватамо да је њен аутор пред сам крај живота у њене редове унео своју целокупну песничку филозофију, космогонију и филозофију природе. Анализа која следи показује да је у овом делу написаном 1948. године, само годину дана пред Поову смрт, изнесен пишчев став о васиони, животу, смрти, филозофији, песништву, метафизици, љубави, религији и науци на готово истоветан начин на који је фрагментарно био изношен претходних деценија у његовим причама и песмама. Другим речима, *Еурека* на извештан начин представља Поов филозофско-песнички тестамент у којем је концентрисан његов целокупан начин размишљања. У њој наилазимо на све књижевне поступке, стилове, теме и мотиве којима се По служио, а то су: сатира, интуиција, страх од смрти, детективска фикција, путовање у прошлост и будућност, квази наука, наука, криптографија, астрономија и коначно научна фантастика.

У Поовом најпознатијем делу, поеми *Гавран*, у преводу Владете Кошутећа, наилазимо на стихове:

*И док поглед тамо блуди, бојазан ми пуни груди,  
Слишајући, сањајући, снови ми се тежки снише,  
И загледан у тишину, самохрану пуну тмину...*

По, загледан у „пусту тмину” ноћног неба, интуитивно је дошао до закључка да је Универзум коначан. До тада су, још од Антикe, преко средњег века, све до модерног доба преовладавале теорије о бесконачној и статичној природи свемира. Такав модел Универзума није могао да објасни најједноставније природне феномене као што је рецимо црно ноћно небо. Да Универзум постоји одвајкада, да је бесконачан и да има бесконачан

број звезда, оне би осветљавале ноћно небо тако да би оно било светло као дневно зато што би бесконачан број звезда утицао на то да цео Универзум буде осветљен њиховом светлошћу. По размишља о светлости са далеких звезда која још није стигла до нас и тиме уводи нову идеју о коначном Универзуму. У књизи *Звездани градови*, астрофизичар Наташа Станић за Поа каже:

Захваљујући својој интуицији, овај песник је спознао научну истину (за коју су сакупљени докази тек у XX веку): свет који нас окружује не постоји одувек. Другим речима, небо је црно јер је универзум сувише млад. (2004: 15)

Питање црног ноћног неба први је поставио још у првим деценијама 19. века немачки физичар Хајнрих Вилхелм Олберс (Heinrich Wilhelm Olbers, 1758-1840), па се у науци овај, наизглед парадокс, назива *Олберсовим парадоксом*. Једно од могућих решења је управо Поово размишљање о коначном и релативно младом свемиру у којем је светлост коју опажамо свега две милијарде година стара, што је с обзиром на старост свемира од четрнаест милијарди година, превише мало да би осветлила небо које ноћу посматрамо. Преводац *Еуреке*, Милан Милетић, у поговору свог превода под називом *Зашто је небо ноћу мрачно?* каже:

По је имао добре очи, чак био видовит. *Еурека* спада међу дела која далеко сежу и у њој су открића која су чекала да тек буду доказана. И По улази у ред умова које оличавају Лукреције, Леонардо да Винчи и касније Жил Верн. Видео је оно што ће знатно касније бити откривено или остварено. То би могао бити још један диван доказ да ниједна наука не може без имагинације. (2008: 184)

Погледајмо шта је По написао у *Еуреци*. Већ у предговору се обраћа „невеликом броју оних који га воле” који, како каже, „верују у снове као једину стварност”. Дословно схватање метафоре да су *снови једина стварност* по Дејвидсоновом кључу може нас довести до размишљања о још једној Поовој идеји. То је идеја *гротескног* и *арабескног*. У



питању је феномен кретања перцепције од варљиве реалности коју можемо да представимо као јаву, ка арабескној реалности коју можемо да видимо уколико се удубимо у неки призор када наша чула виде нешто друго. Тај прелаз између јаве и сна изједначава сан са реалношћу јер по Поу сан пружа праву слику ствари а не јаву која може да заваја. Другим речима, арабескна реалност је права слика света а не гротескна реалност. Тако треба посматрати и звезде на небу не би ли се спознала „суштина, порекло, постање, садашње стање и судбина универзума”. (Ро 2008: 13).

Текст *Еуреке* може се поделити на три целине. У првој целини По сатирично критикује научне методе *индукције* и *дедукције* књижевним поступком којег ће годину дана касније искористити у својој краткој причи *Mellonta Tauta*. У питању је његова стара идеја о писму које се налази у боци која плута површином океана а за које се испоставља да је послато две хиљаде осамсто четрдесет осме године. У њему непознати аутор из далеке будућности критикује историју филозофске мисли. Аристотела назива турским филозофом по имену Арије Тотел који је утемељивач *дедуктивног (a priori)* метода, док је извесни Хог (Франсис Бекон, Francis Bacon, 1561-1626) заговорник метода *индукције (a posteriori)*. Аутор писма, који у суштини износи Поове филозофске ставове, категорички одбацује претходно поменути два научна метода износећи трећи пут који је по њему једини прави, а то је *интуиција*.

Критикујући свог савременика, филозофа и економисту Џона Стјуарта Мила (John Stuart Mill, 1806-1873), великог заговорника индуктивног научног метода, По, путем наратива непознатог писца из будућности, помиње могућност која је у супротност са формалном логиком:

Да дрво може истовремено да буде и да не буде дрво представља замисао којом могу да се заносе анђели или ђаволи, и коју, без сумње, искоришћавају многи овоземаљски манијаци или трансцендеталисти. (2008: 25)

Названи, било анђелима, ђаволима, манијацима или трансцендеталистима, писци научне фантастике искористиће ову идеју описујући паралелне светове у којима се на истим

просторно-временским тачкама али у различит димензијама налазе различите ствари. У наставку текста стоји:

„Дакле, не опирем се овим старинама”, наставља састављач писма „толико због објашњења о очљивој површности њихове логике - која је, да будемо јасни, била неутемељена, безвредна и потпуно нестварна - колико због њихових помпезних и узалудних забрана свих других путева до Истине, осим две уске и вијугаве стазе оне којом се прикрада и оне којом се пузи - којима су се, у својој неукој изопачености, дрзнули да се супротставе Души - Души која ништа не љуби тако јако као кад се вине у област неомеђене интуиције које су потпуно непознате стази” (Ро 2008: 25)

По свему судећи за Поа су *дедукција* и *индукција* две научне методе које заобилазним путем долазе до праве истине. То су кривудасти путеви по којима се „прикрада” и „пузи” док једино „Душа” има ту способност да интуитивно, брзо дође до праве спознаје.

На крају прве целине По наглашава да постоје два начина расправе који се тичу космолошких тема. Погледајмо следећи цитат из *Еуреке*:

Ако кренемо од наше тачке гледишта, са Земље на којој стојимо, можемо да пређемо на друге планете нашег система, одатле на Сунце, одатле на наш систем посматран као скуп, а одатле, преко других система, у бесконачну спољашњост; или ако кренемо од извесне узвишене коначне тачке, стварне или замишљене, можемо да се спустимо у станиште човека. (2008: 29)

По је овде на изврстан начин предвидео два основна будућа правца научно фантастичне књижевности; такозвану *тврду научну фантастику* (*hard science fiction*) чије су теме интерстеларна путовања, мотиви првог контакта као и положај и улога људске расе у космичким размерама и *меку научну фантастику* (*soft science fiction*) која користи научно фантастични клише да би говорила о могућим социо-антрополошким, утопијским и дистопијским темама овде, на планети Земљи. Мајкл Драут (Michael D.C. Drout) је у студији о научнофантастичној књижевности под називом *Одавде до вечности* (*From Here to Infinity*)

покушао начелно да раздвоји разлике између „тврде“ и „меке“ научне фантастике истичући да аутори који пишу тврду научну фантастику своје литерарне заплете базирају на измишљеној технологији будућности не развијајући превише психологију и карактер својих протагониста, док се са друге стране, тзв. мека научна фантастика више бави „унутрашњим светом и борбом својих јунака“ (2006: 8)

У другој целини осим истраживача и природњака Александра фон Хумболта (Alexander von Humboldt, 1769-1859), којем је уосталом *Еурека* и посвећена, По велича научнике астрономе попут Кеплера, Њутна и Лапласа. Кеплера због његових закона о кретању астрономских тела и идеје да су путање небеских тела елиптичне а не кружне, Њутна који је доказао да у космосу владају исти закони као и на Земљи указавши на присуство универзалне силе коју је назвао гравитација и коначно Лапласа заслужног за таласну теорију светлости као и небуларну хипотезу. По свему судећи, најзначајнији за њега је ипак Њутн, јер као што је Коперник својим идејама преместио фокус интересовања са Земље на Сунце показавши да се ипак све планете Сунчевог система окрећу око Сунца, тако је и Њутн на изванредан начин удаљио концепт Бога и вере у Бога од планете Земље оставивши простор за пантеистичке идеје о Богу који се изједначава са природом и универзумом. По у *Еуреци* наводи барона де Бифелда који каже: „Не знамо апсолутно ништа о природи или суштини Бога: како бисмо разумели шта је Он, требало би да и сами будемо Бог“ (2008: 25).

Негирајући како каже ову „громку фразу“ која му „одзвања у ушима“, По за Бога у тексту који следи каже:

Ако *Њега*, међутим у овом часу, макар, Несхватљивог - ако *Њега*, схватимо као *Дух*, то јест, не као *Материју* - одређење које, за све разумне сврхе, више одговара од дефиниције - ако Он, дакле постоји као *Дух*, а себе означимо као оне који су *створени*, или начињени Ни-из-чега, уз помоћ *Његове Воље*, у извесном кутку *Свемира* који ћемо сматрати средиштем, и у извесном периоду који не намеравамо да истражујемо, можемо ли да претпоставимо да је у свим тим неизмерно далеким дешавањима – уз његову помоћ, дакле још једном, створено – *шта?* (2008: 38)

Оно што По овде готово јеретички покушава филозофски увијено да изнесе је његов став да је творац створио самога себе. Не треба ми да постанемо Бог јер он се, сматра По, већ налази у нама.

Питер Акројд (Peter Ackroyd) у биографској књиз о Поу под називом *Е. А. По, живот из једног читања* делимично цитирајући Поа и коментаришићи те цитате у делу где говори о *Еуреци* пише:

„Процеси о којима смо се овде одважили да размишљамо биће обновљени заувек, и заувек; набујаће нови Свемир, а онда ће се повући у ништавило, уз сваки откуцај Божанског Срца. А сада - то Божанско срце - шта је то? *То је наше властито срце.*” У Поу куца издајничко срце, као и у сваком од нас. Свемир је у нама. То је древна доктрина, коју је По можда извео из Парацелзуса или из Блејка, али је вероватно да ју је заправо сам изнова пронашао. У једном писму изнео је тврдњу: „Оно што сам изложио донеће (када за то дође време) револуцију у свету Физичке и Метафизичке науке. То тврдим сасвим смирено - али тврдим.“ (2015: 149)

Из приложеног се види да Акројд полази са становишта да је претходно наведени цитат можда Поова оригинална идеја. Модерна квантна физика и космологија ће тек у последњим деценијама почети да доказују идеју да су остаци *Великог праска* и даље у нама. Другим речима, ми људи, саздани смо од космичког материјала, од честица које су у универзуму од његових почетака. Поову метафору да је *Божанско срце наше властито* по Дејвидсоновом кључу можемо дословно да схватимо, јер ако је Творац, саздан од одређеног материјала, створио Васиону коју познајемо од истог тог материјала и ако је она сада у нама, то значи да је исти тај творац дословце у нама.

Жак Кабо (Jacques Cabau), у биографској студији под називом *Едгар По сам о себи, (Edgar Poe Par Lui-Même, 1960.)* коментаришући Поове идеје изнесене у *Еуреци*, даје нам још један разлог да заиста поверујемо да је *Еурека*, како је на почетку било речено, својеврстан поетски тестамент који носи све Поове идеје када каже:

У овој грандиозној визији космичког понирања звезда проналазимо слику којом је По опседнут: усисавање у средиште вртлога. Психолошке вртоглавице описане у приповеткама само су микрокосмос по узору на космичку вртоглавицу звезда. Као што главни јунак свој спас проналази једино пропадајући кроз рупу сопственог страха, тако и понирање звезда омогућава свету повратак ка Јединству. (2016: 113)

Идеју Поовог микро и макро-света допуниће Џон Тресч (John Tresch) у свом тексту *Josh! Josh! По измишља научну фантастику (Extra! Extra! Poe invents science fiction)* који се појавио у *Кејмбрицовом приручнику о Едгару Алану Поу (The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe)*. Да бисмо били у стању да разумемо Поову епистемологију морамо да имамо на уму две машине различитих димензија. Једна је сâм Универзум (макромашина) о каквом су спекулисали Њутн, Кеплер и Лаплас, док се други (микромашина) своди на све што је човечанство успело да сазда у својој несавршености. Анализирајући Поове идеје о савршености Божјих нацрта изнесених у *Еуреци* Тресч указује да је „мања машина несавршена из разлога што су је направила смртна бића која су склона грешкама и која само могу да теже савршености макромашине”. (Tresch 2004: 121)

Коначно, трећа целина је спиритуална и лирична где По закључује да је „срце Божје наше срце”, да „Материја постоји само као Привлачност и Одбојност”, да ће „после свеопштег нагомилавања и нестајања, вероватно настати потпуно различит низ околности; ново постање и ширење, враћање извору, још једна акција и реакција Божје воље”. У томе је каже По, „поетска суштина Универзума - *Универзума* који, својом ненадмашном симетријом, јесте само најузвишенија од свих песама.” (2008: 38).

Са становишта научно фантастичне књижевности, најзанимљивији аспект *Еуреке* који прожима цео Поов есеј, је оно што је модерна астро-физика назвала *теоријом Великог праска (The Big Bang Theory)*.

Порекло, структура и еволуција васионе били су предмет људске маште и имагинације још од Хесиодове *Космогоније* са идејама *Хаоса* и *Ероса*, све до модерне астро-физике и радио-астрономије које се ослањају на технолошке уређаје попут моћних телескопа чија открића непрестано умножавају наша питања и недоумице о судбини васионе па самим тим и судбине човечанства. Основни задатак квалитетне научно

фантастичне књижевности је, ако не да да одговор на питање човековог места и његове улоге у универзуму, онда барем да покуша да опише коначну судбину човечанства. Бавећи се филозофијом космологије и сагледавајући њене последице по књижевност у светлу Поових идеја изнесених у *Еуреци* ми се бавимо највећим од свих антрополошких питања које се своди на смисао људског постојања.

Термин *Велики прасак* (*The Big Bang*) први је употребио познати британски астроном и писац научне фантастике Фред Хојл (Fred Hoyle, 1915 - 2001) пежоративно се односећи према теорији која је указивала да је универзум настао у далекој прошлости и да се од тада непрестано шири. Хојл је као научник подржавао идеју стационарног стања васионе. По њему је она одувек постојала као бесконачна творевина у којој се галаксије непрестано стварају и умиру. Насупрот таквом ставу, идеји да је свемир настао у једној тачки времена и простора, ишла су у прилог открића астронома Едвина Хабла (Edwin Hubble, 1889 - 1953) који је двадесетих година XX века посматрајући телескопом удаљене галаксије забележио тзв. *црвени помак* у спектралним линијама посматраних галаксија што је указивало да се оне удаљавају од посматрача. Ово епохално откриће као и откриће тзв. *позадинског зрачења* шездесетих година XX века охрабрило је космологе да математички разраде модел васионе настале *Великим праском* пре 14 милијарди година која се од тада до данашњих дана непрестано шири. Какве су последице ових сазнања и какве то везе има са књижевношћу?

Едгара Алан По је више од пола века пре свих астрономских истраживања из области космологије у *Еуреци* исказао двоумљење између концепта бесконачности и коначности свемира. Пажљивом читаоцу међутим, не промиче мисао да По ипак није у стању да појми *Бескрај* и уверен је да ниједно људско биће то није у стању. На једном месту он каже:

Сада је јасно да користећи фразу „Бескрајни свемир” не позивам читаоца да се бави немогућим замислима о апсолутном бескрају. Само указујем на крајње схватљив простор свемира варљиво и непостојано подручје које се час скупља, час шири, упоредо са колебљивим енергијама наше маште. (2008: 36)

Поов *Првобитни узрок* није ништа друго до *Велики прасак* свемира. За оно време потпуно нова идеја о коначном универзуму нагони нас да Поа, овог пута пре као филозофа него песника, посматрамо у потпуно новом светлу. Рикеров херменаутички кључ за метафору, где она има хеуристичко дејство, дакле да ствара нову књижевност, применићемо на овом месту. Сазнање да је универзум можда затворени систем натерало је филозофе да размишљају о *ентропији*.

Покушавајући да ентропију дефинише у свим сферама људског деловања, Никола Кајтез у књизи *Филозофија ентропије* каже да је она у социјалној психологији „количина енергија која је постала недоступна за реализацију друштвених промена”, а у историји „мера утрнулости утопијске наде, мера неразумевања духа времена, мера неадекватности одговора на дате изазове, мера успоравања и заустављања инвенције и мера интензитета живота у вечитој садашњости” (2016: 22).

Цитирајући Колина Гринленда (Collin Greenland), Новица Петровић у есеју *Мотив ентропије у делу Ц. Г. Баларда* каже да су „Балард и писци окупљени око часописа *Нови светови* (*New Worlds*) у ентропији видели прикладну метафору за дезинтеграцију друштва и индивидуалне свести” (2005: 385).

Из дефиниције *Другог закона термодинамике* који као кључно филозофско начело уводи појам *ентропије* и установљава фундаменталну асиметрију природних процеса може се закључити да сваки изоловани систем спонтано тежи стању максималне ентропије. Другим речима, укупна ентропија изолованог термодинамичког система увећава се до своје максималне вредности. Она је, како физичари објашњавају, иреверзибилни тј. неповратни процес који за последицу има „*running down universe*“, универзум који временом пропада. У зависности од тога да ли је васељена отворени или заворени систем, постоје два есхатолошка сценарија: свемир који се вечно шири, или ткз. колапсирајућа васиона која се коначно сажима у тзв. *тачку сингуларитета*. Међутим, узмимо у разматрање и трећи модел који су поједини физичари и филозофи попут Хојла предложили; то је теорија стационарне васионе којој су научници одмах нашли разлоге за одбацивање поменувши само феномене као што су позадинско зрачење и квазари. Џамал Назрул Ислам (Jamal Nazrul Islam, 1939-2013) у својој књизи *Коначна судбина васионе* (*The Ultimate Fate of the Universe*) завршава поглавље о стационарној васиони речима:

У стационарном свемиру, живот и цивилизација би могли вероватно заувек постојати, јер би у таквом свемиру увек постојао одговарајући и доступан извор енергије. Теорија стационарног стања заобилази проблем порекла свемира: свемир је такав какав је, јер је то једини начин да остане исти. Са естетске и филозофске стране теорија стационарног стања многим људима одговара, мада на њихову велику жалост посматрања указују на неодрживост овог модела. (1989: 139)

Као што сазнајемо из Исламових записа, он је, као и По, за разлику од Хојла који је присталица стационарног стања васионе, по свему судећи присталица универзума као затвореног система где ентропија делује као неумитна сила нереда, хаоса и извесног филозофског и књижевног песимизма. Сретен Марић у уводном есеју за књигу Мишела Фукоа (Michel Foucault, 1926-1984) *Речи и ствари (Les mots et les choses)* под називом *Егзистенцијалне основе структурализма*, износи песимизам и истовремено лајтмотив ентропије Клод Леви-Стросове (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) мисли о култури када каже да је у физичком процесу који носи космос ка *млакој смрти*, човек активни сарадник. Интересантан је Марићеви избори речи; „млака смрт”, за разлику од енглеске клаузе; „the heath death of universe” која указује на несхватљиво велику температуру у којој ће једног дана наш универзум да нестане сажимајући се. Он као да, на изванредан начин жели да ублажи тај неизбежни крај не усијавајући га превише. Настављајући мисао, Марић цитира Леви Строса:

Човек је активни сарадник, машина можда савршенија од других, који ради на расапу првобитног поретка, гурајући снажно организовану материју ка све већој инерцији, инерцији која ће једног дана постати дефинитивна. (1971: 47)

Дакле, ентропија коју смо описали као физички феномен, који директно произилази из другог закона термодинамике, основна је филозофско-књижевна тема Поове *Еуреке*. Његова идеја да: „јединство представља начело више него довољно за објашњење устројства постојећих феномена и потпуно неизбежног уништења, барем материјалног



Универзума” (Ро 2008: 39), представља, барем по нашем сазнању, први књижевни покушај разматрања есхатолошких сценарија којима ће се, у деценијам које следе, бавити не само књижевна утопија и фантастична књижевност, него књижевност уопште.

## 4.2. Разговор Еироса и Хармионе (*The Conversation of Eiros and Charmion*)

Бројни су начини да се анализира Поова метафизичка прича која носи назив двоје анђеоских бића која се после смрти налазе у небеским сферама. Њихова људска имена више нису важна и читалац их кроз њихов разговор упознаје као *Еироса* и *Хармиону*. Причи се аналитички може прићи са позиције једне од Поових омиљених тема, а то је поновно сједињење двоје љубавника или супружника на неком месту ван времена и простора које у религијском смислу може представљати библијски рај или атеистички загробни живот. Ову тему По је неколико пута понављао у причама попут *Елеоноре*, *Лигеје*, *Мореле*, а у разним варијацијама она је присутна и у великом делу његовог песничког опуса.

У *Разговору Еироса и Хармионе* међутим, на самом почетку сазнајемо да је Еирос страдао када је свет уништен у космичкој катастрофи. Хармиона, која је умрла десет година пре њега, евоцира сећања на њихов заједнички земаљски живот и у једном моменту каже:

Горим од жеље да чујем појединости о величанственом догађају који те је довео међу нас. Причај ми о томе. Хајде да разговарамо о познатим стварима, старим познатим језиком света који је онако страшно уништен. (Ро 2006: 313)

Свет је по Еиросовој причи уништен тако што је једна комета, пролазећи кроз Сунчев систем, веома се приближивши Земљи, практично „исисала” азот из атмосфере у којој је остао само кисеоник који је осим тога што је неопходан за дисање такође и веома запаљива супстанца. Кроз Еиросов завршни монолог, што причи даје научнофантастични карактер, По својим карактеристичним псеудо-научним стилем, објашњава шта се догодило:

Кисеоник, који је зачетник сагоревања и проводник топлоте, апсолутно је неопходан за одржање живог света, најмоћнија и најјача покретачка сила у природи. Азот, напротив, није кадар да одржи ни животињски свет ни пламен. Неприродни вишак кисеоника довео би, испоставило се, до тога да животињски дух изузетно ојача, као што

смо касније искусили. Ужас је изазвало ширење те идеје до њених крајњих граница. Шта би био исход потпуног нестанка азота? Несавладиво, свепрождируће, свеобухватно, тренутно сагоревање; потпуно испуњење, до најситније и најужасније појединости, стравичних, ужасавајућих предсказања из Свете књиге. (Ро 2006: 316)

Поова научнофантастична идеја није катаклизма која настаје услед удара комете у нашу планету што изазива поремећај климе, потресе, поплаве и слично, него се његова идеја базира на библијској теми уништења и прочишћења ватром. На два места у Библији можемо да нађемо уништење кроз ватру. Први цитат је из *Прве књиге Мојсијеве*, глава 19 и он гласи:

Тада Јахве запљушта са неба на Содому и Гомору огњем од сумпора. И уништи оне градове и сву ону равницу и све људе у градовима и сав род земље. Лотова жена обазре се натраг, и она поста слан камен. (Пост. 19. 24)

Други је из *Новог завета* и то из *Јовановог откривања* у делу где се говори о отварању седмог печатра, седам анђела и седам труба:

И седам анђела који су имали седам труба, припремише се да у њих затрубе. Први анђеоло затруби. И наста град и огањ, помешан с крвљу, који се бацише на земљу, и трећина дрвећа изгоре, и сва трава зелена изгоре. Други анђеоло затруби. И нешто као велика гора огњем запаљена баци се у море, и трећина мора поста крв. И трећина створења што беху у мору а имаху живот помре, и трећина лађе пропаде. Трећи анђеоло затруби. И паде са неба велика звезда, која је горела као буктиња, и она паде на трећину река и на изворе водене. Име звезди беше Пелен, и трећина вода поста пелен, и многи људи помреше од вода, јер су биле горке.

Комете, у народу познате као звезде репатице, нису насумична појава него пуноправни чланови Сунчевог система. То су небеска тела сачињена углавном од леда и прашине. Обилазе око Сунца у ексцентричним орбитама које могу да буду елипсасте, параболичне или хиперболичне. Када се приближе Сунцу, део њиховог градивног

материјала испарава и јонизује се што за последицу има настајање два карактеристична репа који су сачињени од прашине и јона.

Астрономи сматрају да комете кратког периода долазе из тзв. Кајперовог појаса који се простире иза Плутонове орбите а добио је име по холандском астроному Џерарду Питеру Кајперу (Gerard Peter Kuiper, 1905-1973), док комете дугог периода потичу из Ортовог облака названог по Јану Орту (Jan Ort, 1900-1992). Кристофер де При и Алан Акселрод (Christopher De Pree, Alan Axelrod) у њиховом *Астрономском приручнику* (The Complete Idiot's Guide to Astronomy, 4<sup>th</sup> Edition) за Ортов облак кажу:

Ортов облак је веома далеко од Сунца, чак на трећину удаљености до најближе звезде. Велику већину ових комета не видимо зато што се, иако везане гравитационом силом за Сунце, никада не приближавају подручју Сунчевог система. Међутим, сматра се да гравитационо поље суседних звезда с времена на време скрене неку комету с њене путање унутар Ортовог облака и шаље је на пут ка унутрашњости Сунчевог система, што би могло запечатити и нашу судбину. (De Pree, Axelrod 2010: 73)

Да би смо правилно схватили зашто Едгар Алан По комету види као весника катастрофе која ће човечанству „запечатити судбину“ морамо се на кратко вратити две и по хиљаде година у прошлост и позабавити се историјом идеја и покушајима тумачења ових необичних небеских тела.

Иако је и пре њега било покушаја бављења овим небеским феноменима, ипак је Аристотел тај који је дао прво, можда не научно, али у сваком случају филозофско објашњење. Посматрајући свемир он је видео две области. Сублунарну или земаљску која је са ове стране Месеца и небеску која је у потпуној хармонији са оне стране Месеца и даље. Комете су за њега биле сублунарне излучевине или земаљски уздуси који припадају терестријалном хаосу за разлику од небеске хармоније којој припадају Сунце и друге планете. Такво учење је прихватила и средњовековна хришћанска црква те су из тих разлога комете, као необичне али пре свега хаотичне и узнемирујуће небеске појаве, сматране за

веснике несрећа, пошести, ратова, болести и слично. Илустрације ради овде дајемо цитат из књиге Ненада Ђ. Јанковића, *Откривање васионе (историја астрономије до 19 века)*:

За Аристотела комете су само атмосферске појаве, запаљена сува испарења, те зато о њима пише у својој *Метеорологији*. Он ваљда сматра да им није место на небу зато што су подложне променама. Поводећи се њиме, астрономи старога века скоро се и не баве кометама, јер оне нису небеска тела. Аристотел сматра да се са Земљине површине дижу разна испарења, сува и топла. Она могу доспети високо у атмосферу, па се тамо укључују у кружно кретање. Уколико дође до погодне мешавине ових испарења са доњим ваздухом, она ће се ужећи. Појава може доста дуго трајати, у зависности од количине испарења и других околности, па је онда називамо кометом, косматим телом које задржава облик испарења. (1996: 578)

Таква став о кометама задржао се све до 16. века када је дански астроном Тихо Брахе (Tycho Brahe, 1546-1601) доказао да комете долазе из дубина васионе и да оне нису земаљске атмосферске појаве. Усавршавањем телескопа и других астрономских уређаја, астрономија модерног времена прикупила је приличан број података о кометама. Четрдесетих година 19. века, када По пише причу *Разговор Еироса и Хармионе*, зна се рецимо, да комета није буктиња која би приликом удара у нашу планету изазвала пожаре. Отприлике се зна и њен хемијски састав, и што је важно, зна се да је густина њеног језгра мања од било ког гаса на планети. У Еировом монологу, који описује последње дане човечанства, По ствара атмосферу напетости међу људима који виде комету чији се пречник значајно повећава наглашавајући њену бледоцрвену боју. Опис људских страхова, надања и утехе изведен је на начин који ће потоњим писцима научне фантастике бити основни књижевни поступак приликом описивања друштвених, социјалних и политичких прилика људске заједнице која исчекује уништење али се такође нада и чудотворном спасењу. О томе најбоље говоре следећи редови из Поове приче:

Подробно се разматрало питање која би мања зла могла настати услед тог судара. Учени људи говорили су о ситним геолошким поремећајима, вероватним променама климе, а услед тога и вегетације, о могућим магнетним и електричним утицајима. Многи су сматрали

да из тога неће проистећи никакве приметне последице. Док су се водиле такве расправе, њихов предмет постепено се приближавао, изгледао је све већи у пречнику, и све сјајнији. Човечанство је, што се он више приближавао, све више губило боју у лицу. Све људске делатности су замрле. (2006: 316)

Из цитата се види да По говори о паници међу људима која је изазвана страхом од уништења целе планете. Што се метафоре „губило боју у лицу” тиче, у оригиналном Поовом тексту на енглеском стоји: „Mankind grew paler as it came”. Сличан књижевни поступак можемо пронаћи у једној причи Херберта Џорџа Велса.

Пола века након настанка Поове приче, Велс пише своју причу под називом *Звезда (The Star)*. У питању је краћи наратив који, слично Поовом, говори о једном планетоиду који стиже из дубина васионе, судара се са планетом Нептун и као једна велика ужарена маса незадрживо креће пут планете Земље. Човечанство реагује слично као и у Поовој причи. Многи су уплашени, неки се смеју туђој узнемирености, појединци су индиферентни. Велс ствара атмосферу напетости где се различите категорије људи различито понашају. То се добро види из следећег цитата:

Али зевајући полицајац је видео ту ствар, људи у гужвама у маркетима су запањено стали, радници који су се спремали да крену на свој посао, млекације, разносачи новина, расипници који су ишли кућама изнурени и бледи, бескућници, чувари на својим местима, а у унутрашњости земље, радници који су пешачили далеко, криволовци у потери, цела убрзана земља је то могла видети – и морнари на отвореном мору док су чекали дан – могли су видети огромну белу звезду на западном небу. (2012: 305)

За разлику од Поа код кога су „све људске делатности замрле”, Велсов свет није цео у ужасу због појаве звезде: „У свим градовима су продавнице, сем понеке, биле отворане и затворане у право време, лекари и гробари су радили свој посао, радници су ишли у фабрике, војници марширали, ђаци учили, љубавници се заветовали једно другом, лопови су крали и бежали, политичари планирали нове пројекте.” (Vels 2012: 310).

Слично Поу, и Велс гради атмосферу узавреле научне заједнице која не може да се сложи у погледу прорачуна путање комете, тј звезде, мада на једном месту у Велсовој причи сазнајемо да „звезда није у ствари звезда, само гомила гаса, комета.” (2012: 310). У епизоди о „врхунском математичару”, који у *белој флашици* држи дрогу коју редовно испија не би ли данима и ноћима остао будан вршећи прорачуне, сазнајемо да је удар Звезде у Земљу неизбежан. Његови прорачуни навешће га да својим студентима на предавању каже да ће га новонастале околности спречити да заврши курс и да је „човечанство живело узалуд”. (2012: 310).

Метафоре *бледила* и *белог* карактеристичне су за оба писца. Код Поа човечанство губи боју у лицу, односно бледи а код Велса имамо бледе расипнике, бледог математичара, белу бочицу са дрогом и коначно белу звезду на западном небу која хрли у смртоносни загрљај нашој планети. Велс коначно уништеће види кроз опште белило и без обзира на катастрофалне описе пропасти цивилизације на свим континентима, он ипак, за разлику од Поа и у складу са својим антрополошким оптимизмом својих раних дела, људски род оставља у животу. Погледајмо следеће цитате из Велсове *Звезде*:

На врховима свих планина на земљи снег је почео да се топи те ноћи и све реке су набујале тако да су ускоро, нарочито у горњим токовима, носиле ишчупано дрвеће и људске и животињске лешеве. Расле су непрекидно, непрекидно у свом уништитељском сјају, и на крају су се све прелиле преко обала и разлиле по долинама које су их окруживале. (2012: 310)

Али звезда је прошла, и људи, вођени што глађу, што храброшћу, су почели да се полако враћају у своје уништене градове, срушене силосе и потопљена поља. Само неколико бродова је успело да избегне олују, и они су опрезно пловили и трубили, покушавајући да се снађу у некада познатим заливима и лукама. Како су олује слабиле, људи су схватили да су свуда дани топлији него раније, и да се месец смањιο на трећину своје величине, и да му је сада време од младог до младог месеца трајало осамдесет дана. (2012: 314)

Коначни неочекивани обрт у целој причи доноси последњи пасус који додатно поткрепљује научнофантастичну природу Велсове приче у ком марсовски астрономи са

удаљености од неколико милиона миља посматрају пролазак кобног небеског тела поред наше планете и констатују како је „зачуђујуће мало штете претрпела Земља, иако ју је промашило за мало. Сви познати облици континената и морске масе су остали нетакнути, а једина стварна промена је изгледа нестанак беле дисколорације (претпостављамо да је то смрзнута вода) око оба пола.” (Vels 2012: 314).

Запажање Новице Петровића након анализе Велсове приче у његовој књизи *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема*, може послужити као додатни аргумент у прилог идеји о васиони као насумичном хаосу:

Много је вероватније, произилази из ове приче, да појава нове звезде на небу показује колико је космос хаотичан и равнодушан уместо што најављује долазак спаситеља. (Петровић 2011: 84)

У Поовој причи Еиросово сведочење Хармиони на самом крају добија библијске размере. Он говори како је људски род, након наде која се за кратко појавила да ће се можда избећи најгоре, у очајању помахнута: „Појавила се дивља бела светлости која је преплавила све и свуда продрла. Затим – поклонимо се, Хармиона, пред огромним величанством Бога великога! – затим су се зачули крици и заглушујућа бука, као из уста Њега самога; а сва маса етера у којој смо постојали одједном се распрела у жестоком пламену за чији безгранични сјај и кључалу врелину чак ни анђели на високим Небесима чистог знања немају име. Тако се све завршило.” (По, 2006: 317).

Више од једног века после Поа, Емил Сиоран ће у тексту под називом *Апокалипса* који се налази у изворнику *На врхунцу безнађа*, написати следеће редове:

Воде ће брже потећи, а планине ће се претећи заљуљати, дрвеће ће оголити своје корење као вечни стравични покор; птице ће загракнути попут гавранова, а звери ће, уплашене, бежати до изнемоглости...

Грудве земље летеће у ваздух а потом ће се, ношене ветром, расипати; биљке ће по небу описивати чудесне арабеске, кривудавае и гротескне линије, наказне и ужарене ликове...



Завладаће лудачка узнемиреност, застрашујућа бука, ужас и експлозија, после чега ће настати вечно ћутање и коначни заборав...

У једном таквом тренутку, када би сви људи напустили своја занимања, када нико не би налазио смисла у медиокритету обавеза, када би се постојање распрело од унутрашњих противречности, преостао би једино тријумф ништавила и коначна апотеоза небића. (Sioran 2013: 677)

Сиоран је, вероватно несвесно, сабрао најбитније Поове теме и инспирације у својој стравичној визији краја света. Све птице су поистовећене са злослутним *Гавраном*, својеврсним весником несреће. Док се цивилизација распада по небу се исписују *арабескне* и *гротескне* кривудавае линије. Коначно, као и у *Разговору Еироса и Хармионе*, људи напуштају своја занимања и препуштају се ништавилу.

## 5. Приче о фантастичним путовањима

### 5.1. *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала (The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall)*

У уводном поглављу, у којем се о Поу говори као пиониру научне фантастике, речено је да су у појединим утопијским делима која садрже елементе научне фантастике, аутори попут Беламија, Мориса и Твена, протагонисте из својих романа *Поглед унатраг*, *Вести ниоткуда* и *Конектикат Јенки на двору краља Артура* морали да подвргну дубоком сну или хипнози не би ли их преместили у будућност или прошлост где се одвија главни ток њихових прича. Тиме се губи научнофантастични потенцијал таквих наратива из простог разлога што је такво решење временског путовања ближе бајци или, барем у ширем смислу, фантастичној књижевности. С друге стране, Херберт Џорџ Велс осмишљава напреду, *временлов*, која његовог јунака квази-научним поступком премешта у далеку будућност. Сличну паралелу можемо да направимо и са Поовом причом о Хансу Пфалу. Наиме, у дотадашњим лунарним утопијама од Антикe до XVIII века начини на који њихови протагонисти путују на Месец, уз помоћ ветра, јата птица или у сну, су у суштини веома наивни без обзира што њихов основни књижевни циљ није био сâм опис путовања, него социјална критика постојећег друштвеног система и менталитета људи.

По у централном делу приче *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала*, која је у основи Пфалов дневник, узимајући у обзир научне чињенице које су њему биле познате, у детаље описује како би хипотетичко путовање на Месец могло да се изведе балоном. У првом делу приче описује се зачуђеност грађана Ротердама, који су једног дана угледали балон направљен од „прљавих новина” који се зауставио на само тридесетак метара изнад њиховог града. Овде, на самом почетку приче, суочавамо се метафорама које се односе на науку. Свезнајући наратор каже како је град Ротердам у стању „филозофског узбуђења” и да се „цела Европа дигла на узбуну, да је сва физика у превирању, да су разум и астрономија заједно изврнути наглавце”. (2006: 111). По на извештај начин призива у помоћ знања и дотадашња достигнућа из физике и астрономије да би Пфалово путовање, које ће касније

бити описано, учинио веродостојнијим. Наратор изражава сумњу да је балон био сачињен од прљавих новина. У питању је, како је наводно сазнао из најпоузданијих извора, био „материјал за који нико никада није чуо да је коришћен у такве сврхе”. Гомила која се скупила да би посматрала тај необичан приказ јасно је могла да види да се у корпи балона налази врло „чудан човечуљак” бизарног изгледа са дугим носем, без ушију. „Ноге му се нису могле видети мада је рожната материја сумљиве природе местимично извиривала кроз пукотине на дну корпе, или тачније да кажемо, кроз врх шешира”. (2006: 113).

Наратор веома спектакуларно, пред бројним очевицима, представља мотив првог контакта са ванземаљским бићем чудног изгледа који се међутим, неславно завршава јер очигледно је да је човечуљак гласник са другог света који градоначелнику Ротердама треба да уручи бележницу Ханса Фала где је детаљно описан његов пут балоном до Месеца. Након тога он се, пошто га је изненада „ухватио напад страха” (2006: 114), а после предаје великог писма запечаћеног црвеним печатним воском, журно припремио за полазак и нестао изнад облака. Очигледно су и њему становници Земље изгледали подједнако бизарно као и он њима.

Централни део приче је, као што је већ речено, резервисан за Пфалов опис путовања и разлоге зашто га је предузео. Сазнајемо да се, због тога што му је као произвођачу мехова посао слабо ишао, задужио код кредитора и да је то био идеалан начин да на изванредан начин побегне од њих. Они су му чак и помогли да изведе све припреме за овај подухват, међутим у изненадној експлозији која се десила непосредно након полетања балона они су страдали, те он, путем овог писма, моли за опроштај а за узврат је спреман да се врати са информацијама о топографији Месеца, о самим становницима, њиховим обичајима, навикама и политичкој ситуацији, а пре свега о „несхватљивој вези сваког појединца на Месецу са одговарајућим појединцем на Земљи, вези сличној оној која постоји између планете и њених сателита путем које су животи и судбине становника на једном месту преплетени са животима и судбинама становника на другом”. (2006: 152).

Долазак необичног човечуљка са другог небеског тела, у овом случају Месеца, представља кратку али важну епизоду из разлога што она представља покушај литерарног описа контакта међу становницима два различита света.

Многи теоретичари научнофантастичне књижевности често наводе Лукијана Самосаћанина из другог века, писца *Истинитих прича*, у којима се као вид превоза до Месеца помиње вихор који њега и његову посаду, након напуштања познатих вода даље од *Херкулових стубова*, носи све до нашег природног сателита. Тамо сазнају да се спрема рат између становника Месеца и Сунца. Свако окупља савезнике исто како су то чинили мали грчки полиси. Мир је коначно склопљен и спорна колонија на Венери или Звезди Даница постаје заједничка. На овај начин Лукијан је пре свега критиковао друштво у којем је живео осуђујући и извргавајући руглу људски карактер који је до данашњих дана остао ратоборан. У првој научнофантастичној студији написаној на нашим просторима, *Од Лукијана до Луњика* из 1965, Дарко Сувин даје превод фрагмената овог античког списа у којем Лукијан описује Селените, бића која живе на Месецу:

Понајпре, ондје не рађају жене већ мушкарци; вјенчавају се наиме мушкарци, а за жене уопће не знају. Они се сви удавају до двадесет пете године, а са 25 година ти исти постају супрузи других. Дјете не носе у трбуху него у листу ноге. Кад је ембрион зачет, нога одебља; касније се нога зареже и извади мртво дијете које оживи кад га оставе на зраку отворених уста. (Suvin 1965: 43)

Очигледно је Лукијан намерно правио пародију описујући репродуктивни циклус бића која је упознао на Месецу. Упоредујући људска бића са дрвећем, он говори о тзв. Дендритима, врсти људи која се рађа тако што им се:

одреже десно мушко јаје и стави у земљу; из њега израсте високо дрво, меснато, слично фалосу; оно има гране и лишће, а плодови су му жирови лакат дугачки. Када су зрели, они се беру и из њих се љуште људи. Њихови су сполни удови умјетни: у неких од бјелокости, у сиромеха од дрва, а уза све то извршавају све брачне дужности. (Suvin 1965: 43)

Овде примећујемо да је тежиште критике усмерено на социо-политички терен где недвосмислено стичемо увид у то како се друштво Селенита раслојава по материјалном богатству, попут Лукијановог реалног света.

