

Филолошко-уметнички факултет
XIII међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност

Зборник радова са Научног округлог стола
После 200 година: два века научне фантастике
(28. октобар 2018)

После 200 година: два века научне фантастике

Крагујевац, 2019.

Марија В. Лојаница¹
 Универзитет у Крајеву
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за филологију
 Катедра за англистику

НАУЧНА ФАНТАСТИКА ИЗМЕЂУ ОВДЕ-И-САДА И ТАМО-И-ТАДА²

У овом раду биће разматран статус научнофантастичне књижевности као рубног жанра, и то у темпорално-референцијалном и аксиолошком смислу. Полазећи од хипотезе Дарка Сувина да је темпорална позиционираност жанра у наводној будућности тек сцијентистички алиби за СФ, настојаћемо да испитамо природу зоне максималног контакта научнофантастичне литературе с незавршеном стварношћу. Сходно томе, посебна пажња биће посвећена питању еволутивног потенцијала научне фантастике, али и књижевности уопште.

Кључне речи: научна фантастика, рубни жанр, дигитална књижевност, постструктурализам, сајбертекст

It's alive!
 Мери Шели

Књижевна теорија се бави разматрањем појма „жанр” још од тренутка када је у античкој Грчкој започело нормативно структурирање књижевних дела. Од тог момента па све до данашњег дана, конципирани су најразноврсније дефиниције самог појма и категорије литеарних текстова, с тим да све оне, ма колико међусобно различите биле, инсистирају на томе да жанр супастанцијално одређује њихов скуп или кохерентан систем. Оваква поставка, пре свега, имплицира да је књижевну делатност могуће свести на понављање или варирање једног те истог поетичког или естетског поступка што за последицу има лимитирање литеарне експресије. Шта више, одређивање и тумачење дела искључиво с позиције жанровске конвенције може имати и још једну последицу, који ћемо размотрити на основу дефиниције жанра коју је понудио Борис Томашевски:

Дела се сврставају у широке разреде који се, са своје стране, разликују по врстама и подврстама. У том погледу, пратећи лествицу жанрова стићи ћемо од апстрактних разреда до конкретних историјских врста [...], и до засебних дела (Томашевски 1972: 231).

Појам „жанр” јесте управо то – појам, апстрактна творевина, конструисана конвенција, те је самим тим интерпретација појединачног

1 myalojanica@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, реионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

дела искључиво кроз призму опште категорије нужно редукционистичка: дело је мање или више „успешно” једино уколико је испоштовало унапред прописану форму. Потреба да се превазиђе апорија објашњавања конкретне манифестације књижевне делатности (текста) коришћењем апсолутно апстрактне категорије можда је један од разлога зашто неки теоретичари литературе настоје да превазиђу поделу на жанрове. Па тако, разматрајући однос литературе и литерарног дела, Морис Бланшо каже:

Важна је само књига онаква каква јесте, далеко од жанрова, изван подела, прозе, поезије, романа, сведочанства, у које одбија да буде сврстана и којима одриче моћ да јој утврде место и одреде облик. Књига више не припада неком жанру, свака књига потиче из саме књижевности, као да ова унапред задржава све тајне и формуле уопште, које онемо што се пише једине могу дати стварност књиге. (Бланшо 2003: 200–201)

Доима се да оваквим ставом Бланшо изражава своје поимање литерарног дела као уметничке творевине људског духа, која не може бити квантификована, квалификована и потом верификована у институционалном контексту употребом прецизних научних средстава. Будући уметничко дело, литерарни текст се опире сврставању у артифицијелне, иманентно апстрактне категорије. Насупрот томе, Тодоров сматра да непризнавање постојања жанра или жанровских конвенција, те класификације литерарних дела у складу с истима, проузрокује укидање везе партикуларног дела с тоталитетом литерарне традиције (Тодоров 2010: 12). Међутим, пажљивија анализа навода из Бланшоовог дела *Књига која ће доћи*, указује на то да и он инсистира на нераскидивој вези дела с књижевном традицијом („свака књига потиче из саме књижевности”) с тим да он, за разлику од Тодорова, не верује у третирање литерарног текста као специмена који је објект проучавања егзактних, природних наука. Јасно је, дакле, да свака интерпретација књижевности или партикуларног књижевног дела која претендује да задобије статус институционално потврђене студије нужно мора конципирати појмовни инструментаријум којим ће се служити. Може се, дакле, рећи да је жанр, иако у бити контроверзна и нестабилна структура, нужно зло сваког проучавања литературе. Истовремено, књижевност као форма експресије људског духа подложна је трансформацијама које изазива и на које, између осталог, утиче промена стварносног хронотопа у контексту којег настаје конкретни књижевни правац, стил, опус или дело.

