

Горан Бојић

Значење елемената бајке и предања у научнофантастичном роману

(друго поглавље из магистарског рада одбрањеног 1985. године)

(објављено касније и као чланак у магазину „Савременик“ бр. 9-10, септембар – октобар 1986.)

Научна фантастика је у књижевнотеоријском погледу прилично неодређен жанр. Она, наиме, показује такву способност асимилације других жанрова да можемо с правом рећи да спада у најобухватније и најсложеније књижевне врсте данас. Ово посебно важи за научнофантастични роман, у коме често на први поглед препознајемо тако разнолике књижевне обрасце, као што су то нпр. они авантуристичког романа, криминалистичког романа, романа идеја 18. века, психолошког и тзв. француског новог романа итд. Појавно шаренило поменутог облика је заиста такво да свакој дефиницији која покуша да га обухвати прети опасност да буде непотпуна.

Да бисмо ипак имали некакав увид у границе предмета којим се овде бавимо, истаћи ћемо неке специфичности научне фантастике у односу на фантастичну литературу уопште.¹ Према нашем мишљењу, постоје две битне одлике које у корпусу фантастике обезбеђују научној фантастици посебно место.

Прва од њих се тиче технолошке подлоге која је карактеристична за овај жанр. Док се фантастика развијала углавном користећи архетипске слике наслеђене из фолклора (нпр. представе вампира, духова, демона и сличних продуката колективне уобразиље), научна фантастика пребацила је тежиште фикције на поље науке и технике, па у њој уместо традиционалних представа налазимо неке сасвим нове: необичне направе, компликоване технолошке процесе, мутантна бића, посетиоце са других планета и тако даље.

Друга се одлика тиче природе главних ликова. У фантастици је јунак по правилу високо индивидуализован и сусрет са оностраним, односно натприродним појавама, мора да искуси сасвим сам. Последице таквих сусрета сноси, такође, сам, па његов тријумф или пак трагедија остају сасвим индивидуална ствар. У научној фантастици (у приповеткама не увек, али у роману по правилу) од судбине појединца-јунака зависи судбина читаве људске врсте. Јунак, додуше, може деловати сасвим сам, али оно што уради пресуђује свима. У том погледу научнофантастични роман показује изразиту сличност са митом, чији је главни лик увек представник колектива, у том смислу што на себе преузима улогу субјекта цивилизационог процеса.

Међутим, природа научнофантастичног романа је тако сложена да ћемо већ у расправи која следи морати да коригујемо прву од малочас истакнутих дистинкција. Примедба о технолошкој оријентацији научне фантастике корисна је када се ради о одређивању неких међужанровских односа; али кад се ради о одређењу суштине и значења самог научнофантастичног жанра, њена важност бледи пред дубљим и елементарнијим премисама за које технолошка подлога, изгледа, служи само као параван. Те премисе на којима се научна фантастика заснива требало би, по нашем мишљењу, тражити у наслеђу архаичних наративних форми које за предмет (бар према данашњем одређењу) имају фикцију – односно, бајке и предања. Ова два фолклорна облика представљају архетипове литературе имагинарног и њихови се трагови у уметничкој литератури могу пратити од Хомера до наших дана; али, ни један литерарни жанр (осим, можда традиционалне

фантастике 19. века) није био тако сродан неким њиховим изворним поставкама и књижевним поступцима као што је то научнофантастични роман данас.²

У оквиру тематске поделе међу формама усмене књижевности предању је припадала улога да се бави оним појавама које су изузетне, необичне, и толико одударају од емпиријског света да изазивају интензивне емоционалне реакције људи. Још прецизније речено, оно се бави појавама које су на самој граници објашњивог света, или је пак потпуно прелазе – а условно речено, натприродним; предање покушава да се са својим ирационалним предметом суочи рационалним приступом, да на неки начин у интелектуалном погледу овлада њим (у чему ретко у потпуности успева). Зато га можемо схватити као неку врсту анализе и класификације натприродног – и то нарочито индивидуалног доживљаја натприродног. У књижевном погледу, то је кратка и аморфна форма, реалистичког стила, прожета интензивним осећањима (приповеда се у некој врсти наелектрисане атмосфере), нарочито осећањем језе које обично прати човеков сусрет са непознатим.