Старогрчки историчар, биограф и есејист Плутарх се озбиљно бавио Месецом још у првом веку нове ере. Његова је идеја да је Месец земаљске природе, тј. да није огњено нити ужарено тело из разлога што сунчеве зраке одбија слично Земљи. Ненад Ђ. Јанковић у својој обимној студији *Откривање васионе (историја астрономије до 19 века)* износи делове занимљивог Плутарховог списка *О лицу на Месецу* у којем се у виду дијалога разматра могућност постојања живота на нашем пратиоцу. Један од саговорника, Теон, каже да: „због претеране топлоте и одсуства биљака за исхрану на нашем суседу не може бити живота.” (1996: 818). Одговор другог саговорника, Ламприја, још више изненађује својом луцидношћу с обзиром на време када је дијалог написан. Он се не слаже са Теоном и подсећајући свог саговорника на различитост живог света на Земљи закључује да потенцијалним „становницима Месеца за живот не мора бити потребно оно што и нама” (1996: 819).

Треба поћи од претпоставке да је По био упознат са богатом књижевном традицијом у којој се описују лунарна путовања из простог разлога што је очигледно да је изучавао своје литерарне претходнике као и најновија истраживања из разних научних области. Харолд Бивер (Harold Beaver) у својој студији *Научна фантастика Едгара Алана Поа (Science Fiction of Edgar Allan Poe)* помиње три литерарна извора која је По користио пишући о Пфаловим пустоловинама. То су: *Пут на Месец (A Voyage to the Moon)* Џорџа Такера (Georg Tucker), Поовог професора са Вест Појнта који је писао под псеудонимом Џозеф Атерли (Joseph Atterly), *Трактат о астрономији (A Treatise on Astronomy)* астронома Џона Хершела (John Herschell) и *Cyclopedia* Греама Риса (Graham Rees). (Beaver 1976:358-374).

Када говоримо о првом контакту између становника различитих светова, Волтерова кратка прича *Микромегас*, написана средином осамнаестог века је сатирична критика људског карактера у којој цин огромних размера бива протеран са своје планете која кружи око звезде Сиријус, креће на путовање ка нашем сунчевом систему и са својим познаником са Сатурна посећује Земљу. У први мах они не виде никакве знакове живота; само баре које

су океани и мора и грбе које представљају планине и брда. Коначно једва опазе кита а онда и брод са људском посадом. На Микромегасову констатацију да људи, које он назива разумним атомима, мора да уживају у „најчистијим радостима на својој планети”, један од припадника људског рода одговара:

Имамо материје више но што је потребно да чинимо мноштво зла, ако зло долази од материје, и сувише духа ако зло долази од духа. Знате ли ви, на пример, да има, управо у часу кад вам ја ово говорим, сто хиљада лудака нашег рода са капама на глави који убијају сто хиљада других животиња са турбанима око главе, или које ови секу у комаде, и да се скоро на целој Земљи тако ради од незапамћених времена? (Волтер, 2015: 240).

Волтер (François-Marie Arouet, 1694-1778) у *Микромегасу* (*Micromégas*, 1738) слично својим античким претходницима наставља да критикује људску природу. Из наведеног цитата очигледна је критика рата као највеће људске несреће. Марџори Хоуп Николсон (Marjorie Hope Nicholson) у својој студији *Путовања на Месец* (*Voyages to the Moon*, 1948) износи мишљење да је постхумно објављено дело *Сан* (*Somnium*) астронома Јохана Кеплера (Johannes Kepler, 1571-1630) суштински преобразило древну лукијановску традицију чудесног путовања у савремено, научно утемељено путовање у свемир. За њено мишљење о Кеплеровом *Сну* Новица Петровић у уводном делу своје књиге *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема*, ипак наглашава да га треба прихватити условно, јер без обзира на то што су описи потенцијалног посматрача који би са Месеца гледао друга небеска тела прилично реални, начин на који протагониста доспева на Месец је контроверзан. Наиме, дечак по имену Дуракотус, главни јунак дела, ученик је чувеног астронома и историјске личности Тиха Брахеа (Tycho Brahe, 1546 - 1601) са којим је Кеплер извесно време и сарађивао за време свог боравка у Прагу, на двору цара Светог римског царства Рудолфа другог. Дуракотусова мајка Филоксилда која се бави враџбинама, призива доброг духа Лаванија, персонификацију Месеца, који би требало да дечака пренесе на исти. Кеплер овде води рачуна о научним чињеницама као што су Земљина и Месечева гравитација, као и границе издржљивости људског тела, тако да путовање треба да се обави под дејством успављујућег средства и са завезаним удовима. Дечак се на Месецу (Лаванији) упознаје са једним суровим светом у којем су разлике између дневних и ноћних температура

огромне, животиње и биљке брзо расту и умиру, различите врсте гмизаваца без сталног боравишта константно лутају тражећи воду, а нека од тих чудних бића живе у пећинама и удубљењима на Месечевој површини. Дуракотус се коначно буди из свог сна и његов кошмар престаје. Кеплерови описи фантастичних бића инспирисани су његовом маштом, међутим описи сцена у којима бића са Месеца виде кретање Сунца, звезда па и саме Земље, коју зову Волва (она која се окреће) прилично кореспондирају са научним чињеницама. Остаје нејасно зашто је царски математичар, трагалац за космичком хармонијом и највећи астроном свог времена који је дефинисао три закона о кретању небеских тела, посегао за оваквим поступком одводећи свог јунака на Месец уз помоћ магије. Кеплер је чак, након што му је рукопис украден, био принуђен да брани своју мајку од инквизитора убеђујући их да она није била инспирација за лик Дуракотусове мајке Филоксилде, представљене као вештице.

Вратимо се, након кратког и само делимичног преглада лунарних путовања која су претходила Поовом делу, његовом јунаку Хансу Пфалу. Зоран Живковић у есеју *Мотив првог контакта у сф делима Артура Кларка* износи став да се целокупно стваралаштво у научнофантастичној књижевности може свести на два мотива: „први контакт” и „утопију”. Свака утопија не мора нужно бити и научнофантастично дело (мада се Сувин са овим не би сложио; за њега је утопијска књижевност поджанр научнофантастичног жанра). По Живковићу су „праве СФ утопије, у ствари, својеврстан социјални први контакт, тако да преостаје заправо само један темљни СФ мотив, „први контакт”, који се не јавља ни у једном другом жанру, те стога представља *differentiū specifiсi* научне фантастике”. (Živković 1985: 87).

По је на самом почетку приповетке, у краткој епизоди представио неуспешни први контакт становника Земље и Месеца. „Напад страха”, метафора је којом је По представио немогућност комуникације између два света. Научна фантастика XX века биће подељена око антрополошког оптимизма и песимизма у погледу способности људске расе да успешно спроведе комуникацију са несхватљивио другачијим облицима живота у односу на оне које познајемо.

У централном, најобимнијем делу наратива, Ханс Пфал нам (читаоцима) објашњава како је једног дана у очају, успевши да побегне својим повериоцима, случајно забасао у

једну књижару где му је пажњу привукла књига о спекулативној астрономији. Заинтересовао се за филозофију природе, механику и практичну астрономију и коначно се идеја о лету балоном на Месец родила у његовој глави. Купио је неопходну опрему и кренуо да спроводи свој план. Не пропушта да нам саопшти да је „истина често у суштини површна и да дубина лежи пре у понорима где је тражимо него на местима где се стварно може наћи те да је при посматрању небеских тела звезде видео много боље када би на њих бацио само летимичан поглед него када би их гледао са подељеном пажњом“ (Ро 2006: 117).

Овде поново наилазимо на једну од Поових основних идеја која се понавља у многим приповеткама, а то је дихотомија *гротескног* и *арабескног*. Њена улога је можда кључна за разумевање целокупног Поовог стваралаштва. У питању су две перцепције стварности. Харолд Бивер (Harold Beaver) у студији *Научна фантастика Едгара Алана Поа (The Science Fiction of Edgar Allan Poe)* разматрајући Поову приповетку о Хансу Пфалу у једном месту каже да: „оно што почиње као сатирична гротеска, прераста у имагинативну арабеску” (1976: 359). Гротескна реалност је фрагментарна, хетерогена, обична и свакодневна. Човек у њој живи у стању перманентне обмане. Арабескна реалност се опажа не само разумом и имагинацијом, него пре свега интуицијом. Објашњавајући ову, у основи перманентну Поову метафору, Ивана Ђурић Пауновић каже да: „такву врсту перцепције По упоређује с визијом која се постиже полузатвореним очима, када се јасне контуре губе и стапају у једну, јединствену слику”. Она не пропушта да дода да По као и Вилијам Блејк „осуђује окове које је ум сковао (*mind-forged manacles*) и због којих је човек лишен онога што се може сумирати као осећај јединства са свемиром”. (Ђурић Пауновић 2007: 19).

Тако и Поов јунак звезде боље види летимичним погледом, креће на своје путовање и са собом носи једну мачку и два голуба. На самом почетку лета, док је био на висини од свега педесетак метара, на полетишту је дошло експлозије која је усмртила његове повериоце а замало и њега. То је моменат када се „небески свод разбио у парампарчад“ (Ро 2006: 121). Том метафором По отвара небеса за све будуће путнике који напуштају планету. Са погледом упереним ка звездама и отвореним небесима изнад, пут ка Месецу, Марсу и другим небеским телима остаје отворен за Жила Верна, Херберта Џорџа Велса и читаву плејаду писаца који ће у двадесетом веку покушавати литерарно да опишу космичку апотеозу човечанства.



У последњем делу централног дела приче која траје од 1. до 19. априла, Пфал води дневник који почиње белешкама од 3. априла када констатује да је Земља у великој мери постала испупчена и заобљена и да је море изгубило тамноплаву боју и постало сивкасто бело и блиставо. 5. априла, како каже, примећује „необичну појаву да се сунце рађа док је безмало цела видљива површина земље и даље у тами”. (Ро 2006: 143).

Горе наведена реченица је метафора која љубитељима филмске уметности буди сећање на чувену филмску сцену из филма *2001: Одисеја у свемиру* (*2001: A Space Odyssey*), режисера Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick, 1928-1999) који је снимљен по сценарију Артура Кларка. (Arthur C. Clarke, 1917-2008). У питању је епски кадар у којем се Сунце рађа иза планете Земље коју посматрач само назире јер је види само као сенку.

У једном тренутку гравитациона сила планете бива поништена привлачном силом сателита и Пфал хита ка Месецу којег савршено види под собом. Он се усредсређује на посматрање и констатује одсуство било какве водене масе и види бројне вулканске планине у облику купа. Све више прилази површини и коначно мора да се реши свог баласта па чак корпе балона и сопствене одеће да би на крају, сасвим наивно, држећи се рукама за мрежу балона, „треснуо у сред среде неког фантастичног града, и то посред огромне гомиле ружњикавих човечуљака од којих нико није испустио ни глас или се потрудио да му пружи помоћ, него су као гомила идиота стајали, подбочени, церећи се сумануто и искоса погледајући на њега и његов балон”. (2006: 151).

Адам Робертс (Adam Roberts) у студији *Историја научне фантастике* (*The History of Science Fiction*) износи став да је приповетка о Хансу Пфалу „квази-научни наратив” (quasi-scientific narrative) зато што По, као и Жил Верн касније, користи научна достигнућа свог времена којима додаје још мало могућности, тако да се стиче утисак да је овакав подухват могућ. Технички подаци током лета, стање људског организма, предвиђање дужине трајања лета на основу удаљености између Земље и Месеца која износи 417.500 километара, прилично су прецизни и указују на чињеницу да је По пратио научна истраживања свог доба. Његов јунак чак врши експеримент са мачком, која ће током лета на великим висинама донети на свет три мачета, и голубовима од којих ће један угинути а други се безбедно вратити на земљу.

Пфал ће на великим висинама користити апарат за кондензацију атмосферског ваздуха. Илустрације таквих апарата су могле да се нађу на странама научних часописа, па чак и у уџбеницима за физику. На основу Биверових запажања да је цела прича превара, где као аргументе износи да је све заправо првоаприлска шала и да се Пфалово (Pfaall) име унатрашке чита као смех (laugh), Робертс даје друго тумачење полазећи од чињенице да, како каже: „Пфал лети до Месеца користећи принцип левитације, и управо је метафорично „левитирање” оно што је Поу циљ када све жели да представи као шалу и превару”. (2006: 102).

Супротно мишљењима да је због неочекиваног обрта на крају приповетке где се износе извесни докази да је цео Пфалов дневник и писмо упућено градским оцима Ротердама обична превара или првоаприлска шала и да због тога цео Поов наратив не може да се представи као научна фантастика, Робертс даје своје тумачење. Он истиче дијалектички однос између чисте забаве с једне стране и научне озбиљности дела. Упоредјујући Поову приповетку са *Франкеништајном* Мери Шели, истиче да она само уздиже готски наратив док По покушава да своје приче што више приближи правом стању ствари, односно да догађаје опише што је реалније могуће. Поделивши причу на два дела где са једне стране имамо стварни град Ротердам и немогуће путовање балоном на Месец описано псеудо-научном прецизноћу са друге стране, По у основи истиче дијалектички однос који је како Робертс каже: „естетски подупрта научна фантастика; узајамно дејство имагинативног и научног”. (2006: 103).

Робертсова констатација може послужити и као својеврсни закључак; а то је чињеница да су часописи попут *Southern Literary Messenger* и *New York Sun* објавивши ову Поову приповетку своје наивне читаоце „метафорично издигли са чврстог тла према суманутој небеској спекулацији“. (2006: 103).

## 5.2. *Рукопис пронађен у боци (Ms. Found in a Bottle)*

*Рукопис пронађен у боци* спада међу Поове ране приче за коју је добио награду од 50 долара а појавила се у часопису *Baltimore Saturday Visitor* 1933. године. У питању је наратив који почиње као поморска авантура у којој По први пут уводи наратора који нам приповеда у првом лицу и који ће бити уобичајен за његове потоње приче. Већ у првој реченици, он нам саопштава да су га „злопаћење и дуге године одвојили од отаџбине и отуђили од породице”. (Ро 1990: 7). На крају уводног параграфа, овај очигледно разочарани усамљеник, уверава нас да рукопис који читамо није „бунцање незреле маште”, него стварно искуство (Ро 1990: 7). Па ипак, цела приповест биће доведена у питање када у једном моменту после олује и потонућа брода, наратор бива неким чудом пренесен или пребачен на други мистериозни брод који се изненада појављује.

Ивана Ђурић Пауновић примећује да је *Рукопис пронађен у боци* „авантуристичка приповетка са фантастичним средишњим делом и научнофантастичним крајем”. (Ђурић Пауновић 2007: 109). Од кључног значаја за ово истраживање је и њена констатација да у приповеци долази до „закривљења у времену” и „деконструкције простора”. (Ђурић Пауновић 2007: 110-111). Овде очигледно постоји судар два света. У научној фантастици је веома чест мотив тзв. „паралелних” или „алтернативних” светова који могу да коегзистирају заједно када долази до њихове интеракције или да њихове реалности буду померене у времену и простору односно да долази до прожимања догађаја који су се десили у прошлости или будућности са садашњим тренутком. Можемо констатовати да су у случају Поове приче могућа оба сценарија. Прво, да је наратор заиста правим чудом био одбачен на једра и катарке огромног страног брода који се изненада појавио баш у тренутку када је брод на ком се он налазио потонуо или друго, да у јужним, у оно време још неистраженим морима, постоје необјашњиви физички феномени који се карактеришу „процепима” у времену, па је наратор премештен у будућност или прошлост где пасивно присуствује драматичним догађајима на страном броду.

У *Метаморфозама научне фантастике (Metamorphoses of Science Fiction, 1979.)* Дарко Сувин износи став да је: „Коулрицов *Древни морнар* користећу научно посматрање

и поларно путовање као метафору за прекид људских односа у отуђеном друштву имао значајан утицај на Мери Шели и Поа, те преко њих на потоњу научну фантастику”. (1979: 124). У Поовој причи заиста постоји један, рекли би, ипак непоуздан наратор, отуђеник од друштва и породице који нам ступајући у паралелни, алтернативни свет преноси своја искуства, бележи их и пре свог трагичног краја, цео спис ставља у боцу коју баца у море.

У критичкој студији под називом *Кошмарни свет старог морнара (The Nightmare World of The Ancient Mariner)* из 1962. године Едвард Бостетер (Edward E. Bostetter) говори о сукобу два универзума у Коулрицевој поеми. Коулриц је замислио два света. Један у ком владају ред и хармонија и други који је остављен на милост и немилост случајних и непредвиђених сила. Он каже да у „*Песми о старом морнару* долази до контакта та два света. Морнарев чин је страствени грех који уклања илузију слободе и показује колико је у суштини беспомоћан“. (1967: 75)

Поов јунак наратор укрцава се на „предивни брод” који са Јаве испловљава на југ ка острвима Архипелага. Лепо време и мирна пловидба која траје неколико дана не указује на трагедију и бродолом који ће ускоро задесити посаду. Наратору пажњу привлачи усамљени облак, мрко црвена боја месеца након заласка сунца и необичан изглед мора. Пошто је прогоњен слутњом неког зла, поверава капетану своје страхове и већ на следећем кораку, делић секунде касније, ужасна снага ветра и воде брише све са палубе брода. Неколико дана на олупини брода једини преживели, наратор и стари Швеђанин, неконтролисано јуре ка југу ношени јаким ветром.

Све до овог места у причи, ово би био уобичајени наратив о бродолому и патњи бродоломника да По није дао неочекивани обрт који јој даје, како је раније речено, научнофантастичну завршницу. Наратор и Швеђанин наине, у сред олује бивају суочени са призором који леди крв у жилама. Изнад њих, на ужасној висини лебдео је циновски брод. „Његов големи труп био је загасито црне боје, без резбарија уобичајених за већину бродова.” (Ро 1990: 12). Опис брода указује на конструкцију која је непозната наратору. Он већ следећег тренутка таласом бива пребачен на мистериозни брод и последња трећина приче резервисана је за опис брода и његове посаде.

Шта Поовој јунак доживљава на страном броду? У први мах он се сакрива у страху од посаде али убрзо увиђа да га нико не примећује. Његова реалност је на неки начин

невидљива морнарима са брода који говоре „језиком њему неразумљивим”, користе „инструменте чудног изгледа” и сви до једног носе „жиг древне старости” потпуно несвесни његовог присуства. У једном моменту наратор се чак осмелио да уђе у капетанову кабину где је нашао прибор за писање и папир на којем пише ове невероватне догађаје и којег ће коначно запечатити у боцу и бацити у море.

Николс и Клут у *Енциклопедији научне фантастике* кажу да је паралелни свет још један универзум који се налази поред нашег и да постоје у основи две фолклорне теме повезане са таквим књижевним концептом:

У првој је обичан човек пребачен у свет маште где он или она пролази кроз авантуре током којих проналази љубав или испуњење које остаје ван граница земаљског света, док у другој, комуникација или посета са другог света утиче на живот индивидуе у овом свету често је повређујући или уништавајући. (1993: 908)

У случају ове Поове приче, по свему судећи, друга је тема у питању јер њен јунак заједно са страним бродом хита у сигурну смрт увучен вртлогом огромних размера негде дубоко у неистражене земаљске поноре. Исти аутори у одредници своје енциклопедије која се бави Поом као пиониром научне фантастике износе став и идеју о којој је већ било речи; да је арабескна реалност, која се опажа полузатвореним очима, материјалне а не духовне природе:

Она је еквивалент алтернативним или додатним димензијама научне фантастике и може бити схваћена путем стратегија које конструишу Поову верзију искривљења времена и простора. (1993: 908)

Дефинишући Поову арабескну реалност не као продукт маште, него пре реалног света, Николс и Клут нам дају за право да Поове метафоре схватимо дословно. У овој приповеци дошло је до дословног процепа у времену и простору и брод из будућности, прошлости или неког паралелног света обрео се у нараторовом времену или је наратор

постао делимично део њиховог света. Овде ћемо одбацити идеје да је мистериозно огромно пловило алегорија која указује на уклету брод *Летећег Холанђанина*, или да је то можда Колумбова *Санта Марија* која је у потрази за новим путем према Индији као симбол човекове потребе за открићима, него ћемо појаву овог брода покушати да схватимо уз помоћ природних феномена закривљења времена и простора које модерна физика у својим моделима предвиђа.

Биће довољно рећи да квантна физика може да објасни овакве феномене, па чак да их и математички докаже. Када По, гурајући свог јунака заједно са бродом на којем се овај налази све више према ужасном торнаду, на крају приче каже да се на миљу од њих, нејасно и у размацама, могу видети „циновски бедеми леда, који парају суморно небо и личе на зидове свемира” (Ро 1990: 18), он те бедеме и зидове схвата дословно. По Дејвидсоновом кључу метафору „зидови свемира“ дословно треба схватити јер то нису зидови од цигала и блокова који се упоређују са неким природним или неприродним феноменом него зидови од неутрина или неких других елементарних честица.

Подсетимо само да је о овоме већ било речи у анализи *Еуреке*. У питању је Поова оригинална идеја за оно време да је свемир затворен, ограничен систем који има свој крај па самим тим и своје зидове који се непрестано шире. Слично се понаша и метафора „расцепљена небеса“ или „небеса која су се распала у парампарчад“ у такође већ анализираној авантури Ханса Пфала. Одвојивши се довољно од дејства Земљине површине и њене привлачне силе, коначно привучен гравитацијом Месеца, Пфал је савладао Прву космичку брзину и заувек напустио своју планету. Сличан ефекат добија се када суперсонични авион пробија Звучни зид.

Скренимо пажњу на још један детаљ у овој причи који није метафора али је симбол који заједно са реченичким контекстом у којем се налази представља метафору за људски порив ка откривању и истраживању а у директој је вези са модерном научном фантастиком. Поов јунак се у једном моменту, док је бесциљно лутао страним бродом где га нико није примећивао, нашао у једном чамцу за спасавање и накатранисаном четком удубљен у своје мисли нехотице замазао савијено бочно једро. Када се једро раширило „несвесни потези четком сложили су се у једну реч: *ОТКРИЋЕ*” (Ро 1990: 18). Свемирски брод који јунаке Артур Кларкове *2001: Одисеје у свемиру* превози са Земље пут Сатурна зове се *Откриће*

(*Discovery*). Писац и сценариста Кларк и режисер Кјубрик су првом свемирском броду који је конструисан и опремљен за интерпланетарни лет дали исто име као и По свом. Оба брода хитају ка највећем *открићу* свога времена које је у основи исто. И Кларково и Поово *Откриће* путују ка бескрајним просторима нових светова. Поових имплодирајућих, који се налазе у унутрашњости планете Земље и Кларкових који су удаљени и расејани по читавој васељени.

У свом есеју под називом *Едгар Алан По и тема часовника (Edgar Allan Poe or The Theme of the Clock)* Жан Пол Вебер (Jean-Paul Weber) примећује да неки детаљи у причи указују на могуће поновно појављивање брода. Другим речима, постоји интерпретација да за брод и његову посаду време у једном моменту стаје. Пажљивом читаоцу не промиче детаљ када наратор, напуштајући палубу брода који „наставља својим страшним смером према крајњем југу”, изговара речи:

Као да смо осуђени да непрекидно лебдимо на *рубу вечности*, а да се никада коначно не суновратимо у бездан. (Ро 1990: 18)

Када у Кларковој *2001: Одисеји у свемиру* свемирски брод *Откриће* коначно дође на своје одредиште у орбиту око Сатурновог месеца Јапета, Поову метафору *руб вечности* Кларк ће да замени својом; *заробљеник гравитације*. „Откриће је постало сателит сателита.” (Clark 1983: 152) и за њега је као и за Поов брод време стало. Кларк је тај моменат описао следећим речима:

Када *Откриће* буде испразнило своје резервоаре са горивом, постаће у подједнакој мери беспомоћно и инертно као и каква комета или астероид, немоћни заробљеник гравитације. Чак и када кроз неколико година буде приспео спасилачки брод, неће бити економично поново га опскрбити горивом како би могао да се врати до Земље. Оно ће постати вечни орбитирајући споменик раним данима истраживања планета. (Кларк, 1983: 151)

### 5.3. У дубинама Малстрема (*A Descend into the Maelstrom*)

У дубинама Малстрема је наратив у наративу у којем норвешки рибар наратору приче говори о невероватном догађају којем је присуствовао када је са двојицом својих браћа кренуо на рибарење током којег их је ненадано и изненада задесило велико невреме које је кулминирало јаким вртлогом, у Норвешкој познатим као *Моско-стерм*, а шире, као *малстремски вртлог*.

Љубиша Јеремић у поговору збирке Поових прича под називом *Најлепше приче Едгара Поа*, коментаришући Поово приповедачко умеће, каже:

Прави приповедачки допринос Едгара Поа светској књижевности мора се тражити у једној друкчијој сфери, јер, у приповеткама какве су „У вртлозима Малстрема”, „Пад куће Ушера”, „Маска црвене смрти”, „Бунар и клатно”, „Црна мачка” или „Вилијам Вилсон”, овај писац несумљиво успоставља поетику приповетке „тајанстава и страве”, која ће до наших дана зрачити утицајима у сасвим различитим књижевним традицијама, од европске до оне латиноамеричких земаља. Ова поетика могла би се, за прилику, описати као фасцинантан спој крајности фантастичног и невероватног у области тематике, са рационалношћу и уверљивошћу у области мотивације и приповедачког приступа теми. (1990: 321)

Јеремић овде, вероватно несвесно, помиње две основне идеје научне фантастике; фантастично и рационално. Наиме, фантастичним догађајима и артефактима мора да следи барем покушај рационалног објашњења њиховог порекла и функционисања. То је књижевни поступак којег је у светску књижевност на овај специфични начин, барем колико је нама познато, први увео По. Он је *У дубинама Малстрема* мајсторским стилем изградио атмосферу напетости, непрестане вртоглавице и описа физичког простора давши јој дозу фантастичног и необјашњивог, а коначно, ипак рационалног.

Прича почиње описом „пусте области Лофодена” која се налази у покрајини Нордланд на северу Норвешке. Док наратор слуша свог водича, рибара чије ћемо невероватно искуство тек чути, загледан у тремеђу Норвешког, Баренцовог и Гренландског



мора, док му се врти у глави он замишља „мастиљаво црну боју” *Mare Tenebrarum*, океана којег је описао нубијски географ чије ће име По открити неколико година касније у *Еуреци*. У питању је Птоломеј Хефајстион. Нубијски географ биће други пут споменут у Поовој краткој причи *Елеонора*. У уводном делу ове приче По описује *Mare Tenebrarum* као океан неизмерне светлости на који се долази неби ли се испитале његове тајне. У изванредном преводу М. Јојића из збирке прича *Златни Јеленак* то изгледа овако:

Они који будни сањају знају много више него они који само у сну сањају. У својим магловитим визијама они запазе често одблесак вечне светлости и дрхте кад се пробуде, осећајући да им се малопре откривала велика тајна. У кратким тренуцима схватају нешто од суштине добра, али још више од суштине зла. Без компаса и крме усуђују се да заплове пространим океаном неизмерне светлости као и пустолови нубијског географа, “*agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi*“ (Дошли су на море да испитају његове тајне) (1952: 175)

Овде поново примећујемо Поову дихотомију *гротескног* и *арабескног*. Арабескно стварност која се опажа полузатвореним очима, примећују само они који „будни сањају”. Дејвид Кетерер у раду за *Научно фантастичне студије (Science Fiction Studies)* који носи назив *Научно фантастични елементи у Поовом раду: хронолошки преглед (The SF Element in the work of Poe: A Chronological Survey)* указује да је *У дубинама Малстрема* протонаучно фантастична прича која садржи кретање од гротескне ка арабескној реалности. Рибар се није спасао због понашања цилиндричног објекта у вртлогу (што ћемо касније у причи сазнати), него пре због промењеног поимања стварности стеченог овим искуством. Његова свест о арабескној стварности помогла му је да савлада страх од смрти и поступи рационално.

Слушајућу рибареве приче о морским струјама наратор у својим мислима спекулише о два објашњења великог вртлога. Прво, како каже, „довољно убедљиво је сударање таласа који расту и опадају приликом плиме и осеке”. „Према томе, што је плима виша, мора и пад бити дубљи, и природна последица свега тога је вртлог или вир, чија је снага усисавања позната по мањим огледима”. (Ро 1990: 25)

Друго објашњење, наратору блискије, је за нас интересантније јер наговештава тзв. *Теорију шупље земље*. Када По каже да „Кирхер и други замишљају да се у средишту малстремске струје налази понор који продире у земљу и завршава се у неком њеном веома удаљеном делу”, он мисли на Атанасијуса Кирхера (Athanasius Kircher, 1602-1680), немачког полихистора, између осталог познатог и по свом двотомном издању *Подземни свет (Mundus subterraneus)* у којем је изнео произвољне и непроверене спекулације да Земља није компактна и испуњена творевина него напротив шупља, те стога испуњена бројним кратерима и удубљењима у које вода из океана и мора улази успостављајући на тај начин глобалну циркулацију.

Ова идеја је сасвим природно имала утицај и на књижевност. Једно од првих нама познатих дела на тему шупље земље било је *Симзонија (Symzonia)* из 1820. године од аутора капетана Адама Сиборна. Адам Робертс у својој *Историји научне фантастике* каже:

*Симзонија* је више занимљивост него задовољавајући роман где су дати сувопарни описи географије и социјалне структуре. Али пустоловине у шупљој земљи наставиле су да буду популарни вид писања. *Водоскоци Аретузе (The Fountains of Arethusa)* из 1848. од аутора Роберта Ландора (Robert Eyers Landor, 1781-1869) причају причу о путовању у утопију смештену у средишту Земље до које се стиже подземном реком која се налази испод енглеске покрајине Дербишер (Derbyshire). Ова земља има своје сунце и организирана је по древном грчком и римском моделу. (2006: 97)

Ландор је очигледно био инспирисан грчким митовима и легендама јер је прича о рекама понорницама *Алфеју* и *Аретузи* описана код многих митологиста. Митска личност Алфеј који је живео у грчкој области Елиди где се налазило велико светилиште бога Зевса Олимпија, заљубио се у нимфу Аретузу која му није узвратила љубав побегавши на острво Ортигију код Сиракузе где постаде извор. Он се тада претвори у реку и текући морем и не мешајући се са морском водом дође до своје драгане и сједини се са њом.

Стари Грци су, разуме се, добро познавали Медитеран. Хомерова *Одисеја* у једној својој краткој епизоди говори о моћном морском вртлогу. У питању је део овог великог наратива када Одисеј и његова посада плове кроз теснац где се налазе *Сцила* и *Харибда*. Два

чудовишта од којих се не може побећи јер ако се довољно одмакнеш од једне, постајеш плен друге и обратно. Харибда је представљена као подводно морско створење које изазива вртлог и на тај начин увлачи у себе своје жртве. Поов опис вртлога има сличности са доле изнесеним Хомеровим:

Плачући тада у морски запловисмо теснац, јер Суила беше на једној страни, а на другој дивна Харибда страшно упијаше воду из онога сланога мора. Када би избацила воду, пенушила сва би се вода, сва би кипела као у котлу под ватром силном, увис би прскала пена до врха хриди обеју; а кад би поново воду из сланог усркала мора, доле би зинуло гротло, а хрид је около онде тутњила бесно, и на дну оздо се видеља земља, црна од муља, а дружба побледи, зграби је ужас. (2002: 239)

Сваки вртлог је у основи једна спирала било да се замотава или одмотава. Изузетно је стар, комплексан и свеprisутан симбол снаге универзума. У *Речнику симбола* (Knaurs *Lexikon der Symbole*, 1998.) Ханса Бидермана (Hans Biedermann) стоји:

Спирала је принципијелно динамички систем који се, у зависности од начина посматрања, концентрише или одвија, при чему покрет иде ка центру, или од њега. Спирала која се, у макроскопском смислу, мада људском оку невидљиво, манифестује у спиралној магли космоса, могла је да настане као последица посматрања турбуленција (вртложних струја) текуће воде, као и посматрањем сличних вртлога који настају када вода или нека друга течност кроз неки отвор потече надоле. (2004: 366)

Последњи цитат може нас навести на размишљање о дејству вртлога на људски ум. Када у Поовој причи рибар и његова два брата коначно буду захваћени москостремским вртлогом, рибар наратор нам саопштава:

Убрзо ме обузела силна радозналост да видим сам вртлог. Просто сам осећао жељу да испитам његову дубину, чак и по цену жртве коју ћу принети; и

највише сам жалио што својим старим друговима на обали никад нећу моћи причати о тајнама које ћу сагледати. То су, без сумње, биле чудне мисли за човека у таквој смртној опасности – и отада сам често помишљао да ми је обраћање наше барке око вртлога мало завртелo памет. (Ро 1990: 32)

Метафора на крају цитата „завртелo памет“ може се по Дејвидсоновом кључу дословце схватити јер рибар и његова два брата се у својој рибарској барци, захваћени вртлогом, врте све брже и брже. Оно што је битно са аспекта научне фантастике је чињеница да рибар у овом стању сагледава арабескнy реалност у којој се буди жеља за откривањем тајни не само вртлога као природног феномена него космоса уопште. Исти порив би имао било који јунак научно фантастичних наратива који би био захваћен процесом неких од космичких феномена као што је продирање у црну рупу, сагледавање ротирајућих галаксија или доживљај неког торнада на имагинарним планетама и слично. Продирање у непознате „воде смрти“ овде на земљи или у неке непознате димензије било где у свемиру одиграва се по истом концентричном обрасцу. У тим тренуцима протагониста који доживљавају такво искуство пролази кроз својеврсну иницијацију где се не мења само његова перцепција него и његов однос према животу и смрти. Страх од смрти узмиче пред радозналошћу људске природе.

Кларков јунак Дејвид Боумен из романа *2001: Одисеја у свемиру*, напушта нама познати свемир пролазећи кроз капију звезда у просторе непознате људској свести. У тој чувеној филмској секвенци која траје двадесетак минута британски режисер Стенли Кјубрик је љубитељима филмске уметности приказао један ипресиван, рекли би чак халуциноген доживљај главног протагонисте Боумана. Међутим, нас овде више интересује романескна верзија његовог искуства. Напустивши наш сунчев систем у делићу времена, како Кларк каже, „одвећ кратком да би се могао измерити“ када се и сâм „Свемир посувратио и извио из самога себе“, Боумен је као и Поов рибар кренуо ка непознатом искуству. Кларк је у свом роману то представио овако:

Кретале су се једино звезде, најпре тако полако да је морало проћи извесно време пре но што је схватио да оне излазе из оквира који их је садржао. Али недуго потом постајало је очигледно да се звездано поље шири, као да хрли ка њему неком непојмном брзином. Ово

ширење није било једнообразно; изгледало је да се звезде у средишту једва помичу, док су оне према ивици убрзавале све јаче и јаче, да би се на крају претвориле у пруге светлости непосредно пре но што би нестале са видика. (1983: 161)

Однос према смрти је сличан код оба јунака. Поов рибар у једном моменту каже:

Може изгледати као хвалисање, али ово што вам кажем сушта је истина – почео сам размишљати како је то величанствено умрети на овакав начин и како је било глупо што сам се обзирао на тако ништавну ствар као што је мој лични живот, наочиглед овако чудесног открочења божје силе и моћи. (1990: 32)

Кларков јунак Боуман се у једном моменту обрео на једном пустом месту у бескрајном универзуму које му је деловало као космички отпад. У тренутку очаја када је помислио да га чека сигурна смрт на том „небеском Саргашком мору”, Кларк пише:

Уосталом, било би неразумно више очекивати. Већ је имао прилике да види чудеса због којих би многи људи били спремни да жртвују животе. На ум му падоше мртви садрузи; *он* није имао разлога да се жали. (1983: 161)

Како се живот „одмота“ пред очима жртава морских вртлога предочава Томас Стернс Елиот (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965), у песми *Пуста земља* (*The Waste Land*, 1922). У њеном четвртом делу под називом *Смрт од воде* у препеву Ивана В. Лалића он каже:

*Флеб, феничанин, две недеље мртав,  
Заборавио је крике галеба, море кад набуја,  
Добитак и губитак.*

*Подморска једра струја*

*Оглодала му кости, шапатам. Док дизао се, падао,  
Пролазио је доба зрелости своје и младости  
Улазећи у вртлог.*

У коначној анализи приче указаћемо на још један детаљ који се чини битним за разумевање Поовог утицаја на потоњу научну фантастику. У делу приче када су са својом рибарском барком норвешки рибари били увелико у сред вртлога и када се, како каже, осмелио да погледа око себе, рибар наратор наставља своју приповест:

Никада нећу заборавити оно осећање страхопоштовања, ужаса и дивљења с којим сам гледао око себе. Барка као да је неком чаролијом висила на пола пута у провалију, на унутрашњој површини широког и неизмерно дубоког левка, за чије би се савршено глатке стране могло помислити да су од *абоносовине* да није било оне запањујуће брзине којом су се обртале све уокруг и оног блештавог и сабласног сјаја којим су одбијале зраке пуног месеца што су кроз кружну пукотину међу облацима, коју сам већ описао, текли попут бујице од чистог злата низ црне зидове доле у најскривеније дубине понора. (Ро 1990: 32)

Даље у тексту, рибар каже да је у једном моменту, слично Одисеју и његовој посади, могао да види само дно вртлога које је обасјавала месечева светлост. Због водене паре и густе магле тамо се образовала величанствена дуга која је њему изгледала као „путања између Времена и Вечности”. (1990: 34)

У описима трасцедентног путовања његовог јунака Боумена, Кларк се служи сличном реториком. Упоредимо:

Празно небо се затвори над њим, сат се полако заустави и капсула поново поче да пада међу *бескрајним абоносним зидовима* ка још једном удаљеном звезданом глушћу. Али сада је био сигуран да се не враћа у Сунчев систем и у блиставом тренутку наслућења, које је могло бити потпуно лажно, он схвати шта ово јамачно мора бити. Посреди је био својеврстан космички скретнички уређај који је управљао саобраћајем звезда кроз *незамисливе димензије*

*простора и времена*. Пролазио је кроз велику централну станицу Галаксије. (1983: 161)

Поове метафоре попут „зидова од абоносовине” и „путање између Времена и Вечности”, као и Кларкове „бескрајним абоносним зидовима” и „незамисливе димензије простора и времена” у њиховим оригиналним текстовима нису написане курзивом. Овде је то урађено из простог разлога да би биле уочљиве и самим тим практичније за поређење.

Овде примећујемо да и По и Кларк метафору *абоноса* користе да би описали зидове других димензија. Абонос је веома тврдо дрво које је извесно време провело под водом. Типично је црне боје или је у разним нијансама тамно браон до црне. Због тих карактеристика древни народи су га повезивали са искуством оностраним, подземним или на неки начин везаним за смрт.

Вратимо се на тренутак анализи Поове приче *Рукопис пронађен у боци* где је уочена метафора „зидови свемира“. Речено је да по Дејвидсоновом кључу ту метафору можемо дословно схватити јер ако је Универзум коначан, како По у Еуреци наговештава, онда очигледно има и зидове. Када у причи *У дубинама Малстрема* помиње зидове од абоноса, По има на уму готово исте зидове једног микросвета у којем се налази његов јунак рибар, а то је водени вртлог. Тај јунак се грчевито бори за голи живот и током те агоније страх од смрти престаје и уступа место осећају страхопоштовања. На самом дну вртлога, на крају тог микросвета који Поов јунак сагледава око себе, налази се „мост између Времена и Вечности”. По Рикеровом херменаутичко-хеуристичком кључу ту метафору схватамо као просторни пут међу димензијама или временску трајекторију између прошлости и будућности, и можемо је такође запазити код Кларка када говори о „незамисливим димензијама простора и времена”.

На самом крају приче, рибар успева да избегне сигурну смрт након, као што је раније речено, сагледавања „арабескне реалности” и методом логичке дедукције, коју По назива „*ratiotation*”, анализира ситуацију у којој се налази. Уочава, како каже, три значајне ствари:

Прво, као опште правило, да уколико су предмети већи, утолико је њихово спуштање брже; друго, да од два предмета једнаког обима, ако је један сферичан а други ма каквог другог облика, преимућство у брзини спуштања припада сферичном; треће, да ће од два предмета једнаке величине, ако је један цилиндричан а други ма каквог другог облика, цилиндричан бити прогутан спорије. (Ро 1990: 36)

Сабравши се довољно у ситуацији опасној по живот у којој је његов млађи брат већ страдао, рибар наратор је смогао снаге да мирно и рационално посматра ствари око себе. Схвативши да цилиндрични објекти најспорије тону, везао се за једно буре и беспомоћно посматрао како његов једрењак, заједно са најстаријим братом нестаје у хаосу пенастог вртлога. Раније је изнешен Кетереров став да се јунакова разборитост појавила услед сагледавања арабескне реалности која се појавила из гротескног ужаса у ком су се три рибара нашла. Моћ рационалног сагледавања стечена је ненадано као последица вртлога који је деловао на ум јунака.

Један од Поових доприноса научнофантастичном жанру је свакако психолошко-антрополошка и филозофска анализа дилема његових литерарних протагониста. У својим причама он је дефинисао читаву плејаду јунака истраживача; особењака који у себи носе свеколику рационалност, имагинацију, непоколебљивост и истраживачки дух људског рода чије ће карактеристике писци попут Верна, Велса и касније Асимова, Кларка и осталих наставити да описују у својим делима испуњеним антрополошким оптимизмом.



#### 5.4. *Авантуре Артура Гордона Пима (The Narrative of Arthur Gordon Pym)*

Једини Поов завршени роман, *Авантуре Артура Гордона Пима* из 1938. године, по својој површинској структури не разликује се ни по чему од многих поморских авантуристичких наратива карактеристичних за 18. и 19. век па и касније. Паралелно са организовањем бројних истраживачких експедиција великих поморских сила попут Велике Британије, Шпаније, Француске и младе америчке државе, расло је интересовање за неистражене делове наше планете. Стога не чуди чињеница да су авантуре бројних бродских посада које су укључивале догађаје попут побуна, бродолома, канибализма и сукоба са становницима непознатих острва интересовале читалачку јавност.