Пишући о роману и разматрајући овај прозни облик у контексту еволуције епских форми, Михаил Бахтин заправо нуди осврт на ову проблематику која би се могла окарактерисати деридијанским термином децентрираност структуре. Наиме, у свом делу *О роману*, он запажа да је управо роман она форма која најбоље може да одрази несавршеност и дестабилизованост времена и хуманог субјекта. Роман, како примећује Бахтин, није канонски жанр, он „ниједној

својој врсти не дозвољава да се стабилизује. Кроз читаву историју романа провлачи се доследно пародирање или травестирање владајућих и помодних врста тога жанра које теже шаблонизацији.” (Бахтин 1989: 438). На тај начин схватање жанрова, који су само потенцијално и на први поглед ригидни и предвидиви, постају слободнији и изражајнији, измичу петрификацији форме и поетички, семантички па чак и метафизички бивају оплемењени. Ово је, по њему, не само доказ својевсне самокритичности романа, већ и гарант његове живости, животности и жилавости као форме. Роман јесте у стању перманентног флукса; то је жанр који се вечито самообнавља и изнова самопреиспитује. „Он је чиста пластичност. [...] Само такав и може бити жанр који се развија у зони непосредног контакта са стварношћу која настаје.” (Бахтин 1989: 473).

Иако роман јесте основна тема цитираног фрагмента, стиче се утисак да пишући о пластичности овог прозног облика Бахтин заправо тумачи еволутивни потенцијал литературе уопште, инсистирајући при томе на њеној иманентној флуидности и нестабилности. Уколико о књижевности почнемо да мислимо као о живом организму који је интегрални део „стварности која настаје”, као о „институцији без институције”, „парадоксалној структури” (Дерида 1992: 42), нужно ћемо се сучити с апоријом заснованом на непомирљивости перманентно „настајуће” природе литературе и потребе да се њени конкретни појавни облици нормативно изучавају и на тај начин стабилизују. Јер: како категорисати нешто што је у стању константног флукса? С друге стране, настојање да се формулишу егзактне дефиниције нечега што је иманентно променљиво, нужен је предуслов не само теоријске анализе овог феномена већ и давања институционалног и аксиолошког легитимитета књижевним формама које још увек нису прихваћене у литерарни и културни канон, а чија популарност недвосмислено расте међу читалачком публиком.

Као релативно млад жанр, научна фантастика је и сама морала да прође кроз овај процес, с тим да је проблем изналажења оперативне и прецизне дефиниције СФ-а био и остао једно од најконтроверзнијих питања у овом пољу књижевне теорије. Као што је раније теорија књижевности показала своју потпуну немоћ у односу на роман (Бахтин 1989: 440), чини се да се поменути проблем жанровског одређивања у свом најакутнијем облику манифестовао управо у случају СФ-а. Не изненађује, онда, чињеница да свака озбиљнија студија научнофантастичне књижевности не почиње поглављем: *Дефиниција*, већ: *Дефиниције СФ-а*. Научна фантастика као да се опире покушају једнозначног одређивања. У том смислу, валидно је поставити следеће питање: да ли је суштинска хетерогеност и хибридноста, у тематском, идеолошком и стилском смислу, ове форме литерарне експресије искључиви разлог за описано стање или је по среди, ипак, нешто друго?