Чини нам се да већ из овог кратког излагања можемо наслутити тематску паралелу између предања и већег броја научнофантастичних романа. Омиљени предмет научне фантастике је управо оно што наука, и рационално мишљење уопште, још нису успели да инкорпорирају у систем (односно, слику света). Предмет научне фантастике најчешће чине, да се послужимо термином Артура Кларка, „мистерије света“. У празна места у мозаику људског знања увлаче се научнофантастични романи, попуњавајући их рационалним теоријама одевеним у заводљиво рухо вероватности. Они нам „објашњавају“ тајне попут, нпр, наглог изумирања диносауруса (у роману Артура Кларка *Одисеја у свемиру 2001* изумирање диносауруса је последица пројекта помагања развоја интелигенције који спроводи једна раса супериорна људској); парадоксе времене проистекле из теорије релативности (у читавом низу романа: *Крај вечности* Исака Асимова, *Неодређено време* Мишела Жерија и тако даље); сама предања (безброј пута обрађивану тему вампиризма „освежио“ је научним објашњењем Ричард Метисон у роману *Ја сам легенда*), могућност постојања интелигентног живота у космосу, итд, итд. Већ летимичан преглед ових тема показује да се научнофантастични романи баве управо оним проблемима који нису практично решени, а можда никад неће ни бити. То су слепе мрље у визији науке, које би могле имати и неко прилично банално објашњење, али поента, коју користи научна фантастика, је у томе да се до објашњења не може једнозначно доћи.³

Јасно је изражена и тенденција научнофантастичног романа да узме за тему неку езотеричну реалну појаву, чија сама природа подстиче људске сумње и недоумице. Тако је, нпр, све до наглог продора микрорачунара на тржиште последњих година, за широку публику компјутер био прилично мистериозна и збуњујућа појава којој није било тешко придодати митски ореол. Постоји, наиме, читав низ научнофантастичних романа са причом о интелигентним рачунарима који су одлучили да докрајче свог несавршеног творца. Данас, међутим, и деца већ наслућују колико су могућности рачунара инфериорне у односу на човека, али праву истину о томе колико је конструкција интелигентног рачунара далеко или близу стварности знају вероватно једино стручњаци који већ годинама раде на пројектима вештачке интелигенције. На сличан начин као поменути романи поступају и творци предања. Они ће своју причу увек везати уз нешто што стварно постоји, али је необично и већини нејасно, настојећи да самим тим поткрепе своју фикцију. У недостатку тачне информације, исто је толико вероватно представити, на пример, човека пробуђеног из клиничке смрти и усталог из сасвим плитког гроба (што се заиста догађало) као вампира, колико и безазлени ИБМ компјутер као опаку интелигентну машину која снује да од човека преузме власт у свету.⁴

И предање и научнофантастични роман полазе у конструкцији збивања од неких неопозивих чињеница. Творац предања показаше на неку рушевину, стену, или пак указати на неког свог пријатеља или познаника и за њега везати своју причу (евентуално је може представити чак као свој лични доживљај). Аутор научнофантастичног романа позваће се на још неопозивији „доказ“ – неку у науци потврђену чињеницу или премису. У већ поменутом роману *Ја сам легенда* аутор полази од заводљиве тезе да приче о вампирима нису биле измишљене, већ су се односиле на оболеле од неке необичне болести. Медицинске чињенице донекле поткрепљују Метисонову фикцију: заиста постоји болест под називом порфирија (латински *porphyria*) која оболелу особу трансформише тако да заиста добија неке карактеристике језовитог бића из предања: осетљива је на сунчеву светлост (која јој изазива опаке кожне промене), бледе је боје, десни јој се повлаче тако да откривају очњаке, а због мањка хемоглобина осећа нагонску потребу за крвљу (забележени су и случајеви кад је убица, оболели од порфирије, пио крв жртве). Ово је без сумње повољан контекст који даје допунску уверљивост основној замисли романа; ипак, она се не може одржати само на познатим чињеницама (јер је поменута стварна болест генетска, то јест наследна) а у роману заразна, а никакво познато обољење не објашњава неку врсту загробног живота оболелих о коме се говори у роману.