Поов наратив описује догодовштине младића под именом Артур Гордон Пим који бежи од куће и уз помоћ другара Августа, чији отац као капетан брода предводи једну трговачку бродску експедицију, креће у авантуру на чијем ће се крају суочити са мистериозним непознаницама Јужног пола и потпуно непознатим светом који се наговештава као реалност негде у дубинским слојевима планете Земље.

Дејвид Кетерер наглашава да су овде мотиви имагинарног путовања и чудне катастрофе комбиновани са многим фантастичним елементима попут уклетог брода, црне земље чији становници имају црне зубе, разнобојне воде, белих и црвених животиња, мистичног натписа урезаног у стену, где све кулминира у земљи потпуне белине. Суочавање са непознатом флором и фауном, страним хуманоидним расама са својим специфичним језицима и обичајима као и чудним сценама које указују на предворје једног за човека до тада непознатог света, дају нам за право да Поов роман посматрамо као прото-научнофантастични наратив који поседује све елементе класичне научнофантастичне приповести. Погледајмо како је линеарно, од почетка према крају, структурирана фабула дела.

Главни јунак, Артур Гордон Пим, се у првом лицу директно обраћа читаоцу описујући своје порекло, породицу и интересовања. Читалац већ на првим страницама сазнаје за пустоловни дух овог младића при опису првог инцидента, када су се он и његов друг и истомишљеник Август после једне пијанке усудили на крстарење малим рибарским

бродом *Аријел* који налеће на велику олују и након чијег бродолома једва преживљавају захваљујући посади брода *Пингвин* која их је у олујној ноћи једва приметила и спасла од сигурне смрти. Након кратког времена, како и сам наратор каже, уместо да у њему буде угашена „клица страсти за морем”, десило се управо супротно и он осети силну жељу да позна „авантуре које шарају по животу морепловаца”. Да је у питању жива и пре свега мрачна нараторова машта, сазнајемо из следећег цитата:

Пред очи су ми излазиле визије бродолома и глади, смрти и ропства међу варварским хордама, живота једног који пун страдања и суза протиче на некој сивој и усамљеној стени, у неком неприступном и непознатом мору. (Ро 1963: 16)

Након извесног времена Август успева у намери да кришом укрца Артура на *Грампус*, трговачки брод под командом његовог оца. Као слепи путник Артур мора да се суочи са својим првим клаустрофобичним искуством. Мора да проведе неколико недеља у подпалубљу брода ван видокруга посаде. Ови моменти ће се понављати у неколико наврата током радње романа. По вешто дочарава тескобну атмосферу и психичко стање путника који се налази затворени у малом простору брода који плови беспрегледним просторима непознатих мора. То је готово иста ситуација у којој се налазе протагонисти научно фантастичних наратива који обрађују дуга свемирска путовања. У питању је својеврсна траума коју преживљавају усамљени појединци осуђени на живот у свемирским бродовима који, без обзира колико их машта писаца може представити као велика међузвездана генерацијска пловила, представљају клаустрофобично мали простор у поређењу са бесконачношћу свемира у ком се налазе.

Опис такве ситуације Артур Гордон Пим износи нам након неодређеног временаведеног у затвореном и мрачном простору подпалубља:

Имао сам страховите снове, као да све несреће и сви ужаси навалише на мене. Сем других страхаота, давили су ме грдним јастуцима неки демони, у исто време и крвожедни и утварасти. Стезале су ме огромне змије, упирале у мене ужасне сјактаве очи. Па сам се онда одједаред

нашао пред бескрајном пустињом, језовитом и свечано страховитом.  
(Ро 1963: 23)

Ентони Стивенс (Anthony Stevens) у студији о симболима човечанства под називом *Аријаднино клупко, водич кроз симболе човечанства (Ariadne's Clue, A Guide to the Symbols of Humankind, 1998.)* за пустињу каже да је то симбол који обухвата и позитивне и негативне импликације. Она је „место на којем нас може задесити напуштање и раздвајање од Бога, али и нарочито јединство са њим.” (Stivens 2005: 108).

Артур Гордом Пим, као и сваки свемирски путник, доживљава искуство суочења са супериорним бићем, креатором или Богом док је усамљен у потпуно страном и непознатом окружењу које је по свим карактеристикама ван његовог искуства. Он је, као и Кларков Боуман, Коулрицев морнар и Лемов Крис, усамљен и уплашен огромношћу непознатог простора док се истовремено налази скучен у клаустрофобично малом простору који осим подпалубља може да буде било који свемирски брод. То су места где се јунаци раздвајају са Богом а истовремено чине својеврсно јединство са њим. Фара Мендлесон (Farah Mendlesohn) о односу религије и научне фантастике, у чланку под називом *Религија и научна фантастика (Religion and science fiction)* који је објављен у *Кејмбриџовом приручнику научне фантастике (The Cambridge Companion to Science Fiction)*, каже:

Три врсте заплета доминирали су у развоју научнофантастичног жанра: неко откриће, будући ратови и фантастична путовања. Од ових три, последњи је пружао највеће могућности за истраживање религије и вере. (2003: 265).

Само се током фантастичних путовања, било да се она одигравају на удаљеним и непознатим пределима планете Земље или у дубинама космичких пространстава, њихови јунаци могу суочити са страхом од усамљености и неизвесности. У таквим тренуцима они преиспитују своју веру у Бога. Код неких се она појачава, а неки почињу да се колебају.

Стога пустиња, океан или космос подједнако представљају огроман недокучив простор где је тешко суочити се са индиферентношћу творца, уколико га уопште има.

Протагонисти оваквих заплета суочени су или са јачањем њихове вере или са преиспитивањем исте. Некима је лакше да помисле да су део творчевог плана док се други ужасавају помисли о могућству његовог непостојања где је све, па и њихова судбина, препуштено игри случаја.

Вратимо се судбини Поовог јунака. Након претходно описаних визија, Артур добија поруку од другара Августа да остане притајен јер је у међувремену на броду избила побуна током које су многи чланови посаде побијени. Њих двојица уз помоћ једног побуњеника Питерса успевају да поврате брод, међутим након тога наилази јака олуја која уништава брод на чијим остацима свега четворица људи остају живи. Артур, Август, Питерс и извесни Ричард Паркер који ће злосудном и бизарном игром судбине извући најкраће дрвце и коначно бити поједен од стране остале тројице. Канибализам који је уследио По описује на следећи начин:

Паркер је, не опирући се, био ударен ножем у леђа од Питерса, и срушио се на месту мртв. Нећу се задржавати на части која је после тога дошла на ред. Такве ствари може човек сневати, али паклени ужас стварности речи не могу описивати. Нека буде доста рећи да смо од тога леша живели четири дана, који се никада неће из памети избрисати. (1963: 90)

У међувремену умире и Август, тако да на олупини остају само Питерс и Артур. Њих спасава енглеска трговачка једрилица *Јованка Гај* која наставља ка Јужном полу. На неколико наредних страна свога наратива, По упознаје читаоца са историјом истраживања Антарктика и даје детаљне описе флоре и фауне као и историјске податке о стварним експедицијама које су биле организоване у 19. веку. Циљ таквог књижевног поступка је да се читалац убеди да у једном моменту *Јованка Гај* улази у потпуно непознате воде.

Посада брода је одједном искусила неочекивану промену. Они наилазе на непознато острво на 83° 20' јужне ширине 43° 5' западне дужине, где море има „необично угаситу боју”, на којем живе тамнопути острвљани са којима посада остварује, пре свега, трговачки контакт. Тада у роману долази до научнофантастичног, неочекиваног обрта и По ће у

неколико завршних десетина страница успети да дочара један нови свет у који ће нас увести речима:

Са сваким кораком било нам је јасније да се налазимо у крају савршено различитом од ма којег краја у који су до тада продирали цивилизовани људи. Ништа што би човека привукло: дрвета нису личила ни на које растиње ни топлог, ни умереног, ни хладног појаса, чак ни на растиње оних степени ширине које тек што смо прешли. И стене су биле необичне, и по маси, и по боји, и по слојевима својим. Реке исто тако, ма колико невероватно да се то чинило, нису имале скоро ничег заједничког са рекама осталих клима, тако да смо се плашили да им окушамо воду, и тешко нам је било сматрати их као природне појаве. (Ро 1963: 90)

Из наратива који следи сазнајемо да посада брода наилази на племе црних људи са којима се са дистанце и великом опрезом упознаје. Острво се зове *Тсалал* а поглавица племена *Ту-Вит*. Описи унутрашњости острва указују на чињеницу да је у питању исто толико необичан свет као и свет неке друге планете. После пријема у село посада се враћа до брода и неколико наредних дана одиграва се веома интензивна трговина између белих и црних људи. Све протиче у атмосфери међусобне толеранције па чак и поверења.

Након неколико недеља, када се брод снабдевен намирницама и осталим потребштинама, спремао за испловљавање уследио је позив поглавице који је позвао посаду на опроштајну забаву. На путу до села колона се кретала кроз једну клисуру за коју ће се неколико минута касније испоставити да је замка и гробница многих од њих. Урођеници су успели да намаме већи део посаде брода *Јованка Гај* у клисуру чије су ивице оборили и тако тоне земље сурвали на несрећне Европљане. Стицајем срећних околности Артур и Питерс преживљавају и неколико наредних сати бораве у подземним лавиринтима покушавајући да се избаве. Овде се понавља Поов чест мотив а то је агонија живо сахрањених. Вероватно један од најдубљих исконских људских страхова. Овде међутим, он не користи клаустрофобичну атмосферу да би описао ужас протагонисте као у *Превременом укупу* (*The Premature Burial*), него подземни свет проширује у лавиринт у којем ће се одиграти главна иницијација протагонисте Артура Гордона Пима.

Наиме, током истраживања подземних одаја на које су случајно наишли бежећи и сакривајући се од острвљана, Питерс и Артур наилазе на систем пећина које подсећају на подземни лавиринт. У *Речнику симбола* Ханса Бидермана стоји да су се пећине као најстарије светиње човечанства, опскрбљене сликама и урезаним мотивима, још у леденом добу доживљавале као подручја „другог света”. За симболику пећине између осталог, Бидерман даље каже:

Најчувенији улаз у подземни свет, налик пећини, представља „Чистилиште св. Патрика” на једном острву у рупи Дерг. У ранијим временима ходочасници су се затварали унутра на четири сата да би осетили муке чистилишта. Сматрало се да ће оног ко тамо заспи, ђаво однети у пакао. Витез Овен из средњег века описао је онострани визије на начин сличан једном од Дантеових у „Божанственој комедији”. Данашњи ходочасници, који проведу бесану ноћ у капели, окруженој „ватром чистилишта”, описују доживљај стравичног места где се „срећу два света”. (2004: 296)

Када се говори о сусрету два света, претходни цитат нам у духу хришћанске традиције, пре свега указује на овоземаљски, с једне стране и загробни живот с друге стране. По Дејвидсоновом кључу за разумевање метафоре о сусрету два света, а како ће се и у Поовом роману коначно испоставити, ипак је у питању сусрет земаљског и изванземаљског света. И то не изванземаљског на некој другој планети, него унутар саме Земље.

Пре разматрања идеје и мотива Шупље земље, размотримо још само симболику лавиринта. У покушају да спојимо симболику пећине и лавиринта наишли смо на цитат из *Илустроване енциклопедије традиционалних симбола* (An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, 1978.) аутора Џин Кембел Купера (Jean Campbell Cooper) где стоји:

Као пут у скривено средиште, лавиринт је у вези с трагањем за изгубљеном речи и потрагом за светим гралом, или пак, у источњачкој симболици, с умицањем самсари и законима карме. Такође је везан за симболику пећине идејом о доњосветском, мистериозном путовању, односно путовању на онај свет, те иницијацијским обредима често

одржаваним у шпиљи или гробници, или пак погребним обредима, а све то је повезано са смрћу и поновним рођењем. (Курег 2004: 89)

Зоран Живковић нас у чланку под називом *Мотив лавиринта у научној фантастици* који се појавио у часопису за теорију критику и поезију *Дело*, број 1-2 који је у целости посвећен теми лавиринта, подсећа да се у традиционалној књижевности мотив лавиринта јавља искључиво као просторни и да као такав он поседује три онтолошка својства. Прво је да у лавиринту мора да постоји кретање, према излазу или натраг према улазу. Друго је чињеница да је у лавиринту могућа појава ћорсокака. Треће својство омогућава промену јунака а то смо у претходном тексту назвали иницијацијом. Разматрајући лавиринт у научној фантастици, Живковић даље у тексту каже:

У оквиру научнофантастичног жанра мотив који разматрамо претрпео је једно начелно преиначење, које је условило извесне модификације његових онтолошких својстава. У СФ делима мотив лавиринта није више локомоцијски (просторни), већ хрономоцијски (временски) феномен. Кретање од улаза ка излазу и овде је, међутим, ограничено на један затворен систем, који такође може имати само два смера: од прошлости ка будућности, односно од будућности ка прошлости. Време нема трећу димензију. (1981: 150)

Пимова коначна иницијација одвија се у системима пећина на које он и Питерс нехотице набасају скривајући се од црних острвљана. Након изласка из њих он је промењен. Поједини делови острва подсећају га на „тужне регионе на месту некадашњег Вавилона.” Опис који даје може се упоредити са замишљеним извештајем неке свемирске експедиције која се спустила на неко непознато небеско тело, било да је у питању планета, комета или астероид:

Сва површина терена, са свих осталих страна, била је засута хумкама рушевина које су изгледале као трагови неке огромне зидане грађевине; премда ако би човек изближе погледао, те хумке не одаваху ништа од вештачке неке творевине. Било је много шљаке; сем тога громаде црвеног гранита лежале су измешане са громадама кречњака;

и кречњак је био црн; на целом овом острву нисмо видели ни једну супстанцију светле боје. Од вегетације, у целој тој околини ни трага. Видели смо грдно великих скорпија и још других водоземаца који су иначе непознати на овим ширинама. (Ро 1963: 90)

Коначно, Артур, Питерс и њихов заробљеник, црни острвљанин по имену Ну-ну завршавају у украденом чамцу веслајући у правцу југа где нико још до тада није успео да се пробије. Противно логици, вода уместо да је бивала све хладнија, загревала се тако да у једном моменту нису могли ни да је додирну. Сивкаста пара на јужном хоризонту постајала је све светлија док коначно није добила белу боју. У једном моменту схватили су да се крећу ка огромном вртлогу док их пепељкава прашина засипа са свих страна а море постаје млечно бело. Последња дневничка белешка обележена датумом 22. март. гласи:

Помрчина је све гушћа, и само још одсјај око огромне беле завесе оживљује ноћ. Иза оног чудноватог вела излетаху многе огромне велике и бледе птице и одлетаху некуда, остављајући за собом шум и одјек оног вечитог Текели-ли. Тада се Ну-ну још једаред маче у чуну, али када смо му пришли видели смо да је издахнуо. А ми смо страховитом брзином јурили у наручја оног катаракта, у којем се баш опет отварала једна од оних јама, као да нас хоће да прими. Али у том тренутку диже се на нашем путу једна увијена човечја прилика, само далеко огромнија него што су деца земље. Кожа јој је била као блештаво бели снег. (Ро 1963: 164)

Овако се завршава наративни део романа у првом лицу испричан од стране главног јунака. По свему судећи то је вероватно један од најчуднијих крајева не само у Поовом књижевном опусу него и у свеколикој књижевности уопште. Све би било још чудније и анализи недоступније да По није, на срећу тумача његовог дела, роман ипак завршио са поговором који у извесном смислу даје одређена објашњења.

У поговору, који је написан у трећем лицу, сазнајемо да су се Артур и Питерс живи и здрави вратили са овог чудног путовања на југ. На несрећу Артур Гордон Пим је трагично страдао, а Питерсу се губи траг негде у држави Илиноис. Како ствари стоје, тајна њиховог



боравка, вероватно негде у дубинама планете Земље, остаће неоткривена. Такав след ствари наговештава један пасус на почетку поговора који гласи:

Губитак последње две главе (само их је толико било) утолико је више за жаљење што су се у њима вероватно налазила саопштења о Јужном полу самом или бар о регионима који су у његовој непосредној близини; било би, даље, интересантно испитати тачност тих података према истраживањима која ће вршити једна од наше владе пројектована експедиција на Јужни океан. (Ро 1963: 164)

Овде се мисли на последња два поглавља која недостају у роману а која су заувек изгубљена приликом „несреће коју је господин Пим платио главом”. Наставак и својеврсни покушај реконструкције „изгубљених глава романа” која код Поа нису ни постојала, предочиће Жил Верн у роману *Ледена Сфинга*.

Поговор, у ком сазнајемо да се Пим вратио са свог авантуристичког путовања нам омогућава да цело Поово дело посматрамо као кружни ток догађаја, што иначе није случај са многим Поовим причама, где јунак чувши зов пустоловине, креће према истој, доживљава иницијацију и враћа се у свој завичај доносећи неко ново значајно сазнање. Читаоци су, додуше, у овом случају ускраћени за то сазнање.

Амерички антрополог Џозеф Кембел (Joseph Campbell, 1904-1987) је у својој студији *Херој са хиљаду лица (The Hero With a Thousand Faces, 1949.)*, која, како сам аутор у предговору каже, открива неке од истина скривених иза религијских и митских личности, изнео идеју да пустоловина сваког хероја може да се подели на три основна периода. То су: *одлазак, иницијација и повратак*. У оквиру прве фазе херој чује зов пустоловине, одупире јој се и уз помоћ натприродне помоћи отискује преко првог прага и коначно завршава у китовој утроби. Унутар ње одвија се процес иницијације из којег херој излази промењен те се после одбијања повратка ипак коначно враћа у свој завичај. Ако Поов роман пажљивије прочитамо, видећемо да Пим на разне начине чује зов своје пустоловине, одупире јој се безуспешно, тражи помоћ најбољег другара Августа, неколико пута симболично завршава у „китовој утроби“ где врхунац представља његов и Питерсов боравак у пећинама острва

Тсалал, долази до великог сазнања и коначно се враћа. Кембел је овај кружни ток означио као нуклеус *мономита* и представио га следећим речима:

Херој се отискује од света свакодневице у подручје натприродних чуда: ту среће митске силе и извојује одлучујућу победу: херој се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима. (Kembel 2004: 39).

Након овог цитата јаснија је идеја о претходно цитираном Живковићевом „преиначеном јунаку”. Остаје нам да се још мало позабавимо темом лавиринта у којем, како Живковић каже, јунак научно фантастичне књижевности може да се креће од прошлости ка будућности, односно од будућности ка прошлости.

Кенет Силверман (Kenneth Silverman) у свом делу *Едгар А. По: Жалосно и вечно сећање* (*Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*) истиче да климакс Поовог романа, фантазија о нестајању у виру који гута, „открива Пимову самодеструктивност гоњену жељом да се споји са смрћу.” (1991: 136).

Силверман вероватно жели да подржи тезу о томе да су овде опет у питању визије Поових односно Пимових психолошких пејзажа. По њему би силазак у дубину Земље представљао метафору за дубље продирање у лавиринт сопствене психе као у *Паду куће Ушера*, *Вилијаму Вилсону* или *Бурету Амонтиљада*.

Нећемо бавити психолошким аспектом Поовог романа, него ћемо по Дејвидсоновом кључу, метафору силаска у дубине Земље дословно схватити и претпоставити да су Пим и Питерс видели један сасвим други свет а можда и путовали кроз време посетивши прошлост и будућност.

По је у: *Рукопису пронађеном у боци*, *У дубинама Малстрема* и *Авантурама Артура Гордона Пима* само „отшкринуо” врата других светова који се налазе у утроби земље у извесном смислу најављујући викторијанске писце попут Едварда Булвера Литона (Edward Bulwer-Lytton, 1803-1873) и Херберта Џорџа Велса као и најпознатијег међу њима, француза Жила Верна. Они ће до краја 19. века у романима попут Литоновог *Врил долазећа*

*раса (The Coming Race, 1971), Велсовог Времепова и Верновог Путовања у средиште земље, своје јунаке дословце спустити у један научно фантастични свет водећи их не само локомоцијски у дубине наше планете, него и хрономоцијски, векторима прошлости и будућности.*

## 5.5. *Mellonta Tauta*

Софоклове речи из *Антигоне*: „μέλλοντα ταῦτα”, По је пре приче која носи исти наслов већ два пута навео у својим претходним делима. Оне се појављују у *Еуреци*, а такође стоје у виду епиграфа у метафизичкој причи о дијалогу два анђела под називом *Разговор Моноса и Уне*. У питању је синтагма коју можемо превести реченицом: „Ове ствари се налазе у будућности”. Она се може превести на барем још два начина: „Оно што ће доћи” (*Things to Come*) и „Облик ствари које ће доћи” (*The Shape of Things to Come*). Наведени алтернативни преводи су називи, у првом случају, ремек дела предратне европске кинематографије, британског филма у режији Вилијама Камерона Мензиса (*William Cameron Menzies*) снимљеног 1936. године по сценарију Херберта Џорџа Велса који је за литерарни предлог имао свој роман, написан три године раније, под називом *Облик ствари које ће доћи* (*The Shape of Things to Come*, 1933.), у другом случају.

У Енциклопедији научне фантастике Зорана Живковића стоји да је филм *Оно што ће доћи* „сага о пропасти цивилизације и рађању нове на њеним рушевинама – нове пред којом ће се отворити двери звездане будућности”. (Živković 1990: 532). Он даље каже да „епска по замаху, Велсова визија само добија у очаравајућој Мензисовој визуелизацији, васпостављајући низ парадигми које ће се лако препознавати у многим потоњим СФ филмовима.” (Živković 1990: 532).

По Рикеровом кључу, *Mellonta Tauta* може да се схвати као метафора која ствара нову књижевност. Она има хеуристички карактер. По је међу првим писцима који је покушао да сагледа будућност човечанства као потпуно другачију од стварности у којој је живео. Бавећи се проблемима загађености и пренасељености наше матичне планете, употребом нових материјала и технологија као и политичко-економским и социјалним аспектима будућег друштвеног уређења и поретка у којем ће човечанство живети, он је најавио једну нову књижевност предвиђања предстојећих будућих догађаја. У њој ће се са времена на време опробавати и нобеловци попут Радјарда Киплинга (*Rudyard Kipling*, 1865-1936) и Вилијама Голдинга (*William Golding*, 1911-1993), писци авантуристичких романа попут Џека Лондона (*Jack London*, 1876-1916) и других, док ће свој врхунац ова

књижевност, касније названа *научном романсом (scientific romance)*, доживети у делима Жила Верна и Херберта Џорџа Велса.

Да погледамо какву будућност предвиђа По у својој научно-фантастичној сатири *Mellonta Tauta*. Наратив у првом лицу започиње извесна Пандита. Незадовољна из неког разлога, она пише писмо свом неименованом пријатељу, које ће, испоставиће се на крају, по Поовској традицији (види *Рукопис пронађен у боци*) завшити у мору запечаћено у боци. Налази се „затворена у прљавом балону, са стотинак до двеста бараба, свих на излету из *задовољства*”. (Ро 2006: 820).

Цела прича је њено писмо које, опет карактеристично за Поа, носи датум: Први април, 2848. (види *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала*). Читалац већ у првих неколико десетина реченица сазнаје да Поова визија далеке будућности (у питању је хиљаду година) уопште није оптимистична. По свему судећи планета Земља је пренасељена, а по морима, океанима и небу саобраћај се обавља бројним пловилима и разним туристичким балонима који крстаре пренатрпани путницима. Да је у питању веома густ саобраћај сазнајемо из следећих редова:

Један балон нас је прелетео управо јутрос при изласку сунца, и то толико близу да су му потезна ужад буквално очешала мрежу за коју је закачена наша кабина, изазивајући међу нама не малу стрепњу. Да је мрежа била којим случајем сачињена од безвредне лакиране „свиле” каква се користила пре петсто или хиљаду година, напоменуо је наш капетан, задесила би нас озбиљна невоља. (Ро 2006: 820)

На овом месту такође сазнајемо да се хиљаду година у будућности балони праве од бољих материјала него у Поово време. Пандита говори о Бакинџем свили која је премазана раствором каучукове гуме, налик гутаперки, врсти смоле која се добија из млечног сока неких малајских биљака, слична каучуку.

Што се социјалног устројства будућности тиче, Пандита се, како пише, весели што живи у времену толико просвећеном, да једна таква ствар као што је појединац нема потребе ни да постоји. Карактеристично за Поа, што ће до пуног изражаја доћи у већ анализираној

*Еуреци*, познатим филозофима, мислиоцима па и континентима су након хиљаду година заборављена имена, па је Аристотел, Индус Арис Тотел, Френсис Бејкон је Хог, Африка је Африција, Европа је Јеврипа а Азија је Ајшија. Два наредна цитата лепо илуструју Поову суморну визију будућности. Он пола века пре Шпенглера и Тојнбија прихвата идеју о цикличности цивилизација. Пренасељено, гладно и болесно друштво осуђено је на пропаст. Ратови бесне и болештине се шире целом планетом.

Стога морамо рећи да се, не једанпут, два пут или неколико пута, већ кроз готово безбројна понављања, иста мишљења увек изнова понављају међу људима. (Ро 2006: 822)

Застали смо на неколико минута да би смо поставили резачу нека питања и сазнали између осталих дивотних новости, да грађански рат бесни у Африцији, док куга беспрекорно обавља свој посао у Јеврипи и Ајшији. (Ро 2006: 822)

Обзиром да је у питању научнофантастична сатира, Пандита у текућим недаћама човечанства не види ништа лоше. Напротив, она се слаже са мноштвом, а „мноштво је оно о чему се брине истинско човекољубље”, да су то неопходне и корисне активности усмерене ка смањењу људске популације па самим тим и проблемима човечанства. О томе говори следећи цитат:

Није ли уистину запањујуће да је, пре него што је светлост Човекољубља обасјала филозофију, свет био навикао да схвата Рат и Епидемије као невоље? Знаш ли да су се у старим храмовима одржавале молитве, не би ли људски род био ослобођен таквог зла (!)? Није ли заиста тешко разумети каквим су се начелима руководили наши праоци у свом делању? Зар су били тако слепи, не увиђајући како уништење милиона појединаца значи само још један корак напред у корист мноштва? (Ро 2006: 822)

По безмало цео један век пре сатиричара и дистопичара попут Јевгенија Замјатина (Евгений Иванович Замятин, 1884-1937), Олдоуса Хакслија (Aldous Huxley, 1894-1963) и Џорџа Орвела (George Orwell – Eric Arthur Blair, 1903-1950) говори о потпуној замени

моралних вредности. Наглавачке постављене људске вредности основни су књижевни мотив романа поменутих аутора. Код Замјатина у роману *Ми* је као и код Поа све подређено *мноштву*. Становници Јединствене Државе живе у складу са тзв. „Сатним Таблицама“ које им предвиђају сваки секунд њихових активности у току дана. Ово најбоље илуструје цитат из дневничке белешке број 3:

(...) ми, милиони, устајемо као један. У једном истом часу, јединственомилионски, почињемо посао – јединственомилионски га завршавамо. И сливајући се у јединственомилионско тело, у једној истој Таблицом одређеној секунди – приносимо кашике устима – и у једној истој секунди излазимо у шетњу и идемо у слушаоницу, у салу Тејлорових екзерсиса, одлазимо на спавање... (Zamjatin 1984: 19)

Хаксли свој роман *Врли нови свет* (*Brave New World*) почиње са слоганом *Заједница, Једнакост, Стабилност*. (*Community, Identity, Stability*). Свака индивидуалност је сузбијена и припадницима виших каста, Алфама и Бетама остаје само да се после радног времена препусте чулним и телесним уживањима. Развијено је изразито потрошачко друштво са геслом да је увек боље купити ново него поправљати старо. Мало ко, а вероватно ни сâм аутор, није могао да претпостави до које мере ће роман пророчки предвидети неке ствари. Нама, читаоцима његовог романа, са почетка треће деценије двадесет и првог века, делује као да читамо сатиричну причу нашег савременика где се помињу напредне медицинске технике које данас користимо. Такође је и чињеница да већ дуже живимо у времену хиперпродукције материјалних добара које само одбацимо када дотрају и просто купимо нове. Становници Врлог новог света путују на разне туристичке локације користећи брза превозна средства, забављају се уживајући у сексу, јелу и пићу, не читају књиге, не интересује их уметност било које врсте, не размишљају ни о чему и с времена на време користе дрогу *сому* која им помаже да преброде тренутне емотивне кризе. Они невероватно подсећају на модерног човека двадесет и првог века. Врли нови свет и реални свет садашњице девалвирани су уз помоћ модерних технологија које људи оберучке прихватају и воле.

У Орвеловој 1984 иновативна идеја је *двомисао* (*doublethought*) коју партија на власти користи не били непрестано дезавуисала своје становништво. У складу са принципима двомисли функционишу и четири министарства Океаније. *Министарство мира* се бави ратом и хушкањем, *Министарство љубави* мучењем, понижавањем и деградирањем људи, *Министарство обиља* изгладњивањем, а *Министарство истине*, где главни јунак Винстон Смит ради као припадник спољашње партије, лажима и прекрајањем прошлости за циљеве партије.

После филозофских тема које су елабориране у анализи *Еуреке*, Пандита прелази на политичке и коначно астрономске теме које нас овде највише занимају. По је редовно пратио научне часописе свог доба. Посебно га је интересовала астрономија, те је најновија сазнања из те области користио у својим причама. Пандита описује центар *Млечног пута* као невидљиво гравитационо средиште око којег се читава наша галаксија окреће, а цео круг коначно опише за сто седамнаест милиона година. Тек ће модерна астрономија доказати да је у питању велика црна рупа која се налази не само у центру наше галаксије него вероватно у центрима свих галаксија. Образованом читаоцу који је барем делимично упознат са Ајнштајновом теоријом релативитета о којој астро-физичари расправљају свега нешто мало више од једног века, Поове идеје не делују ни мало оригинално. Међутим, он о овоме спекулише пола века пре него што ће се уопште оформити научна заједница која ће математички покушати да докаже теорије о закривљености времена и простора. Круг је метафора која се јавља не само код већ претходно поменутих идеја о цикличности људске филозофије и мисли него и код астрономских идеја о кружном циклусу као основном облику космичких кретања. По Рикеровом херменаутичко-хеуристичком кључу круг у Поовој причи *Mellonta Tauta* представља идеју која ће се као научнофантастична тема појавити у књижевности двадесетог века. Погледајмо један цитат из Пандитиног писма који илуструје све претходно поменуто:

Математички круг представља кривуљу састављену од бесконачног броја правих линија; али ова замисао о кругу - замисао коју, у односу на сву земаљску геометрију сматрамо чистом математичком идејом, за разлику од оних практичних - та замисао је, ако озбиљно говоримо о чињеницама, *практична*, пошто нам једино она допушта да се барем у машти поигравамо оним дивовским круговима о којима је било речи -



ако претпоставимо да се наш систем, заједно са њему сличнима, окреће око средишта галаксије. Узмите скупа појединце са набујалом маштом, те покушајте да начините макар први корак у разумевању тог непојмљивог круга! Једва да би био парадокс рећи, да би и сама светлост муње, путујући вечно ободом овог незамисливог круга, у ствари путовала *вечно* у правој линији. (Ро 2006: 822)

Коначно, највећи научнофантастични потенцијал ове приповетке може се препознати у Пандитиној белешци датираној седмог априла када су, како у писму стоји, путници балона имали прилику да посматрају подизање „новог храма” на Месецу. За бића која живе на Земљиним сателитима Пандита каже:

Било је забавно размишљати о томе како су створења тако мала попут Лунаријанаца и толико мало налик на људски род, и поред свега испољила таленат за механику који далеко превазилази наш. Тешко је схватити, такође, да они с толиком лакоћом рукују теретима за које нам разум говори да су још тежи него што се чини на први поглед. (По, 2006: 831)

Идеја да је Месец насељен интелигентним бићима потпуно другачијим од људи датира још из античких времена и о томе је било речи у анализи приче о Хансу Фалу. Овом идејом се после Поа најозбиљније позабавио Херберт Џорџ Велс у роману *Први људи на Месецу* (*The First Men in the Moon*, 1901.) у којем је описао хиперорганизовано дистопијско устројство интелигентних инсектоликих бића, Селенита који настањују унутрашњост Месеца.

Коначно, сложићемо се са констатацијом Иване Ђурић Пауновић која у својој студији о Поу, фантастици и научној фантастици под називом *Елементи фантастике и научне фантастике у приповедној прози Едгара Алана Поа*, о научнофантастичном аспекту приче *Mellonta Tauta* каже да више лежи у њеној форми него суштини и да би је најправедније било посматрати као „бурлескни увод *Еуреке* и као „доказ“ за Поове ставове о варљивости људске перцепције, и оправдање интуитивних процеса сазнања.“ (Ђурић-Пауновић 2007: 83).

## 6. Приче с мотивом суспендоване анимације

### 6.1. Увод

У четири испитиване Поове приче доминира мотив суспендоване анимације. То су: *Прича о искрзаним планинама*, *Месмеричко откровење*, *Чињенице у случају г. Валдемара* и *Неколико речи са мумијом*.

Прве три свој научнофантастичну структуру граде експлоатишући тада веома популарну праксу месмеризма док се радња четврте приповетке заснива на идеји оживљавања мумије где се као последица развијају комични заплети.

Месмеризам је као појам настао и добио име по немачком физичару Францу Антону Месмеру (Frantz Anton Mesmer, 1734 – 1815) који је поставио теорију о тзв. *животињском магнетизму* (*animal magnetism*) развијајући исцелитељску праксу на основу идеје да у организмима постоји невидљиви флуид који се понаша по законима магнетизма и протиче кроз тело. Уколико би дошло до неких препрека у слободном протицању мистериозног флуида, настала би, по Месмеру, обољења на различитим деловима тела која би била третирана магнетима а том приликом би учесници у сесијама падали у својеврстан транс или стање слично хипнози. Своју праксу је развио у Бечу и касније у Паризу. Коначно је француски краљ Луј XVI именовao комисију у којој су, између осталих, били амерички дипломата и научник Бенџамин Френклин (Benjamin Franklin, 1706 – 1790) и француски физичар Антоан Лавоазје (Antoine-Laurent Lavoisier, 1743 – 1794), која није успела да докаже постојање анималног магнетизма и флуида о којем је Месмер говорио. У немогућности да докаже своје теорије Месмер је полако падао у заборав а његове технике су проглашене преваром и шарлатанством. Његово презиме је послужило као основа за нову енглеску реч; „mesmerize”, што у преводу значи опчинити, хипнотисати, па и у позитивном смислу, очарати.

Горе је речено да је Месмер своје пацијенте, модерним речником, хипнотисао. Многи су се после таквих сеанси осећали боље уверени да их је чудотворни магнет излечио.

Слободан М. Петровић у књизи *Популарна психологија* у поглављу под називом *Истина о тајанственој моћи хипнозе* за Месмера каже:

Ординирао је одевен у необично одело, а тајанственим покретима руку дочаравао је утисак да из свемира прикупља флуид. Тиме је импресионирао своје бројне пацијенте, а ни сам није знао да су фантастична оздрављења од хистеричне парализе и хистеричног слепила само резултат сугестије и воље, а не дејства магнета. (Petrović 2002: 240)

Шкотски лекар Џејмс Брејд (James Braid, 1795 – 1860) ће почетком четрдесетих година 19. века заменити термин *месмеризам* термином *хипноза* коју је сковао од корена грчке речи *hipnos*, што значи сан. Хипнотичку индукцију Брејд ће користити за ублажавање неорганских поремећаја у хирургији као и вид аналгетичке технике. У *Речнику езотерије* (*The Arkana Dictionary of New Perspectives*, 1989.) Стјуарта Холројда (Stuart Holroyd) хипноза се дефинише као:

измењено ментално стање које једна особа индукује другој или је само изазвано. Користе се технике које фокусирају пажњу и привремено мењају процесе уобичајених стања свести. Ради се о измењеном стању свести, јер је особа под дејством психозе мање свесна и слабије управља сопственим понашањем него у нормалном стању, али може да испољи појачано неке менталне способности (на пример, изузетну моћ присећања), или неке телесне способности (као повишена толеранција на бол). (Stjuart 1995: 106)

Други појам који се у уводном делу мора објаснити је свакако израз „суспендована анимација” који је у српски језик ушао преко енглеског појма „suspended animation” што се може превести као привремено заустављање животних процеса. Хибернација је као део животних циклуса одавно позната научницима који су изучавали свет инсеката, животиња па и биљака. Што се књижевности тиче, у *Енциклопедији научне фантастике* Клути и Николса, стоји да је то један од најстаријих књижевних поступака највише експлоатисан као вид путовања кроз време. Брајан Стејблфорд (Brian Stableford) у *Енциклопедији научних*

чињеница и научне фантастике (*Science Fact and Science Fiction an Encyclopedia*) за суспендовану анимацију каже да је то:

биолошки феномен помоћу којег се живи организам уводи у стање сна. Сан је познат облик суспендоване анимације, али се термин обично користи за много дуже периоде неактивности током којих метаболичке активности организма драстично смањене. Најуочљивији облик је хибернација уз помоћ које животиње избегавају проблем редукване зимске исхране. (Stableford 2006: 510)

Стејблфорд даље наводи примере из фолклорне литерарне традиције где је суспендована анимација коришћена као књижевни поступак попут хришћанских легенди о *седам Ефеских спавача* као и примере бајки браће Грим и Шарла Пероа попут *Успаване лепотице* и слично. Свакако, најпознатији примери из научнофантастичне књижевности се односе на стање хибернације чланова посаде свемирског брода који деценијама, па и стотинама година, путује свемирским просторствима до своје нове звездане дестинације. На тај начин штеди се преко потребни кисеоник и храна. У већ поменутој *2001: Одисеји у свемиру* Артура Кларка, две трећине посаде свемирског брода *Откриће (Discovery)* је у стању хибернације на путу до планете Сатурн које траје свега неколико година. Компјутер Хал 9000 (Hal 9000) убија све чланове експедиције осим главног јунака Дејвида Боумена који ће на крају романа доживети трансформацију у *Звездано дете* док ће се његов колега Френк Пул, после Халове убилачке акције услед недостатка кисеоника у скафандеру, угушити и коначно бити осуђен да вечно лебди у космичком простору. Неочекивани обрт донеће Кларкова *3001: Коначна одисеја. (3001: The Final Odyssey, 1997)*. Овај роман почиње случајним открићем Френковог тела које је хиљаду година лутало Сунчевим системом. Технологија са прага четвртог миленијума успева да оживи овог древног астронаута исто као што у Поовој причи *Неколико речу са мумијом* група научника уз помоћ галванске струје оживљава неколико хиљада стару мумију.

У редовима који следе анализираће се четири Поове приче у којима се на разне начине варирају мотиви месмеризма, хипнотизма и суспендоване анимације.

## 6.2. Прича о искрзаним планинама (*A Tale of the Ragged Mountains*)

Ова Поова прича је организована као наратив у наративу и овакав књижевни поступак је веома карактеристичан за многе Поове приповетке. Наратор нам говори како се упознао са извесним младим господином по имену Аугуст Бедло као и са његовим личним лекаром, седамдесетогодишњим доктором Темплтоном. Сазнајемо да је, будући да је имућан, Бедло склопио договор са Темплтоном по којем ће потоњи „своје време и медицинско искуство посветити искључиво нези овог болесника”. (Ро 2006: 613).

Током свог боравка у Паризу, у својим млађим данима, доктор Темплтон је постао присталица, како По каже, „Месмерове доктрине”. Подвргавао је свог пацијента Бедлоа разним експериментима, дејствима магнета и то са половицим успехом, међутим након извесног времена услед побољшања његовог укупног здравственог стања у Бедлоу се појавило извесно поверење у докторове методе. Прва метафора која нам по Дејвидсоновом кључу указује на привлачност коју магнети, односно људи могу да развију међу собом, може се уочити када Поов наратор у уводном делу приче каже:

Желим да кажем да се између доктора Темплтона и Бедлоа постепено и мало-помало развила веома особита и снажно обележена присност, или магнетска повезаност. Међутим нисам спреман да тврдим да се ова присност простирала ван граница обичне моћи успављивања; али је већ и сама ова моћ достигала велику снагу. (Ро 2006: 613)

Научнофантастични потенцијал ове приповетке већ се на извешан начин најављује када По говори, у складу са Месмеровим учењем, о магнетском привлачењу међу људима. По Дејвидсоновом кључу ову фразу можемо дословно да схватимо јер По очигледно жели да читалац поверује у учење да у људима постоји флуид којег је Месмер назвао животињски магнетизам. „Магнетска привлачност” као метафора која се схвата као блискост и повезаност међу сродним душама, овде је замењена за дословну привлачност која је изазвана присуством магнетских сила у људском телу.

Главни заплет међутим, почиње када господин Бедло наратору и доктору Темплтону почиње да прича своје чудно искуство доживљено приликом једнодневне уобичајене шетње по, како По каже, „венцу дивљих и туробних брда која леже западно и јужно од Шарлотвила, оплемењених називом Искрзане планине”. (Ро 2006: 613). Битно је напоменути, што одмах изазива читаочев скептицизам и сумњу у веродостојност ове приче, да је Бедло морфијумски зависник и да је његов доживљај можда само фантазија изазвана дејством ове дроге.