Па тако, једна од савременијих дефиниција овог жанра у први план истиче управо сопствену неадекватност:

Научна фантастика је селективна литерарна традиција, која се изнова осмишљава у живој садашњости, с тим да се границе овог жанра константно надзиру, преиспитују и дестабилизују, а културни идентитет СФ заједнице изнова се успоставља и константно трансформише. Сходно томе, научна фантастика јесте суштински и нужно место неслагања. (Милнер 2012: 39–40)

Отвореност обликотворног и текстуалног хоризонта, непетрификованост СФ форми, снажни референцијални контакт стварносних околности, у најширем смислу, и литерарног текста и изражени еволутивни потенцијал жанра, Ендру Милнер идентификује као кључне одлике научне фантастике. Ова дефиниција као да више сакрива него што одређује. Јасно је да је феномен који третира изразито флуидан – више од тога не. С друге стране ове контроверзе стоји прецизна дефиниција СФ-а, коју је седамдесетих година двадесетог века формулисао Дарко Сувин. Наиме, инсистирање на ставу да је до одређења неког књижевног жанра могуће доћи искључиво теоретским путем, будући да би дефиниција изведена интуитивно, односно емпиријским истраживањем конкретних литерарних текстова била „примитивна, субјективна и нестабилна” (Сувин 2009: 72), Сувина доводи до дефиниције жанра научне фантастике која је данас широко прихваћена међу теоретичарима, а која је у међувремену задобила готово аксиоматски статус. За њега *differentia specifica* научне фантастике јесте „зачудност и спознајност, те њихова конкретизација у средишњем захвату новума који хегемонично обликује сваки Могући Свијет СФ-а” (Сувин 2009: 121). Заиста: стабилно и једнозначно одређење. Међутим, Сувин даље наводи како је наводна будућност на коју наизгед реферише научнофантастична књижевност заправо сцијентистички алиби за СФ (Сувин 2009: 124), односно да: „СФ производи смисао указујући на читаочево овдје-и-сада, али притом избјегавајући референције на познате, емпиријски постојеће појмове” (Сувин 2009: 129). Даље, посматрајући научнофантастичну књижевност као социо-естетски и историјски ентитет, Сувин, као и Бахтин, указује на суштинску неодојивост литерарних феномена и емпиријских околности њиховог настанка. Другим речима: порозна опна између између литературе и других дискурзивних делатности, али и између фикције и реалности, јесте место конституисања смисла научнофантастичних текстова. СФ, као производ „дијалектичке осмозе”, у константном је трансцендирању граница између спознајног и зачудног, теорије и фикције, литерарног и стварносног, садашњег и будућег. Несавршени и незавршени производ насавршене и незавршене стварности...

Чини се да и даље нисмо ближе одговору на горе постављено питање које се тицало разлога због којих теоретичари наилазе на потешкоће приликом покушаја да прецизно формулишу предуслове

које један литерарни текст мора да испуни како би могао да се окарактерише термином научнофантастични. Све до сада изнето не помера нас од Бахтиновог схватања књижевног дела и књижевности уопште као производа дијалогског чина, те самим тим не објашњава зашто је баш СФ у жижи оваквог, никада драматичнијег, теоријског конфликта. Да ли је онда основано тврдити да поменути конфликт није нов у квалитативном смислу, да је поринут у бит сваког теоријског покушаја објашњавања и дефинисања литературе као уметничке форме, већ да је промена до које је дошло искључиво квантитативног типа? Другим речима: ако су неслагања по овом питању одувек присутна, зашто су сада толико интензивна? И: зашто је данас баш научна фантастика у епицентру овако интензивне полемике? У настојању да до одговора дођемо, пренећемо навод из Сувиновог текста „Тезе о поетици научне фантастике“:

Средином 1970-тих година процијенио сам да је глобална производња само нове СФ је око 250 књига џепног формата. Само у СССР-у, тиража је тада износила 3 милиона примјерака годишње, док је у УСА, помноживши тиражу часописа с бројем читалаца, број прочитаних страна мјесечно био негдје између 50 и 100 милиона без књига (да не спомињемо comics, филм и ТВ као креативно паразитарне али економски доминантне медије). Очигледно је СФ већ тада била економска велеиндустрија и идеолошка велесила, а отада није назадовала. [...] Тржишни успјех или неуспјех ту вредносно ништа не доказује: у најбољем случају говори о масовној психологији како читалаца тако и 'кључара раја'. (Сувин 2009: 127)³

