

померања која су утицала и на наше континенте стварности. Да ли је све то истина? Тачно? Не мари. Књижевност, као и философија, не пружа коначне одговоре. Остају нам Луксембуршки парк, изложба Шагала, боца армањака, пливачица у води и друга места и мотиви овог романа. И они су живи и *свежи*, што се не би могло рећи за, на пример, Еков роман.

Завршићу приказ књиге *Празник безначајности* једним Кундери-ним цитатом о Бетовену: „Нека то послужи као пример: формалне иновације великих мајстора имају у себи увек нешто дискретно; такво је истинско савршенство; само просечан маестро жели да новина буде приметна.” Непримећена од критике, књига *Празник безначајности* има у себи дискретни шарм тере кундеријане.

Виктор ШКОРИЋ

ЈЕДАН И ЈЕДАН (НИ)СУ ДВА

Тед Ђанг, *Приче њвог живота*, превео Горан Скробоња, Воока, Београд 2016

Кратка прича је одувек била један од основних облика научнофантастичне књижевности и по некима се најпрогресивније идеје чешће скривају у краткој форми неголи у великим романима. Па ипак, како су се утицај и статус научне фантастике као жанра мењали од седамдесетих година двадесетог века, чини се да је некада бројна публика данас искључиво усмерена на романескну форму, те да на приче гледа са благим подозрењем. Међутим, у непрегледном мору наслова који преплављују полице у књижарама, понекад се појаве изузеци који својом убедљивошћу и необичношћу успевају да читаоце убеду да кратка прича и даље живи.

Једна од иманентних особина овог жанра која, чини се, увек бива пренебрегнута јесте усмереност на актуелна питања: политичке, социолошке и друштвене проблеме којима, иако се не обраћа директно као други жанрови, успева путем алегорије и ироније да разобличи друштво изграђено на неједнакостима, противречностима и апсурду. Друштвена сатира у свој својој суптилности сакрива се између великих идеја научнофантастичне књижевности: Велсово *Путовање на Месец* није ништа друго до критика колонијализма и прича о његовим импликацијама; Диков роман *Да ли андроиди сањају електричне овце?* упућује на човеков однос према технологији и хуманости, а Маргарет Атвуд својим феминистичким приступом врло осетљиво али и убедљиво говори о друштвеној неједнакости. Свакако, не смео заборавити да овај жанр има велики број поклоника управо због своје имагинативности, арбитрарног

односа према стварности, али и ефекта који оставља на читаоца кога својом домишљатошћу мора да изненади.

Тед Ђанг разумео је да је до извесног засићења унутар самог жанра дошло јер имагинација писаца, иако наизглед неограничена, није више могла да обезбеди читаоцима оно за чиме трагају – новину, те им заузврат пружа забаву упаковану у трилер или свемирску сапуницу. Како је и сам навео, испрва је имитирао своје велике узоре Исака Асимова и Артура Кларка, док није дошао до свог јединственог списатељског гласа, али не можемо рећи да је то једини аргумент за нашу тврњу да је Ђанг заиста инвентиван писац. Пре свега, битно је напоменути да Ђанг није приступио жанру путем одреднице „фантастика”, него му је пришао са стране „науке”, јер се он прво бавио програмирањем и писањем техничких упутстава за машине, а тек касније књижевношћу. Уз лектуру коју данас називамо и „филозофска научна фантастика” или „књижевност идеја”, Ђанг долази у додир са својим литерарним узорима – Исаком Асимовим и Артуром Кларком – да би после и сам размишљао о великим идејама попут верских догми („Вавилонска кула”, „Седамдесет и два слова” и „Пакао је одсуство Бога”), науке („Схвати”, „Делење нулом” и „Развој људске науке”) и природе језика као израза човековог ума и његових механизма („Прича твог живота” и „Седамдесет и два слова”).

Приче ѿвоџ живоѿиѧ представљају збирку од осам прича које су организоване у хронолошком поретку и које су настајале од 1990. па све до 2002. године и том приликом добиле све значајне награде које се за кратку научнофантастичну прозу додељују. Поред ове збирке објавио је још седам прича, али се у великом жанру – роману – још није опробао.