Прво што Бедлоу скреће пажњу, иако је то познати предео по којем он рутински и скоро свакодневно пешачи, је непозната клисура у коју је зашао. Себе види као првог и јединог авантуристу који је икад зашао у тај крај. У једном моменту он више не може да види сунце и губи представу о правцу по коме се креће. По нам даје представу Бедлоове измењене перцепције услед конзумирања морфијума у следећим редовима:

У међувремену су почели да се јављају уобичајени ефекти морфијума – у виду продубљенијег и богатијег спознавања спољашњег света. У треперењу листа - у нијанси власти траве - у облику тролиста - у зујању пчеле - у светлуцању капи росе - у дисању ветра - у slabим мирисима који су допирали из шуме - појављивао се цео универзум сугестија - весела и шаролика композиција рапсодичне и неметодичне мисли. (Ро 2006: 615)

Сетимо се метафоре „универзум звезда” коју је По употребио у *Еуреци*. У горе наведеном цитату употребљена је метафора „универзум сугестија”. Као што у *Еуреци* жели да сугерише на огромно пространство свемира са великим али ипак коначним бројем звезда, тако се и овог пута По усуђује да јеретички сугерише и поново нагласи читаоцу своју идеју о преласку из гротескног у арабескно. Свакодневна перцепција је за Поа гротескна. Она је обмана природе јер је човекова свест спутана временом и местом. За разлику од ње постоје визије које се постижу када се околина посматра полузатвореним очима и тек тада се добија јасна слика света. То је арабескна реалност која се опажа имагинацијом и интуицијом. По на извештајан начин сугерише да би Бедлоу управо зато требало веровати што је под дејством наркорика и самим тим су његова чула истанчанија и пријемчивија за арабескну реалност.

Александар Нејгебауер је чак, пишући о Коулрицу (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834), који је изузетно утицао на Поово стваралаштво, изнео тезу да је без обзира на поразно дејство на здравље и стваралачку моћ, конзумирање опијума омогућило овом енглеском романтичару да „искуси и обради ирационална стања психе аналогна ирационалности (заправо надреалистичкој непотпуној рационалности) сновиђења и тако учини извесне пионирске кораке на пољу експерименталне психологије несвесног” (Нејгебауер 1981: 89). У својој студији под називом *Енглеска књижевност романтизма (1789-1832)* он даље каже:

Ослањањем на подсвест као фундаментални слој људске личности, Коулриц је разрадио и теоријске основе своје критичке концепције своје поезије као суштинског израза најдубљих и најснажнијих људских стремљења насупрот поезији класицизма, у којој је видео свесни одраз вештачки створених друштвених односа. (1981: 89)

Вратимо се фабули Поове приче. Његов јунак Бедло се, како је раније речено, обрео у потпуно непознатом амбијенту. Застао је да се мало одмори испод једног дрвета и у једном моменту схватио да седи испод палме. Тај моменат нам указује на већ помињани научнофантастични мотив паралелних светова. На југу Сједињених Држава у околини Шарлотвила свакако не расту палме и Поова намера је да увери читаоца како је Бедло на неком сасвим другом месту на планети и то не само месту, него и времену. Из Бедлове касније приче схватамо да се налазио у граду Бенарес у Индији за време администрације Ворена Хејстингса и да је детаљно испричао један стварни историјски догађај који се односи на побуну против Чејте Синга 1780. године. Испоставиће се да је и мистериозни доктор Темплтон био тамо када му је било свега двадесет година и да је том приликом погинуо његов најбољи пријатељ, извесни официр по имену Олдеб и то од отровне стреле коју је задобио у пределу слепоочнице.

Овде запажамо три научнофантастичне теме. Прва је путовање кроз време, и то у прошлост. Друга се односи на паралелне светове где протагониста у стварном времену сагледава ствари које се дешавају на неком другом месту и у неком другом времену и трећа се односи на двојнике, тзв. *Doppelganger* мотив. Обзиром да су прве две детаљно обрађене у претходном тексту, овде ћемо се мало позабавити трећом која се односи на феномен

двојника којег је По детаљно и прилично успешно експлоатисао у својој причи *Вилијам Вилсон* (*William Wilson*). У питању је кратак наратив који прати одрастање и порочан живот протагонисте Вилијама Вилсона који у свом младалаштву упознаје особу са истим именом која га као авет, испоставиће се алтер его, прати цео живот. У коначном обрачуну, када у двобоју протагониста Вилијам Вилсон мачем пробада и убија другог Вилијама Вилсона, испоставља се да убија себе. Овде нам није намера да анализирамо Поову приповетку *Вилијам Вилсон*, него да покажемо како По понавља и варира своје теме кроз различите приповедне форме, било кратке приче, есеје или песме. Илустрације ради навешћемо цитат из *Вилијама Вилсона* који указује да је и у том наративу По додирнуо тему алтернативних и паралелних светова. На самом почетку приче наратор Вилијам Вилсон описује ученички дом у ком је боравио као дечак током школовања у Енглеској. То су била за Поа стварна, углавном пријатна сећања на период живота проведен у Енглеској са породицом Алан. Наредни редови подсећају на опис неког простора из научнофантастичних романа у којима не важе закони физике нашег емпиријског света:

Али та кућа! Каква је то чудна стара зграда била! За мене - прави чаробни дворцац! Заиста, није било краја њеним завојитим ходницима, њеним непојмљивим одељцима. Било је тешко, ма у ком тренутку, са сигурношћу рећи на којем се од њена два спрата заправо налазите. Из сваке собе у сваку другу неминовно су водила три-четири степеника, било навише било наниже. А и побочни делови били су безбројни, несхватљиво изукрштани, и тако су се враћали на полазну тачку да се наше и најтачније представе о целој згради нису много разликовале од наших појмова о бесконачности. (Ро 2006: 294)

Овде се, као и касније у *Еуреци* помиње бесконачност у оквиру коначног простора. Сетимо се само идеје о коначном универзуму чије метафоричне зидове никако не можемо досећи. У несхватљивим просторијама ученичког дома, како је По назива; куће, као да су се на мистериозан начин спојили светови чије су стварности различите. Исти осећај прати и протагонисту *Приче о искрзаним планинама*, Бедлоа када се у једном моменту нађе у егзотичном амбијенту који не одговара природним и топографским карактеристикама области југа Сједињених Држава у близини Шарлотвила.



Вратимо се Поовим двојницима. У *Причи о искрзаним планинама* Бедлов двојник Олдеб није исти тип двојника као двојник Вилијама Вилсона. Вилијам се бори са својим пороцима; алкохолом, коцком, развратним животом и коначно не може да побегне од њих. У коначном сукобу са собом он убија себе. Код Бедлоа и Олдеба, осим што се њихова имена добијају обрнутим читањем истих, постоји још једна врста повезаности. Њих пре свега дели временски јаз од пола века али иста судбина. У коначном обрту, на самом крају приче, из *Шарлотвилских новина* сазнајемо да је господин Аугустус Бедло који је, како По каже, „због својих пријатних манира и многих врлина одавно постао омиљен међу становницима Шарлотвила”, изненада умро. Узрок смрти је наводно ујед отровне пијавице која се грешком нашла међу медицинским пијавицама које је доктор Темплтон ставио на болесникову главу не би ли пустио крв која се излила у мозак као последица назеба и грознице коју је Бедло добио након недавног излета по Искрзаним планинама. Новински извештај завршава се следећим речима:

Ово створење се закачило за малу артерију на десној болесниковој слепоочници. Његова изразита сличност са медицинском пијавицом онемогућила је да се грешка открије све док није било сувише касно. (По, 2006: 621)

Овде се у основи ради о Поовој идеју о *метемпсихози* или древном питагорејском учењу о себи душа која се у модерној индијској религијској филозофији назива још и реинкарнацијом. Након читања новинског чланка јасно је да су и Бедло и Олдеб страдали од последица ране на слепоочници. Две особе које су живеле у различитим временским периодима не само да поседују физичку сличност него им је и судбина иста.

Брајан Стеблфорд у својој већ поменутој обимној студији *Енциклопедија научних чињеница и научне фантастике* износи став да је идеја о метемпсихози у западној езотричној мисли доживела трансформацију у космичку визију *палингенезе* (*palingenesis*) која у свом учењу проширује сеобу душа на космичку раван. О овоме он каже:

Обрасци космичке палингенезе значајним корацима иду напред након што је Хемфри Дејви провео последње месеце свог живота пишући серијал филозофских дијалога који су постхумно објављени као *Утеше у путовању; или, последњи дани филозофа* (*Consolations in Travel; or, The Last Days of a Philosopher*, 1830). Први од њих односи се на величанствене космичке визије које предвиђају живот као серију инкарнација – неке од њих у радикално страним биосферама у којима душа има прилику да се уздигне (или врати назад) на Богом датој скали моралне савршености. (2006: 350)

Идеја космичке палингенезе постаће значајна књижевна тема научне фантастике, а своје врхунце у 20. веку доживеће у делима попут кратке приче *Нануштање* (*Desertion*) Клифорда Симака (Clifford Simak, 1904-1988) и романа *Трампа свести* (*Mindswap*) Роберта Шеклија (Robert Sheckley, 1928-2005).

Коначно, враћајући се на Поову *Причу о искрзаним планинама* имамо два избора; да поверујемо Бедлоу као наратору и помислимо како су Бедло и Олдеб у основи иста особа, односно иста душа која је живела у две различите временске епохе, или да можда, знајући за Поове наклоности према преварама, посумњамо у веродостојност ове приче пре свега анализирајући поступке мистериозног доктора Темплтона. Наиме, до краја приче нисмо сигурни у Темплтонове мотиве да остане са Бедлоом и постане његов лични лекар. Да ли је то чињеница што је пронашао запањујућу сличност између свог погинулог пријатеља Олдеба и каснијег пацијента Бедлоа или га је можда мотивисала жеља да на свом пацијенту испита методе лечења магнетима као и утицај хипнозе. Ова питања још више продубљује запажање Харолда Бивера у његовој компилацији и студији *Научна Фантастика Едгара алана Поа*. У коментарима за ову Поову причу он између осталог каже:

Да ли је све то превара? Нису ли, прво Бедло, па наратор и коначно читалац, преварени Темплтоновим хороричним веровањем у метемпсихозу? Није ли пацијент, не само преварена наивчина, него обележена жртва свог доктора? Да ли је Бедлов ум растројен док је његово тело осуђено на малигну терапију неодговорног, па чак и бескрупулозног старијег човека? (Beaver 1976: 386)

### 6.3. Месмеричко откровење (*Mesmeric Revelation*)

У уводном делу овог поглавља речено је да су Месмерове методе и доктрина још за његовог живота проглашене за шарлатанство из простог разлога што није нађен ни један научни доказ за постојање мистериозног флуида у живим организмима који је по Месмеру продукт тзв. животињског магнетизма на који се може утицати и на тај начин, док је постигнут хипнотички транс код пацијента, лечити извесна обољења. Касније је доказано да успех који је Месмер постизао на својим сеансама треба приписати више аутосугестији учесника него стварном дејству његове хипнозе и магнета.

По је очигледно био присталица Месмера и по свему судећи искрено је веровао у његову доктрину да је чак својој краткој причи дао име *Месмеричко откровење*, док је научне кругове који сумњају и не верују у то, већ у првим реченицама приче, прогласио за „бескорисно и озлоглашено племе“. (Ро 2006: 649). Нарација је у првом лицу и убрзо сазнајемо да је наратор месмериста или хипнотизер који већ извесно време практикује да свог пацијента, извесног господина Ванкирка, подвргава, како каже, „месмеричкој хипнози“ помоћу које се, уз помоћ непознатих канала, постиже стање свести где „јединствена природа постаје много шира и *видљивија*“. (2006: 649). Реч „видљивија“ (у оригиналном тексту; *more pronounced*) написана је курзивом и представља метафору којом По жели поново да истакне идеју преласка гротескног у арабескно. Другим речима, у стању хипнозе ствари постају видљивије и јасније. Откривају се тајне живота, постојања и целокупног универзума. По Рикеровом кључу, *шира и видљивија природа* је метафора која омогућава приступ тајнама свеколиког космоса. Овде је По почео да се бави питањима људске душе и духа, постојања Бога, загробног живота и порекла свемира, што ће се коначно уобличити у његову космолошку филозофију детаљно разрађену и елаборирану у *Еуреци*.

Господин Ванкирк је оболео од сушице или туберкулозе и неизбежно ће умрети. По користи латински назив за ову, у 19. веку, тешку и неизлечиву болест – *phthisis*, тако да се, на површинском семантичком слоју, овде суочавамо са медицинском науком, научним методом и експериментом што доприноси веродостојности приче. Ванкирк, свестан да неће

још дуго живети пристаје да се подвргне хипнози не због, како каже, олакшања од бола него због одговора на питање о бесмртности душе. По чак успева да међу читаоцима створи ефекат да није у питању фикција него стварни догађај који се у виду медицинског извештаја може презентовати научној заједници. У дубинској структури међутим, овде се суочавамо са класичном научнофантастичном причом јер током разговора између хипнотизера и пацијента, чији ће се потоњи дијалог у причи обележавати великим словима П и В, присуствујемо комуникацији између различитих светова. Светова који постоје независно један од другог. Ми смо, као читаоци, наравно више заинтересовани за непознати свет чије нам карактеристике господин В. износи у стању месмеричког сна или хипнозе. Али, кренимо редом.

Након постизања дубоког стања хипнозе код свог пацијента П започиње разговор, са хипнотисаним В, који на свом почетку има карактеристике метафизичко-теолошке расправе о Богу. Веома брзо разговор добија други ток који подсећа на научну расправу о пореклу материје и њеној структури. По је овде на трагу фундаменталних расправа о пореклу и судбини материјалног универзума. Овим питањима бави се модерна астрофизика која и даље не може да да одговор на питање постоји ли тзв. тамна материја и енергија у универзуму. Он даље говори о поступности и недељивости материје.

Крајња или недељива материја, не само да прожима све ствари, већ покреће све ствари – и на тај начин све ствари бивају обухваћене собом. (2006: 653)

У наставку разговора сазнајемо да је „недељива материја“ поистовећена са Богом по речима господина В. Он каже да универзални ум јесте Бог а да је за нове јединке материја неопходна. На опаску господина П да говори слично метафизичарима о уму и материји, В одговара:

Кад кажем „ум“ мислим на недељиву или коначну материју; под „материјом“ сматрам све остало. Да би се створила појединачна, мислећа бића, неопходно је утеловити деловање божанског бића. Тако

је човек постао јединка. Без телесног руха био је Бог. Дакле, извесни покрети утеловљених делова недељиве материје образују човекову мисао; као што покрет целине припада Богу. (Ро 2006: 655)

Идеју да свака људска јединка проналази Бога у себи, односно да је Бог у човеку, По ће детаљно разрадити у *Еуреци* о чему је већ било речи. У наставку разговора сазнајемо да пуким одбацивањем тела човек не постаје Бог. „Човек је створење. Створења су Божје мисли. У природи мисли су неопозиве“ каже В. (Ро 2006: 655). Што се људских тела тиче, она могу бити *неразвијена* и *развијена*; у оригиналном тексту на енглеском језику *rudimental* и *complete*. Неразвијено је очигледно телесно које као оклоп прекрива наше унутрашње облике које труне, док вечно тело измиче нашим неразвијеним чулима. Поове метафоре *неразвијеног* и *развијеног* тела и претходно поређење са метаморфозом стања гусенице и лептира су његов књижевни поступак којим он говори о бесмртности која је одувек била једна од битних тема научне фантастике. Ово се лепо може сагледати у следећем цитату који представља један од одговора господина В:

Постоје два тела – неразвијено и развијено; сагласно двома стањима гусенице и лептира. Оно што називамо смрћу није ништа друго него безболна метаморфоза. Наше садашње утеловљење јесте напредно, припремно, привремено. Наша будућност је савршена, коначна, бесмртна. Вечни живот је у пуном замаху. (Ро 2006: 656)

Томас Диш (Thomas Disch) у својој студији научнофантастичног књижевног жанра под називом *Снови од којих смо саздани: како је научна фантастика освојила свет* (*The Dreams our Stuff is Made Of: how science fiction conquered the world*) у поглављу које је у целости посвећено Поу, износи опште познате чињенице из Поове биографије везане за смрти његове мајке, брата и коначно жене Вирџиније, који су сви умрли управо од последица туберкулозе. Смрт је честа тема, не само у Поовим причама и песмама, него и у свеколикој књижевности 19. века. Викторијанци су били опчињени смрћу. Протоколи везани за ритуале и оплакивање умрлих били су веома стриктни и поштовали су се. Диш каже да су се и познати писци тог доба, попут Дикенса и Стоуа, поносили описима својих

срцепарајућих сцена смрти. Међутим, проблем загробног живота је у томе што се не може доказати: „То је земља, како Хамлет каже, из које се ни један путник не враћа“. (Disch 1998: 41). То наравно није спречавало писце да од Дантеа до данашњих дана, на опште одушевљење читалаца, износе своје визије загробног живота. За Поове приче *Месмеричко откровење* из 1844. године и како каже братску причу *Факта о случају г. Валдемара* настале годину дана касније, Диш пише:

„Месмеричко откровење“ и „Факта о случају г. Валдемара“ су такви чисти докази – пуни уметничког без уметности, написани језиком научног извештаја. Присутност научне објективности круцијално је за такву врсту текста из разлога што је управо наука прва помрачила веру у литерарни подземни пакао и небески рај како их је Данте видео. Поетска правда захтевала је да наука помогне у васкрснућу вере у загробни живот, а По је, као визионарски геније, изабрао баш њу за тај посао. (Disch 1998: 41)

Коначно, долазимо до суштинског питања свих филозофских и религијских система која заокупљају људску мисао од освита цивилизације; има ли интелигентног живота ван наше планете. На питање хипнотизера П да ли има других неразвијених мислећих бића сем човека, В одговара:

Уопште, органи се разликују по одликама закупљеног места. Смрћу, или метаморфозом, ова створења, уживајући у вечном животу – бесмртности – и спознавши све тајне сем *једне*, замењују све ствари и крећу се свуда по својој вољи: - настањујући, нипошто звезде, које нама изгледају као једина чулност, и због склада због којег нетачно сматрамо да је свемир настао – све сем СВЕМИРА самог – тај бескрај чије суштинско пространство гута звездане сенке – заклања их као што се ништарије заклањају од анђела. (Ро 2006: 657)

Примећујемо да је у делу цитата који говори о једној тајни, реч „једне“ написана курзивом, а да је у тексту који следи, реч „свемир“ написана великом словима. Ако смо добро схватили Поа, изгледа да он говори о свим бићима која настањују нама видљиви

свемир, а која после трансформације коју он назива *метаморфозом*, из органског прелазе у неорганског стање које он назива преласком из развијеног у неразвијено тело. Тајна о којој се говори по свему судећи је *Божја воља* док је свемир поистовећен са *бескрајним суштинским постојањем*. Метафора која се односи на то пространство које, како По каже „гута звездане сенке“, односи се на идеју да је у алтернативном свемиру све другачије. У том свемиру не постоје звезде. То је једна сасвим другачија реалност. Вековна идеја о загробном животу код Поа поприма научнофантастични карактер алтернативних светова који су повезани јединственом суштином. Божја воља је космички план и поредак а библијске хијерархије анђела нису ништа друго до степени преласка једноставнијих облика живота у чист ум који прожима свеколику васељену.

Наратору хипнотизеру се на самом крају приповетке чини као да и није разговарао са припадником нашег света, него да му се све време обраћало биће, како По каже из „далеких предела сенки“. Метафорички израз „далеки предели сенки“ и овде се односи на паралелне светове које настањују ентитети који су саздани по сасвим другим законима физике. Звезде су највидљивија небеска тела која опажамо и голим оком. Како се оптички уређаји којима се свемир посматра непрестано усавршавају, схватамо да праве размере васионе превазилазе наше најсмелије снове. Међутим, звезде се увек виде па чак и у најудаљенијим деловима васионе и непрестано се откривају нове. У Поовим *пределима сенки* нема звезда јер то је паралелни свет приповетке *Месмеричко откривење* који нам се открива у последњим речима ентитета које је у нашој реалности било господин Ванкирк:

Али, неорганским бићима – анђелима – укупност недељиве материје јесте суштина – то јест, укупност онога што називамо „свемир“ за њих представља најистинитију суштину; - звезде, у међувремену, преко онога што сматрамо њиховом материјалношћу, измичу чулима анђела, у истој пропорцији као што недељива материја, преко онога што називамо њеном нематеријалношћу, измиче органском. (Ро 2006: 657)

#### 6.4. Факта о случају г. Валдемара (*The Facts in the Case of M. Valdemar*)

Поова прича *Факта о случају г. Валдемара* разликује се од своје претходнице, приче *Месмеричко откривење* по свом научнофантастичном заплету, који такође за основну тему користи праксу месмеризма где наратор, као и у претходном случају представљен као болесников пријатељ, овог пута не води филозофско-теолошку расправу са хипнотисаним пацијентом, него обавља експеримент који се састоји у хипнотисању пацијента *in articulo mortis* (у тренутку смрти).

Наратор овде износи чињенице. Таквим књижевним поступком постигнут је ефекат научног извештаја којим је замаскирана превара која се у причи износи као стварни догађај. Сличну нарацију са сличним ефектом По је раније постигао са причом *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала* 1835. године, а посебно са причом *Превара са балоном* која се појавила у листу *Њујорк сан* (*New York Sun*) 1844. године. Питер Акројд у биографском делу Е. А. По живот из једног читања пише да је *Превара са балоном* била:

једна од Поових најуспелијих „патки“ или „подвала“, игра у којој је уживао. Та игра погодовала је његовој склоности према предвиђању и према комедији. Лист је тог поподнева објављен у додатном тиражу, и брзо је распродат. По је писао: „Никада нисам видео такву јагму за новинама“. Колпортери су наплаћивали невероватне цене, а ни сам По читавог дана није успео да дође до свог примерка. Два дана касније, након хорски изражене неверице и неодобравања, *Сан* је демантовао своје „откриће“. Али је моћ Поовог пера била неопозиво доказана. (2015: 105)

Сличан сензационалистички наслов појавио се и у једном лондонском памфлету након објављивања приче *Факта о случају г. Валдемара*. Познати Поов биограф Кевин Хајес (Kevin J. Hayes) о томе пише:

„Факта о случају г. Валдемара“, једна од свега неколико прича коју је По завршио након придруживања особљу *Бродвејског журнала*



(*Broadway Journal*), представља завршно дело његове месмеристичке трилогије. Објавио ју је у децембарском броју *Америчког прегледа* (*American Review*) и истог месеца је поново објавио у *Бродвејском журналу*. Овде је такође доживела популарност и непрестано се штампала у безбројним новинама и часописима широм Сједињених Држава и Велике Британије. Један Лондонски издавач ју је следеће године штампао као засебан памфлет под називом: *Месмеризам у „тренутку смрти“: запањујући и ужасавајући наратив који показује изванредну моћ месмеризма у заустављању процеса смрти*. (2009: 145)

Горе наведени цитати прилично добро осликавају читалачку атмосферу средине 19. века. Публика је у својој наивности просто желела да буде преварена. Оваква техника је додатно поспешивала продају часописа који су штампали овакве сензационалистичке наслове. *Факта о случају г. Валдемара* је вероватно најјезивија Поова прича јер описује стање суспендоване анимације човека који је умро у стању хипнозе која на необјашњив начин одржава његово тело и не дозвољава му да отпочне природни процес распадања наредних седам месеци док експеримент траје. То је уједно и хорор прича, међутим ми ћемо се у редовима који следе усредсредити на њене поједине аспекте који је сврставају у прото-научнофантастични наратив.

На почетку је речено да је наратор хипнотизер и пријатељ господина Ернеста Валдемара чија је болест такве природе да се може „тачно израчунати када ће се завршити смрћу“. Наравно, у питању је као и у претходној причи, неизлечива туберкулоза, на латинском *phthisis*. Сазнајемо да се наратор већ три године интересује за хипнозу и да му је пре девет месеци пало на памет да се у вези са том појавом „учинила врло видна и неразумљива омашка – нико досад није био хипнотисан *in articulo mortis*“. Слично као и у причи *Месмеричко откривење*, на површинском нивоу реторике овде смо сведоци језика науке. *In articulo mortis* (на самрти) је метафора којом По, користећи латински као језик науке, постиже ефекат научности и веродостојности поступка или експеримента који ће се обавити над Валдемаром који, пред сведоцима и у присуству два лекара, пристаје да буде хипнотисан. Треба испитати три ствари:

Прво, да ли болесник у таквом стању има још осетљивости за магнетички утицај; друго, ако је има, да ли се она умањује или расте; треће, у ком облику и колико дуго се може посмртни квареж зауставити и спречити том појавом. (Ро 2006: 799)

Дефинисан је циљ експеримента, разрађена методологија, обезбеђено присуство лекара научника који ће пратити процес. Валдемар је хипнотисан на смрти и остављен потпуно на миру неколико сати након чега је његово стање описано на следећи начин:

Лежао је у истом положају; пулс се није могао опипати; дисање тихо, једва приметно, бар док му не метнусмо огледало на усне; очи природно затворене, а удови хладни и укочени као мрамор. Али, ипак целокупни изглед није био изглед мртваца. (Ро 2006: 803)

У овом делу приче улази се у њен научнофантастични део јер Валдемар је по свим проценама лекара који су последњих недеља пратили његово стање требало да буде мртав међутим то није случај. У разговору са умирућим Валдемаром у стању хипнозе, наратор сазнаје да пацијент више не осећа бол и да, по његовим речима, спава умирући. Хипнотизер је могао у једном моменту да примети да су јектичаве црвене мрље, које су се до тада лепо разазнавале на Валдемаровим образима, нестале, а њихов нестанак га је подсетио на, како се метафорично изразио, „гашење свеће једним дахом“. Метафора која указује на тренутак смрти. То је моменат када је г. Валдемар напустио наш свет.

Ролан Барт (Roland Barthes, 1915-1980) се 1973. године упустио у веома детаљну структуралну анализу ове Поове приче и тај чланак се појавио под називом *Текстуална анализа једне приче Едгара Алана Поа*. На почетку анализе Барт је предложио приступ који се састоји од четири неопходне менталне операције. Прво је сегментирање текстуалног корпуса на тзв. лексије (*lexias*) које су по њему произвољни продукти, сегменти помоћу којих се посматра дистрибуција значења. Друго се односи на конотацију саме лексије, односно њена секундарна значења која могу да буду асоцијације. Треће је тзв. „одмотавање“ текста постепено слој по слој где се читање упоређује са гледањем успореног филма (*this reading will be filmed in slow motion*). И последње је оно што Барт назива „заборављањем“

појединих значења. Битно је указати на извесна удаљавања а не приближавања значењима. О томе он пише:

Оно што представља текст није унутрашња, затворена структура него његово отварање према другим текстовима, другим кодовима, другим знаковима. Оно што чини текст је интертекстуалност. (1973: 265)

Барт је на сличан начин анализирао и Балзакову новелу *Sarazen*. Слободан Грубачић је у студији о тумачењу књижевности од александријске школе до постмодерне под називом *Александријски светионик* за Бартову „тоталну анализу“ написао:

У свему томе има доста хладне безобзирности за коју се само на француском може наћи учтив облик, има и доста игре речи у којој нема ни тачности ни оног драгоценог смисла који нам је потребан и који тражимо свуда узалуд, а налазимо га само у богатој метафорици, у поетским блесковима понекад. (2012: 421)

Без обзира на Грубачићеву критику Бартовог „ред-по-ред и реч-по-реч“ метода анализе текста, прихватићемо то да смисао ипак понекад налазимо у „богатој метафорици“ како Грубачић каже. На то нам Барт указује у наставку анализе. Помињући социо-етнички код, Барт се пита да ли је Валдемар немачко или словенско име. Сигурно није англо-саксонско. Разматрајући симболички кода Барт нам открива да је:

„Валдемар“ дубина мора, океански амбис, подморница дубина, тема тако драга Поу: јаз указује на нешто што је двоструко изван природе, под водом, под земљом. Отуда су овде, са аналитичког становишта присутна два кода: социо-етнички и симболички (1973: 265)

Читалац на почетку сазнаје да је Ернест Валдемар добро познати компилатор дела *Bibliotheca forensica* као и аутор пољских превода „Валенштајна“ и „Гаргантје“ из чега се може предпоставити да је Пољак. Социо-етнички код ипак налаже да је у питању

интелектуалац и угледни грађанин што даје већу потпору веродостојности Поове приче. Символички код, с друге стране, говори о томе да је у питању човек који је пристао да буде предмет бизарног експеримента у току којег ће дословно његова душа која је требала да оде на други свет остати заробљена између светова; нашег емпиријског и оног што се у народу зове загробни, а научна фантастика га описује као паралелни или алтернативни. У сваком случају, имамо посла са класичном научнофантастичном темом других светова чија се проблематика продубљује а књижевни заплет ствара кроз литерарне описе успешне или неуспешне комуникације међу њима.

Комуникацијски код између наратора и Валдемара постиже се уз помоћ магнетизма, односно већ помињаног мистериозног флуида, међутим овде је присутна веома наглашена симболика језика као људског органа, јер испоставиће се да Валдемар са наратором комуницира уз помоћ „вибрирајућег језика“.

Након нестанка црвених мрља са пацијентових образа, када је наратор употребио метафору „гашења свеће једним дахом“, Валдемару је доња вилица пала чудним шкљоцањем оставивши уста страшно разјапљена, те се сасвим лепо видео „поцрнели и отечани језик“. У моменту када су га већ хтели предати болничарима на чување, из непомичних вилица унутар којих се видело дрхтаво кретање језика изашао је један храпав и испрекидан глас као из шупљине, који По описује на следећи начин:

Прво, глас се чинио као да је допирао до ушију - бар до мојих - из огромне даљине, или из какве подземне, дубоке шупљине. Друго, осетио сам га (страх ме, заиста, да ме неће бити могуће разумети) као што се чулом пипања осећају лепљиве пихтијасте ствари. . (2006: 805)

На нараторово питање да ли још спава, Валдемар одговара необично језивим и јасним слоговима: „Да, не... спавао сам, а сада... сада... сам мртав“... (Ро 2006: 805). Након извесног времена екипа од два лекара и наратор су код г. Валдемара констатовали да је смрт (или оно што се обично смрћу назива) била заустављена хипнотичким дејством: „Било нам је свима јасно да пробудити г. Валдемара значи само поуздано и истог тренутка предати га смрти, или у најмању руку, убрзати му распадање“. (Ро 2006: 806).

Вратимо се, на третутак, комуникацији између два света и симболици језика као органа говора. Говорећи о симболици језика као органа, користећи термин „симболичког поља гласа“, Барт набраја четири, раније поменуте, *лексије*. Подсетимо се, то су сегменти помоћу којих се посматра дистрибуција значења. Прва се односи на Поову метафору „огромна удаљеност“ из претходног цитата. У питању је, по Барту, „удаљеност између Смрти и Живота“. Ми би у духу научнофантастичне терминологије рекли; удаљеност светова. Друга се односи на термин „подземни“ из истог цитата, који је метафора за нешто што долази одоздо или из гроба. Барт то назива „старом митском, хтонском темом“ док ћемо је ми просто поистоветити са једном од најстаријих тема научне фантастике; трагање за научном потврдом постојања загробног живота. Трећа и четврта лексија односе се на испрекидане слоге којима Валдемар говори да је мртав. По Барту оне указује на „чудан“ језик за разлику од структуре редовног језика. Он овде примећује:

Постоји контрадикција између Смрти и Језика; супротност животу овде није Смрт (што је стереотип), него Језик: нејасно је да ли је г. Валдемар жив или мртав; оно што је сигурно је да говори, оствљајући нас у недоумици да ли да његов говор припишемо Смрти или Животу. (1973: 265)

За нас овде нема дилеме, Валдемар је мртав у нашем свету. Научнофантастични *новум* који се разликује од нашег емпиријског света, постигнут је покушајем комуникације између истих; емпиријског и загробног. О комуникацији међу различитим ентитетима писали су многи писци научне фантастике. Њихова дела можемо грубо поделити у две групе; прве, чији представници изражавају антрополошки оптимизам у погледу човековог места у универзуму у којем ће он бити у стању да комуницира са другим космичким цивилизацијама без обзира биле оне мање или више развијене од наше; и друге, где је исказан извесни песимизам у погледу способности људске расе за комуникацију такве врсте.

Типичан представник друге групе је пољски писац Станислав Лем. У његовом ремек делу *Соларис* (*Solaris*) из 1961. године људска врста, без обзира на огроман технолошки напредак и могућност да досегне удаљене звездане системе и планете, пада на тесту

остваривања првог контакта. Често навођени цитат међу изучаваоцима научне фантастике је моменат у роману када се један од протагониста, Снаут, обраћа главном јунаку, психологу Келвину објашњавајући му да људска врста уопште не жели да освоји Космос него да рашири Земљу до његових граница. Она нема амбицију да покорава друге расе, само да преноси своје вредности. Даље он каже:

Сматрамо се витезовима светог Контактa. То је друга лаж. Не тражимо никога другог осим људи. Нису нам потребни други светови. Потребна су нам огледала. Не знамо шта да чинимо са другим световима. Довољан је овај један, а већ се њиме давимо. (Lem 2003: 77)

Овде Лем износи већ познату тезу о људској природи, коју је прилично добо представио Данијел Дефо (Daniel Defoe, 1660-1731) у *Робинсону Крусоу* (*Robinson Crusoe*), о томе како човек има потребу да осваја непознате светове намећући своју социјалну парадигму, а не да их истражује и анализира.

Вратимо се *Фактима о случају г. Валдемара*. Исто као што ни Поов наратор не успева да успостави контакт са својим пацијентом ком су доктори, да би се уверили да и даље дише, ставили огледало на усне у чијем одразу он више не распознаје свој лик, тако и човечанство коме су, како Лемов протагониста Снаут у *Соларису* каже, потребна огледала како би спознало себе, не види себе у његовом одразу. Другим речима, не познаје довољно себе, стога не може ни да спозна устројства других светова.

О неуспелој комуникацији, или боље рећи, о недостатку комуникације између два света говоре последње реченице Поове приче. Након седам месеци током којих су Валдемарово стање и тело били не промењени, лекари и наратор хипнотизер одлучише да покушају да га пробуде. Хипнотизер се латио посла и након извесног времена поставио питање које је гласило: „Г. Валдемаре, можете ли нам рећи, шта сада осећате или желите?“ На то му је онај исти „ужасни глас“ одговорио: „За име Божје! Брзо, брзо! – или ме успавајте – или брзо, разбудите ме – брзо. Кажем вам да сам мртав.“ (Ро 2006: 806).

Разматрајућу још једном симболички кôд о ком Барт говори у анализи ове приповетке примећујемо да постоји једна метафора о којој је већ било речи у делу овог рада

који говори о *метафори и научној фантастици*. У питању је Валдемарова реченица коју је два пута поновио: „Мртав сам“. Метафорично схватање ове реченице могуће је, како Барт наводи, када се жена која је провела цело поподне у куповини пожали својој фризерки на умор. Раније смо навели неколико примера који су могући у научној фантастици када по Дејвидсоновом кључу метафору дословно схватамо. Рецимо: „Дај ми своју руку или срце“ и слично. Раније је констатовано да СФ жанр тежи да попуни празнину између дословног и метафоричног читања и креће се од једног ка другоме и обрнуто. Дејвидсоново становиште, да не постоји метафорично схватање него је у питању ефекат који одређена метафора ствара, такође нам је познат. Што се Бартовог примера: „Мртав сам“ из Поове приче тиче, он каже:

Прелазак метафоре у њено дословно значење је немогуће, посебно у случају ове метафоре: исказ „Мртав сам“, схваћен дословно, поништен је (док „Спавам“ остаје дословно могућ у домену хипнотичког сна). (1973: 265)

Коначно, позабавимо се још једним за нас важним аспектом Поове приче. Раније је речено да је г. Валдемар добровољно пристао да буде хипнотисан у тренутку смрти (*in articulo mortis*). Током експеримента, који је трајао мало више од седам месеци и којем су присуствовали два лекара, један студент, два болничара и наратор хипнотизер, утврђено је да је противно свим природним законима и медицинској пракси тело г. Валдемара било у стању хибернације а његова душа на извештан начин није отишла тамо где би по схватању хришћанске религије западне цивилизације требало да оде, а то су небеса, рај и томе слично. Поставља се питање зашто је г. Валдемар пристао да уместо свештеника, на његовој самрти буду сви горе набројани. Једина два одговора која се сами по себи намећу су: да би себи олакшао болове препустивши се у стању хипнозе „лепој смрти“, док би се други свео на његову веру у науку.

Током 19. века интензивно се развија наука чији експерименти коначно воде новим проналасцима попут парне машине, телеграфа и слично. Медицина је такође у успону тако да је пракса медицинског праћења болести и смрти све више постајала пракса. Рекло би се да По овде покушава да опише шта би се десило ако би се неки научни, у овом случају

медицински експеримент, отео контроли и кренуо у нежељеном правцу. Харолд Бивер сматра да је По вероватно пратио *post mortem* извештаје који су се правили након аутопсије тела умрле особе, јер, како каже, „чак ни модеран ренгенски снимак не би показао Валдемарово стање са већом прецизношћу“. (1976: 420). У Поовој причи наратор се пре него што је приступио Валдемаровој постељи информисао о његовом здравственом стању и од двојице лекара добио следећу дијагнозу:

Лево плућно крило већ осамнаест месеци како се претворило у полукост или рскавицу и, наравно, беше сасвим излишно за задаће живота. Десно плућно крило у свом горњем делу беше такође делимице, али не сасвим, окоштало, а доњи део био је само гомила гнојавих туберкула који су се сливали један у други. На неколико повећих места плућа су се провалила, а једно крило сасвим срасло са ребрима. (Ро 2006: 801)

Поова прецизност у описима Валдемаровог стања овде је у функцији, како је то већ поменуто, веродостојности приче и слављења науке која ипак, ако је судити по Поу, не даје коначне одговоре а њена методологија и инструменти увек могу да измакну људској контроли остављајући несагледиве последице. У прилог овој тврдњи иде и литерарна порука која је послата неколико деценија раније у, како британски аутор и теоретичар СФ жанра Брајен Олдис каже, првом научнофантастичном роману свеколике светске књижевности, *Франкеништајну или модерном прометеју* (*Frankenstein or The Modern Prometheus*) од младе ауторке Мери Шели. У Олдисовој студији о историјском развоју научнофантастичног књижевног жанра под називом *Trillion Year Spree*, стоји:

Што више знамо о некој епохи, мање смо сигурни о њеним коренима. Почети датирања ренесансе постају све нејаснији из декаде у декаду како се њено изучавање наставља. У сваком случају, имајући у виду чињеницу да ниједан жанр није у потпуности јасан, *Франкеништајн* је више него убедљива прекретница од које можемо да започнемо нашу причу. Иза ње леже друге традиције попут сломљених скелета и класичних митова, али Мери Шелин роман наговештава неизбежно ново схватање људских способности. (Aldiss 1988: 19)



На другом месту у својој књизи Олдис такође каже:

Тема романа *Франкенштајн* модернија је и интересантнија од прича о међузвезданим путовањима из разлога што нас више приближава тајни човека и живота; исто као што међузвездана путовања побуђују већи интерес од појединих фантастичних тема попут телепатије. (1988: 64)

„Нових схватања људских способности“ и покушаја откривања „тајни човека и живота“ свесни су и Шели и По. Свако у свом делу и свако на свој начин у суштини говоре о могућим странпутицама на које може да доведе злоупотреба науке или погрешно усмерена научна активност у овом случају експеримент који се отима људској контроли. Доктор Франкенштајн од људских и животињских посмртних остатака ствара биће у својој лабораторији којем на необјашњив начин удахњује живот. Након оживљавања створења и после првобитног усхићења успехом експеримента он са ужасом схвата да је створио ужасно, страшно, ружно биће чији изглед не може да поднесе те бежи од њега не само из лабораторије него и из своје куће. Овај моменат најбоље је предочити следећим цитатом из романа:

Благи Боже! Његова жута кожа једва је прекривала сплет мишића и жила; коса му је била црна, сјајна и лепршава, зуби бели као бисер; али ова раскошност чинила је само још страшнији контраст његовим водњикавим очима, које су изгледале готово исте боје као и тамне дупље у којима су лежале, његовом смежураном лицу и равним црним уснама. (Šeli 2015: 53)

Горе наведени опис веома је сличан Поовом опису г. Валдемара након успешне хипнозе *in articulo mortis*. Франкенштајну су црне усне док Валдемар комуницира са присутнима помоћу црног вибрирајућег језика. Након што је побегао из своје лабораторије ужаснут изгледом бића које је створио, Франкенштајна је након извесног времена савладао умор те је заспао. Када се у једном моменту тргао из сна, угледао је на месечини, како каже: „страшно биће – бедно чудовиште“ које је створио како прилази прозору:

Оно подиже завесе на кревету и упре у мене очи, ако се то могло назвати очима. Затим отвори вилице и промрмља нешто неразумљиво, а осмех му набра образе. Можда је говорило, али ја нисам чуо; једну руку је испружило, као да ме задржи, али ја побегох и јурнух низ степенице. (Šeli 2015: 53)

Готово идентично као и у случају раније наведеног *Солариса* Станислава Лема основна тема овде је у суштини, неуспела комуникација. Читалац ће до краја романа *Франкенштајн* схватити да створење уопште није по природи зло, него да једино жели да комуницира у друштву са људима. Међутим, одбачено је и презрено а најтеже му пада одбацивање од стране творца, Виктора Франкенштајна, који бежи од њега само зато што је ружно. Коначно, оно се окреће против њега што обојицу води њиховом уништењу. На крају романа, створење каже:

Направићу ломачу и претворићу у пепео ово бедно тело, да не би на основу остатака неки радознали и безбожни несрећник покушао да створи још једно биће као што сам ја. Умрећу... Попећу се на ломачу победоносно и ликоваћу на самртним мукама док ме буде гутао пламен. Ватра ће се угасити; ветар ће мој пепео разнети у море. Моја душа ће почивати у миру; ако и буде мислила, сигурно неће мислити овако. Збогом. (Šeli 2015: 53)

Лемов протагониста, психолог Келвин, након бизарног искуства које је имао на истраживачкој станици у орбити око планете Соларис чији је огромни океан на необјашњив начин материјализовао идентичну реплику његове покојне супруге, након њеног нестанка на крају романа, закључује:

Ни у једном тренутку нисам веровао да тај течни колос, који је стотинама људи донео смрт у себи, с којим је десетинама година цела моја раса покушавала да успостави бар неку нит споразумевања, да ће он, носећи ме не знајући, као зрно прашине, бити дирнут трагедијом двоје људи... Али живело је у мени ишчекивање, последња ствар која ми је остала од ње... Нисам знао ништа, истрајавајући у

непоколебљивој вери да није прошло време окрутних чуда. (Lem 2003: 211)

За Лемовог јунака Криса Келвина покушај контакта између два потпуно различита космичка ентитета; људи и мислеће планете Соларис, неуспешно се завршио као „окрутно чудо“. У случају Поове приче, на крају се такође очекивало чудо и како наратор хипнотизер каже, сви су били спремни да виде болесника пробуђеног, међутим о неуспеху овог експеримента веома убедљиво говоре нараторове последње речи с којима се прича и завршава:

Док сам ја брзо правио хипнотичке покрете усред његових узвика „мртав, мртав“, који су у потпуном смислу падали с језика а не са усана паћеникових, његово цело тело, наједанпут, за један једини минут или још за мање, сруши се, измрви се, стопи се, иструли потпуно под мојим рукама. На постељи, пред целим друштвом – лежала је малтене течна маса отужне и гадне трулежи. (Ро 2006: 801)

## 6.5. Неколико речи са мумијом (*Some Words with a Mummy*)

У другој књизи своје обимне студије *Чудовишта која смо волели 1-5*, Ранко Мунитић нам износи можда најбољу уметничку дефиницију мумије:

Шта је заправо мумија, тело путем конзерванаса у давнини отето распадању, негдашњи човек претворен у крути симулакрум, артефакт што је једном живео, дерутна – од векова изгрижена чаура ишчезлог духа, смртни организам хемијски препарирани за вечност, за васкрснуће у неком другом свету или реалитету, шта је – ако не збирни амблем у исти мах, *загробног* и *научног*, аветињског и футуристичког, магијског и митског набоја, биће са границе живота и смрти које није ни тело ни скелет, поникло из мрака костурнице колико и из прве лабораторије, заједничка креација врача, касапина, травара фанатика и спиритисте, идеал некрофила и животворца у истом калупу, домет демиурга и даимона у садејству... (2008: 114)

Едгар Алан По се, као и неки писци пре њега, запитао да ли је могуће и какве би културолошке последице такав чин имао када би се та „чаура ишчезлог духа“ или „крути симулакрум“ оживео не у неком другом свету или реалитету, како Мунитић каже, него у истом свету из ког је потекао, само неколико хиљада година касније.