Иако наизглед дигресија, статистички коментар који се тиче савремене СФ продукције, ових неколико реченица имплицитно одговарају на многа питања која наш рад покреће. Наиме, текст чији је примарни циљ дефинисање концепата кључних за разумевање СФ-а Сувин је одлучио да закључи оваквим наводом, и на тај начин у први план истакне следеће чињенице:

- продукција научнофантастичне књижевности у другој половини двадесетог века доживљава незапамћену тржишну експанзију;
- овај издавачки феномен је глобалан, присутан с обе стране гвоздене завесе;
- хиперпродукција надилази и границе медија: размена „уметничког садржаја” се реализује на оси филм, тв, стрип, литература;

³ Исти тренд се наставља и у овом миленијуму. Иако је тираж штампаних издања опао, од 2010. године примећује се драматичан пораст броја продатих електронских књига. За више информација види: <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/06/19/science-fiction-and-fantasy-book-sales-have-doubled-since-2010/#ab67ca42edfe>

- литерарни феномен (СФ) сагледава се у контексту социо-економских фактора;
- и, можда најзначајније: појачано интересовање и публике и критике за научнофантастични жанр одраз је дубоке промене у глобалној психолошкој парадигми конзумента.

Уметничко дело као производ, укидање аксиолошких, затамњавање онтолошких и надилажење жанровских граница, све су то општа места постструктуралистичке теоријске позиције, апстрактни концепти који као да су кроз научну фантастику заживели, конкретизовали се, у елементарном смислу се опредметили. Управо на анализи овог феномена заснива се једна од најранијих званичних поетика поджанра научне фантастике – сајберпанка, коју је почетком деведесетих година прошлог века изнео Брајан МекХејл у студији *Конструисање постмодернизма*. На примеру ове књижевне подврсте, МекХејл настоји да покаже која је улога новијих књижевних форми у интертекстуалној размени литерарних али и теоријских мотива, тема, модела, или структуралистички речено: лексија. За њега непрекидна петља свеопште уметничке рециклаже на релацији висока-популарна уметност није изум постмодернизма; то је универзална покретачка сила литерарног развоја. Међутим, јесте евидентно да се под утицајем свеопштег убрзања изазваног експлозијом технолошког развоја овај трансфер изразито интензификовао (в. МекХејл 1992: 225–239) и довео до тога да интертекстуални хоризонт поприми размере тоталног интерфејса. Шта више, усвајајући, преведећи и транскодиралући постмодернистичке мотиве на „свој језик”, сајберпанк конкретизује апстрактне концепте укидајући метафоричност теоријског дискурса – симулакрум постаје сајберспејс, матрикс, а децентрирана онтолошка структура – симстим или киборг. Апстрактно јесте литерарно реално. Може се, дакле, тврдити да је управо СФ највернији одраз актуелног, и то у идеолошком, филозофском, мотивском, тематском, технолошком, па чак и психолошком смислу, а брзина којом је овај жанр стекао прво популарност, а потом и легитимитет, управо то доказује. По среди није, дакле, процес који је радикално нов, који представља раскид са дотадашњом литерарном, теоријском или културном традицијом – дромолошкој логици, логици рапидне ескалације симулакрума, повинују се и простор и време, зашто не би теорија и литература. Одговарајућа интелектуална клима, културна логика савременог света и драматични технолошки развој нису само допринели убрзаној легитимизацији научне фантастике, већ су отворили и простор за њену тржишну експанзију и жанровску и транс/над-жанровску еволуцију. Тешко је, дакле, дефинисати научну фантастику јер је и сама стварност, чији је она производ, одраз или критика, неухватљива.