Наслов збирке јесте наслов једне од прича која у себи крије неколико тематских упоришта која ће прожети и остале текстове у збирци, показујући доследност у интересовањима аутора и у приступу. Ипак, наслов у себи има једну промену, уместо једне приче појављује се мноштво прича развијених у неколико испреплетених, дивергентних праваца. Сваку од њих Ђанг ће појаснити кратким коментаром у ком пружа објашњење о генези идеје, те наглашава како је једна од ствари којима се највише диви у прози „крај који је изненађујући, а опет неизбежан.” Упућеност у крај не умањује уживање читања, већ напротив, познат или незавршен крај управо и допушта другачији приступ читању у складу са идејама које износи, јер како је унутар *Прича ѿвоџ живоѿиѧ* живот јунакиње потпуно деконструисан, не постоји само једна прича, нити једна временска оса коју она прати, и тако почиње игра са текстом, са различитим нараторима у свакој причи и њиховим спознајама света који све мање личи на себе. Губитак детета јунакиње бива надомештен новим језиком који пружа симултану свест о прошлости, садашњости и будућности, те смрт у таквој стварности више не игра важну улогу, па ће и у причи „Схвати” уз нови апстрактни језик који користи јунак рећи:

„С језиком мог ума, удаљеност између мене и просветљења може се јасно израчунати. Угледао сам своје крајње одредиште.” Ова прича настаје из потребе да сартровски бесмислен свет постане дијаметрално другачији и, овог пута, болно разумљив и ограничен. Ипак, ако је знање крајњи циљ, Ћангова напредна ванземаљска цивилизација не долази да осваја, него да подучава и уместо напетости и сукоба доноси човеку знање, али не у облику технологије, као што бисмо очекивали, него језика. С друге стране, у „Дељењу нулом” крах математичког језика и његове онтологије постаје крах човека и његовог мишљења јер показује да језик математике није савршен, а наратор се одједном налази „у улози теолога који је доказао да Бог не постоји (...) не само што се плаши тога, већ са сигурношћу зна”. Откривање механизма стварања и њихово разумевање представља највећи изазов, али и претњу за стварност у коју чврсто верује сваки читалац.

Језик и његова природа, па и снага која произилази из његових специфичности које омогућују сваком човеку да мисли и емпиријски сагледа свет, занимала је мноштво аутора научне фантастике и пре Теда Ћанга. Орвел је говорио да језик одражава социјалне односе и видео га је као друштвени конструкт заједнице, док Ћанг одлучује да се фокусира на значај језика за јединку и да се поигра са Сапир–Ворфовом хипотезом како би промислио да ли променом језика човек може да еволуира и другачије перципира знања, временске односе и стварности. Увођењем неколико различитих наративних перспектива у својим причама текст ће попримити облик нових идеја: унутар приче „Дељење нулом” сваки глас имаће своје слово (а је додељено научници, док је б додељено њеном супругу), да би у складу са математичким проблемом са којим се јунакиња бори та два гласа на крају изједначила у парадокс по ком један и један нису два, како на плану идеје, тако и на формалном плану.

Ћанг одлучно изградио своју Вавилонску кулу само да би показао да је простор унутар његових прича увек искривљен, те да не можемо знати где нас оне могу одвести, јер је кула изграђена као човеков конструкт, да би он боље разумео свет у ком се налази и богове у које верује, али свестан да са разумевањем нестају приче, легенде и митови. У „Седамдесет и два слова” сазнајемо за викторијански свет у ком реч ствара живот, те је језик у кабалистичком тумачењу створитељ јер давањем имена стварима она постају одраз божанског и постоје, али „Бог није праведан. Бог није добар, Бог није милостив, и схватање да је тако од суштинске је важности за истинску побожност”, јер је бог исти као и онај ко га је измислио, те се опет враћамо на човека и његов имагинаријум.

Својим јасним и непретенциозним стилем Ћанг оживљава тренутке када се све(с)т његових ликова мења, када сплетом околности сва знања која су имали (физичка, хемијска, математичка) ишчежавају пред налетом нових спознаја које чине да њихов живот изгледа фундаментално

бесмислено. И ту се, рекли бисмо, крије моћ саме фантастике као жанра. Она увек мора да открива недоследности, да коментарише, јер да би спекулативна фикција живела као жанр, њој су потребне противречности: као када један и један престану да буду два, када кула повеже земљу са новим простором иза неба, или када пакао и рај постану стварност, видљиви и непобитни. Међутим, када религија постане јасна и видиљива попут науке у причи „Пакао је одсуство Бога”, долазимо до научне и религиозне дефиниције постојања које се никако не могу измирити, али почивају на истим принципима – вери.

Када приче посматрамо у целости, готово да се у њима назире роман који је Ћанг можда избегавао да напише, али се он тематски наметнуо и у својој комплексности развио у неколико праваца којих смо се дотакли. Напоследку, Ћанг је аутор који плени својим истраживањем и метаморфозирањем научне литаратуре у узбудљиво фикционално штиво. Можда његов научноистраживачки метод на моменте постаје толико исцрпан да опструира праћење наратива, или га пригушује, али заузимајући сву слободу коју му спекулативна фикција даје, он причама удише један нови живот као што права реч удише живот у Голема, увек аморфног и симболичног (са снажном библијском конотацијом, али у науци познатог као робот) који је морао да подсети друге да сви богови (и створитељи) бесмртност и знање ипак чувају само за себе.

Софија ВИЋИКАНТ