По није сасвим оригиналан када је у питању ова идеја. Једно од значајнијих дела деветнаестог века, барем када је у питању фантастични и научнофантастични књижевни жанр, свакако је *Мумија! Прича двадесетдругог века* (*The Mummy! A Tale of the Twenty-Second Century*, 1827.) британске ауторке Џејн Лоудон (Jane Loudon, 1807-1858). Оно се не може стриктно жанровски одредити из простог разлога што је то пре морално-политички и теолошки трактат него дело научне фантастике. У њему извесни дух предаје наратору свитке у којима је записана хроника будићих историјских догађаја који треба да буду записани и претворени у роман. У двадесетдругом веку Британија је опет католичка земља а Енглеска и Ирска су повезане тунелом. Истовремено у Египту, двојица истраживача успевају кришом да продру у Кеопсову пирамиду и уз помоћ електрицитета оживе мумију која бежи у Енглеску где учествује у политичким итригама. Лоудон је очигледно у овом

наративу износила своје политичке ставове у делу које претежно има сатирични тон. На крају се испоставља да је мумија оживљена уз помоћ „Божје воље“ а не електрицитета што ово дело још више удаљава он научне фантастике, међутим Адам Робертс добро примећује да Лоудонова у свом роману, „експлицитније у односу на Мери Шели драматизује дијалектични однос између технологије и религије што наставља да одређује будући развој жанра.“ (Roberts 2006: 97).

У Поовој причи *Неколико речи са мумијом*, за разлику од приче *Факти о случају г. Валдемара* где је константно присутна атмосфера језе и хорора, преовладава хуморескни тон. Неименованог наратора, који је због умора и после, како каже, лагане вечере раније легао у кревет, ускоро буди хитна порука од пријатеља, доктора Пононера који је, како се наводи, добио одобрење од директора градског музеја да једну „непретресену старину“ расповије и који га, том приликом, позива да присуствује јединственом догађају.

Код доктора Пононера окупила се група професионалних и аматерских египтолога и процес одвијања мумије је започео. Врло брзо су схватили да је тело изузетно добро очувано и неко од присутних предложио је екперимент, како По каже, са Волтином батеријом. Другим речима, требало је покушати оживети тело уз помоћ електрицитета. Не знамо да ли је По био упознат са Лоудоновом *Мумијом* јер за њега је то „оригинална идеја“ коју ће касније кинематографска идустрија немилице експлоатисати у безбројним филмским хорор верзијама оживљавања како Франкенштајнових чудовишта тако и разних мумија које се након оживљавања претварају у хладнокрвне убице. У Поовој причи, како је већ речено, преовладава хуморескна атмосфера која је чак на ивице бурлеске. Након првобитне реакције беживотног тела на електрицитет, где су присутни приметили извесне промене, пристипило се засецању појединих делова тела мумије. Када су експеримент поновили, додирујући жицом дубок зарез на носу који су претходно направили, десило се следеће:

Духовно и физички – фигуративно и буквално – ефекат је био електрични. У првом моменту леш је отворио очи и убрзано жмиркао неколико минута, како то чини господин Барнес у пантомими; у другом је кинуо; у трећем је сео на ивицу стола; у четвртном је песницом треснуо по лицу доктора Пононера; а у петом, окренувши се

према *messieurs* Глидону и Бакингему, проговорио на врло добром египатском језику... (Ро 2006: 806)

Противно свим очекивањима По, од процеса буђења неколико хиљада година старог леша, прави комичан ефекат. Након првобитног шока, изненађења, страха и неверице свих присутних, започиње врло жив разговор са египатским грофом Аламистекеом. Одмах упада у очи да је његово име у ствари кованица енглеских речи које би могле да носе значење да је његово буђење заправо била грешка. (*Allamistakeo*). Прва невероватна информација која се сазнаје из грофовог почетног излагања о животу и обичајима древног Египта је дужина људског живота тог доба. На логично питање како то да је и даље жив након толиких векова проведених у саркофагу он одговара:

У моје доба, уобичајен људски век био је око осамсто година. Мало је људи умирало, осим због најнеобичнијих несрећа, пре старости од шесто година; неки су живели дуже од декаде векова; али осамсто година се сматрало природним веком. После открића принципа балсамовања, који сам вам већ описао, нашим филозофима је пало на памет да се хвале вредна радозналост могла задовољити, и да је у исто време наука могла имати много више користи ако би се овај природни век живео у ратама. (Ро 2006: 806)

Идеју о неколико стотина година дугом људском животу По је вероватно позајмио из старозаветне традиције. У *Првој књизи Мојсијевој*, у петој глави *Постања*, на месту где се говори о Адамовом потомству од Сита до Ноја, стоји:

Кад је Адам имао сто и тридесет година роди му се син њему сличан и надану му име Сит. Адамови дани после Ситовог рођења били су осам стотина година; и родише му се синови и ћери. Сви дани које је Адам поживео било је девет стотина и тридесет година. После тога он умре. (Пост. 5.)

Судећи по Библији, оваква хронологија са сличним људским веком, наставља се све до Аврама. Већ после Ноја, великог потопа и уништења Содоме и Гоморе људски век се све више смањује, да би у двадесет и петој глави *Постања*, где се говори о Аврамовој смрти, прочитали следеће:

Ево дана Аврамових година: он поживе сто и седамдесет и пет година. Аврам издахну и умре после срећне старости, стар и сит живота, и би прибран к своме роду (Пост. 25.)

Коначно, у последњој, педесетој глави *Постања* јеврејски је народ већ вековима под египатском влашћу. Овде се говори о балсамовању људских посмртних остатака док је човечји животни век много ближи реалним годинама. *Постање*, односно *Прва књига Мојсијева* завршава се следећим речима:

Јосиф умре у својој сто и десетој години. Њега балзамоваше и положише у ковчег у Египту. (Пост. 50.)

Друга идеја из горе наведеног цитата из Поове приче, да би се тако дугачак људски век могао живети у „ратама“, Поов је оригинални допринос жанру научне фантастике.

Из Аламистековог излагања сазнајемо да би људска врста и њена друштвена организација коју називамо цивилизацијом највише користи имала када би се историчари, након њиховог истраживања од петсто година, балсамовали или, језиком научне фантастике, подвргавали процесу хибернације па након извесног времена „враћали у живот“ да би, како По каже, „кружили лампом“ по архивама тражећи своје текстове који су у дугом временском периоду били подвргавани разним редиговањима и исправкама која су потпуно искривила и уништила њихове оригиналне текстове. Они би на овај начин имали прилику да наставе своја истраживања и исправе сва погрешна тумачења која су, како се у Аламистековом излагању износи, била предмет у „врсти књижевне арене за противречна

излагања, загонетке и личне полемике целог чопора раздражених коментатора.“ (Ро 2006: 806).

Чини се да је овде По наговестио будућност у методологији историјских и социолошких истраживања. У двадесетом веку, поготову после радова познатих класика попут Шпенглера и Тојнбија, све се више прихватају идеје кружних историјских токова и цивилизацијских образаца у односу на линеарне. Помислимо само какву бисмо ситуацију имали да смо у реалном, нашем емпиријском, свету имали прилику да све великане људске историје ставимо у стање суспендоване анимације и пробудимо их након неколико стотина или хиљада година. Да ли би они наставили своје радове, истраживања, књижевна дела? Да ли би негирали нека од тумачења њиховог рада која су настала након њихове „смрти“? Такве спекулације су наравно, само у домену митова које је модерна критика саздала око многих генијалних појединаца. А није ли понављање мита у осови само још једна теза која иде у прилог веродостојности идеје о циклличности људске историје.

Поова метафора о „књижевној арени“ очигледно говори о свеколоком жанру научне фантастике јер једино он може, ако не да одговори на претходно постављена питања, онда барем да постави неке књижевне парадигме. Амерички теоретичар научне фантастике Роберт Филмус (Robert Philmus) у чланку под називом *Научна фантастика као мит* који се појавио у зборнику *Научна фантастика*, а представља уводно поглавље његове књиге: *Into the Unknown – The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H.G. Wells*, пише:

Сва научна фантастика користи се до извесне мере метафорама садржаним у савременим идејама, преображавајући их у мит. Али писац сатиричне научне фантастике истиче ограничења општеприхваћених идеја и идеала, приказујући их обично као универзалне принципе или митологизирајући њихове антитезе. (Filmus 1976: 97)

Не треба, наравно сметнути са ума да је *Неколико речи са мумијом* ипак, барем на површинској структури наратива, Поова сатира која је усмерена ка критици друштва у ком је живео. Сетимо се само почетка приче. Неименовани аутор одлази на починак после, како каже, лаке вечере, а претходно се потрудио да нам у детаље објасни да је у питању био зец



спремљен на велшки начин којег треба избегавати без обилне количине јаког црног пива. По свему судећи, вечера уопште није била лагана, а попио је и пет флаша поменутог пива. Наратив који следи може се тумачити и као немиран сан који је последица преобилне вечере. У прилог овој претпоставци иду и коначне нараторове речи с којима се прича и завршава. Након четири сата проведених у разговору са египатским грофом у дому свог пријатеља доктора Пононера, главни јунак се враћа кући, леже, буди се у седам сати пре подне, пише белешке и коментарише:

Убеђен сам да све иде лоше. Поред тога, изузетно ме занима ко ће бити председник државе 2045. године. Због тога ћу, чим се обријем и попијем шољицу кафе, мирно отићи до Пононера и балсамовати се за следећих неколико стотина година. (Ро 2006: 806)

Дарко Сувин у тексту под називом *Научна фантастика: функције, облици, социологија* из 1972. године, који је поновно објављен у зборнику *Научна фантастика, спознаја, слобода* 2009. године, сматра да научна фантастика не понавља митске обрасце него је у својој основи епска. У горе наведеном тексту он каже:

Ако прихватимо Лотманову тврдњу да се сви белетристички текстови могу замислити у распону на чијем је једном крају могуће постулирати митолошку структуру с кружним временом, а на другој (да незнатно преиначим његову поставку) епску структуру с развојним временом, модерна се СФ тада – у изравном омјеру са својом значајношћу – налази у превласти епског. (Suvin 2009: 61)

Горе наведени цитат не негира претходно изнешену Филмусову идеју о научној фантастици као миту него је управо допуњује, јер Сувин у основи додаје још једну димензију која се може уочити у научнофантастичној књижевности а то је, како каже: „организовање панораме једино фабулом епске авантуре или путовања-открића.“ Враћајући се на научно фантастични мотив суспендоване анимације, успешно експлоатисан код Поа, а имајући у виду митску и епску књижевну димензију о којој Филмус и Сувин говоре, у

редовима који следе ће у кратким цртама бити описан роман Артура Кларка *Песме далеке Земље (The Songs of Distant Earth)* из 1985. године.

У питању је, како сâм аутор наводи у уводној белешци, покушај да се напише потпуно *реалистично* прозно дело о теми међузвезданог путовања. У белешци се такође каже да не постоји ништа у књизи што противречи познатим начелима, осим неспутане екстраполације која се односи на „квантни погон“. У роману се прати путовање последњег свемирског брода са Земље која је уништена у експлозији Сунца. На путовање које ће трајати неколико стотина година до нове планете под називом *Сеган два* звездани брод *Магелан* носи на стотине хиљада хибернисаних мушкараца и жена који ће колонисати нову планету и тиме обезбедити продужетак људске врсте која већ стотинама година у назад насељава најудаљеније делове галаксије. Да би се успешно обавило путовање звезданим бродом на квантни погон који остварује брзину блиску светлосној, испред њега је постављен ледени штитник који обезбеђује безбедност путовања. Заплет настаје када брод, због истрошености штита, мора да прекине путовање не би ли обновио лед на штиту. Срећом пут их наводи на претходно насељену планету под називом *Таласа*. Како би успешно успоставили контакт са становницима *Таласе*, посада брода *Магелан* одлучује да из стања хибернације пробуди најстаријег путника, амбасадора-саветника Мозеса Кандора чија је улога да представницима једне туђе планете објасни да долазе у миру и да им је потребна само вода, за поправак штита, које њихов свет има у изобиљу. Остатак заплета за нас је тренутно мање важан јер на овом месту можемо да кажемо да Кларков протагониста Мозес Кандор живи свој живот у етапама баш као и Поов гроф Аламистакео и његови савременици историчари о којима је причао знатижељницима који су се окупили заједно са наратором приче у кући доктора Понорера.

Овај Кларков роман, иако не спада у његова најбоља дела, можда као ни један његов други, садржи све три димензије научно фантастичног наратива о којима је овде било речи. То су: суспендована анимација која се постиже хибернисањем колониста са Земље у утроби звезданог брода Магелан, епска димензија која је оличена у космичко-библијским размерама путовања које треба да се заврши на далекој планети, новом дому и са великом надом очекиваном новом Рајском врту људске расе и коначно, како на самом крају овог Кларковог космичког епа сазнајемо, митској димензији доприноси сцена која је описана

када један од чланова *Магеланове* посаде по имену Лорен поведе знатижељног становника *Таласе*, своју љубавницу Мирису у обилазак неколико километара дугачког звезданог брода. На уласку у велику комору, где су у виду хексагоналних ћелија биле поређане хибернационе коморе људи који су сањали своје неколико стотина година дуге снове, налазила се златна маска. На Мирисино питање о чему је реч Лорен одговара:

Понели смо много ремек-дела Земљине уметности. Ово је било једно од најзнаменитијих. Он је био краљ који је умро веома млад – још као дечак... Лоренов глас замре док им се у глави врзмала иста мисао. Мириса је морала да зажмирка неколико пута како би отрла сузе пре но што је успела да прочита запис испод маске.

#### ТУТАНКАМОН

1361 – 1353. п.н.е.

(Долина краљева, Египат, 1922. н.е.)

Да, био је готово истог узраста као Кумар. Златно лице посматрало их је преко миленијума и светлосних година – лице младог бога ишчезлог у цвету младости. На њему су се назирали моћ и самопоуздање, али још не и надменост и окрутност које би му подариле изгубљене године.

„Зашто је овде?“ упита Мириса, напола наслућујући одговор.

„Изгледало је као сасвим прикладан симбол. Египћани су веровали да ће, уколико изврше праве обреде, мртви поново оживети на својеврсном другом свету. Чисто сујеверје, разуме се – али овде је постало стварност. (Klark 1985: 184)

Кларк демистификује мит о реинкарнацији фараона у складу са здраворазумском логиком научне фантастике а истовремено користи исте митске обрасце, у виду нове књижевности, које инкорпорира у своју фабулу. Поова метафора о „животу у ратама“ инспирисана древноегипатским обичајима, по Рикеровом кључу имала је у овом случају хеуристичку функцију. Кларк је епизодном протагонисти свог романа, Мозесу Кандору, дао значајну улогу постављајући га као посредника и преговарача између две космичке цивилизације давши му исту одговорну улогу као и По историчарима преко наратије грофа Аламистекеа.

На самом крају анализе ове Поове приче треба нагласити да је она инспирисала многе синеасте који су њен научнофантастични потенцијал искористили за грађење хорор заплета. Томе је најбољи сведок запажање Ранка Мунитића, у случају ове приче, које говори о научнофантастичној интервенцији уз помоћ Волтиног стуба:

*Неколико речи са мумијом* је хумореска која то „чудо“ користи као духовно средство, а никако као циљ заплета; реч је такође о догађају који се (с обзиром на околности са почетка и краја приче) лако могао одиграти у немирном сну приповедача; кинематографија ће оживљавање мумије пребацити из научнофантастичног у магијски циклус, додати рушилачку јурњаву кроз савремени цивилизацијски амбијент и одмах створити једну од најслабијих визија „horroга“; а ипак, без обзира на бројне измене оригинала, код Поа је присутно и прецизирано све што треба за кристалисање новог сегмента „страве и ужаса“. У тренутку када „лешина отвори очи“ и „египатски гроф“ по имену Allamistakeo осмотри своју нову околину – бриљантна књижевна сатира постаје конкретна слика из које ће индустрија кино-чудовишта дестилисати оригинални и богато експлоатисани специјалитет. (Munitić 2008: 114)

## 7. Приче са темама карактеристичним за научну фантастику попут кибернетике, робота и књижевне утопије

### 7.1. *Истрошени човек (The Man that was Used Up)*

У краткој причи *Истрошени човек*, По, као у већини својих наратива, у првом лицу наратора који нам приповеда о свом познанству са како каже, почасним бригадним генералом Цоном А. Б. Ц. Смитом, износи идеју о употреби вештачких делова људског тела. Кроз почетни комични увод, накнадно бурлескни заплет и коначно бизаран расплет сазнајемо да главни јунак, претходно поменути генерал, важи за великог јунака, човека чудесне храбрости, „правог десперада и гутача ватре“ који је водио војску у поход против љутих непријатеља, северноамеричких индијанских племена Багабуа и Кикапуа, настањених код Винсконсина.

Наратор се диви генераловом физичком изгледу, лепом васпитању и аристократском пореклу. Причајући са одушевљењем о целој његовој појави он хвали сваки детаљ генераловог тела, од косе које није било ни бујније ни таласастије ни сјајније, преко бркова, уста, зуба и очију. Грудни су му, каже наратор, биле најскладније које је икада видео, а што се савршених пропорција његовог тела тиче:

Ова ретка особеност само је још више истицала пар рамена, која би чак и мермерном Аполону пробудила осећај ниже вредности, изазвала стид и заруменела му лице. (Ро 2006: 262)

У жељи да сазна што више детаља о овом славном војсковођи, распитује се код познаника и коначно сазнаје да генерала Смита називају човеком; мандрагором. *Mandragora officinarium*, биљка која је код нашег народа позната под именом адамова глава, буновина, велико зеље, водопић, јабучина, ололочеп, тусту корен, алрауна, мандрагула, алрун и нарангулина расте око Средоземног мора. Корен јој је око 60 цм дугачак, дебео и

меснат, разгранат и понекад необично човеколиког облика на којем се лепо могу разликовати људски торзо, две ноге, две руке и глава. Чудно понашање појединих нараторових познаника у вези са генераловим изгледом буди извесну сумњу код наратора поготову после разговора са пријатељем од кога чује следеће:

Бригадни генерал Џон А. Б. Џ. Смит? Слушајте... (господин С. нађе за сходно да стави прст на ноздрву). Ви желите да навестите, сада, стварно и одистински, и са чистом савешћу, да не знате целу ствар са Смитом, као што ја знам, зар не? Смит? Џон А. Б. Џ. ? Сачувај ме Боже он је чо – о – век ... (Ро 2006: 269)

Научнофантастични карактер ове кратке Поове приче испољава се на њеном крају када наратор испровоциран чудним понашањем својих познаника који му дају двосмислене информације о бригандном генералу Џону А. Б. Џ. Смиту, одлучује да му ненајављено оде у посету не би ли, како каже, разјаснију ову гадну мистерију. Генералов слуга рекао му је да се његов господар облачи, међутим наратор је под изговором да је хитно ипак ушао у собу. Оно што је тамо затекао најбоље илуструје следећи цитати:

Када сам ушао у собу, почео сам да гледам унаоколо, тражећи домаћина, али нисам одмах могао да га опазим. На поду, поред мојих ногу, лежала је велика и безоблична сподоба, са патрљцима, увијена у завоје, и ја сам је, како нисам био баш најбоље воље, шутнуо од себе.

„Ајме! Јао! Баш уљудно, Бога ми!“ – рекао је онај замотуљак најтанушнијим гласом, нечим налик цијукању и звиждукању, све у свему најчуднијим гласићем који сам икада у животу чуо.

„Ајме! Баш уљудно, рекао бих!“ А ја, ја сам викнуо од страха, и као метак побегао у најдаљи ћошак собе. (Ро 2006: 269)

Стремкнувши се од шока у фотељу, наратор је забезектнуто посматрао како „безоблична сподоба, са патрљцима, увијена у завоје“ наређује свом слуги да му додаје вештачке делове тела. Прво је ногу „уврнуо“ у себе, онда му је слуга „зашрафио“ руку, те

му је навукао груди. После је генерал ставио перику и зубе, а слуга му је помогао да „уврне“ око.

Након првобитног шока, наратору се избистрило у глави и схватио је да је сподоба, које се толико уплашио, ни мање ни више него његов нови познаник, славни генерал Џон А. Б. Џ. Смит. Међутим и даље је био збуњен његовим „танушним гласом налик цијукању и звиждукању.“ И та се мистерија разрешила када је на генералово љутито инсистирање слуга морао да „машину чудног изгледа“ стави генералу у уста. Испоставило се да је у питању вештачко непце након чије је монтаже генералов глас био поново „дубок, мелодичан и звонак“. Након првобитног шока, схвативши да је генерал у војним кампањама против индијанских племена, остао без половине свог тела, наратору остаје да мирно примети да је случај јасан и да је генерал Смит ипак био човек – *истрашени човек*.

Са позиција научно фантастичне књижевности генерала Смита би требало посматрати као *киборга* што је скраћеница за термин *кибернетски организам*. У основи је то организам који је настао химеризацијом, односно неприродним, али свесно вештачким комбиновањем и уграђивањем механичких уређаја у људско тело. Сам израз потекао је од много старијег концепта, под називом *кибернетика*, којег су антички Грци користили за појам управљања и владања. У Вујаклијином Лексикону страних речи и израза стоји да је:

Кибернетика (грч. κυβερνάω управљам, владам) наука о заједничким начелима и законитостима управљања, преноса и обраде информација у техничким, биолошким и економским системима. Као врсту приступа по природи различитим системима, предложио ју је 1948. год. амерички математичар Норберт Винер (1894-1964).

Овде ћемо мало да застанемо да би се позабавили изразима *киборг*, *андرويد* и *робот*. Сва три израза се врло често користе као синоними мада постоје разлике између ове три врсте вештачких створења. Терминолошка разлика није пресудна за ово истраживање, међутим потребно их је истаћи јер оне су, видећемо, историјске природе што је значајно са књижевног становишта.

Прво вештачко биће, робот, андроид или киборг, које западна књижевност преко старогрчких митова познаје је вероватно Тал (грч. Talōs), створење од бронзе које је чувало острво Крит. Тал се појављује у миту о Аргонаутима и с обзиром да сви грчки митови имају неколико верзија као и различите апстрактно педагошке поруке које носе, погледајмо шта о томе каже Роберт Грејвс (Robert Graves) у књизи *Грчки митови (The Greek Myths, 1955)*:

Тал је било име Минојевог бронзаног слуге са бивољом главом кога је Зевс поклатио Миноју да чува Крит. Неки кажу да је тај слуга био један од преживелих људи бронзане расе који су никли из јасеновог дрвета; други кажу да га је Хефајст исковао на Сардинији и да је имао један једини крвни суд којим је, од врата до чланака на ногама, текла крв, а та вена је доле била закопчана бронзаном чиодом. Његов задатак био је да три пута дневно оптрчи острво Крит и баца стење на сваку лађу која би туда пролазила; такође да три пута годишње, лаганим ходом, обиђе сва села на острву и разгласи Минојеве законе са бронзаних таблица. Када су са Сардиније покушали напад на острво, Тал се ужарио и све их уништио својим ватреним загрљајем, церећи се љутито; отуда израз „сардоничан осмех“. Најзад је Медеја убила Тала, извукавши му чиоду, те му је истекла крв; други, опет, тврде да га је Аргонаут Појант ранио у чланак отровном стрелом. (Grejvs 2002: 250)

Прилично је тешко дефинисати Тала после овог цитата. Њега је од бронзе исковао бог Хефест, што значи да је био вештачко створење попут данашњих робота. Са друге стране сазнајемо да је имао један крвни суд у којем је текла крв као животна течност, што значи да је имао органске компоненте које га чине андроидом у модерном смислу. Коначно, умео је да говори и обзнањује законе, што значи да је имао неку врсту вештачке интелигенције или компјутера који је управљао говорним и моторичким функцијама тела.

Брајан Стејблфорд (Brian Stableford) у *Енциклопедији научних чињеница и научне фантастике (Science Fact and Science Fiction, an Encyclopedia)* каже да: „термин *андроид* (androides) вуче корене из средњевековне, алхемијске литературе и да му је прво појављивање, које се може историјски пратити, у Енглеској 1727. године и то везано за наводно стварање *хомункулуса* које су практиковали алхемичари попут Албертуса Магнуса и Парацелзуса“. (2006: 22).



Други средњовековни извор је чувена прашка легенда о голему, вештачком бићу створеном од иловаче, којем је уз помоћ кабалистичких формула живот удахнуо легендарни раби Лев. Средњовековна алхемија и јеврејска мистика су странпутице на које се лако може скренути када је мотив киборга, андроида и робота у научној фантастици у питању, јер они се под називима хомункулус и голем јављају као вештачка биће створена магијом а не научним поступком који је евидентан у примеру Шелиног *Франкеништајна* о чему је већ било речи у претходним поглављима.

Да су у питању странпутице, које воде ка изучавању магије, мистике и фантастичне књижевности у ширем снислу, а не научне фантастике чиме се првенствено овде бавимо, говоре и цитати из студије Гершома Шолема (G. G. Scholem) под називом *Кабала и њена симболика (Zur Kabbala und Ihrer Symbolik)*:

У Прашком предању раног XIX века, повезана је с нарочитим особеностима прашког молитвеног реда за петак увече. Према том предању раби Лев је, наводно, направио голема, који је свог господара служио радећи све послове током читаве седмице, али пошто на Шабат сва створења мирују, раби је голема сваки пут пре уласка Шабата, скидајући Божје име које му је давало живот, поново претварао у иловачу. Једном је раби заборавио да уклони шем – *име*. Општина се већ била окупила у синагоги на Божју службу, већ је говорила и суботњи псалм (Пс 92), кад је голем почео чудовишном снагом да бесни, да дрма куће претећи да све уништи. Позвали су раби Лева, вечерњи сутон још није био прошао и Шабат заправо још није био почео. Он се тада баци према побеснелом голему и стрже му *шем* и голем се распаде у земљу. (Шолем 2006: 199)

Из цитата се види да је реч о магији, а не стварању вештачког бића попут модерних робота уз помоћ научних сазнања, па макар и оних које антиципирамо за будућност. Два детаља из цитата су, међутим, изненађујуће слична модерним схватањима робота у научно фантастичној литератури и уопште. То су, у суштини два роботска мотива научне фантастике. Први је да човек прави робота да би за њега обављао послове, а други је вечита бојазан људске расе да се роботи могу одметнути и окренути против њих претећи им чак и истребљењем. Оба мотива, као и етимолошко порекло речи *робот* потражићемо у драми

чешког писца Карела Чапека (Karel Čapek) под називом *P. U. P. (Росамови универзални Роботи)*.

Позоришна драма у три чина *P. U. P. (Росамови универзални Роботи)* написана 1920. године, своју премијеру доживела је већ следеће године у Народном позоришту у Прагу. У питању је антропо-песимистичка, дистопијска визија будућности у којој је први пут употребљена реч робот, што у преводу са чешког језика значи тежак физички рад. Чапек под роботом не подразумева вештачки створен хуманоидни механизам како је тај израз схваћен у данашње време, него биолошки створено биће из лабораторије које нема свест људског бића. Таква бића се данашњом терминологијом пре могу назвати андронидима, створењима са вештачком интелигенцијом код којих су поједини делови тела биолошке природе. Направљени по тајној формули доктора Росума, која током радње драме бива уништена, роботи, који су направљени за тешки физички рад и ратовање, окрећу се против људи и истребљују их до последњег. Остављају у животу само једног човека под именом Алквист надајући се да ће он, будући да је један од чланова тима из Росумове фабрике робота, успети поново да дође до изгубљене формуле. Њему то не полази за руком, међутим код два робота под именима Примус и Хелена примећује међусобну љубав и у завршним речима драме, када схвата да њих двоје припадају једно другом и да не желе да живе једно без другог, са сузама у очима изговара речи: „Пођи Адаме, пођи Ево! Свет је ваш.“ (Чапек, 2012: 119).

Чапекова идеја о опасности неконтролисане технологије и њеном отимању и коначно окретању против човека, постаће један од чешће експлоатисаних мотива научнофантастичне књижевности од Херберта Џорџа Велса, Замјатина, Хакслија, преко Филипа К. Дика и Баларда као представника новог таласа, све до модерне научне фантастике 21. века. Дарко Сувин је још у *Метаморфозама научне фантастике* записао следеће:

Чапекових осам драма су, упркос светским популарностима неких од њих (укључујући *Росумове универзалне Роботе или P.U.P.*), најслабији део његовог опуса који се састоји од педесетак књига прича, есеја, путописа, романа и чланака. Поетска правда, међутим, произилази из чињенице да је његова централна преокупација била потенцијал и

актуализација нехуманости човека двадесетог века те је цео његов опус слика сукоба природног и неприродног, псеудо човека. Таква људима слична бића, свесна али без емоција, су у Чапековом раду међу првима представљена као роботи у Р.У.Р.-у. (Suvín 1979: 270)

У Поовој причи *Истрошени човек* наратор доживљава генерала Џона А.Б.Ц. Смита као „велику и безоблична сподобу, са патрљцима, увијену у завоје“. Тек када генерал „уврне“ ногу и „зашрафи“ руку, он добија човечји изглед. У Чапековој драми, након уништења људи, роботи производе добра за своје будуће генерације. Међутим, пошто су направљени од биолошког материјала, смртни су и њима, као и људима, прети нестанак. Један од робота у разговору са последњим човеком, Алквистом примећује: „Али не можемо израђивати роботе који ће нас наследити. Машине производе само безобличне груде. Кожа не пријања уз месо, ни месо уз кости.“ (Чапек 2012: 110). Тајна живота, Росумова формула, заувек је изгубљена, а робот не уме да направи робота. Роботи стварају само безживотне, како Чапек слично Поу каже, безобличне груде које немају карактер људског бића.

Подсетимо се става Роузмери Џексон која у студији *Фантастика: литература субверзије* каже да фантастична па самим тим и научно фантастична литература губи своју не означавајућу (non-signifying) природу уколико се схвати метафорично. Поове метафоре „уврнути ногу“ и „зашрафити руку“ по Дејвидсоновом кључу наравно дословце схватамо јер су њихове суштине и смисао у метонимијском, а не у метафоричном процесу. По Џексоновој „научна фантастика не ствара поетске слике, него радије производи низ слика у метонимијском премештању“ (Jackson 1981, 82).

Међутим, по Рикеровом хеуристичком кључу, нова метафора, односно ново значење настаје када после увртања и шрафљења појединих удова наратор свог саговорника прихвата као људско биће, макар и „истрошено“ а не као сподобу или, Чапековим речима „безобличну груду“. Речено је да По коначно прави комичан расплет, међутим метафоре које настају као последица уградње вештачких делова људског тела, развијају се у нове антрополошке теме будућих генерација писаца. Оне се свде на питање колико је доза антропоморфизма потребна да се неко биће доживи као људско. Другим речима колика је стварна доза људскости коју наратор Поове приче осећа према истом људском бићу лишеном одређених делова тела и касније према истом бићу када уврне и зашрафи вештачке

удове. Код Чапека и модерних писаца научне фантастике ситуација се разликује од Поове само наизглед јер и људи и роботи исто изгледају само су неки лишени хуманости. Слично је и у Пекићевој *Атлантиди*; роботе и људе разликују само они који примећују метални односно златни сјај у очима, а Орвел је у *Животињској фарми (Animal Farm)* отишао толико далеко да животиње, главни протагонисти његове бајке, у завршним сценама више не разликују људе од свиња и обрнуто.

Рене Декарт (René Descartes, 1596-1650) је у *Расправи о методи (Discours de la methode, 1637)* изнео став да животиње за разлику од људи немају разум нити да је могуће конструисати машину која би могла да се понаша као човек. Објашњавајући комплексност функционисања људског мозга и тела као Божје креације и једноставност функционисања неких машина које су биле познате у његово доба, он каже:

То неће нимало чудно изгледати онима који, знајући колико људска вештина може да створи разних аутомата или покретних машина из јако малог броја делова у поређењу са великим бројем костију, мишића, живаца, артерија, вена и свих других делова који се налазе у телу сваког живог створења. Такви ће то тело посматрати као машину која је, као дело Божјих руку, далеко складније сачињена и има далеко чудесније покрете од ма које од машина које је човек могао да измисли. (Dekart 1997: 245)

Неће протећи пуно времена од ове Декартове изјаве до Поове идеје о изванредно направљеним вештачким деловима тела које не разликујемо од правих нити Чапекених робота који су наизглед идентични људима. Основна идеја, коју је Чапек начео, провејаваће кроз целокупну научну фантастику двадесетог века као упозорење и питање може ли човек да се без последица игра креатора живота преузимајући на тај начин улогу Бога. Очигледно је да је по Декарту тако нешто немогуће, међутим сведоци смо да су писци научне фантастике увелико зачели ту тему. Амерички писац и научник Исак Асимов (Isaac Asimov, 1920-1992) ће половином двадесетог века ствари окренути наглавачке. У збирци прича под називом *Ја робот (I, Robot, short stories, 1950)*, његовим роботима у позитронским мозговима биће уграђена тзв. три закона роботике. Они се једном реченицом своде на следеће; робот не сме да науди људском бићу нити да допусти да људско биће буде

повређено, мора такође да се повинује наређењима добијеним од људског бића уколико то није у супротности са првим законом и коначно да штити своје постојање уколико то није у супротности са првим и другим законом. Јасно је већ и на први поглед да три Асимовљева закона роботике нису савршени јер велико је питање како би робот реаговао када би два људска бића хтела да се међусобно убију. Управо је то окосница заплета Асимовљевих прича о роботима у којима они показују много више хуманости од људи.

У Септембру 1960. године два америчка научника, Манфред Клајнс (Manfred E. Clynes) и Натан Клајн (Nathan S. Kline) објавили су рад у часопису *Астронаутика* (*Astronautics*) под називом *Киборг и свемир* (*Cyborg and Space*). У њиховом пионирском раду први пут се спомиње реч киборг, а већина текста посвећена је могућностима медицинског унапређења људског организма за живот и рад у суровим условима који владају у свемиру. Људска раса, ће по њима, свесно уграђивати вештачке, отпорније делове тела у циљу остварења ове идеје. Овакав концепт будућности, иако и раније експлоатисан, оберучке ће пригрлити научнофантастична књижевност у радовима писаца попут Артура Кларка, Фредерика Пола, Пола Мекалија и Берингтона Бејлија.

Пољски књижевник и академик Станислав Лем (Stanislaw Lem, 1921-2006), у својој футуристичкој студији под називом *Summa Technologiae* о *киборгизацији* је написао следеће:

Посебну пажњу заслужује једини данас познат, за сада чисто хипотетички пројекат реконструкције човека који су изнели научници. Није то пројект универзална реконструкције. Он треба да служи одређеним циљевима, то јест адаптацији са космосом као „еколошком нишом“. То је такозвани киборг (скраћеница од речи „кибернетичка организација“). „Киборгизација“ почива на уклањању пробавног система (сем јетре, евентуално и елемената панкреаса), чиме ће сувишне постати такође вилице, њихови мишићи и зуби. Ако проблем говора треба да буде решен „космички“ – путем сталне примене радио-везе – нестаће и уста. Киборг поседује низ биолошких елемената, као што су скелет, кожа и мозак, али тај мозак управља досад нехотичним функцијама тела свесно, пошто се у кључним пунктовима организма налазе осмотске пумпе, које у случају потребе убризгавају било прехранбене супстанце било активизујућа тела – лекове, хормоне, подстицајне препарате – било обрнуто, тела која смањују основну промену и чак уводе у стање хибернације. Таква аутохибернациона

спремност може озбиљно повећати изгледе да се преживи у време неке хаварије и сл. (Lem 1977: 413)

Лем, као и многи футуролози пре и после њега човекову апотеозу ка *homo cosmicus*-у види, између осталог и преко киборгизације, процеса који ће се можда и спонтано дешавати и који води до промене људског тела путем уградње разних импланата, вештачких делова који су издржљивији и постојанији од органске материје. Без обзира на све практично-техничке, моралне и етичке проблеме које он носи са собом, како видимо, веома је озбиљно схваћен као једна могућност ка напретку у свемирским истраживањима.

Исте 1905. године, када велики француски и светски писац научне фантастике Жил Верн умире, Морис Ренар (Maurice Renard, 1875-1940) објављује своју први СФ причу. Остаће упамћен по научно фантастичним делима која су варирали мотиве киборга и андроида са бизарним идејама пресађивања делова људских тела у животиње и слично. Широм популарност донеће му, можда чак и једно од његових слабијих дела, *Орлакове шаке* (*Les mains d'Orlac*) из 1920. године по чијим су мотивима снимљена и два филма; 1924. и 1935. године. У питању је прича о светски познатом пијанисти, Стивену Орлаку који после саобраћајне несреће возова остаје без најдрагоценијег дела тела; својих шака. Операција трансплантације нових шака успева, међутим то су шаке недавно погубљеног убице које у заплету који следи не слушају свог господара него раде оно што су радиле када су биле део тела претходног власника.

Ако је за Поа генерал Џон А. Б. Ц. Смит *истрашени човек*, за Ранка Мунитића (1943-2009), Орлак је први *прекројени човек* светске књижевности. У цитату преузетом из његове студије о чудовиштима у филмској уметности под називом *Чудовишта које смо волели 4*, сабране су скоро све филозофске идеје које смо покушали да изнесемо у овом поглављу:

Односи се, најпре, то на мотив чудовишта: пред њима није човеколико чедо магије (Голем) или демонске лабораторије (Хомункулус, робот Марија), није „успавани лепотан“ из црне бајке (Цесаре) нити злодух са онога света (гроф Орлок), а није ни демонско друго-ја из огледала

(Прашки студент) или из мрачних амбиса ида (адвокат Халерс из *Der Andere*, доктор Ворен из *Der Januskopf*, немачке варијације Др. Цекила и Мр. Хајда из 1913. и 1920. године). Стивен Орлак јесте редак примерак *прекројеног човека*, наиме, природан узорак побољшан трансплантацијом, што значи „коригован“ и „допуњен“ човек, створ коме су неки оштећени делови замењени новим. С обзиром на сваковрсне (углавном крајње баналне) поводе какви експресионистичком пацијенту достају за суноврат у бездане очаја, ово је чак један од ретких духовитих поена епохе! (Munitić 2010: 113)

## 7.2. Елеонора (*Eleonora*)

Када се прича о књижевним утопијама, било да су античке, пола миленијума старе (попут Морове *Утопије*) или припадају модерном добу где утопија полако уступа место дистопији, у питању су фабуле и садржајна решења која се у највећем корпусу својих текстова пре свега баве политичким, социолошким, економским и религијским системима имагинарних друштвених уређења, градећи на тај начин добра места (*eutopos*) и непостијећа места (*outopos*). Махом су то, попут Платонове *Државе*, филозофске расправе и дијалози у којима судеоници размењују мишљења о претходно изнетим темама. Та места су по правилу изолована од нашег емпиријског света, углавном на острвима, тешко доступним планинским врховима, у утроби земље, или у прелепим, готово рајским, долинама које су окружене брдима која их скривају.

Њихов литерарни заплет заснива се на томе што главни наратор заспи и пробуди се у другачијем окружењу или залута на такво место које касније описује читаоцу и путем дијалога или монолога преноси запажања и сећања на време проведено у таквим имагинарним световима са другачијим друштвеним устројством. Крајњи филозофски циљ је критика постојећег друштва кроз двосмислену сатиру у коју се често ова књижевна дела претварају носећи са собом многа питања од којих је можда најзначајније; Да ли је такво место заиста савршено како се у почетку представља и можда још важније; Да ли би особа која чита то дело заиста пожелела да ту и живи? Многе књижевне утопије имају и ту карактеристику да описују природне лепоте, реке, брда и језера као и лепо уређене баште и алеје утопијских простора. Управо ову последњу карактеристику као и последице њене литерарне експлоатације које се одражавају на научнофантастичну књижевност, ближе ћемо размотрити на примеру Поове кратке приче *Елеонора*.