До сада смо испитивали СФ као рубни жанр у темопоралном и вредносном смислу. Вечито између званичне и треш књижевности,

вечито на танкој, порозној граници имплициране садашњости и наводне будућности, научна фантастика као да својој маргиналној позицији дугује продуктивност и животност. Међутим, да ли је трансцендентни потенцијал СФ-а тиме исцрпљен? Разматрајући стање у савременој теорији књижевности, Х. П. Абот увиђа да је један од централних проблема којима се она бави управо питање *нарашћивних граница*. Једна од последица убрзаног развоја софтверских и хардверских конфигурација те експанзије интернета до којих је дошло раних деведесетих година двадесетог века јесте и развој такозваних *електронских нарашћива* (Портер Абот 2009: 65). Овакви, рећи ћемо: дигитално-литерарни конструкти конституишу се управо у зони дестабилизираних наративних граница, на ободима конвенционално схваћене књижевности. Па тако, горе описана интеракција која се одиграла на релацији висока–популарна уметност, односно радикално редефинисање аксиолошке хијерархије изазвано „постмодернистичким превратом”, у новом миленијуму манифестује се у домену виртуелне реалности, што додатно релативизује традиционалне дефиниције не само жанра као литерарне категорије, већ и литературе уопште. Самим тим, родила се потреба за испитивањем и потоњим дефинисањем поетике оваквих „текстова”. У бити вишесмислен и аморфни појам *дигитална или електронска књижевност*, као и научна фантастика, опире се једнозначном одређивању пошто је по природи изузетно хетероген, а, истовремено, и нестабилан. Оваква, технолошки посредована текстуална реалност динамична је, непрекидно се мења кроз интеракцију читаоца и текста. Не говоримо, дакле, о пуком тексту на екрану, дигитализованој књизи, већ о естетском феномену који је у потпуности урођен у дигитално: виртуелни свет јесте простор у којем он настаје, у којем се конзумира, и, коначно, у којем перманентно еволуира. Електронска књижевност је инхерентно мултимодална; неки од њених облика јесу: хипертекст или хипертекстуални наратив, RPG и MMORPG видео игре, проширена реалност (augmented reality, AR)⁴, SMS и e-mail романи, електронска поезија, итд. Родоначелником последњег поменутог облика дигиталне књижевности сматра се Виљем Гибсон који је 1992. године на флопи диску издао песму „Агрипа (Књига мртвих)” (Киршенбаум 2002). Тема ове, донекле аутобиографске песме јесте етерична, ефемерна природа људског сећања. Новина која ово дело помера од конвенционалног схватања, али и доживљавања литературе лежи у чињеници да је идејно-тематски слој литерарног текста органски повезан с његовим „технолошким” слојем – после првог читања, изворни запис песме ће нестати, самоуништиће се, односно биће преведен на код неразумљив не-машинском читаоцу/кориснику. Технологија је та која, дакле, аутору и читаоцу намеће стратегије читања

4 Интересантно је приметити да је родно место овог концепта, као што је то био и случај с појмом *сајберсејс*, проза Виљема Гибсона, прецизније, роман *Виртуелна светлост* издат 1993. године.

– у оквиру технолошких ограничења, али и против њих, отвара се простор за даље разигравање знака у измењеном систему репрезентације. Не изненађује, онда, чињеница да се напори конституисања поетике електронске књижевности у битном смислу ослањају на постструктуралистичке постулате и технике интерпретације текста. Џорџ Ландау, један од водећих теоретичара хипертекста данашњице, овај дигитално-текстуални облик овако одређује:

Хипертекст можемо дефинисати као употребу информационе технологије у циљу надилажења линеарних и фиксних карактеристика конвенционалних текстова. [...] Уместо суочавања са стабилним објектом – књигом – обухватања читавог текста шакама, читалац хипертекста види само слику појединачног блока текста на екрану рачунара. Иза слике леже варијабилне текстуалне структуре које се на екрану могу репрезентовати на различите начине, у зависности од одлуке читаоца који ће линк пратити. [...] Он се састоји од појединачних блокова текста, или лексија и електронских линкова који их повезују. (Ландау 1992: 3–4)