*Елеонора* се сматра типично романтичарском љубавном причом са темом о великој љубави и смрти вољене жене на чије место, након извесног времена у животу главног протагонисте, долази друга чијим љубавним чарима он коначно подлеже. То је, по свему судећи, једина Поова прича која има релативно срећан крај. Овде ћемо се, међутим позабавити са ређе анализираним аспектом ове приче. То је Поов утопизам и његов однос



према утопији уопште. Испоставиће се да су за Поа, као и за потоње писце научне фантастике, утопије места без прогреса и након извесног времена прилично досадне. У њима је време стало и то су простори који су, како сâм По каже у песми *Земља сна (Dreamland)* када замишља Тулу, „далеки крајеви врх пророчких племена што су, узвишена, ван ПРОСТОРА и ВРЕМЕНА“. Поову критику утопије видимо у најмање три његове приче. То су: *Ђаво у звонику (The Devil in the Belfry)*, *Маска црвене смрти (The Masque of the Red Death)* и *Систем доктора Катхрана и професора Перјаха (The System of Doctor Tarr and Professor Fether)*. Све три приче описују затворене друштвене системе, попут утопијских, који су изоловани од било каквог утицаја спољашњег света. У сва три система, без обзира на утопијски карактер, ипак на неки начин, долази до уплива реметилачког фактора који нарушава њихово устројство. У првој прчи то је заустављање и ремећење времена без којег су становници утопијске варошице потпуно изгубљени, у другој је то покушај али и немоћ да се победи надолазећа и неминовна смрт, док се у трећој развија изоловано друштво једне менталне клинике које се не може инегрисати у стварни свет.

*Елеонора*, како смо то већ навикли код Поа, почиње нараторовим речима које подсећају на сличан увод из приче *Издајничко срце (The Tell-tale Heart)*. Он нам говори да га људи сматрају лудаком, али се истовремено пита није ли лудило најузвишенији разум: „зар оно најславније, оно најдубље не израста из болесног ума – из вечне променљивости узвишеног ума на рачун оног просечног“. (Ро 2006: 422). Даље нам каже да су они који сањају на јави свесни силних ствари које измичу онима који сањају само у сну: „У својим суморним визијама они опажају одсаје вечности, и будећи се, дрхте схватајући да су били надамак велике тајне“. (Ро 2006: 422).

Метафора „одсај вечности“ може се овде протумачити као „вечна садашњост“ што је једна од основних карактеристика утопије. Као што је већ речено, у утопијама је време стало и тамо се види одсјај вечности и влада вечна садашњост. Вероватно би за цивилизацију време и даље стајало да библијски Адам и Ева нису били радознали. Њиховим прогоном из Раја почиње историја. Говорећи о златном добу и човековој прогресивној деградацији Емил Сиоран (Emil M. Cioran, 1911-1995) у *Историју и утопију (Histoire et Utopie)* каже:

Прелазак у сребрно доба, а потом у бронзано и, напоследку, у гвоздено доба означава наше даље срозавање, наше све веће удаљавање од те вечне садашњости чији још само привид замишљамо и са којом више немамо заједничку границу: она припада једном другом свету, измиче нам, и ми смо толико другачији од ње да готово не успевамо да наслутимо њену природу. (Sioran 1987: 93)

Поов наратор даље каже да свој живот може да подели на два дела. То су два одвојена стања његовог духовног бића: „стање чисте свести“ и „стање сенки и сумњи“. Испоставиће се да прво стање одговара периоду када је са рођаком Елеонором и њеном мајком, како каже:

живео под тропским сунцем, у Долини разнобојне траве. Ниједна незвана нога никада није крочила у ту долину; јер, лежала је високо међу орканским висовима који су се оштро наносили око ње, заклањајући њене љупке кутке од сунчеве светлости. По оближњим стазама нико није корачао, а да се стигне до наше вољене куће, требало је, свом силином, разгрнути лишће хиљада шумских стабала, и изгазити небројено мноштво миомирисног цвећа. Тако смо, ето, живели сами, не знајући ништа о свету изван долине – ја, моја рођака и њена мајка. (Ро 2006: 423)

Познаваоци Поове биографије могу да препознају детаље из најсрећнијег периода Поовог зрелог животног доба када је са, рођаком и супругом, Вирцинијом Клем и њеном мајком живео у предграђу Њујорка. Описи рајске земље, издвојене од спољашњег света ван времена и простора, који следе кључни су за разумевање Поове идеје о неостваривости утопијских снова:

Из мрачних крајева иза планина на горњем крају нашег неприступачног предела, пружала се уска дубока река, сјајнија од свега сем очију Елеонориних; и, у потаји вијугајући тамо-амо, отицала

је, на крају, кроз сеновиту клисуру, међу брдима црњим од оних где је извирала. Звали смо је „Река Тишине“, јер, као да се њеним протицањем утишавало све наоколо, Никакав хук није се чуо из њеног корита, а вијугала је тако питомо да се бисерни шљунак, у који смо волели да зуримо дубоко доле у њеним недрима, уопште не би мицао, него је лежао непомично до миле воље, сваки у свом положају, блистајући поносно заувек. (Ро 2006: 423)

Стиче се утисак, након ових описа, да се читава „Долина разнобојне траве“, како је По назива, налази у својеврсном стању суспендоване анимације. За њу, њену вегетацију, реку и бројне потоке који у њу увиру, време је непостојећа категорија. Све се налази, како Сиоран каже, у „вечној садашњости“. То се најбоље види у метафори „Река Тишине“. Не чује се чак ни њен проток нити се камење са њеног дна помера. Упркос овој чудној чињеници долина се описује као предивни рајски врт, са травом мириса ваниле, разнобојним цвећем и чудесним дрвећем, који подсећа на библијски Едем. У другој глави књиге Постања наилазимо на следећи опис:

И Јахве Бог, насади затим врт у Едему према истоку и онде је сместио човека кога створи. Јахве Бог, учини, те из земље никоше разна дрвећа лепа за гледање и добра за јело, и дрво живота усред врта, и дрво познавања добра и зла. Из Едема извирала је вода да натапа врт, а оданде се рачвала у четири реке. (Пост. 2. 8,9,10)

Жан Сервије (Jean Servier) у *Историји утопије (Histoire de l' utopie)* пише:

Заиста, по неким својим видовима утопија подсећа на непроменљиву Земљу, ону коју митови свих цивилизација смештају после смрти да би охрабрујућом сликом привукли све човекове стрепње: Елизијум, пољана среће, где су, према Хомеру, живели мртви хероји: боравак без борбе и без мржње где заувек владају хармонија и мир. Она само испуњава празнину између изгубљеног раја и обећане земље. Стога има бројне додирне тачке с ритуалима посвећења, јер њима, као и утопијом, појединац превазилази смрт да би стигао до новог рођења,

трансцендентира телесно рођење, пориче везу са неком материцом да би се поново родио из утробе звезда пошто је победио смрт. (Servije 2005: 302)

Након петнаест година рођаци се заљубљују једно у друго. „Љубав се уселила у њихова срца“, како По метафорички каже. Међутим, иако страсвена и искрена она на жалост не траје дуго и По новом метафором прекида статично стање приче када Елеонора схвата: „да јој се прст смрти наднео над груди и да је попут воденог цвета, била створена савршено лепом једино да би умрла; али ужаси гроба за њу су били тек мисао коју ми је открила једне вечери у смирај дана крај Реке Тишине“. (Ро 2006: 423).

„Прст смрти“ је метафора за раније спомињани реметилачки фактор којег свака књижевна утопија мора да има не би ли радња наставила да тече прекидајући досаду коју протагониста и читалац осећају. Она је истовремено и линија разграничења између два периода нараторовог живота раније назначеним као „стање чисте свести“ и „стање сенки и сумњи“. Стање чисте свести одиграва се у рајском окружењу долине док стање сенки и сумњи наступа у граду где су му помпа, раскош, звекет оружја и блистава лепота жена „затровали разум“. Наиме, након Елеонорине смрти наратор напушта Долину разнобојне траве и одлази у непознати град где је једно време остао веран завету верности датом Елеонори док су му ноћима давани знаци њеног присуства. Када су они међутим нестали, „свет се помрачи пред његовим очима“ и он се заљуби у прелепу, анђеоску и божанску девојку под именом Ирменгарда.

Поов протагониста заувек напушта рурални свет долине и настањује се у граду. Символично, он из стања суспендоване анимације прелази у активно стање. Бол и досада терају га ка урбаном простору где се одиграва живот. Једна од карактеристика научне фантастике, мада то није правило, је да своје протагонисте радије смешта у урбано окружење за разлику од фантастике или епске фантастике чији протагонисти бораве и чија се радња одиграва у измишљеним пасторалним световима.

Артур Кларк у роману *Град и Звезде* (*The City and the Stars*, 1956.) описује једну утопију смештену у далеку будућност људске цивилизације у којој целокупно

становништво наше планете већ милионима година живи у једном аутоматизованом граду под називом Дијаспар. Реметилачки фактор код Кларка није као код Поа догађај, односно смрт вољене жене метафорично описан као „прст смрти“, него млади протагониста Алвин који је прворођени становник града у последњих десет милиона година. Наиме, у аутоматизованом граду будућности какав је Диаспар све је контролисано, па и рађење људи чија су сећања похрањена у тзв. Банкама Сећања те се по насумичном обрасцу становници ове затворене заједнице поново рађају. Испоставиће се да су древни конструктори града, знајући да утопија води у досаду и деградацију, предвидели такав сценаријо и предупредили га својеврсним реметилачким фактором, људима који се по први пут рађају и који немају сећање на претходне животе. Будући да је први пут рођен, Алвин за разлику од осталих, има изражен истраживачки дух који се не мири са досадном свакодневицом удобног живота у изолованом граду, него креће изван њега. У покушају да напусти град и види шта има изван његових зидина, он доспева у вентилациони тунел из кога види сунце и земљу на коју људска нога није ступила милионима година. Кларкови описи пејзажа којег Алвин види, иако потпуно супротни од Поових описа Долине разнобојне траве, ипак имају заједничких црта:

Учинило му се да пред собом има неко вечно смрзнуто море. Безбројним миљама, пешчане дине стајале су заталасане ка западу, док су им обличја изгледала прекомерно увеличана под закошеним светлом. Несташна игра ветра местимично је исклесала необична вртложја и жлебове у песку; на махове, било је тешко не поверовати да ове скулптуре представљају плод делања разума. На веома великој удаљености, коју он више није био у стању да процени, уздизао се ланац благо заобљених брда, која су га помало разочарала; Алвин би дао много да је могао да у стварности види високе планине из древних сведочанстава и властитих снова. (Klarck 1978: 32)

Поова „Река тишине“ као и Кларково „смрзнуто море“ указују на исти књижевни мотив код обојице писаца; заустављено време као интермецо или пауза пре наставка који води коначном расплету. Коначни расплет код Поа се одиграва у граду који је поприште збивања, где све врви од различитих дешавања, док Кларк монотonoј свакодневици

Дијаспара супротставља читав Универзум звезда (сетимо се Поове метафоре из Еуреке) као један виши и пре свега трансцедентни вид устројства. Отуда и сâм назив романа; *Град и звезде*.

Треба имати у виду да оба аутора, и По и Кларк, не подразумевају под градом оно што ми данас традиционално видимо као урбану средину са својим карактеристикама која се, барем симболично, супротставља руралном и пасторалном. Они виде такав футуристички простор који Луис Мамфорд (Lewis Mumford, 1895-1990) у последњем поглављу своје обимне студије *Град у историји (The City in History)* назива „невидљивим градом“. То је простор у ком, да би функционисао у својим појединим сегментима, неће бити потребна како Мамфорд каже „физичка присутност свих учесника“. Мамфорд вероватно није могао ни да претпостави истинитост својих речи у деценијам које су уследиле. Он наводи пример човека у најудањенијем селу који ће захваљујући модерним средствима за репродуковање и комуникацију моћи да гледа исти филм и слуша исти радио програм као и човек у граду који је такорећи на извору дешавања. Овим је предосетио феномен интернета и глобализације света. За невидљиви град Мамфорд сматра:

одраз стварности једног новог света, у коме смо почели да живимо, света који није отворен само на површини, иза граница хоризонта, него и у унутрашњим перспективама, јер у њега продиру невидљиви зраци и зрачења које изазивају снаге чије деловање није доступно обичном запажању. (2006: 598)

Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926-1984) , у тексту под називом *Друга места* који је основа за предавање које је одржао 14. марта 1967. године у Тунису, разликује два типа простора; утопије и хетеротопије. За утопије Фуко каже да су у суштини нестварне. То су: „распореди који ступају у однос директне или обрнуте аналогije са стварним простором или друштвом.“ (Фуко 2005: 31). За други појам хетеротопије у којем су спојени противречни елементи који су на неки начин ипак повезани, Фуко каже:

Што се тиче хетеротопија у правом смислу речи, како их можемо описати, какво је њихово значење? Могла би се претпоставити, нећу рећи једна наука – зато што је та реч одвећ рабљена – већ нека врста систематског описа који би имао за предмет, у односу на једно одређено друштво, проучавање, анализу, опис, „читање“ како се данас радо вели, тих различитих простора, тих других места, у некој врсти митског и, у исто време, стварног надметања са простором у коме живимо; такав опис би се могао назвати хетеротопијом. (2005: 31)

Вратимо се Поовом протагонисти који напушта руралну, пасторалну утопију оличену у Долини разнобојне траве због, како каже: „успомена на Елеонору које су му наносиле бол“ (Ро 2006: 426) и одлази у непознати град који има све карактеристике хетеротопских простора о којима Фуко говори. У шест начела хетеротопија Фуко је дао примере конкретних хетеротопија које се налазе у људском друштву попут: гробља, позоришта, биоскопа, лепо уређених башта и вртова, зоолошких вртова, музеја, библиотека, вашаришта, светковина, касарна, затвора, мотела, јавних кућа, пуританских и језуитских колонија и коначно брода као, како Фуко каже, хетеротопије *par excellence*. (Фуко 2005: 36).

Са многим хетеротопијама горе набројаним протагониста Поове приче Елеонора сусреће се на самом крају наратива када доспе у велики град. Помпа и звекет оружја као и блистава лепота жена подсећају нас на карневал, вашар и јавне куће, док двор на ком је служио указује на касарну. Гробље и лепо уређену башту и врт оставио је за собом у Долини разнобојне траве и вероватно Реком тишине, чамцем или бродом допловио до града где је упознао неземаљску Ирменгарду, оженио се заборавивши на обећање датој Елеонори која га је са другог света благосиљала и ослободила завета.

Када је на почетку анализе ове Поове приче речено да је њен крај релативно срећан, пре свега се мислило на то да наратор и истовремено главни протагониста ипак не остаје сасвим сам. Крај приче се чак може симболички разумети по кључу који наговештава да су Елеонора и Ирменгарда иста особа или да је, као у другим Поовим причама попут *Мореле* и *Лигеје*, дошло до реинкарнације њихових душа. Међутим не можемо се отети утиску да остаје вечна туга за изгубљеним рајем, изгубљеном особом и изгубљеним временом. У

*Тибингенском уводу у филозофију (Tübinger Einleitung in die Philosophie, 1963)* у делу где говори о смерницама утопијског садржаја, Ернст Блох (Ernst Bloch, 1885-1977) је написао:

На крају треба само напоменути да туга и бол у уметничком делу не остају никада *необасјани*, једнако као што се с друге стране, из истог утопијског разлога, и радост у уметничком делу јавља само на *помолу*, дакле продубљена *сенама*. Но, и сама велика трагична пропаст, и управо она, поред све крви, убиства, мрака, крста, никада нема последњу реч у уметничком делу, које се никада не завршава. (Bloch 1973: 115)



## 8. Настављачи традиције. Писци и дела научне фантастике двадесетог века. Теме научнофантастичног књижевног жанра

### 8.1. Књижевни термини: тема и мотив

На почетку овог рада речено је да ће циљ његовог истраживања бити покушај доказивања тезе да су метафоре нађене у појединим причама Едгара Алана Поа утицале на појаву и разраду тема модерне научне фантастике.

О каквим темама је реч било је говора током анализе изабраних Поових прича и есеја. Овде ћемо их поново представити као теме које се хронолошки појављују у раду и то по редоследу анализираних прича. То су теме: ентропије, апокалопсе или уништења света, свемирских путовања, хибернације, робота, вештачке интелигенције, првог контакта, кибернетике, паралелних светова и утопије. Оне су испреплетане са бројним појединачним мотивима који се понављају не само у научно фантастичној књижевности, него у књижевности уопште, тако да смо сведоци њихових бројних парафразирана о чему нас обавештава Лубомир Долежел (Lubomír Doležel) у свом истраживачком делу под називом *Хетерокосмика: Фикција и могући светови (Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds)* где на једном месту каже:

Парафразирањем добијамао екстензионалне представе посебних мотива: „Воз петроградско-варшавске железнице приближавао се Петрограду“, „Дезесент се тајно преселио из Париза у Фонтене“, „Мала Дорит се Удала за Артура Кленама“ и „Вертер верује да га Лоти воли“. Парафразе су сама срж семантике мотива; употребљавају се у препричавању, анализирању и тумачењу приповести. Можемо претпоставити да играју и важну когнитивну улогу; врло је вероватно да се мотиви складиште у памћењу управо у форми парафраза. (Doležel 2008: 47)

Познато је да је књижевни мотив основни стимуланс, подстицај или побуда за стварање уметничког дела уопште. Мотиви се деле на основу бројних подела које су представљене у виду дихотомија попут: тренутних и вечних, општих и појединачних, унутрашњих и спољашњих, активних и пасивних, дијахронијских и синхронијских, динамичких и статичких и слично. Они могу бити: поједини предмети, звукови, изрази, локација, околност па чак и осећање. Књижевне теме су, са друге стране, на вишем нивоу апстракције и представљају централно својство уметничког дела. Тема може да буде представљена или имплицирана у мотиву док је супротни случај немогућ.

Једна од основних карактеристика мотива је чињеница да се они понављају не само, како је претходно речено, путем парафразе у различитим уметничким делима, него и у оквиру једног уметничког дела. За овај феномен Иво Тартаља у својој *Теорији књижевности* каже:

Имајући одређену компакност, сваки мотив окупља у себи црте неке у животу поновљене ситуације. При томе се исти мотиви могу јављати у различитим фабулама. Предмет многих обрада, они су познати као „лутајући мотиви“. У оквиру компаративних студија испитивачи су сачинили велике каталогe таквих елементарних тематских јединица у приповеткама, нарочито у усменој књижевности. Па ипак, у сваком делу мотив добије и неке особене црте. (2003: 149)

Тема и мотив се као основни елементи тематске грађе уметничког дела врло често, у зависности од теоријске школе која их обрађује и тумачи, могу побркати. Ако тему дефинишемо као, код руских формалиста, оно „о чему се говори“, онда мотив, пошто долази од латинске речи *motivum* што значи *гибати*, може да се схвати као покретна тема која се среће у мноштву текстова.

Из претходног произилази да су тема и мотив дијалектички повезани и да се обоје понављају у наративу. У пракси се међу њима не прави разлика. Међутим, Х. Портер Абот (Н. Porter Abbott) у свом *Уводу у теорију прозе (The Cambridge Introduction to Narrative)* каже:

У расправи о наративу, обично се тема доживљава као апстрактнија, за разлику од мотива који је више конкретније природе. Лепота, природа, насиље и љубав могу бити теме; руже, ветрови, песнице и израз „Баркис је вољан“ могу бити мотиви. Мотиви су саставни део тема, док обрнуто није могуће. Мотиви су, према речима Џералда Принса, „најмање тематске јединице“. Прозори, на пример, представљају мотив у *Орканским висовима* и с обзиром на начин на који их Бронте користи они изражавају сложено преплитање три теме: бекства, изолације и заточења. (2009: 159)

Абот је у овом пасусу сажео све што је о теми и мотиву до сада речено. Богатије илустрације ради, његовом примеру из *Орканских висова* додаћемо већ помињани пример који је уско повезан са претходно урађеним анализама Поових прича. То је позната тема времена у причама попут: *Рукописа пронађеног у боци* и *У дубинама Малстрема*, као и друх прича и поема које нису биле предмет наше анализе попут: *Ђавола у звонику*, *Гаврана*, *Маске црвене смрти*, *Пада куће Ашера*, *Издајничког срца* и *Бунара и клатна*. У свим наведеним причама и поемама централна је тема времена која је пропраћена мотивима часовника.

Које су то научнофантастичне теме које су инспирисане Поовим метафорама? У прву групу сабраћемо књижевне теме попут ентропије, апокалипсе и утопије. Оне су груписане из разлога што многи научнофантастични наративи обрађују потенцијално постапокалиптично стање које настаје након великих епидемија, ратова, природних и космичких катастрофа које у потпуности и делимично уништавају човечанство које накнадно покушава да обнови цивилизацију. У Поовој причи *Разговор Еуропа и Хармионе* човечанство бива уништено и у фантастичној завршници пренешено на други ниво постојања у „анђеоску“ сферу. Део научнофантастичне књижевности који се бави овим темама биће усмерен ка истраживању способности човечанства да поново изгради социјални и економски поредак и коначно успостави утопију или све цивилизацијске вредности деградира правећи још горе друштво од оног које је завршило у пепелу. Другу групу чиниће теме фантастичних путовања, прво до Месеца, а онда и даље ка другим планетама и галаксијама. Научно надограђујући Лунарне утопије и све литералне покушаје усмерене ка човековом путу ка Месецу и даље, По је у причи о Хансу Пфалу применио

оригиналан књижевни приступ древној теми путовања на Земљин природни сателит која се састоји у подробном квази-научном опису путовања кроз дневничке белешке главног јунака. Трећу групу тема чини: хибернација, кибернетика, роботи, и књижевна утопија. То су такође теме научне фантастике које је По на различите начине обрађивао у својим причама. Како су ове теме третирали поједини модерни писци биће изложено у редовима који следе.

## 8.2. Ентропија, апокалипса, утопија

Утопијска књижевност дубоко је укореењена у најранијим наративима човечанства, док идеја о смаку света као претхришћанском феномену већ миленијумима плаши читаве генерације припадника људске врсте. Све старе цивилизације, па и хришћанска, имају у свом колективном сећању причу или запис о великом потопу, катастрофи која је збрисала готово цео људски род осим неколицине појединаца који су изнова успоставили нови цивилизацијски поредак по обрасцима претходног који је уништен. Хесиодова *Теогонија* уводи појам *хаоса* насупротив реду то јест, појам *ентропије* насупротив *енергији*, о чему ће касније бити речи. Француски психолог аустријског порекла Пол Дил (Paul Diel) у својој студији о *Симболици у грчкој митологији* (*Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, 1966.), каже:

Теогонија – па чак и грчка митологија у целини – само је развој тог првобитног сједињења противности између творачког начела и елементарног почела, између Духа и Материје, чији су први симболички представници Уран и Геја. То сједињење противности постаје услов како за еволуцију тако и за инволуцију. Превласт сједињења, прожимање материје духом, одлучиваће о еволуцији; превласт противности, непријатељског опирања духу водиће у инволуцију. Преовлађује еволуција те се на крају ствара надахнута материја (тело, плот, легло жеља) и чак људско тело надахнуто проницљивим духом који је постао свестан. (1991: 114, 115)

Горе изложена дихотомија која се огледа у духу и материји, Урану и Геји, еволуцији и инволуцији у научнофантастичној литератури је представљена као сукоб енергије и ентропије. Из дефиниције *Другог закона термодинамике* који као кључно филозофско начело уводи појам ентропије и установљава фундаменталну асиметрију природних процеса може се закључити да сваки изоловани систем спонтано тежи стању максималне ентропије. Другим речима, укупна ентропија изолованог термодинамичког система увећава се до своје максималне вредности. Она је, како физичари објашњавају, иреверзибилни (неповратни) процес који за последицу има „running-down universe“, универзум који

временом пропада. Књижевна идеја ентропије детаљно је разрађена у анализи Поове *Еуреке*. Она је била инспирација за научнофантастичне писце тзв. *новог таласа* (*New Wave*) окупљене око часописа *Нови светови* (*New Worlds*) којег је од 1964. године уређивао Мајкл Муркок (Michael Moorcock).

Једна од ауторки о којима се говори је америчка списатељица и сликарка Памела Золин која у својој краткој причи под називом *Млака смрт универзума* (*The Heath Death of the Universe*) из 1967. године износи ентропијску идеју хаоса у животу једне калифорнијске домаћице.

Золинова је своју причу конципирала у виду педесет и четири кратке белешке од којих су неке дужине свега једне реченице. На први поглед био би то рутински дан Сара Бојл која обавља кућне послове, иде у набавку, кува, пере веш и спрема послеподневну забаву поводом дечјег рођендана. Кроз белешке се хронолошки прати сваки детаљ тих догађаја док читалац већ на самом почетку примећује неколико чудних детаља. Неке белешке имају наслове, као у случају прве која је просто названа ОНТОЛОГИЈА у којој ауторка у једној реченици објашњава дефиницију ове гране метафизике.

У следећих неколико бележака Сара се бави својим изгледом, местом где живи и колеџом на ком је школована. Следи доручак који се састоји од кукурузних пахуљица са шећером које она сматра веома штетним по здравље своје деце, а посебно за њихове зубе. Сара у својим мислима иде толико далеко да тај производ, који деца воле због агресивне рекламе и поклона у виду дечјих играчака које се налазе у сваком паковању, сматра не само нездравим већ и канцерогеним.

У тринаестој белешци која носи назив ЕНТРОПИЈА Золинова објашњава да је то неповратан процес који, ако прихватимо чињеницу да је универзум затворен систем, коначно води до његовог краја, док се њена протагонисткиња Сара Бојл, грчевито бори против нарастајуће ентропије у свом домаћинству, улаже енергију константно спремајући ствари по кући, међутим безуспешно. Она оставља поруке по зидовима куће, па чак изнад шпорета пет пута исписује речи УПОМОЋ.

Пре рођенданске забаве размишља о крају света који је условљен ледом, водом и нуклеарним ратом. У једном моменту не може да се сети колико тачно деце има. После

забаве спрема кућу. Деца су у кревету. Улази у кухињу и у последњој, педесет и четвртој белешци ентропија њеног система достиже врхунац. Узима паковање јаја из фрижидера и баца га на под. Колачи су разбацани на све стране. Све време плаче. Тегла са џемом од грожђа разбија прозор изнад судопере.

Золинова и са лингвистичке стране описује Сарино душевно стање: „She is crying. She cries”. Користи два граматичка времена истовремено да би описала стање које је моментално, али и стално. Као да је васиона дошла до крајње тачке успоравања. Остало је да Сара разбије још неколико тањира, разбаца шерпе и тигање по кухињи и, док и даље плаче отворених уста, у вис баца јаја која достижу зенит и полако крећу да падају остављајући читаоце у недоумици хоће ли досегнути под разбивши се или неће услед нестанка система у ком се налазе.

Идеја о пропадајућем универзуму који је последица већ поменутог Другог закона термодинамике ни у ком случају није чедо *новог таласа* у научној фантастици. Подсећајући нас на крај Велсовог романа *Времплов* (*The Time Machine*) у којем *Времпловац* (*The Time Traveler*) отпутује тридесет милиона година у будућност, Новица Петровић у уводном делу књиге *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема* каже да „протагониста присуствује ентропијском призору приближавања краја Сунчевог Система, а са њим и наше сопствене планете” (Петровић 2011: 21).

Ентропијски призор о ком Петровић говори је тренутак смрти нашег Сунчевог система. Сунце је истрошило своје термонуклеарно гориво, постаје црвени џин и коначно бели патуљак. Престаје његова активност и настаје хладноћа која гаси сваки живот који је еонима бујао на нашој а можда и другим планетама Сунчевог система. Кларков роман *Песме далеке Земље*, детаљно анализиран у поглављу о суспендованој анимацији, даје детаљне и маштовите описе Земљиног уништења снимљеног камерама постављеним на појединим местима планете које пре сопственог уништења бележе готово моментална испаравања океана и сагоревање планете слично Поовим описима у *Разговору Еураса и Хармионе*.

Скоро цео један век пре Кларка, Велс нам у свом првом роману *Времплов*, када његов неименовани протагониста једноставно назван *Времпловац* отпутује у далеку

будућност где са Земље присуствује последњим тренуцима живота Сунчевог система, даје следећи опис:

Тама се ширила; хладан ветар почео је да освежава са истока, а киша белих пахуљица у ваздуху повећавала се. Са руба мора зашумели су се таласи. Осим ових беживотних звукова, свет је био тих. Тих? Тешко је пренети ту мирноћу. Свако оглашавање људи, блејање оваца, цвркулт птица, зујање инсеката, сви шумови који чине позадину нашег живота – све се то окончало (2005: 99)

У Велсовом роману, уколико смо се претходно сложили са Аботом у вези дијалектичког односа теме и мотива, основна тема је путовање кроз време и последице које таква активност може да произведе, док се као споредни провлаче претходно описани етропијски мотиви у виду приказа сцена краја Сунчевог система и саме планете Земље као колевке човечанства. Велс ипак оставља неразрешим питање опстанка човечанства. Код Кларка, у роману *Песме далеке Земље*, јасно да човечанство преживљава пронашавши свој нови дом у свемирском бескрају. Са друге стране, калифорнијски аутор Ким Стенли Робинсон (Kim Stanley Robinson) у познатој марсовској трилогији под називом *Црвени, Зелени и Плави Марс (Red, Green and Blue Mars)*, о чему ће више речи бити касније у тексту, литерарно описује нове социјално-политичко-економске односе који се могу развити на новој планети коју човечанство насељава градећи утопијско или дистопијско друштвено устројство. Код Велса се дакле не зна да ли је човечанство, након несхватљиво дугог периода од 30 милиона година, опстало или не, међутим он у *Времплову* даје још један мотив; утопијско-дистопијски.

Главни протагониста, Времпловац, након временског путовања у, са аспекта људског живота и поимања, далеку будућност и то годину 802.701, врло брзо, након првобитног одушевљења, увиђа да се човечанство раздвојило на две расе; Елоје и Морлоке. Они су дословно потомци две класе људи; аристократа и радника које је још средином 19. века Бенџамин Дизраели (Benjamin Disraeli, 1804-1881) видео као потпуно одвојене „две нације“ у роману *Пророчица или две нације (Sybil or The Two Nations)*. Дистопијски мотив *Времплова* огледа се у чињеници да су Елоји и Морлоци бића горњег и доњег света. Елоји



су инфантилна људска створења која живе на површини у, испоставиће се, перманентном страху од Морлока који се ноћу из подземља појављују на површини и лове Елоје којима се хране. Велс нам на овај начин представља дистопијски мотив као канибализам људске врсте као најгори могући сценаријо будућности.

Џејмс Греам Балард (James Graham Ballard, 1930-2009) је, као један од представника већ поменутог британског *новог таласа* (*New Wave*) научне фантастике чврсто повезаним са Муркоковим часописом *Нови светови* (*New Worlds*) у својим делима приказао проблеме модерног доба, отуђења и изопачења човека са својим напуштеним просторима, било отвореним или затвореним. Бетон, челик, пластика, стакло... Све се спаја у једну аморфну гомилу без икаквог реда. Новица Петровић је у праву када у чланку под називом *Ентропија поново посећена: Свирај поново Џиме* (*Entropy Revisited: Play It Again, Jim*) који се појавио у магазину за књижевност, уметност и филозофију *Зенит* број 3 из фебруара 2007. каже да је „Балардов целокупни опус обележен мотивом ентропије, како у његовом изворном, термодинамичком значењу, тако и социјалним и информатичким аспектима овог кључног појма савремене научне парадигме” (Петровић 2007: 37).

Балардова прича *Гласови времена* (*The Voices of Time*), која се изворно појављује у његовој збирци прича под називом *Гласови времена и друге приче* (*The Voices of Time and Other Stories*, 1962.) и касније у збирци *Четвородимензионални кошмар* (*The Four-Dimensional Nightmare*, 1963.), представља његов рани напор да изнесе све призоре и симболе који ће касније представљати карактеристику његових потоњих дела где доминира мотив ентропије. У овој причи човечанство летаргично чека не само свој биолошки крај него и крај целог универзума у целини. Као последица термонуклеарних проба у људима су активирани поједини гени који изазивају тзв. „наркома синдром“ који се манифестује као својеврсна болест спавања и под чијим дејством људи имају потребу да све више спавају док коначно не падну у кому и умру. Ова болест може се излечити једино хируршком интервенцијом на мозгу али то за последицу има да пацијент након операције више не може да спава тако да је осуђен на још гори кошмар вечите будности.

Главни протагониста приче, доктор Пауерс болује од наркома синдрома и свестан је своје блиске и неизбежне смрти. Дао је отказ на клиници где је радио и чак оперисао појединце од болести од које и сâм болује. Колега Андерсон му саветује да поново прочита

Тојнбија и Шпенглера, социјологе који су заслужни за идеју о цикличним историјским кретањима о којима ће бити речи у наставку овог рада. На овај начин, као да нам Балард говори да после нестанка овог универзума, по правилу настаје нови. Научнофантастични потенцијал ове приче огледа се у тренуцима када пацијент Колдрен објашњава доктору Пауерсу да је једна земаљска мисија на Месец током свог боравка на Земљиним сателитима срела тајанствене изасланике са Ориона који су им рекли да је истраживање свемира бесмислено јер је његов живот практично завршен. Уз то, радио телескопи на Земљи су примили сигнал представљен као опадајући математички низ који је, посвему судећи, одбројавање до краја универзума.

Последње тренутке Пауерсовог живота Балард екстатички представља у мислима свог протагонисте као: „временске песаме хиљада галаксија“ и „милион космичких гласова“ који му се обраћају у последњим тренуцима. О томе најбоље сведочи опис Пауерсовог коначног сједињења са умирућом васионом:

Око њега више нису били обриси брежуљака и језера, али слика мандале, налик неком космичком часовнику, остала му је пред очима, обасјавајући широку површину матице. Непрестано је посматрајући, осећао је како се његово тело постепено раствара, како се његове физичке димензије стапају са огромним континуумом матице који га је носио ка средини великог канала, све даље, ван домашаја наде али најзад у спокојству, све ширим пространством реке вечности. (Balard 2005: 63)

Требало би, међутим, узети у обзир још један могући сценарио који модерна физика барем теоријски уважава. То је теорија десетодимензионалног универзума изложена у књизи *Хиперпростор (Hyperspace)* Мичија Какуа (Michio Kaku), професора теоријске физике на Градском колеџу у Њујорку. Ту се излаже интересантна теорија по којој се наш универзум види као споредни феномен веома драматичног превременског догађаја у раној фази васионе, када се првобитни десетодимензионални универзум због своје нестабилности распао на два - један нама познат, четвородимензионални који се шири и други, познат само теоријским физичарима, шестодимензионалан и сажимајући. То значи да наш свемир има

свог брата близанца који је тешко уочљив, међутим није бескорисни „прилепак“ нашег свемира.

Будућа интелигентна бића, па и људски род, ако га до тада још буде, у њему могу наћи спас. Уколико би овладале хиперпростором будуће цивилизације би могле да пређу у шестодимензионални универзум из ког би, како Каку каже:

могле мирно да посматрају смрт урушавајућег космоса у ватреној катаклизми. Како се наш космос буде урушавао и постајао непрепознатљив, температуре ће порастати до неслућених граница, доводећи до новог Великог праска. Она интелигентна жива бића ће, из своје перспективе у хиперпростору, тако рећи из првог реда, гледати најређи од свих научних феномена: стварање космоса и њиховог новог дома. (2015: 28)

Грчка реч *катастрофѝ* значи преврат, преокрет, обрт или пресудан догађај. Катастрофизам је теорија по којој су неке геолошке и биолошке појаве биле проузроковане катастрофама или наглим и силним поремећајима у природи. Узроке катастрофа могли бисмо да поделимо у две групе: унутрашње и спољашње.

Спољашњи узроци су пре свега космичке појаве које се дешавају ван утицаја било какве људске активности: судари планета, сателита, астероида, метеорита, комета или неких других небеских тела попут неутронских звезда, црних рупа и слично. Они су, иако веома интересантни по свом појавном облику и инспирацији за научнофантастичну књижевност, за нас од мањег значаја јер ћемо се овде, пре свега, фокусирати на унутрашње узроке, будући да су они условљени људском активношћу. Њих је на сензационалистички начин изнео Имануел Великовски (Immanuel Velikovsky) у књизи *Светови у судару* (*Worlds in Collision*, 1950.) у којој, на не увек научно утемељен начин, покушава да помоћу народних предања и митова старих цивилизација укаже на међусобну колизију планета сунчевог система и других небеских тела у прошлости.

Иако веома популарна у своје време, књига је износила многе податке чисто спекулативне природе који су се могли тумачити на различите начине. Између осталих спекулација спорна је била и његова идеја да је нафта на Земљи настала услед удара великог

броја комета чији се репови састоје, како он каже, од гасовитог угљеника и водоника. За ово истраживање идеје Великовског су значајне јер дозвољавају претпоставку да су космичке катастрофе саставни део живота универзума и да се понављају у одређеним циклусима и по неким обрасцима. Великовски можда није успео да убеди академску елиту у научну утемељеност својих идеја, али је изнео бројне примере из различитих митова широм света. У завршним разматрањима књиге он износи неоспорну чињеницу:

Уколико би услед неког удара угаона брзина различитих слојева или делова Земљине кугле била поремећена, ти би се слојеви или делови померили, а приликом трења развила би се топлота. Појавили би се процепи и напрслине, створила би се нова мора, копно би потонуло или би се уздигло у облику планинског венца, при чему би „средиште Земље” подрхтавало од ужаса, а њени се горњи делови распадали. (1982: 340)

Тумачење унутрашњих узрока има за последицу сагледавање антрополошких, социолошких, психолошких, историјских и политичких фактора који би изазвали потенцијалну катастрофу глобалних размера на нашој планети и начин на који би се, ако би то уопште било могуће, цивилизација обновила.

Покушаћемо да направимо грубу класификацију на основу тема које се најчешће појављују у књижевним делима. Унутрашњи узроци великих катастрофа или катаклизми човечанства могу да буду:

Епидемије изазване неким вирусом, гљивом или бактеријом које су настале у лабораторији или су се просто спонтано појавиле као производ природних мутација.

Ратови у којима је масовно коришћено хемијско, биолошко и нуклеарно оружје.

Поремећаји природне равнотеже условљени несавесним коришћењем пестицида и индустријским загађењем.

Земљотреси, вулканске ерупције, нагла захлађења, отопљења, поплаве, пожари и слично.

Појава конкурентских биљних, животињских или ванземаљских облика живота који прете да својом активношћу угрозе људски род.

Спољашњи у унутрашњи узроци могу да се преклапају. Астероид огромних размера који би ударио у Земљу покренуо би низ унутрашњих узрока као што су земљотреси и таласи великих размера, поплаве, вулканске ерупције, пожари, климатске промене и сл. Промене на Сунцу и појачање соларне радијације би такође изазвало пре свега климатске промене, отапање поларних капа, подизање нивоа светских мора и сл. То би било праћено споредним ефектима оличеним у феноменима као што су проблем производње довољне количине хране, пренасељеност појединих делова света, ратови, тероризам, болести, глад и сл.

Са друге стране, унутрашњи узроци би могли једни друге изазвати. На пример, ратови могу изазвати епидемије, земљотресе па чак и појаву конкурентских биљака и животиња услед мутација. Исто тако, сви узроци заједно могу бити спојени у јединствени ланац догађаја и тада би представљали један узрок при којем не бисмо имали јасну слику тога шта је чему претходило. Без обзира на горе наведену конфузију, претходна подела ће бити од користи када у наставку текста буде речи о научнофантастичним књижевним делима која обрађују тему уништења цивилизације и њене обнове.

Приче о катастрофама имају велику симболичку снагу коју црпе из митова старих цивилизација. У сумерско-вавилонском епу *Гилгамеш*, главни јунак упознаје преживелог Утнапиштира који му на *Острву блажених* приповеда о великој катастрофи. У причама Старих Грка, Деукалион и Пира су пар који после великог потопа обнавља цивилизацију. У Старом Завету шестог поглавља прве књиге Мојсијеве Бог саопштава Ноју да је због покварености људског рода одлучио да пусти потоп и истреби свако биће, све што „има даха“. Али Ноје и његова породица су привилеговани јер добијају упутства како да направе „корабљу“ како би се спасли. Изричита наредба гласи да ће у ту корабљу моћи да уђу Ноје са женом, синовима и снахама. Међутим, Господ му се даље обраћа следећим речима:

А од свега што је живо, од свих живих бића, узмећеш у корабљу по двоје, да их чуваш у животу са собом; по једно, мужјак и женка, нека буде. (Пост. 6.19)

Све претходно наведено нам указује на цивилизацијске циклусе који се понављају. Међутим, овде је важно нагласити да се обнова врши по претходно успостављеним обрасцима. Након што Ноје са својом породицом и свим мушким и женским појединачним врстама животиња преживљава потоп, он поново гради исти свет са истим живим бићима. Све указује на чињеницу да ће из неког разлога поново доћи до декаденције што ће условити нову катастрофу.

Идеја о цикличности и обнављању није модерног датума. На ту чињеницу указује и једна од алхемијских алегоричних слика, уроборос, кружно представљена змија која гута свој реп. Старе цивилизације су представљале настанак, развитак и нестанак у виду четири фазе које се у зависности од извора могу сврстати по групама као: 1) утемељење, ратник, херој или злато; 2) процват, интелектуалац, мудрац или сребро; 3) залазак, усвајач, трговац или бронза; 4) хаос, радник, рат или гвожђе. То су фазе које је Освалд Шпенглер (Oswald Spengler, 1880-1936) у *Пропаст запада (Der Untergang des Abendlandes, 1918.)* навео као четири годишња доба кроз која пролази свака цивилизација. Арнолд Тојнби (Arnold Toynbee, 1889-1975) у свом епохалном делу *Истраживање историје (A Study of History)* такође разликује четири етапе у животу цивилизација: њихово рађање, раст, слом и распадање. Ево шта он каже о ритму распадања:

Погоршању које започиње сломом цивилизације следи касније опоравак који започиње оснивањем универзалне државе, а овоме доцније следи слом *Pax Ecumenica* ове универзалне државе. Овај други слом означава почетак једног другог погоршања које, уместо да му следи још један опоравак, тече несметано даље све док се не заврши уништењем. (Тојнби 1971: 353)

Шпенглер и Тојнби, са својим раније поменутих делима, су социолошки класици двадесетог века чија истраживања су утрла пут модерним историјским, социолошким и антрополошким истраживањима наше цивилизације. За наше истраживање, међутим, она

нису довољна јер не укључују митолошки аспект људског деловања и историјског промишљања.

У књизи *Ми у космосу* (*My Z Kosmosu*), пољски аутор Арнолд Мостович (Arnold Mostowicz) цитира познатог румунског филозофа Мирчу Елијадеа (Mircea Eliade, 1907-1986) када у својој књизи *Космос и историја* (*The Myth of the Eternal Return*) каже да „мит не треба третирати једино као плод фантазије. То је догађај који се у древној прошлости заиста догодио. То је жива стварност. Упознати суштину мита значи разумети тајну прошлости.” (Mostovič 1984: 234). Разрађујући своје идеје Мостович спомиње извештај француских етнолога Марсела Гриола и Жермен Детерлен који су тридесетих, четрдесетих и педесетих година двадесетог века у афричкој држави Мали истраживали живот и обичаје Догона, етничке заједнице која живи на висоравни Бандиагара и по планинама око Хомбориа. Француски истраживачи су се заинтересовали за догонски космолошки мит који им је био предочен и касније објављен у виду есеја у књизи Ерика Гериеа (Eric Guertier) *Есеј о космологији Догона* (*Essai sur la cosmogonie Dogon*). Потребно је нагласити да су Догони неписмени, тако да своје митове преносе на нова поколења путем графичких симбола.

Мостович у поглављу *Постанак материје* покушава да докаже контроверзну идеју о настанку живота на Земљи, позивајући се на тумачење догонског мита. У питању је не тако нова мисао, омиљена у причама Артура Кларка, поготово у његовој књизи *2001: Одисеја у свемиру*, да је живот на нашој планети зачет под утицајем ванземаљске интелигенције. Како Мостович објашњава, све се своди на зрно *По* које је најмања честица материје. Имајући у виду да догонска реч *По* потиче из истог корена као и израз „завијати у спиралу“, долазимо до закључка који на извештан начин поткрепљује претходно елаборирану теорију о цикличности живота. Догонско знање нам, како Мостович цитира, каже:

Када се живот развија, развија се у виру, а то је понављање првог дела Аме (...) Живот се развио у исто време кад и његова основа створена од елемената (честица) које су наслагане једна на другу, повезане.” (Mostovič 1984: 269)

Ама је створитељ који је, напомиње даље Мостович, два пута стварао свет јер првим није био задовољан, те га је хтео уништити. То је у основи предходно елабориран мотив незадовољног Бога који из неког разлога уништава свет који је створио. Сетимо се само анализе Поове *Еуреке* где смо утврдили да је По интуитивно дошао на идеју о настанку Универзума која је тек у 20. веку уобличена у теорију Великог праска (Big Bang Theory). Овде се помиње метафора спирале, и живот који настаје у виру или вртлогу, која је обрађена у делу овог рада који анализира Поове приче *Рукопис пронађен у боци* и *У Малстремском вртлогу*.

Раније је речено је да се цивилизација обнавља по свом претходном обрасцу. На примеру изабраних научнофантастичних књижевних дела уверићемо се у могућност успостављања сасвим нових, комплексних односа који могу да настану у делимично или потпуно обновљеној цивилизацији. Крећући се по претходно утврђеној подели унутрашњих узрока катастрофа и разматрајући појединачне примере које је створила машта писаца научне фантастике размотрићемо антрополошке, еколошке, социјалне и политичке аспекте новонасталих друштава и њихових унутрашњих односа.

Једно од првих послератних књижевних дела које се баве темом пандемије великих размера је роман *Земља истрајава* (*Earth Abides*, 1949) Џорџа Р. Стјуарта (Stewart R. George, 1850-1980) у којем главни јунак Ишвуд (Иш) Вилијамс болује од уједа змије у својој истраживачкој брвници у калифорнијским планинама. Након опоравка силази у цивилизацију и убрзо схвата да је више нема. Становништво је помрло у великој епидемији коју је изазвао мистериозни вирус и њему се чини да је „последњи Американац“.

Мотив последњег човека на земљи није био нов у Стјуартово време. Том темом су се бавили Мери Шели у *Последњем човеку* и Џек Лондон у *Гримизној куги* (*The Scarlet Plague*, 1912.). Филмска индустрија је изнедрила неколико успешних верзија филмова са мотивом последњег човека на Земљи од којих су свакако најпознатији филмови снимљени по мотивима романа Ричарда Метисона (Richard Matheson, 1926-2013) *Ја сам легенда* (*I am the Legend*, 1954).



Међутим, оно што Стјуартов роман чини непревазиђеним узором потоњих Виндамових Метисонових, Балардових па и Кингових радова, је оно што нас највише интересује; како се и на који начин после катастрофе поново успоставља цивилизацијски поредак и људска заједница. Као и код осталих романа са мотивом последњег човека, ипак се испоставља да Иш није последњи примерак људске врсте. Он среће жену по имену Ема са којом заснива породицу, па чак и малу сакупљачку заједницу. Иш се намеће као вођа којем не полази за руком да организује заједницу и поново успостави пређашњи поредак. Не треба сметнути са ума да нема струје и да заједнице које су се организовале само троше залихе хране и бензина. Пролази неких двадесетак година у сакупљачком животу заједнице и Иш на самрти схвата да је ипак последњи Американац и да ће после њега све изгледати потпуно другачије. Чак се и на његов чекић не гледа као на користан алат или оружје (како то правилно закључује примитивни протагониста Гледа Месец са почетка Кларкове књиге *2001: Одисеја у свемиру* док у рукама држи животињску кост коју користи као оружје) него се доживљава као предмет обожавања, сујеверја и можда неке нове религије која је на помолу.

Бројна су књижевна дела научне фантастике која се баве темом тзв. нуклеарног холокауста, међутим, по свом квалитету издваја се дело Волтера М. Милера Млађег (Walter Michael Miller Jr, 1923- 1996) из 1960. године, под називом *Кантикулум за Либовица (A Canticle for Leibowitz)*. Оригинално замишљена као трилогија: *Fiat homo, Fiat lux* и *Fiat voluntas tua* (*Нека буде човек, Нека буде светлост* и *Нека буде воља твоја*) књига покрива период од једног и по милениума пратећи живот монаха реда светог Либовица у једном манастиру смештеном на југозападу данашњих Сједињених Америчких Држава.

Након свеопштег нуклеарног рата преживели део човечанства из беса је уништио скоро сву научно интелектуалну заоставштину. Задатак монаха је да што више знања спасу чувајући старе књиге и рукописе чије значење у многим случајевима не схватају у потпуности. Човечанство поново пролази кроз периоде средњег века, ренесансе закључно са модерним добом, с том разликом што овог пута овладава космичким летовима и насељава друге светове. Ипак, поново долази до нуклеарне кризе, овог пута фаталне у потпуности. Милер ипак даје наду људима који напуштају своју родну планету уочи потпуног нуклеарног уништења да своју нову будућност нађу негде у сазвежђу Алфа

Кентаури. Пратећи већ поменути Шпенглерову и Тојнбијеву парадигму о цикличности цивилизација, Милер је успео да предочи једну суморну и добрим делом песимистичку визију будућности из позиције бившег војног ветерана и америчког писца који је стварао у јеку хладног рата.

Зоран Живковић у својој *Енциклопедији научне фантастике* примећује да је *Кантикулум за Либовица* „истинско уметничко дело изникло из традиције једног жанра који све до времена у коме је овај роман настао готово није имао никаквих озбиљних књижевних амбиција.“ (Živković 1990: 468).

О утицају књижевности на политику, екологију и свест читалаца сведочи чувена књига Рејчел Карсон (Rachel L. Carson, 1907-1964) *Тихо пролеће* (*Silent Spring*) из 1962. године. Карсонова своју научну књигу почиње поглављем под називом *Бајка за будућност* (*A Fable for Tomorrow*).

Ради се о идиличној причи о фиктивном градићу смештеном у централном делу Сједињених Америчких Држава где све буја од живота; цветају воћњаци, листају храстови, јавори и брезе, теку потоци и чује се цвркулт птица.

А онда је услед неке непознате пошасте све почело да се мења. Некакав зли урок надвио се над заједницом. Чудновате болести збрисале су јата живине; говеда и овце боловала су и угињавала. Преко свега се надвила сенка смрти. (Прев. Аут.)<sup>4</sup>

У овом цитату први пут је приказано стање које није настало услед спектакуларног нуклеарног разарања, него услед рутинске људске активности, а то је масовно прскање инсектицидима и уношење отрова у земљиште, ваздух и водотокове. Карсонова је била океанограф и већи део њене књиге је истраживачка студија која је изазвала велико интересовање јавности у Сједињеним Државама шездесетих година двадесетог века. Ова књига иницирала је настанак еколошких покрета и коначно довела до забране масовне

---

<sup>4</sup> Then a strange blight crept over the area and everything began to change. Some evil spell had settled on the community: mysterious maladies swept the flocks of chickens; the cattle and sheep sickened and died. Every where was a shadow of death. (Carson 1962: 2).

употребе ДДТ-а, изузетно отровног инсектицида. Као научник, забринут за будућност своје планете, Карсонова је уводном причом своје студије инспирисала читава поколења писаца који ће покушати да опишу цивилизацијско стање које може настати неконтролисаним употребом инсектицида или ће се у својим делима бавити питањем заштите животне средине и одрживим развојем.

У обимној продукцији како књижевних дела, тако и филмских остварења која се баве темом глобалне катастрофе изазване земљотресом, вулканском ерупцијом, потопом или сушом, свакако треба поново поменути Греама Ј. Баларда који је шездесетих година као један од представника тзв. Новог таласа у британској научној фантастици у својим романима дао једну сасвим нову перспективу катастрофе и безнадежности. Балард је више заинтересован за унутрашњи свет својих протагониста него за пуке ефекте који могу проистећи из таквих сценарија. У роману *Потопљени свет* (*The Drowned World*, 1962.) пратимо догађаје неколико деценија после отапања поларних ледених капа услед појачане соларне радијације. Већина Земљине површине је под морима и велике светске метрополе су потопљене. Екваторијални предели су за живот неиздрживи, тако да је остатак човечанства населио поларне области. У роману су представљене две сукобљене заједнице: војно-научна база, где упознајемо главног протагонисту, биолога Керанса, и банда гусара која пљачка остатак света.

Заплет који се гради приликом сукоба ових двеју заједница је од секундарног значаја док се главни ток догађаја дешава у унутрашњим световима протагониста као токови свести. Дејан Огњановић у свом есеју о Баларду *Пропаст света није штета. Мотив катастрофе у романима Ц. Г. Баларда* каже да „кључни појмови за разумевање Балардовог ауторског света нису наука нити разум, већ надреализам и мит“. Балард је, како Огњановић даље наводи „окренут знатно ређој врсти митова који се баве крајем свих ствари.“ (Огњановић 2010: 23).

Оно што је за ово истраживање битно је чињеница да је у једном од својих последњих интервјуа Балард изјавио да нас очекује нови „психолошки поредак“ и да је његова проза закрчена остацима митологијских завршних тачака. ”Сви ти празни базени за пливање, напуштени хотели, технолошки отпад, тишина, пустиње - ово нису слике почетка; ово су

митологије крајева. Крајеви су такође почеци наредног корака напред.” (Цитирано: Ballard 2005: 167 у Огњановић 2010: 24).

Човеку се чини да је донекле укротио природу и прилагодио је својим потребама. У тим активностима, свесно или несвесно, далеко се отишло и у позитивном, али и у негативном контексту. Прилагођавајући природни амбијент човечанство је на ивици да неповратно наруши односе који за последицу имају настанак конкурентских врста које могу да га истисну у борби за полагање права на земаљски примат и заоставштину.

У роману *Рат људи и даждевњака* (*Válka s mloky*, 1936) чешки писац Карел Чапек (Karel Čapek, 1890-1938) сатирично приказује самоубилачку људску активност мотивисану похлепом. У питању је прича написана драматичним публицистичким стилем о открићу посебне врсте интелигентних даждевњака у јужним морима. Људи убрзо увиђају да могу да их користе за тешке физичке послове као што је бетонирање лука, али и за експлоатацију бисера. Све време их третирају као робове и нехумано се односе према њима и њиховим потребама. Број даждевњака у једном моменту досеже двадесет милијарди и они, након што су их људи претходно снабдели алатима и динамитом, почињу да потапају светске обале и проширују свој животни простор, одузимајући људима копно. Човечанство је чак и у таквим тренуцима разједињено интересима појединаца. Настављају да тргују са њима, достављајући им неопходан динамит, убрзавајући тиме своју пропаст.

У последњем поглављу, у својеврсном разговору са самим собом, аутор ипак оставља наду људима. Као и у Орвеловој *Животињској фарми*, где свиње на крају личе на људе, не само понашањем него и физички, тако и Чапек на крају одлучује да даждевњацима да људске особине и завади их. Они ће се у завршном, неочекиваном обрту међусобно поубијати. А људи? Они ће, каже Чапек, „полако почети да се враћају из планина на обале онога што остане од копна; али океани ће још дуго смрдети од распадања Даждевњака. Копна ће опет полако да порасту наносом река; море ће мало-помало да се повлачи и све ће скоро бити као пре.“ (Чапек 2004: 249). Остаће само, како на самом крају каже, „прича о потопљеним митским земљама које су, наводно, биле колевка људске културе; причаће се, можда, бајке о некој Енглеској, или Француској, или Немачкој.“ (Чапек 2009: 249).

У Стјуартовом роману људска заједница покушава да изгради цивилизацију испочетка. Чини се да од сакупљачке заједнице која се оформила око протагонисте Иша

тешко може да се успостави високо технолошка цивилизација. Све указује на неизвештан пут који чак може да се заврши потпуним изумирањем људске врсте. Милер у *Кантикулуму за Либовица* обрађује знатно дужи период током којег се људски еволутивни циклус понавља и човечанство не само да уништава себе него коначно бива принуђено да напусти Земљу. Тамо где преживели остаци људске врсте одлазе неизвесно је да ли ће поново настати дистопијско друштво или пак утопијско. Рејчел Карсон у својој *Бајци за сутрашњицу* приказује почетно стање из којег настају глад и ратови. У Балардовом *Потопљеном свету* чији протагониста хрли ка епицентру кризе приказани су дистопијски простори као одраз јунаковог унутрашњег света у којем крај заправо представља почетак нечег недефинисано новог. Коначно, у *Рату људи и даждевњака*, Чапек даје шансу људском роду дајући Даждевњацима људске особине. Они ће се међусобно истребити, мора ће се повући, а људски род ће вероватно поновити исте грешке. Све горе наведено произилази из идеје уништеног света и цивилизације.

Поова идеја о уништењу света и метафоре које смо анализирали у његовој причи *Разговор Еироса и Хармионе* које се односе на бледило људских лица и белило света и Велсова прича *Звезда* која је такође поменута говори о много већој трагедији за свет који код Поа бива уништен док се код Велса цивилизација ипак обнавља и људи се, након глобалне катаклизме, враћају у градове где се живот наставља. Научна фантастика, без обзира на песимистична или умерено оптимистична предвиђања, ипак изражава извесна надања о бољој будућности људске расе.

Када се прича о књижевној утопији или дистопији, човек је пред питањем да ли је у стању да у будућности ствара боље светове. Преласком на сферу *логоса*, мишљење човека из давних времена постало је утопијско. Ако се човекова утопијска свест креће од социјалног бића ка небеском, резултат су ретроградне утопије. Ако је на снази обрнути процес, резултат су конкретне утопије које могу бити позитивне или негативне. Без обзира на то што су оба смера са било којим исходом у било које доба човековог еволутивног развоја могућа, изгледа да се свест ипак креће од мита преко утопије до дистопије. У социјалном смислу, свака утопија која би се остварила неминовно би постала дистопија јер би потреба за променама престала да постоји.

Никола Тодоровић у есеју *литерални пакао уместо изгубљеног раја* који се појавио у часопису за књижевност, уметност и културу *Градина*, број 17 из 2007. године, примећује да „човек, као несавршено биће није у стању да ствара беспрекорне светове, чему је историја цивилизације најнемилосрднији сведок; али, човек као несавршено биће, може бити у стању да створи савршено репресивне светове, само уколико се и даље буде трудио да створи оно што није у стању.“ (Тодоровић 2007: 263).

У *Причи о утопијама* (*The Story of Utopias*, 1922) Луис Мамфорд (Lewis Mumford, 1895 - 1990) разликује микро утопије које назива *идолумима* (*идо-лум*), тј. светом идеја. (Мамфорд 2009: 20). Уводећи појмове *Летњиковца* (*Country house*) и *Угљеног града* (*Coketown*) насталих у ренесанси и деветнаестом веку, где је први симбол раскоши, доколице и уживања, а други есенција индустријског доба у којем се може видети само беда, исцрпљујући рад и патња, Мамфорд сугерише да је постојање микро утопија и дистопија могуће не само у историјској перспективи развитка људског друштва него и симултано, независно од историјског и географског контекста. Његова идеја да свако друштво има „резервоар потенцијала“ који може утопију претвори у дистопију и обрнуто од кључне је важности за научнофантастичну литературу која је у великој мери експлоатише.

### 8.3. Фантастична путовања на Месец, Марс и даље (књижевна стремљења ка небесима)

Нама најближе небеско тело, Месец, Земљин природни сателит на удаљености од свега 400 хиљада километара, фасцинира нас и привлачи како у правом смислу те речи када говоримо о његовој гравитацији, тако и у метафоричном значењу имајући у виду његов утицај на људски организам и имагинацију од памтивека до данас.

Површина нашег природног сателита привлачила је пажњу још примитивном човеку у освиту његовог разума. Она и данас опчини свакога ко се у њу загледа током ведрих ноћи за време пуног Месеца када уз мало маште може да се разазна месечево лице које се осмехује или пак љути. Овде ћемо се за тренутак присетити филмског дебија научне фантастике у виду кратког филма Жоржа Мелијеса (*Georges Méliès*, 1861-1938) снимљеног 1902. године под називом *Пут на Месец (Le Voyage dans la Lune)*, раскошне фантазије, како Ранко Мунитић луцидно примећује у својој обимној студији *Чудовишта која смо волели 3*, дуге „285 метара у 30 засебних живих слика која садржи и прву велику слику-поруку филмског „science fiction-a“: кадар са живим гипсаним лицем Месеца које испаљена ракета погађа право у око.”(Munitić 2008: 162).

Мелијес, чије лице видимо на чувеном кадру је очигледно био инспирисан романом Жила Верна *Од Земље до Месеца (De la Terre á la Lune, 1865.)*. У том, првом научнофантастичном филму којег свеколика светска кинематографија познаје, протагонисти бивају испаљени на Месец огромним топом идентично као и у Верновом роману. Колико год наивно и немогуће то данас деловало, ипак је то први технолошки предлог за савладавање друге космичке брзине.

Херберт Џорџ Велс ће за нешто мање од четрдесет година након Верна у првој дистопији туђинских светова *Први људи на Месецу (The First Men in the Moon, 1901)* своје јунаке послати на Месец уз помоћ уређаја који неутралише гравитацију. Ракетна индустрија ће почети да се развија тридесетих и четрдесетих година двадесетог века те ће након завршетка Другог светског рата и током хладноратовског такмичења две супер силе,

Сједињених Америчких Држава и Совјетског Савеза, коначно повести човека до орбите и касније до Месеца.

Старе цивилизације повезивале су Месец са женским принципом. Чињеница да је његово кретање на небеском своду уско повезано са менструалним циклусом код жена стварало је код старих народа представу о Месецу као женском божанству. Отуда потиче распрострањеност мноштва богиња Месеца у старим култовима. Старогрчка Артемида или римска Дијана представљене су са запетим луком који представља млад месец, изврнути полумесец је атрибут староегипатске богиње Изиде, док у хришћанској иконографији Девица Марија преузима сличну симболику. Елаборирајући чињенице о томе како Месец утиче на плиму, осеку и емоције повезане са водом, аутори Марк О' Конел и Рејд Ери у Илустрованој енциклопедији знакова и симбола примећују „да бити под утицајем Месеца значи губити разум, бити понесен расположењима и осећањима, у власти несвесног, што се у најекстремнијој форми манифестује као лудило.“ (О' Конел, Ери 2007: 120).

Магични седамнаести век донео је неколико значајних дела која описују путовања на Месец. 1638. године објављена је књига бискупа Френсиса Годвина (Francis Godwin, 1562-1633) *Човек на Месецу (The Man in the Moone, 1638.)* у којој извесни Доминго Гонзалес описује своје путовање на Месец уз помоћ јата гусака које се крећу брзином од 85 миља на час и за једанаест дана стижу до Месеца.

Исти јунак ће се појавити и у првом делу романа *Други свет (The Other World)* Сирана де Бержерака (Cyrano de Bergerac, 1619-1655) под називом *Државе и царства Месеца (Society and Government of the Moon)* из 1657. године. Зорица Ђерговић-Јоксимовић у својој студији под називом *Утопија, алтернативна историја* наглашава да је „интерутопијски дијалог“ карактеристичан за све потоње *лунарне утопије* које ће „служити углавном као полигон за изношење сатиричних опсервација о ауторовом друштву.“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 94). Бројна су дела која Ђерговић-Јоксимовић набраја у фусноти број 36 на страни 94 своје књиге. Она покривају период од почетка 17. све до краја 19. века.

Интересовања аутора с једне, и публике с друге стране, говоре о популарности ове теме коју је начео познати астроном и математичар Јохан Кеплер (Johannes Kepler, 1571-1630) својим делом *Сан (Сомниум)* из 1634. године. Новица Петровић се у уводном делу своје књиге *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема* позива на Артура



Кларка који у својој студији *Путовања на Месец (Voyages to the Moon)* цитира Марџори Хоуп Николсон (Marjorie Hope Nicolson, 1894-1981). У њеној студији *Путовања на Месец (Voyages to the Moon, 1948.)* изнесено је мишљење да је Кеплеров *Сомнијум* „дело које је преобразило древну лукијановску традицију чудесног путовања у савремено, научно утемељено путовање у свемир.“ (Петровић 2011: 11). Петровић додаје да ову тврдњу треба прихватити условно јер без обзира на то што су описи потенцијалног посматрача који би са Месеца гледао друга небеска тела прилично реални, начин на који протагониста доспева на Месец је контроверзан. *Сомнијум* је детаљно анализиран у поглављу где је обрађена Поова прича *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала*.

Херберт Цорц Велс ће у свом роману *Први људи на Месецу* наставити и лукијановску и кеплеровску традицију описа имагинарних предела и потенцијалних облика живота на Месецу. У овој својеврсној лунарној дистопији, протагонисти путују на Месец уз помоћ капсуле у коју је уграђен уређај за неутрализацију гравитације. На Месецу откривају бројне путеве и ходнике који воде у унутрашњост нашег природног сателита. Током откривања читаве мреже подземних тунела који се претварају у мање или веће просторије протежући се на неколико нивоа у дубину, они наилазе на инсектолика бића, Селените, чија се тела разликују у зависности од улоге, функције и хијерархије на друштвеној скали. На Велсовом Месецу постоји атмосфера чији састав је погодан за дисање, а по површини чак могу да се нађу извесне биљне врсте сличне печуркама. Главни јунаци Кавор и Бедфорд су у једном моменту принуђени да конзумирају те гљиволике биљке након чега их обузима стање слично пијанству. Бедфорд успева да побегне назад на Земљу, док Кавор остаје вечити заробљеник тог чудног света који прекида сваку комуникацију са Земљом. У горе наведеној студији о Кларку и Лему, Новица Петровић наглашава да је Велсова критика селенитског, хиперорганизованог друштва са описима њихових телесних облика која се подешавају према друштвеним потребама одраз „његовог помака у преокупацијама и амбицијама како на плану књижевног стваралаштва тако и на плану друштвеног ангажмана“ (Петровић 2011: 27). Велсов помак у односу на Лукијана и Кеплера огледа се у чињеници да је он у свом делу о имагинарној цивилизацији на Месецу представио проблеме земаљског, људског друштва како их је видео на преласку из деветнаестог у двадесети век. Пресликавање проблема на неки други свет, у овом случају Месец, није нов књижевни поступак. Довољно је само подсетити се лунарних утопија о којима прича Зорица Ђерговић-Јоксимовић у својој

претходно наведеној студији. Међутим, оно што Велса издваја из масе сличних политичких сатира обавијених маскама фантастичних пустоловина на другим световима је његово социолошко и политичко сагледавање свог доба.

Дарко Сувин је у свом есеју под називом *Мјесечево зрцало човјеку, или поуке селенографије*, а који се појавио у збирци радова под називом *Научна фантастика, спознаја, слобода* још 1969. поставио питање „хоће ли се овладавање приступом на Мјесец искористити за материјално и морално ослобађање или поробљавање човечанства?” (Suvin 2009: 13). На тај начин је начео низ значајних тема, међу којима је централна она која разматра људско понашање и однос према другим световима, дакле антрополошка. Хоће ли се нови светови нашег сунчевог система и галаксије третирали као колонијални простор у којем ће се још више диференцирати људске расе предодређене да владају и служе? Да ли ће човек тај свој очигледни „фелер“ понети са собом упутивши се према звездама? Сувин помало левичарски сматра да Велсова визија намеће питање избегавања „историјских грехова против човека“ као и „дегенерације друштвених функција и свести“ (Suvin 2009: 15). Без обзира да ли из политичког, антрополошког или социолошког угла посматрали овај проблем, коначно ћемо се вероватно сложити са Сувином када цитирајући стару персијску легенду каже да је „Месец ипак само огледало Земље“ (Suvin 2009: 15).

Питање порекла нашег природног сателита одувек је интригирало астрономе. Временом су се развиле четири теорије о његовом настанку. То су популарно говорећи теорије ћерке, сестре, заробљеника и судара. Најстарија теорија, која говори о комаду материјала који се откинуо од веома ране Земље у периоду њеног формирања, одбачена је због тога што су научници математички доказали да Земља није могла да има довољно велику угаону брзину за овакав процес. Спекулације о Земљи и Месецу као сестрама, према којем се сматрало да су оба небеска тела настала независно од исте материје као двојни планетни систем се показало јаловим чим су донесени први узорци стена са Месеца чијом се анализом доказало да се Земљин и Месечев минералоски састав прилично разликују, а уз то и да је Месечева густина знатно мања од Земљине.

Компјутерски модел Месеца као гравитационог заробљеника наше планете није дао задовољавајуће резултате, те је доказано да Земља својом гравитацијом није могла да

задржи залутали Месец. Теорија судара је тренутно прихваћена и о њој се интензивно полемисхе.

Истраживачи се углавном слажу око тога да се вероватно пре 4.5 милијарди година веома велико небеско тело сударило са Земљом у тренутку када се она формирала откинувши један њен део од којег се касније формирао Месец. Ова теорија је вишеструко одржива, зато што може да објасни јединствене особине Земље и Месеца као што су разлика у хемијском саставу језгара као и хемијска сличност у погледу спољашњих слојева. Површина Месеца је издубљена бројним метеорским ударима. За разлику од Земље са атмосфером која сагори многе метеоре, Месец је на удару и потпуно незаштићен те има на хиљаде мањих или већих метеорских удубљења и кратера, као и басена које су научници назвали морима. Дата су им латинска имена, а најпознатија су: *Mare Crisium*, *Mare Marginis*, *Mare Smithii*, *Mare Tranquile*, *Mare Australe*.

По површини нашег сателита налази се фина прашина дебљине неколико сантиметара о чему сведочи чувена фотографија на којој је отисак чизме једног од астронаута мисије Аполо 11, а по свему судећи некада вулкански и сеизмички веома активан свет сада је утихнуо и већ 3 милијарде година је биолошки и геолошки мртав.

1961. године, непуну декаду пре човековог епохалног савладавања друге космичке брзине и телевизијске емисије са живим снимцима мисије *Аполо 11* који су обишли свет, а на којима се могао видети Нил Армстронг (Neil Armstrong, 1930-2012), први човек који је ногом крочио на Месечево тло, Артур Кларк пише свој роман *Пад Месечеве прашине* (*A Fall of Moondust*, 1961.) чију радњу смешта у блиску будућност на Месецу.

У Кларковој књизи људска врста је направила прве насебине на нашем сателиту и интензивно га истражује. Организују се туристички обиласци лунарне површине током којих путници уз пратњу стручних водича уживају у фасцинантним призорима месечевих мора прашине и планина. Радња романа смештена је у једно од специфичних лунарних возила под називом *Селена* које је намењено туристичком обиласку непрегледних мора испуњених фином месечевом прашином. Овде Кларк, како је већ речено, осам година пре 20. јула 1961. када је посада *Апола 11* успешно приземила лунарни орбитер *Орао* (*Еагле*) на Месец, спекулише о саставу месечеве површине.

Совјетске и америчке сонде су се и пре тог датума спуштале на лунарну површину, а неке су чак донеле узорке стена на Земљу. Међутим, и даље се постављало питање хоће ли свемирско возило наићи на тврдо тло или ће се можда заглавити без шансе да се извуче. Недоумице су разрешене онога момента када је посада *Апола 11* објавила да се *Орао* безбедно спустио на површину.

Артур Кларк описује Месец на којем се налазе огромна мора прашине док *Селена* крстари *Морем жеђи*. Већ на самом почетку ствара се заплет након озбиљног инцидента који настаје после једног од *месецопреса (moonquakes)*, како их Кларк назива, услед којег након урушавања огромне количине прашине *Селена* остаје заробљена у *Мору жеђи*.

Кларк је претпоставио да је могуће да је Месец сеизмички активан. Међутим, уређаји које су америчке Аполо мисије поставиле на Месец показале су веома малу, скоро незнатну активност. Ово је пример за то како научнофантастична књижевност и стварна, емпиријска наука могу да се међусобно допуњују за свега неколико година разлике између фабуле произишле из маште писца која је инспирисана научним истраживањима из одређене области и стварним научним напретком који би потврдио или оборио пишчеве претпоставке.

*Пад месечеве прашине* свакако не спада у ред Кларкових најбољих романа, међутим, узимајући у обзир да је написан на почетку деценије на крају које ће људска нога коначно крочити на прво страно небеско тело, ипак завређује пажњу. У њему је Кларк, осим занимљивих идеја које се углавном односе на проблематику човековог овладавања технологијом која би имала улогу у експлоатацији месечевих ресурса, остао веран својим читаоцима са позиција, које би критика назвала, *тврде научне фантастике (hard sf)*.

Наиме, већ у уводним странама књиге када се деси инцидент и *Селена* почиње да тоне у густу прашину, британски туриста хвали први прави чај који је попио од почетка свог боравка на Месецу. Читалац би требало да схвати да та реченица хвале у основи значи продубљивање проблема у ком се *Селена* налази јер да би избегао пуцање оплате возила које је заробљено међу тонама прашине, капетан повећева притисак у унутрашњости, што за последицу има чињеницу да вода прокључа на нормалној температури те је чај скоро идентичан као и онај направљен на „надморској висини мора тамо на Земљи“ (Klark 1990: 33).

Радња остатака романа се у основи своди на техничке детаље у вези са спасилачком мисијом која треба да осмисли начин како да извуче путнике из заробљеног возила. У драматичној завршници романа, скипер *Селене*, главни јунак Пет спасава све путнике тако да у последњем поглављу бива постављен за пилота *Селене II*, новог возила које ће наставити да крстари *Морем жеђи*. То је, међутим, његово последње управљање, како Кларк каже „једним од најпознатијих возила у Сунчевом систему.“ (Кларк 1990: 252).

Роман се завршава речима умереног оптимизма у тренутку када капетан Пет загледи у звездано небо размишља о томе како је волео Месец који је „покушао да га убије: „Никада се више неће потпуно лагодно осећати на његовој отвореној површини. Мада је дубоки свемир био још непријатељскије настројен и још је мање праштао, за сада му још није објавио рат. Са својим властитим светом, од сада па надаље, могао је бити само наоружано неутралан.“ (Кларк 1990: 255).

Није се дуго чекало на емпиријску проверу Кларкових идеја изнесених у *Паду месечеве прашине*. Амерички дневни часопис *Њу Јорк Тајмс* (*The New York Times*) доноси понедељка, 21. јула 1969. Године, на насловној страни, репортажу под називом *Људи ходали на Месецу. Астронаути се приземели на зараван, скупили узорке, поболи заставу*.<sup>5</sup> Осим стенограма првих двадесетак реченица размењених између контроле лета у Хјустону и астронаута мисије *Аполо II* у лунарном модулу *Орао*, дневни лист доноси кратку репортажу Џона Вилфорда (John Noble Wilford) у којој се између осталог износи да су тридесетосмогодишњи цивилни пилот Нил Армстронг (Neil A. Armstrong) и његов копилот, пуковник Едвин Олдрин (Edwin E. Aldrin), припадник ваздушних снага, успели да приземне модул на југозападном ободу *Мора тишине* (*The Sea of Tranquility*).

Око шест и по сати касније господин Армстронг отворио је излазна врата модула и приликом доскока на месечево тло изговорио чувену реченицу „Ово је мали корак за човека, али велики за човечанство.“<sup>6</sup> У овом чланку даје се Армстронгов опис прашкастог тла које је угледао на површини: „Површина је од fine прашине. Могу слободно да је подигнем својом чизмом. Наталожена је у слојевима попут финог графитног праха око мојих чизама.

---

<sup>5</sup>Men walk on moon - astronauts land on plain; collect rocks, plant flag.

<sup>6</sup>“That’s one small step for man, one giant leap for mankind.”

Могу да је загазим у дубину свега мању од инча (2,54цм), можда осмину инча. Али видим отиске својих чизама у честицама финог песка.”<sup>7</sup>

Многи писци научне фантастике попут Кларка у овим су речима препознали потврду својих идеја изнетих у делима попут већ анализираног романа *Пад месечеве прашине*. У једном тренутку емпиријска наука и технолошки развој досегли су машту писаца. Друга космичка брзина је постигнута и човек се коначно дочепео Месеца. Изгледало је као да ће истраживање и насељавање нашег природног сателита почети убрзано да се одвија. Стварност је прстигла идеје књижевности које су морале да се усмере на следеће по реду небеско тело, Марс.

По је у својој књижевној имагинацији у нашем емпиријском свету досегао Месец у невероватној причи о Хансу Пфалу. У метафизичком смислу, с друге стране, он је досегао саме „зидове универзума“ или невидљиве границе паралелних светова. Писци научне фантастике су после лунарних утопија сасвим логично усмерили своје књижевне идеје у правцу следеће планете која је исто као и Месец одувек инспирисала људску машту.

Марс је својом црвеном бојом привлачио пажњу свих старих цивилизација. Стари Египћани су га звали *Црвени Хор*, Халдејци га посветише свом богу рата *Нергалу*, Сумерци су га сматрали *Звездом смрти*, а Персијанци га назвали по своме богу рата *Баалу*. Стари Грци ће му се молити као *Арејевој звезди*, док ће се код Словена задржати назив *Арис*. Кроз телескопе Марс су посматрали сви велики астрономи попут Галилеа и Кеплера, чак су у 19. веку предузети озбиљни покушаји његовог детаљног картографисања, међутим, један догађај из историје астрономије имао је велике последице на развој књижевне мисли и маште које за тему имају црвену планету.

Италијански астроном Ђовани Вирђинио Скиапарели (Giovanni Virginio Schiaparelli, 1835-1910) је 1877. године, посматрајући Марс уочио, попут других астронома пре њега, тамне мрље на површини планете, али је видео и линије које су повезивале та тамна подручја. Оно што је следило може се подвести под лингвистичку грешку која је заувек

---

<sup>7</sup> “The surface is fine and powdery. I can pick it up loosely with my toe. It does adhere in fine layers like powdered charcoal to the sole and sides of my boots. I only go in a small fraction of an inch, maybe an eighth of an inch. But I can see the footprints of my boots in the treads in the fine sandy particles.”

променила поглед на сунчев систем, еволуцију и настанак живота на нашој планети као и увек присутну идеју о ванземаљским облицима живота.

Наиме, Скиапарели је линије које је видео протумачио као канале којима је наводно испресецана цела површина Марса. Вест је сензационално обишла свет, а италијанска реч *canali* преведена је на енглески језик као *canals*, што је израз за вештачке творевине направљене људском руком за разлику од природних чији би превод био *channels*.

Веровало се да је то необориви доказ постојања интелигентне цивилизације на Марсу. Амерички астроном Персивал Ловел (Percival Lowell, 1855 - 1916) је чак уложио лична средства у опсерваторију у Аризони и направивши хиљаде фотографија, са знатно више канала него што их је Скиапарели видео, у покушајима да докаже и идеју о марсовској цивилизацији коју је заступао.

Ловел је објавио три књиге: *Марс (Mars, 1894)*, *Марс и његови канали (Mars and Its Canals, 1906)* и *Марс као станиште живота (Mars As the Abode of Life, 1908)* у којима чак износи претпоставку да су огромни канали који су са обе стране обрасли густом вегетацијом очајнички покушај умируће цивилизације да се одржи у животу. Касније је доказано да су марсовски канали које су Скиапарели и Ловел видели последица оптичке варке; међутим, идеју о интелигентној умирућој раси на Марсу разрађују писци научне фантастике попут Херберта Џорџа Велса који у свом роману *Рат светова (The War of the Worlds, 1898)* уводи тему непријатељски настројених Марсоваца који су због недостатака ресурса кренули у освајање суседне Земље.

Политичка позадина Велсове идеје може да буде паралела која Британску империју викторијанског доба, у којој је он стварао, ставља у улогу Марсоваца из његовог романа. Колонијална политика Британије и похлепна експлоатација Индије и делова Африке су историјске чињенице које је Велс описао у свом роману. Искористивши научнофантастични клише, он је улогу освајачки и непријатељски расположених Британаца према другим расама и народима доделио Марсовцима који освајају нашу планету у потрази за храном и ресурсима уништавајући притом цео људски род. Велсова социолошка критика британског друштва и верне слике живота средње класе у Енглеској говоре о једном ствараоцу чија дела, како Светозар Кољевић у трећем тому обимног дела групе аутора под називом *Енглеска Књижевност* каже: „поседују узбудљивост документарне прозе можда управо и

стога што се својим стилским дејством заправо и не разликују од његових аутобиографских списа.“ (Koljević 1984: 151).

Отуда не чуди чињеница да је амерички глумац и редитељ Орсон Велс 1938. године приликом извођења Велсовог *Рата светова* у форми радио драме изазвао узнемиреност па чак и панику код једног дела америчких слушалаца. Исак Асимов (Isaak Asimov, 1920-1992) у својој научно популарној студији *Живот у свемору* (*Extraterrestrial Civilization*, 1979.) закључује да је: „Велсов роман надахнуо читаву плиму подражавалаца, што је условило да током наредних пола столећа влада уверење како ће инвазија ванземаљске интелигенције довести до уништења човечанства.“ (Asimov 1979: 78).

Проћи ће и више од пола столећа до тенутка када ће амерички писац Реј Бредбери (Ray Douglas Bradbury, 1920 - 2012) објавити своје дело *Марсовске хронике* (*The Martian Chronicles*, 1950.) у којем је људска раса та која осваја суседну планету суочавајући се са цивилизацијом која се томе опире. Овде се могу направити паралеле са освајањем америчког континента од стране англосаксонских Европљања. Људска раса после неколико покушаја коначно успева да загосподари Марсом схватајући да је некада у прошлости на црвеној планети постојала високо развијена цивилизација која је нестала.

Развој свемирског програма од стране америчких и совјетских истраживача сунчевог система и сонде које су једна и друга страна слале између осталог и према Марсу отворилили су нову еру откривања тајни свемира. Шездесетих и седамдесетих година прошлог века бројне сонде послате су око орбите Марса, а неке су се као путујуће лабораторије чак и спустиле на његову површину. Циљ им је био испитивање хемијског састава земљишта и атмосфере, картографисање и наравно потрага за животом. Након бројних анализа сонди *Маринер 9*, *Марс 2*, *Марс 3*, *Викинг 1* и *Викинг 2* дошло се до обесхрабрујућег закључка да на Марсу нема ни најмањих трагова органских једињења. Са таквим песимистичким уверењем ушло се и у последњу деценију двадесетог века. Међутим, НАСА 1997. године објављује фасцинантне фотографије које је начинила сонда *Марс Патфјиндер* (*Mars Pathfinder*). Јасно се могао видети терен, а пејзажи са Марса подсећали су на пустињске пределе из Аустралије или Аризоне. Мисија *Марс глобал сурвејер* (*Mars Global Surveyor*) која је открила додатне геолошке доказе о присуству течне воде испод површине црвене планете пробудила је нове наде, док су сонде *Спирит* и *Опортјунити*



(*Spirit and Opportunity*) које су слетеле на Марс у јануару 2004. године, откриле присуство хематита, руде гвожђа која се обично формира у областима где је било воде.

Докази који су деценијама прикупљани недвосмислено указују на чињеницу да је Марс поседовао воду у течном стању. Претпоставља се да се она и даље налази заробљена у дубљим слојевима планете или у виду леда на поларним капама. Ова се чињеница не може игнорисати из разлога што драстично повећава вероватноћу постојања ванземаљског живота.<sup>8</sup>

Нови обрт у корист става да је Марс настањива планета на којој је некада бујао живот одразио се и на поље научнофантастичне књижевности која је током деведесетих година двадесетог века изнедрила романе са тематиком истраживања Марса попут *Moving Mars* (1993) Грега Бера (Greg Bear), *Mars* (1992) Бена Бове (Ben Bova) и *Mars Crossing* (2000) Џефрија Ландиса (Geoffrey Landis). Међутим, *Црвени Марс* (*Red Mars*, 1993) Кима Стенлија Робинсона (Kim Stanley Robinson) се ипак издваја као најзначајнији.