Дисперзивност, готово неограничена плуралност и дисеминација значења, децентрираност па чак и ацентричност текстуалне структуре, карактеристике су овог естетско-технолошког феномена. Хипертекст, дакле, јесте отелотворење нечега што је у претходном периоду, периоду владавине „аналогне” књижевности, постојало само у домену апстрактног – идеалног текста Ролана Барта, структуре која је максимално отворена за интерпретацију и реинтерпретацију (Барт 2002). Премошћавање процепа у тексту и семантичко повезивање лексија, најмањих јединица значења (још један термин преузет од Барта), путем линка који је интегрални део оваквог текста „производи ефекат сличан ефектима које производе аналогije, метафоре, други облици мишљења и различите стилске фигуре, којима се служимо када дефинишемо поезију и поетску мисао” (Ландау 1992: 215). Стиче се утисак да у оваквом текстуалном универзуму укинута апсолутни ауторитет текста као јединог репозиторијума смисла – ако је постструктурализам објавио смрт аутора, ново доба објављује смрт свих конституената процеса успостављања значења. Да поновимо, дакле: интертекстуални хоризонт попримио је размере тоталног интерфејса, а његов интегрални део постао и сам дигитални медиј. Поетика електронске литературе не представља радикални разлаз од традиционалне концепције текстуалности, већ њено иновирање до когег нужно мора доћи у „контактној зони књижевности и стварности која настаје” Како примећује Еспен Арсет, један од пионира дигиталне хуманистике: „сајбертекст јесте тек једна перспектива на све облике текстуалности, начин да се прошири оквир књижевних студија као би се у њих укључили феномени за које се данас сматра да су ван њих или на њиховим маргинама” (Арсет 1997: 218). Заснован на специфичној информационој размени или повратној спреси, сајбертекст

је у бити ацентрична ергодишка⁵ машина, ризомски ентитет у делегаторијевском смислу. У сајбертекстуалној мрежи сатканој од чворова, лексија, линкова, текстуалних блокова, значење се конституише у перманентној интеракцији која се одвија у тријадном систему: медиј, знак и реципијент, с тим да границе међу њима нису јасне већ флуидне и порозне, а сваки конституент тријаде може се дефинисати само кроз свој однос с друга два конституента. Самим тим, и семиотичке секвенце дигиталних текстова одликују исте особине, или, Арсетовим речима: „могуће је истраживати овакве текстове, губити се и откривати тајне стазе у њима, и то не метафорички, већ коришћењем тополошких структура текстуалне машинерије” (Арсет 1997: 4). Без обзира на систем репрезентације или сет жанровских конвенција који у формалном смислу регулишу поиетичку делатност, место рађања књижевности била је и биће непрекидна игра знакова. У битној мери проширен и редефинисан посредством технологије, књижевно-лудички хоризонт никада раније није био оволико инклузиван, али и „опипљив”.

И где је онда место СФ-а у овом нашем псеудо-хипертекстуалном наративу? У претходном параграфу смо се наизглед удаљили од основне теме рада. Међутим, управо је домен електронске књижевности место на којем се изнова доказује и манифестује виталност научнофантастичне литерарне традиције. Наиме, MMORPG (Massive Multi-Player Online Role-Playing Game) и RPG (Role-Playing Game) видео игре, као доминантне сајбертекстуалне форме данашњице, у суштинском смислу следећи су корак у еволуцији научнофантастичне књижевности⁶. Као што смо раније приметили, током двадесетог века СФ се наметнуо као књижевни жанр који најприсније комуницира с „масовном психологијом” читалачке и критичарске јавности. Било да упозорава на долазећу апокалипсу хуманог принципа који ће потонути у технократску дистопију, било да слави технологију као родно место трансхуманог идентитета, научна фантастика је у живом дијалогу са живом садашњошћу, те зато и успева да верно изрази страхове, сумње и надања савременог човека. Уколико се у обзир узме и њена позиција као иманентно маргиналног жанра, постаје јасно зашто ће се управо у контексту СФ литературе најбрже развијати хипертекстуални наративи. Као „нека врста заједничког подухвата у коме учесници и 'господар игре' стварају нешто што нико од њих на почетку игре није намеравао”, као „наратив који

5 *Ергодишко* је „термин преузет из физике а изведен из грчких речи *ерѝон* и *ходос* које значе 'рад' и 'путања'. У ергодишкој књижевности неопходно је да читалац уложи не-тривијални напор (све што не подразумева пуко окретање страница или покретање очног мишића, прим. аутора) како би ишао кроз текст.” (Арсет 1997: 1)

6 Поред СФ MMORPG и RPG игара, тржиштем апсолутно доминирају и видео игре које би се могле сврстати у жанр фантастичне књижевности, и то онако како ову литерарну форму дефинише Цветан Тодоров.

сам себе ствара” (Портер Абот 2009: 69), ови текстови своје значење конституишу у широкој интертекстуалној и мултимедијалној мрежи. Њихове дигитално-текстуалне реалности најчешће су засноване на дистопијским и/или сајберпанк мотивима, те, самим тим, канонска дела овог жанровског одређења и теоријски текстови на којима она почивају постају интегрални део играчког/читалачког искуства. До естетичке актуелизације, односно прилагођавања старијих форми новонасталој културној, у овом случају и технолошкој клими, јесте дошло, али, истовремено, сведоци смо и испуњавања и последњег услова неопходног како би одређени облик литерарног израза који је до датог тренутка био маргинализован задобио титулу „високе” књижевности. „Књижевни медијатори” (МекХејл 1992: 236), „кључари раја”, књижевни теоретичари и универзитетски професори, дакле, током последње две деценије препознају овај феномен као валидну литерарну форму, тиме јој дајући легитимитет. Број одбрањених дисертација⁷, објављених радова, научних часописа који се баве овом темом експоненцијално расте, а важно је приметити да они не истражују искључиво технолошке, маркетиншке, социолошке или психолошке аспекте видео игара, већ их подвргавају књижевној анализи у конвенционалном смислу тог израза. Па тако, питања која покрећу ови радови тичу се политике идентитета, интертекстуалних односа, жанровских карактеристика, семиотичког, идеолошког, филозофског, етичког, па чак и религиозног слоја сајбертекстова.

Пишући о хипертекстуалним наративима, Х. Портер Абот наводи: то што је читаоцима у одређеној мери омогућено да организују наративни дискурс, и тако што ће одређене делове наратива распоредити на различите начине, само по себи не нарушава основни наративни поредак, *све док њистоји њрича коју џреба оџкриџи* (Портер Абот 2009: 67).

Међутим, оваква херменеутичка игра решавања загонетке текста не представља саму срж процеса конституисања, тумачења и доживљавања само сајбертекста, већ књижевног дела, али и литературе у тоталитету. Такође, како истиче Волфганг Изер, једино путем имплементирања „пукотина”, односно „процепа”, или интенционалних „изостављања” у структуру наратива и њиховог потоњег попуњавања од стране читаоца, литерарни текст може да постигне динамизам (Изер 1974: 280). Пукотине, у том смислу, јесу они елементи наратива који су маркирани знаком питања, који су интенционално остали неодређени, необјашњени или недоречени. У зависности од одлуке читаоца, али и у складу са наметнутим ограничењима фабуле, мреже мотива, карактеризације ликова или жанровског проседеа, омогућава се разигравање пукотина, те самим тим, и конституисање кохерентне

7 Насумичном претрагом, већ на првој страници Google претраживача, наишли смо на једну дипломску, четири мастер и две докторске тезе које су се заснивале на литерарној анализи RPG видео игре BioShock, а које су одбрањене у последњих седам година.

представе о наративу и значењу текста. Сврха пукотина није негирање постојања значења, „истине” књижевног дела. Управо супротно: овако се отвара простор за активирање неисцрпног потенцијала интерпретације и реинтерпретације текста чиме се он само обогаћује. Преманентна игра детектовања пукотина и покушаја њиховог попуњавања јесте, дакле, гарант животности и потентности литературе. У овом тренутку у „наративни поредак” овог текста нужно је хиперлинковати Дериду, јер како говорити о књижевности као игри и игри као књижевности а то не учинити? Није ли поступак виртуелног откривања дигиталне приче заправо исто што и немогућност успостављања директне и недвосмислене корелације означитеља и означеног о којем Дериди говори? И, хиперлинк ка Фукоу:

дискурс је увек само игра: игра писања у првом случају, читања у другом и размене у трећем. И ова размена, ово читање, ово писање у игру уводе само знаке. Дискурс тако губи своју реалност, тиме што се потчињава поретку означитеља (Фуко 2007: 38).