Робинсон се у свом роману који је први у трилогији која још обухвата и *Зелени Марс* (*Green Mars*, 1994) и *Плави Марс* (*Blue Mars*, 1996), бави темом тераформирања Марса, односно вештачког мењања атмосфере, температуре, влажности и осталих фактора који би у међусобном садејству утицали на појаву атмосфере, биљног света и водног режима сличних Земљиним. Потпуно је јасно да је то задатак који је, посматрано са аспекта данашње технологије, апсолутно неостварив. Из тих разлога Робинсон приступа свом роману са позиција тзв. тврде научне фантастике укључујући у њега научне дисциплине као што су биохемија, минералологија, генетички инжињеринг, ботаника, квантна физика и слично. Он гради заплет и научно утемељен сценаријо, сасвим остварив у блиској будућности у коју смешта радњу романа *Црвени Марс*. Оно што је нарочито интересантно у роману су међусобни односи самих протагониста. У својој обимној студији која носи назив *Археологије будућности, жеља звана утопија и остале научне фантастике* (*Archaeologies of the Futures, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, 2005.), у последњем есеју другог дела студије названом *Реализам и утопија у Марсовској трилогији Кима Стенлија Робинсона* (*"If I Can Find One Good City, I Will Spare the Man": Realism and*

---

<sup>8</sup>Више о овоме на интернет адреси: [www.marsrover.nasa.gov](http://www.marsrover.nasa.gov).

*Utopia in Kim Stanley Robinson's Mars Trilogy*) Фредерик Џејмсон наглашава „да сви научни проблеми описани у роману, без изузетка, нуде алегорију у виду одређивања социјалног, политичког и историјског проблема са којима се становници Марса сусрећу“ (Џејмсон 2005: 396).

Протагонисти Робинсоновог романа *Црвени Марс* преиспитују своје ставове већ током дугог пута тако да на Марс долазе као промењени људи. У погледу суштинског питања да ли планету треба тераформирати или не, мишљења су подељена. Роман у својој дубинској структури износи бројне политичко-економске концепте будућег друштвеног уређења новог света. Међутим, иако је пред њима огољен свет који тек треба да изграде по свом укусу, Марсови пионери ипак не могу да побегну од своје људске природе која их нагони на расизам, национализам, похлепу, агресивност, нетрпељивост и сујету. Након бројних сукоба, убистава и разарања, Робинсон у благо оптимистичном крају својим јунацима ипак оставља могућност остварења утопијских снова смештајући их у нову марсовску заједницу која почиње испочетка.

#### 8. 4. Хибернација, киборзи, први контакт и паралелни светови

Раније је речено да је Поова идеја суспендоване анимације, која је обрађивана у шестом поглављу овог рада, у основи идеја привременог заустављања животних процеса или хибернације. Научно фантастична књижевност експлоатише ову тему на основу Ајнштајнове идеје да је брзина светлости највећа брзина у свемиру која износи приближно 300.000 километара у секунди. Из ове чињенице произилази да би, чак и под условом да се таква брзина технички и постигне што је мало вероватно, путовање до најближих звезданих система потрајало стотинама, па и хиљадама година. За такво путовање писци научне фантастике смислили су два сценарија. Први се односи на тзв. Генерацијске међузвездане бродове који представљају огромне, самоодрживе путујуће настанбе на којима се одвија нормалан живот људске заједнице. У њима људи умиру и рађају се и тек неке од будућих генерација моге се надати, уколико све прође како треба, доласку на коначно одредиште.

Један од првих озбиљнијих литерарних покушаја са овом темом је прича *Универзум* (*Universe*) Роберта Хајнлајна (Robert Heinlein, 1907-1988) из 1951. године, у којој аутор вешто описује догађаје на једном генерацијском свемирском броду где је дошло до својеврсне деградације друштва које се вратило у варварство тако да је циљ мисије током векова путовања свемиром потпуно заборављен. Примитивно, дегенерисано друштво практично и није свесно да се налази на броду који се креће универзумом. Сличну идеју, пар година касније, представиће нам и британски писац и теоретичар научне фантастике Брајан Олдис у свом првом роману Нон-стоп (*Non-stop*) из 1958. године. У роману већ помињаног калифорнијског аутора Кима Стенлија Робинсона *Аурора* (*Aurora*) један од протагониста чак оптужује своје родитеље што су га осудили на овакав живот који ће у целисти провести на броду. Робинсон се ухватио у коштац са озбиљном критиком међузвезданог путовања анализирајући комплексне међуљудске односе, психолошке, здравствене, техничке и еколошке проблеме који могу да настану на стотездесет година дугом путовању кроз непознати свемир.

Овде видимо да је концепт таквог путовања одмах изложен критици што је широм отворило врата другом помињаном литерарном сценарију који се односи на хибернацију. У

анализи Поове приче *Неколико речи са мумијом* упоредили смо Поову метафору живота у ратама, односно идеју да се људски живот може проживети у етапама, са темом хибернације у научној фантастици. Посебно занимљив за поређење био је Кларков роман *Песме далеке земље* јер између осталог брод, који у роману напушта планету Земљу, пред њено уништење условљено експлодирајућим Сунцем, на свој неколико стотина година дугачак пут носи неколико хиљада хибернисаних мушкараца и жена који треба да населе планету према којој су се упутили. Додатна симболика и поређење са Поовом причом условљена је чињеницом да брод Магелан носи Тутанкамонову мумију и маску, тако да ће млади египатски фараон наставити да постоји не само у сећањима, него и у физичком облику чак и после нестанка планете Земље.

Узмимо у обзир и трећи сценарио који је научнофантастична књижевност предвидела као могућност. То је адаптација и промена људског тела у циљу освајања свемира. Приликом освајања свемира људски род може да дође у контакт са припадницима ванземаљских цивилизација. У анализи Поове приче *Истрошени човек* поменуто је да су амерички научници Манфред Клајнс и Натан Клајн у чланку *Киборг и свемир* предложили да би будућа истраживања свемира најбоље могли да обављају побољшани људи чији би поједини делови тела били замењени јачим, дуговечнијим и издржљивијим материјалима у односу на органске. Таква бића која називамо киборзима боље би подносила дуг пут и скучени простор свемирског брода као и негостољубиве услове других планета и самог свемира.

У новели Артура Кларка *Сусрет са медузом* (*A Meeting with Medusa*, 1971.) обједињене су теме киборга и првог контакта. У питању је прича о истраживању Јупитера, гасног цина и највеће планете Сунчевог система. Главни протагониста Хауард Фалкон, искусан пилот, коме су након једне несреће уграђени вештачки делови тела, постаје први припадник људске врсте који остварује први контакт са разумним бићима на Јупитеру која личе на огромне медузе. Чињеницу да је Фалкон киборг, модификовано људско биће, читалац сазнаје на самом крају:

Он сам, могао је да путује на Месец без оклопа. Систем за одржавање у унутрашњости металних ваљака којима је било замењено његово

крхко тело, радио је подједнако добро и у свемиру и под водом. Гравитациона поља и десет пута јача од Земљиног, представљала су само незгоду и ништа више. Најбоље од свега је бестежинско стање. (Klark 1978: 102)

У есеју *Мотив првог контакта у СФ делима Артура Кларка*, када је у питању човеков однос према хетерогеном ентитету, Зоран Живковић разликује три врсте антропоморфизама: антропоцентризам, антропошовинизам и антропоморфизам у ужем смислу. Први се одликује одбојним ставом према могућности постојања другачијих облика интелигентног живота у васиони у односу на људски, други не пориче ову могућност али те облике интелигенције подређује људској док трећи дозвољава постојање надређених нељудских космичких ентитета у односу на људске, међутим поимање суштине таквих ентитета ограничено је природом човековог сазнајног апарата. О последњем типу антропоморфизма и немогућности остварења контакта са другачијим облицима живота у космосу о ком Живковић говори било је речи приликом анализе Поове приче *Пустоловина без премца извесног Ханса Пфала* када је човечуљка, за којег се претпоставља да је становник Месеца, изненада ухватио напад страха када је видео окупљене људе у центру Ротердама те се брже боље спремио за повратак. Сличан мотив представио нам је и Станислав Лем у роману *Соларис* што је такође раније речено.

Да би објаснио специфичну природу људског сазнајног апарата Живковић у свом есеју уводи кантовску поделу на *ноумен* и *феномен*. У *Филозофском енциклопедијском лексикону* стоји да је „ноуменон (грч. мишљено) нешто што је спознатљиво само умом, односно разумом, што је с ону страну искуствене спознаје. Посебно значење тај термин има у Кантовој филозофији, те се њиме означаје неспознатљива ствар по себи, за разлику од појаве (феномена).“ (1973: 333).

Како је судити из Живковићевог есеја који анализира не само Кларкову причу *Сусрет са Медузом*, него још три његове приче са мотивом првог контакта; *Извештај о планети три* (*Report on Planet Three*, 1973), *Крсташки поход* (*Crusade*, 1968) и *Час историје* (*History Lesson*, 1949), антропоморфистички карактер људског начина мишљења изобличује човека који је само, како каже:

способан за просто прикупљање чињеница (ниво *феномена*) и са те стране је углавном задовољен захтев за „научном објективношћу“. Када се међутим пређе на синтетизовање и тумачење тих чињеница (ниво *ноумена*), у дејство неизоставно ступа антропоморфизам као моћан ограничавајући чинилац, који се испољава у распону од искључивог антропоцентричког става, преко нешто ублаженије представе о антропошовинистичкој надређености, до особене антропоморфистичке скучености човековог сазнајног апарата. (Živković 1985: 105)

Кларкова прича се завршава у песимистичном тону јер како је код Поовог Ханса Пфала метафора „напад страха“ онемогућила контакт између људи и становника Месеца, тако и Кларк не сматра да ће тај контакт остварити људи него машине које ће они направити. Хауард Фалкон је попут Поовог бригадног генерала Џона А. Б. Ц. Смита, истрошен човек коме „људски род постаје све даљи а крвна веза с њим све слабија и слабија.“ (Кларк 1978: 102). Међутим, он ће своју нову улогу посредника између два вида постојања наћи, како Кларк каже, у времену које тек наступа:

Једнога дана прави господари свемира биће машине, не људи, а он није био ни једно ни друго. Иако свестан своје судбине, поносио се јединственом усамљеношћу у којој је био. Представљао је први бесмртни прелаз између два начина стварања. На крају крајева, биће амбасадор између старог и новог, између бића од угљеника и бића од метала, која ће га једног дана надмашити. Биће потребан и једнима и другима у тешким временима која су наступала. (Klark 1978: 102)

Раније у раду речено је да је тема паралелних светова једна од водећих тема научне фантастике. По је у причама попут: *Рукописа пронађеног у боци*, *У дубинама Малмстрема*, *Авантура Артура Гордона Пима*, *Приче о искрзаним планинама*, *Месмеричког открочења* и *Фактима у случају г. Валдемара* само отшкринуо врата других светова. Негде смо могли да их наслутимо, у неким се мање више безуспешно комуницирало са њиховим становницима а негде нисмо били сигурни јесу ли то сновиђења, кошмар или искривљена стварност. Кретали смо се, како је то већ речено, од гротескне ка арабескној реалности.

Писци научне фантастике су, за разлику од Поа, ипак зашли у те светове покушавајући да их опишу и представе као физичку реалност иако је литерарна традиција, још много пре Поа и модерне научне фантастике познавала фантазмагорије инспирисане митовима и бајкама. Идеја паралелних светова у књижевности, посебно двадесетог века па и научне фантастике, инспирисана је метафизичком концепцијом Готфрида Вилхелма Лајбница (Gottfried Wilhelm von Leibnitz, 1646-1716) и његовим учењем о монадама у којем нам он, за разлику од Њутна, представља један свет који почива на заједничком деловању појединачних узрока деловања – монадама. По Лајбницу могући светови имају трансценденталну егзистенцију и свеprisутни су у божанском уму. Њихов број је бесконачан, али само они чија је егзистенција повезана са другима могу да се остваре тако да се ова идеја у основи своди на учење о најбољем могућем свету. Сетимо се само француског превода Хакслијевог *Врлог новог света* (*Brave New World*) који, слично помоћи коју је Хаксли за свој наслов потражио у Шекспировој *Бури*, налази решење у једној реченици Волтеровог *Кандида*; *Le Meilleur des Mondes* што у преводу значи *Најбољи од свих светова*.

Лубомир Долежел (Lubomír Doležel) у студији *Хетерокосмика: фикција и могући светови* (*Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 1998.) даје тезе које су по њему темељ теорије фикционалности која је инспирисана семантиком могућих светова. По њему су фикционални светови скуп могућих стања ствари, има их бесконачно и приступачни су посредством семиотичких канала. Ти светови су у књижевности непотпуни, могу бити хетерогени по својој макроструктури и представљају конструкторе текстуалне *poiesis*:

Текстуална *poiesis*, као и све људске делатности, одвија се у стварном свету, али коструише фикционалне домене чије су особине, структуре и начин постојања независне од особина, структура и начина постојања стварности. Семантика фикционалних светова посматра књижевност као вечито стварање фикционалних пејзажа из којих израста безброј светова. (Doležel 2008: 35)

Научнофантастични књижевни жанр је теорију фикционалних светова искористило као идеју за првљење фикционалних заплета тзв. алтернативних историја. Цела идеја се

своди на помисао о могућим сценаријима који би се одиграли у нашем емиријском свету да су поједини стварни историјски догађаји имали другачији ток. Један од класичних примера у свету научнофантастичне прозе је роман калифорнијског писца Филип Дика (Philip K. Dick, 1928-1982) *Човек у високом дворцу* (*The Man in the High Castle*, 1962.) у којем је у основи представљена једна кошмарна визија тока послератне историје која се није одиграла на начин који нам је познат, него су силе осовине изашле као победнице у Другом светском рату. Сједињене државе су подељене између победничких сила, Јапана и Немачке. У складу са идејом о мноштву светова ово Диково дело вероватно представља један од првих покушаја научне фантастике у тумачењу фикционалних пејзажа и, како Долежал каже семиотичких канала јер у својој дубинској структури говори у том правцу.

Наиме, у централном делу освојене Америке, где постоји извесна неутралност и независност, живи и ради писац под именом Абендсен који је написао књигу чудног назива, *Скакавац притиснуо* (*Grasshopper Lies Heavy*) у којој су описани догађаји који су нам познати из нашег емпиријског искуства, међутим, чак ни у свету Абендсенове књиге ток историје се разликује од онога који нам је познат. Дик је додатно закопликовао догађаје и односе у свом наративу представивши нам роман у роману који и даље не представља нашу стварност него попут Лајбница нуди мноштво светова где могу да се остваре само они који су повезани са другима нудећи најбоље од свих светова док своје протагонисте оставља расточених свести које не могу да разаберу шта је реално а шта фиктивно.

У *Симулакрумима и Симулацијама* (*Simulacres et Simulation*, 1985) Жан Бодријар (Jean Baudrillard, 1929-2007) је за Дикова дела написао следеће:

Новеле К. Филипа Дика очигледно „гравитирају“ ако се тако може рећи (али то се не може лако рећи, јер је управо тај нови универзум „антигравитационалан“, или, ако још гравитира, чини то око *рупе* стварног, око *рупе* имагинарног) у том новом простору. Оне нам не предочавају неки нови космос, неки фолклор или космички егзотизам, ни неке галактичке подвиге – него нас сместа уводе у тоталну симлацију, без порекла, иманентну, без прошлости, без будућности, у неко померање свих координата (менталних, временских, просторних, значењских) – у њима није реч о неком паралелном универзуму, неком свету-двојнику, или чак о неком могућем свету – ни могућем, ни



немогућем, ни стварном, ни нестварном, него *надстварном*. (Bodrijar 1991: 126)

У покушају да сумирамо све што је речено о теми паралелних и других светова можемо констатовати да је за Поа идеја других светова била арабескна реалност коју је он интуитивно осећао. Долежал је у основи прихватио Лајбницово учење о монадама и најбољим од свих могућих светова с том разликом што је својој теорији фикционалности коју изучава са позиција књижевности дао семиотичку и семантичку димензију док Бодријар одбацујући идеју паралелних универзума, научнофантастичну књижевност сматра безвременском и надстварном симулацијом.

## 9. Закључак

Едгара Алана Поа са правом сврставамо међу пионире научнофантастичне књижевности иако га књижевна критика пре свега види као америчког романтичара, једног од многих писаца готског хорора и зачетника детективске приче. Његова улога у стварању научнофантастичног књижевног жанра је значајна, стога је истраживање за ову дисертацију било усмерено ка тражењу доказа о Поовом избору метафора које је вешто уклопио у своје квази-научне наративе постављајући темеље једне нове књижевности која се крајем XIX века и током прве половине XX века појавила прво као научна романса да би временом прерасла у озбиљну књижевност.

Циљ ове дисертације био је идентификовање појединих метафора из одабраног корпуса текстова Едгара Алана Поа и доказивање идеје да су те метафоре у одређеним причама, једном есеју и роману утицале на писце модерне научне фантастике двадесетог века мотивишући их у избору тема и мотива научнофантастичне књижевности. Истраживање је показало да су поједине Поове метафоре имале знатан утицај на развој књижевног жанра научне фантастике на специфичан начин отварајући књижевне путеве ка новим идејама које су преточене у теме и мотиве једне нове књижевности која делима Жила Верна у Француској и Херберта Џорџа Велса у Великој Британији настаје током друге половине до краја XIX века, након Поове смрти. Дефинишући се током XX века и трагајући за својим изразом, радовима Артура Кларка, Станислава Лема, Џејмса Баларда и других, ова књижевност прераста је из научне романсе у научну фантастику.

Научно-методолошка апаратура за ово истраживање наметнула се након кратког историјског прегледа теоријске мисли о метафори у другом поглављу ове дисертације где се од Аристотелових идеја о овој стилској фигури и семантичким проблемима који су настали у двадесетом веку радовима Ричардса и Блека, преко когнитивне лингвистике која указује на метафору као људски начин мишљења, коначно дошло до Дејвидсонове и Рикерове идеје да је метафора дословно схваћена мисао која има ефекат на нашу свест и да она ствара нове менталне конструкте који имају способност да изнедре нову књижевност дајући јој хеуристичку моћ.

Дејвидсонову идеју о дословно схваћеној метафори и Рикерова истраживања метафоре која као стратегија дискурса има хеуристичку моћ, упоредили смо са теоријским радовима теоретичара научнофантастичне и фантастичне књижевности попут Адама Робертса, који сматра да је научнофантастична књижевност изразито метафорична, и Роузмари Џексон која, супротно Робертсу, сматра да она не треба да буде схваћена метафорично јер се њена поетика крије у „метонимијском премештању слика“. На сличну дихотомију различитости указује и Роџер Локхурст када пореди Сувинову теорију когнитивне метафоричности научне фантастике у односу на Дилејнијево инсистирање на њеним прекидима и спојевима који се могу уочити у метонимијском низу. Ове, наизглед супротстављене теорије, ишле су у прилог основној идеји о дијалектичкој метафори која је и дословно схваћена у научној фантастици а такође ствара нове менталне конструкте (новуме), које само научнофантастична књижевност познаје. Теоријски радови о метафори филозофа језика Доналда Дејвидсона и филозофа Пола Рикера утицали су на коначно дефинисање научно-методолошке апаратуре.

Поове метафоре у *Еуреци*: „Божанско срце је наше властито“ и „акција и реакција Божје воље“ указују на свемир као затворен систем у ком Други закон термодинамике познат као ентропија, води ка коначном крају, сажимању и вероватно настанку новог универзума. У трећој целини *Еуреке* која је спиритуална и лирична, где По закључује да је „срце Божје наше срце“, да „Материја постоји само као Привлачност и Одбојност“, да ће „после свеопштег нагомилавања и нестајања, вероватно настати потпуно различит низ околности; ново постаће и ширење, враћање извору, још једна акција и реакција Божје воље“, најбоље се види његова космогонијска филозофија. У њој је, како и сâм каже, сабрана „поетска суштина Универзума - *Универзума* који, својом ненадмашном симетријом, јесте само најузвишенија од свих песама“. По је више од пола века пре свих астрономских истраживања из области космологије у *Еуреци* исказао двоумљење између концепта бесконачности и коначности свемира. Не промиче, међутим, ни мисао да он ипак није био у стању да појми *Бескрај* али је указао на крајње схватљив простор свемира који је по њему „варљиво и непостојано подручје које се час скупља, час шири, упоредо са колебљивим енергијама наше маште“. Горе наведене Поове идеје, код којих првобитни узрок можемо да упоредимо са великим прасаком свемира, егзистенцијалистичка филозофија и касније научнофантастична књижевност искористиће као тему својих литерарних заплета. Рикеров

херменаутички кључ за метафору, где она има хеуристичко дејство које ствара нову књижевност, примењен је на Поова промишљања из *Еуреке* која указују на млаку смрт универзума (the heath death of universe). Истраживање је показало да је Поова идеја коначног универзума, којем једном мора доћи крај, утицала на Балардово стваралаштво које је скоро у потпуности прожето темом ентропије. У његовој краткој причи *Гласови времена*, у којој се дословце одбројава до краја постојања универзума каквог познајемо, главни јунак се коначно сједињује са умирућом васионом. Балард је, како је у овој дисертацији горе и наведено, у једном од својих последњих интервјуа изјавио да његови празни базени, напуштени хотели, технолошки отпад и тишина пустиње нису слике почетка него митологије крајева које су почеци наредног корака напред. Балард се овим речима, у складу са теоријама о цикличности времена и цивилизација, враћа Поовој *Еуреци* и идеји да ће после свеопштег нагомилавања и нестајања, вероватно настати потпуно различит низ околности; ново постање, ширење и враћање извору.

По је у својој краткој причи *Разговор Еураса и Хармионе* представио апокалиптични сценарио уништења планете од стране комете која је прошла тако близу Земље да је исисала целокупни азот из њене атмосфере тако да се кисеоник, који је у њој остао, запалио уништивши целу планету и човечанство. Апокалиптични и постапокалиптични наративи карактеристични су за научнофантастичну књижевност. Небројено пута је људска цивилизација била збрисана или скоро збрисана у романима писаца научне фантастике попут Карела Чапека, Џорџа Стјуарта, Волтера Милера млађег, Ц. Г. Баларда и других. Код неких пропаст цивилизације изазивају болести, непознати вируси или нуклеарни ратови, код других долазак ванземаљаца или појава конкурентских биљака, животиња или робота који истребљују људску расу. Поов сценарио је, као претеча свих потоњих, ипак најгори јер у њему нема обнављања цивилизације будући да је планета уништена, по готово библијском плану, у пламеном огњу. О јачини Поовог утицаја на апокалиптичну књижевност најбоље сведочи прича Херберта Џорџа Велса под називом *Звезда*. У питању је краћи наратив који слично Поовом говори о једном планетоиду који стиже из дубина васионских простора, судара се са планетом Нептун и као једна велика ужарена маса незадрживо креће пут планете Земље. Човечанство реагује слично као и у Поовој причи. Многи су уплашени, неки се смеју туђој узнемирености, појединци су индиферентни. Велс ствара атмосферу напетости где се различите категорије људи различито понашају. Метафоре *бледила* и *белог*

су карактеристичне за оба писца. Код Поа човечанство губи боју у лицу, односно бледи а код Велса имамо бледе расипнике, бледог математичара, белу бочицу са дрогом и коначно белу звезду на западном обзору која хрли у смртоносни загрљај са нашем планетом.

Метафором расцепљених небеса у причи о Хансу Пфалу, када се небески свод разбија у парампарчад, По отвара књижевни пут издизању људске расе ван граница сопствене планете. Са погледом упереним ка звездама и отвореним небесима изнад, пут ка Месецу, Марсу и другим небеским телима остаје отворен за Жила Верна, Херберта Џорџа Велса и читаву плејаду писаца који ће у двадесетом веку покушавати литерарно да опишу космичку апотеозу човечанства. Као што своје протагонисте издиже у просторе изнад, По их исто тако спушта у поноре испод. У *Рукопису пронађеном у боци* и *У дубинама Малстрема* „зидови свемира“ и „мост између Времена и Вечности“ су метафоре које указују на паралелне светове. Када По, гурајући свог јунака заједно са бродом на којем се налази према ужасном торнаду, на крају приче каже да се на миљу од њих, нејасно и у размацама, могу видети „диновски бедеми леда, који парају суморно небо и личе на зидове свемира“, он те бедеме и зидове схвата дословно. По Дејвидсоновом кључу метафору „зидови свемира“ дословно треба схватити јер то нису зидови направљени од грађевинског материјала који се упоређују са неким природним феноменом, него зидови саздани од елементарних честица. У *У дубинама Малстрема* рибар и његова два брата се у својој рибарској барци захваћеном вртлогом, врте све брже и брже. Оно што је битно са позиција научне фантастике је чињеница да рибар у овом стању сагледава арабескну реалност у којој се буди жеља за откривањем тајни не само вртлога као природног феномена него космоса уопште. Исти порив би имао било који јунак научно фантастичних наратива који би био захваћен процесом неких од космичких феномена као што је продирање у црну рупу, сагледавање ротирајућих галаксија или доживљај неког торнада на имагинарним планетама и слично. Продирање у непознате воде смрти овде на земљи или у неке непознате димензије било где у свемиру одиграва се по истом концентричном обрасцу. У тим тренуцима протагониста који доживљавају такво искуство пролази кроз својеврсну иницијацију где се не мења само његова перцепција него и његов однос према животу и смрти. Страх од смрти узмиче пред радозналошћу људске природе. Кларков јунак Дејвид Боумен из романа *2001: Одисеја у свемиру*, напушта нама познати свемир пролазећи кроз капију звезда у просторе непознате људском искуству. Напустивши наш сунчев систем у делићу времена, како Кларк

каже, „одвећ кратком да би се могао измерити” када се и сâм „Свемир посувратио и извио из самога себе”, Боуман је као и Поов рибар кренуо ка непознатом искуству. Поове метафоре попут „зидова од абоносовине” и „путање између Времена и Вечности”, савршено одговарају и представљају претечу Кларковим покушајима да у свом најпознатијем роману опише друге светове реченицама попут: „бескрајни абоносни зидови” и „незамисливе димензије простора и времена” Код обојице аутора метафора *абоноса* у функцији је описа зидова других димензија. У причи *Mellonta Tauta* По сагледава будућност човечанства као потпуно другачију од стварности у којој су живели његови савременици. Бавећи се проблемима загађености и пренасељености наше матичне планете, употребом нових материјала и технологија као и политичко-економским и социјалним аспектима будућег друштвеног уређења и поретка у којем ће човечанство живети, он је најавио једну нову књижевност предвиђања предстојећих будућих догађаја. У њој ће се са времена на време опробавати и нобеловци попут Радјарда Киплинга и Вилијама Голдинга, писци авантуристичких романа попут Цека Лондона и других, док ће свој врхунац ова књижевност, касније названа *научном романсом (scientific romance)*, доживети у делима Жила Верна и Херберта Џорџа Велса.

Паралелни светови, утопија и дистопија, кибернетика и роботи су од самих зачетака модерног научнофантастичног књижевног жанра били тема његових наратива, било да се баве алтернативним историјама, путовањима у прошлост или будућност или контактом са небеским и анђеоским сферама, утопијским и дистопијским световима, вештачком интелигенцијом и њиховим последицама по друштво у ком живимо. По је у роману и причама попут: *Авантуре Артура Гордона Пима*, *Прича о искрзаним планинама*, *Месмеричко откровење*, *Факти у случају г. Валдемара*, *Неколико речи са мумијом*, *Истрошени човек* и *Елеонора* отшкринуо врата других светова који се називају као друга, паралелна реалност. Вишеслојност тих наратива указује на комплексност Поове прозе коју ће писци научне фантастике оберучке прихватити користећи његове поједине теме у својим романима.

Поов допринос научнофантастичном књижевном жанру, који тежи да попуни празнину између дословног и метафоричног читања и дијалектички се креће од једног ка другоме и обрнуто, огледа се у томе што се он до извесне мере користи метафорама

садржаним у горе наведеним идејама за које се испоставило да су савремене. Захваљујући Поу модерна научна фантастика, преображавајући митске у епске обрасце, ствара нове епске авантуре или организује своје наративе у правцу путовања-открића. Метафоричком сугестијом, он је успео да премости наизглед непремостиви простор између поетске пошалице и преваре и научне имагинације положивши на тај начин камен темељац научнофантастичног књижевног жанра.

## Литература

### Преведена Издања:

Po, E. A. (1963). *Avanture Gordona Pima*. Beograd: Rad.

Po, E. A. (2008.). *Eureka* (Preveo Milan Miletić). Beograd: Službeni glasnik.

Po, E. A. (1994). *Najlepše priče Edgara Alana Poa*. Beograd: BIGZ.

Po, E. A. (1974). *Odabrana dela*. Beograd: Nolit.

Po, E. A. (1985). *Priče tajanstava i mašte*. Beograd: Filip Višnjić.

Po, E. A. (2006). *Sabrane priče i pesme*. Beograd: Rad.

### Оригинална издања:

Poe, E. A. (2002). *The Complete Tales & Poems*. Edison, New Jersey: Castle Books.

Poe, E. A. (1984). *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.

Poe, E. A. (1997). *Spirits of the Dead: Tales and Poems*. London: Penguin Books.

### Критичке студије о Поу и биографије:

Akrojđ, P. (2015). *E. A. PO Život iz jednog čitanja*. Beograd: Clio.

Allan, M. (1969). *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press.



- Beaver, H. (1976). *Science Fiction of Edgar Allan Poe*. London: Penguin.
- Bloomfield, Shelley Costa. (2007). *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*. Avon, Massachusetts: Adams Media.
- Cody, S. (1924). *Poe – Man, Poet and Creative Thinker*. New York: Boni and Liveright.
- Đurić-Paunović, I. (2007). *E.A.Po: F/SF. Elementi fantastike i naučne fantastike u pripovednoj prozi Edgara Alana Poa*. Novi Sad: Solaris.
- Kabo, Ž. (2006). *Edgar Po sam o sebi*. (Prevela Nataša Kerac). Novi Sad: Kiša.
- Ketterer, D. (1979). *The Rationale Deception of Poe*. Baton Rouge and London: Louisiana State University press.
- Fisher, B.F. (2008). *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hayes, K. J. (2004). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hayes, K. J. (2009). *Edgar Allan Poe*. London: Reaktion Books Ltd.
- Hoffman, D. (1972). *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Mankowitz, W. (1978). *The Extraordinary Mr. Poe*. New York: Summit Books.
- May, C. E. (1991). *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers.
- Miller, P. (1957). *The American Trancendentalists: Their Prose and Poetry*. New York: Doubleday & Company Inc.
- Olney, Clark. (1958). *Edgar Alan Poe: Science Fiction Pioneer*, Georgia Review, vol 12.

## Теорија и историја књижевности и студије о метафори:

Abot, H. P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.

Bugarski, R. (1984). *Jezik i lingvistika*. Beograd: Nolit.

Doležel, L. (2008). *Heterokosmika-Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.

Fuko, M. (1971). *Riječi i stvari*. Beograd: Nolit.

Gray, R. (2011). *A Brief History of American Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Grubačić, S. (2012). *Aleksandrijski svetionik*. Sremski Karlovci. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ivić, M. (1990). *Pravci u lingvistici*. Beograd: Prosveta.

Hadžiselimović, O., Jurak, M., Koljević, S., Kostić, V., Kovačević, I., Šerbedžija, M., Šoljan, I. (1984). *Engleska književnost-Knjiga III*. Sarajevo: Svjetlost.

Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Kaler, Dž. (2009). *Teorija književnosti (Sasvim kratak uvod)*. (Preveo Dragan Ilić). Beograd: Službeni glasnik.

Kojen, L. (ur.) (1986). *Metafora, figure i značenje*. Zbornik teorijskih radova. Beograd: Prosveta.

Lakof, G, Johnson, M. (1980). *Methaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Majenova, M. R. (2009). *Teorijska poetika*. Beograd: Službeni glasnik.

Milosavljević, P. (1985). *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad: Književna zadruga Novog Sada.

Nejgebauer, A. (1981). *Engleska književnost, doba romantizma (1789-1832)*. Novi Sad: Institut za strane jezike i književnost.

Радовић, М. (ур.) (2008). *Књижевна реторика данас*. Београд: Службени гласник.

- Richards, I. A. (2001). *Principles of Literary Criticism*. London, New York: Routledge.
- Ričards, A.A. (1988). *Filozofija retorike*. Preveo Aleksandar Spasić. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Riker, P. (1981). *Živa metafora*. Zagreb: GZH.
- Semino, E. (2008). *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Тартаља, И. (2003). *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ван Спенкерен, К. (1994). *Америчка књижевност*. Београд: Информативна агенција Сједињених држава.
- Velek, R. i O. Voren (1991). *Teorija književnosti*. Nolit: Beograd.
- Vukčević, R. (1998). *An Anthology of American Literature*. Podgorica: Institut za strane jezike.
- Vukčević, R. (2005). *A History of American Literature: Then and Now*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, Institut za strane jezike.
- Vukčević, R. (2002). *Reading American Literature: A Critical Anthology*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, Institut za strane jezike.

#### Научнофантастичне студије, зборници и студије фантастичне књижевности:

- Aldiss, B., Wingrove, D. (1986). *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Golanc.
- Clute John, Peter Nicholls, (eds.) (1993). *Encyclopedia of Science Fiction*, New York: St. Martin's Press.
- Disch, T. (1988). *The Dreams our Stuff is Made Of: how science fiction conquered the world*. New York: The Free Press.
- Drout, M. (2006). *From Here to Infinity*. Wheaton: Recorded Books, LLC.

- Dergović-Joksimović, Z. (2009). *Utopija, alternativna istorija*. Beograd: Geopoetika.
- Franklin, Bruce H. (1966). *Future Perfect: American Science Fiction of the XIX Century*, London: OUP.
- Grupa autora. (1976). *Naučna fantastika*. Nekoliko prevodilaca. Beograd: BIGZ
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Klark, A. (1985). *Prvi kontakt*. (Prevod i pogovor Zoran Živković). Beograd: Književne novine.
- Knight, D. (1967). *In Search of Wonder*. Chicago: Advent.
- Петровић, Н. (2011). *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема*. Београд: Конрас.
- Roberts, A. (2006). *The History of Science Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Roberts, A. (2006). *Science Fiction*. New York: Routledge.
- Suvin, D. (1965). *Od Lukijana do Lunjika*. Zagreb: Epoha.
- Suvin, D. (2009). *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Beograd: SlovoSlavia
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Stableford, B. (2004). *Historical Dictionary of Science Fiction Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Stableford, B. (2006). *Science Fact and Science Fiction An Encyclopedia*. New York, London: Routledge.
- Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.
- Živković, Z. (1990). *Enciklopedija naučne fantastike*. Beograd: Prosveta.

Остало:

Asimov, I. (1980). *Život u svemiru*. Preveo Zoran Živković. Beograd: Prosveta.

Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Preveli Mihailo Živanović, Hana Ćopić, Meral Tarar-Tutuš. Beograd: Plato.

Bloch, E. (1973). *Tübingenski uvod u filozofiju*. Preveo Davor Rodin. Beograd: Nolit.

Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Prevela Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.

Carson, R. (1994). *Silent Spring*. New York: Houghton Mifflin Company.

Čapek, K. (2004). *Rat ljudi i daždevnjaka*. Preveli Slobodanka Urošević i Dragutin Mirković. Beograd: Algoritam.

Чапек, К. (2012). *Р.У.Р.* Предео Ненад Ј. Илић. Београд: Центар за промоцију науке.

Декарт, Р. (1997). *Расправа о методи*. Предео Марко Вишић. Подгорица: Октоих.

De Pri, K, Akselrod, A. (2010). *Astronomija*. Novi Sad: Stylos.

Dil, P. (1991). *Simbolika u grčkoj mitologiji*. Preveo Miodrag Radović. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.

Замуровић, А. (1998). *Митолошки речник*. Београд: Херес.

Grejvs, R. (2002). *Grčki mitovi*. Preveo Boban Vein. Beograd: Familet.

Grupa autora. (1973). *Enciklopedijski leksikon (Filozofija)*. Beograd: Interpres.

Grupa autora. (2012). *Fantastične priče*. Nekoliko prevodilaca. Beograd: Otvorena knjiga.

Holrojd, S. (1995). *Rečnik ezoterije*. Preveli Aleksandar Milenković i Nada Dragojević. Beograd: Nolit.

Islam, Dž. (1989). *Konačna sudbina vasiona*. Beograd: Vuk Karadžić.

Janković, N. (1996). *Otkrivanje vasiona*. Beograd: Muzej nauke i tehnike, Zavod za izdavanje udžbenika.

- Kajtez, N. (2016). *Filozofija entropije*. Novi Sad: Agora.
- Klark, A. (1978). *Grad i Zvezde*. Preveo Zoran Živković. Beograd: Jugoslavija.
- Klark, A. (1997). *3001: Konačna odiseja*. Preveo Zoran Živković. Beograd: Stubovi kulture.
- Klark, A. (1990). *Pad mesečeve prašine*. Preveli Mirjana i Zoran Živković. Beograd: Polaris.
- Klark, A. (1986). *Pesme daleke Zemlje*. Preveli Mirjana Živković i Zoran Živković. Beograd: Polaris.
- Klark, A. (1978). *S druge strane neba*. Preveo Zoran Živković. Beograd: Jugoslavija.
- Kuper, Dž. K. (2004). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Preveo Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit.
- Lem, S. (2003). *Solaris*. Preveo Predrag Obućina. Beograd: Kojot.
- Lem, S. (1977). *Summa Technologiae*. Preveo Petar Vujučić. Beograd: Nolit.
- Mamford, L. (2006). *Grad u istoriji*. Preveo Vladimir Ivir. Beograd: Book & Marso.
- Mamford, L. (2009) *Priča o utopijama*. Preveo Aleksa Golijanin. Čačak: Gradac.
- The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. (2001). (Ed. George Mann). London: Robinson.
- Miler, V. (1988). *Kantikulum za Lajbovica*. Preveli Aleksandar Nedeljković i Branislav Brkić. Beograd: Samostalno autorsko prevodilačko izdanje.
- Mostovič, A. (1984). *Mi u kosmosu*. Prevela Svetlana Babić-Baranski. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Munitić, R. (2007). *Čudovišta koja smo voleli 1-5*. Beograd. Kreativni centar.
- Петровић, С. (2002). *Популарна психологија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Секулић, И. (1971). *Огледи и записи*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Servije, Ž. (2005). *Istorija utopije*. Prevela Vera Pavlović. Beograd: Clio

- Sioran, E. (1987). *Istorija i utopija*. Preveo Branko Jelić. Čačak: Gradac
- Stivens, E. (2005). *Arijadnino klupko*. Preveo Branislav Kovačević. Novi Sad: Stylos.
- Студијска Библија, Стари и Нови завет*. (2005) Превео Лујо Бакотић. Ветерник: дијам - М - прес
- Šeli, M. (2015). *Frankenštajn ili moderni prometej*. Prevela Slavka Stevović. Beograd: Liber Novus.
- Šklovski, J. S. (1980). *Vasiona, život, razum*. Prevela Milijana Mirković. Beograd: Prosveta.
- Тојнби, А. (1970). *Истраживање историје*. Превео др Миодраг Лукић. Београд: Просвета.
- Velikovski, I. (1982). *Svetovi u sudaru*. Prevela Jasmina Lukić. Beograd: Prosveta.
- Vels. H. Dž. (2005). *Vremeplov*. Prevela Marija Puslojić. Beograd: Čarobna knjiga.
- Živković, Z (1985). *Prvi kontakt*. Beograd: Književne novine.

#### КЊИЖЕВНИ ЧАСОПИСИ:

- Živković, Z. Motiv lavirinta u naučnoj fantastici. 1981; Delo, Beograd 27:1-2.
- Petrović, N. Entropy Revisited: Play It Again, Jim. 2006; ЗЕНИТ Конрас, Beograd 3, 37-42.
- Todorović, N. Literarni pakao umesto izgubljenog raja. 2007; Niški kulturni centar, Gradina, Niš:19, 257-67.

## Биографија аутора

Аутор је рођен 17. 03. 1971 у Новом Саду. Дипломирао је на Пољопривреденом факултету у Новом Саду 1998. године. Као стручњак за органску пољопривреду неколико сезона је писао текстове из ове области у разним часописима међу којима су *Савремени повртар* и *Добро јутро*. На енглески језик превео књигу о *Новосадским мостовима на Дунаву (Bridges across the Danube in Novi Sad)* у издању Музеја града Новог Сада. Почетком 2016. године, на Факултету за правне и пословне студије др Лазар Вркатић у Новом Саду на катедри за енглески језик, одбранио мастер рад под називом *Нови поглед на три класичне дистопије прве половине двадесетог века*. Написао је роман под називом *Тајна историја једне вароши* у издању Завода за културу Војводине. Као докторанд Филолошког факултета у Београду писао научне радове о научнофантастичној књижевности који су излазили у *Аналима Филолошког факултета* и Крагујевачком *Лунару*. Ради у Новом Саду као наставник енглеског језика.



## Прилог 1.

### Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Јован Б. Савин

Број досијеа 16109/Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Метафоричке функције елемената научне фантастике у прозном делу Едгара Алана Поа

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Прилог 2.

### Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јован Б. Савин

Број досијеа 16109/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Метафоричке функције елемената научне фантастике у прозном делу Едгара Алана Поа

Ментор проф. др Радојка Вукчевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

### Прилог 3.

#### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Метафоричке функције елемената научне фантастике у прозном делу Едгара Алана Поа

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис аутора

\_\_\_\_\_

- 1. Ауторство** – Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
- 2. Ауторство** – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
- 3. Ауторство** – некомерцијално – без прерада. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћењадела.
- 4. Ауторство** – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
- 5. Ауторство** – без прерада. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
- 6. Ауторство** – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.