А ако је тако, ако је дискурзивна разиграност (дисперзивност, неодређеност) место конститисања не само литературе већ и реалности у најширем смислу, онда свет речи ствара свет ствари, а не обратно. Означено је последица означитеља, а не његов узрок, те је субверзија, односно субординација коју означитељ врши над означеним *увек већ* у току. Другим речима, језик, као релациони систем означитеља, јесте одговоран за некомпатибилност или нарушавање компатибилности бића и значења, али, с друге стране, он обећава да ће разрешити расцеп, односно надоместити недостатак који сâм генерише. Описана ситуација доима се парадоксалном, па и апоричном – постструктуралистичка *квака 22...* Међутим, ако у овом контексту, дигиталну литературу разумемо као дословну реализацију постструктуралистичке теоријске матрице, нужно се намеће закључак да је ова апорија заправо место виталности литературе као инхерентно лудичке активности. И како онда дефинисати научну фантастику? Како дефинисати неухватљиви, живи ентитет који је сав у слављењу игре и способности чуђења? И онда када нас плаши, и онда када нас упозорава... Како, сем, можда: научна фантастика била је и увек ће бити између овде-и-сада и тамо-и-тада.

Јер границе између уметничког и вануметничког, између књижевности и не-књижевности нису утврдили богови једном и заувек. (Бахтин 1989: 466)

Литература

- Arset 1994: E. J. Aarseth, "Nonlinearity and Literary Theory", in: *Hyper/Text/Theory*, ed. George Landow, Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- Arset 1997: E. J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: the Johns Hopkins University Press.

- Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.
- Bart 2002: R. Barthes, *S/Z*, translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Derida 1992: J. Derrida, "This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida", in: *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York: Routledge, 33–75.
- Fuko 1998: M. Fuko, *Arheologija znanja*, preveo Mladen Kozomara, Beograd, Novi Sad: Plato, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Fuko 2007: M. Fuko, *Poredak diskursa*, prevela Jelena Stakić, Loznica: Karpos.
- Heckman and O'Sullivan 2018: D. Heckman, James O'Sullivan, "Electronic Literature: Contexts and Poetics", in: *Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology*, preuzeto sa: <https://dlsanthology.mla.hcommons.org/electronic-literature-contexts-and-poetics/>, 10. 10. 2018.
- Iser 1974: W. Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- Kiršenbaum 2002: M. Kiršenbaum, "Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects", in: *Text: an Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, vol. 14, ed. Edward Burns, Ann Arbor: University of Michigan Press, 15–52.
- Landau 1992: G. P. Landow, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- MekHejl 1992: B. McHale, *Constructing Postmodernism*, New York: Routledge.
- Porter Abot 2009: H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, prevela Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik.
- Milner 2012: A. Milner, *Locating Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Suvin 2009: D. Suvin, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, priredio Dejan Ajdačić, Beograd: SlovoSlavia.
- Todorov 1987: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić Milić, Beograd: Rad.
- Tomaševski 1972: B. Tomaševski, *Teorija književnosti*, prevela Nana Bogdanović, Beograd: SKZ.

SCIENCE FICTION BETWEEN HERE-AND-NOW AND THEN-AND-THERE

Summary

The paper examines the status of SF literature as a marginal genre, both in terms of temporal reference and axiology. Relying on Darko Suvin's hypothesis which states that the supposed future as genre's temporal position is merely a scientific alibi for SF, we shall attempt to analyze the nature of maximal contact zone between science fiction and incomplete reality. Accordingly, particular attention will be paid to the issue of SF's evolutive potential and that of literature in general.

Key words: Science Fiction, marginal genre, digital literature, poststructuralism, cybertext

Marija Lojanica