Укратко речено, и предање и научнофантастични роман су творевине које настоје да на рационализован начин испуне празнине у човековом познавању света. Али, начин на који то чине није лишен парадокса. И један и други облик оперишу, наиме, потпуно неемпиријским садржајима. У предању су то, на пример, бића попут вештица, тролова, патуљака, које ова форма настоји да на један заиста рационалан и систематичан начин интегрише у емпиријски људски свет. Ова суштинска интенција предања у пуној мери карактерише и научну фантастику. Оно што је у њој заиста узбуђујуће и што најчешће и заузима централно место у структури дела⁵ није научна основа или фасцинација техником, него управо сусрети са бићима са других планета, интелигентне машине, или пак манифестације неких сасвим непознатих моћи. У емпиријској равни, па ако хоћемо, и у равни научног мишљења, ово су појаве истог ранга као и поменута бића из предања. Појава, на пример, космичке интелигенције – „детета-звезде“ – или пак пролазак првог изасланства једне ванземаљске цивилизације – „сунчане једрилице“ – кроз наш планетни систем у романима Артура Кларка, или пак институција вечности, која мењајући прошлост утиче на будућност, и тако аналогно боговима или чак супериорније од њих кроји историју људског рода у роману Исака Асимова, да наведемо само неке примере, одају нескривену опседнутост аутора научне фантастике трансцендентним садржајима тако карактеристичну и за творце и преносиоце предања.

Ова тематска сродност са предањем повезана је и са одређеним књижевним специфичностима научне фантастике (сличним, уосталом, конвенцијама оних врста, попут приче о духовима или хорора, које из предања директно произилазе.) Уобичајен је проседе научнофантастичног романа праћење интензивних емоционалних реакција ликова који се са натприродним или непознатим сусрећу. Најчешће су реакције, као и у предању, запрепашћење и дивљење, односно језа, нелагодност и страх, али ликови их од романа до романа понављају готово са механичком правилношћу, сличним речима и формулама, или то пак чини сам аутор, пратећи њихове неизречене мисли. По томе јасно видимо да научнофантастичном роману, у ствари, није стало до индивидуалне психологије, колико до наглашавања, анализе и систематизације типичних људских реакција у сусрету са непознатим. Такође, као и предање, научнофантастични роман није предвиђен да се симболички или алегоријски декодира, већ да се први значењски ниво текста дословно схвата; робот је у научној фантастици робот, а не рецимо, симбол механизације човековог унутрашњег бића, путовање кроз време је такође право, а не, на пример, алегорија трагања

за изгубљеним временом и тако даље. Ово је омогућено, као и у предању, реалистичношћу стила која може да, макар на тренутак, учини и чисту фикцију веродостојном.⁶

Али, поред свих наведених паралела, постоји једна чињеница која пресудно дистанцира научнофантастични роман од предања, а то је начин рецепције. У изворној, фолклорној култури, предање није фиктивна, већ документарна форма. У његовој природној околини, где настаје и живи, у предање се верује. Оно је нека врста водича кроз свет натприродног, који у представама слушалаца заиста ту негде постоји. Према упутствима предања, брани се и заштићује од натприродних непријатеља.⁷

Насупрот овоме, научнофантастични роман је форма која се данас априори доживљава као фиктивна. У њу се не верује, чак се не схвата ни као утопијски научни пројект; ништа ту не мења ни чињеница што понекад успева да на запањујући начин, до детаља, заиста предвиди будућност.⁸ Форма аналогна предању у које се верује данас би била, на пример, научно-популарна литература типа Деникенових *Сећања на будућност* или *Мистерија света* Артура Кларка, као и низ различитих утопијских научних пројеката који се објављују као есеји или пак у форми строгог научног дискурса, и тако претендују на научну објективност, мада им поставке могу бити фантастичније него у најлуђим научнофантастичним романима. Да се таква дела ипак схватају озбиљно, сведочи чињеница да су, на пример, о Деникеновим поставкама расправљали познати стручњаци, док заиста не познајемо пример да су научници били изазвани да полемишу са поставкама неког научнофантастичног романа.

Научнофантастични роман се, у ствари, врло ретко и јавља као творац нових научних идеја; углавном, он преузима различите ексцентричности које се у већ поменутој научној и полунаучној литератури јављају. У поговору своје књиге *Рајски водоскоци* Артур Кларк нас обавештава да је био слободан да се послужи замишљу о космичком лифту која изворно припада совјетском инжењеру И. Н. Аркутанову, а објавила ју је доста касније и група америчких научника у угледном часопису „Наука“ („Science“).⁹

Такође је прилично позната чињеница да се поменути аутор у роману *Одисеја 2001* користио, за нацрт брода којим јунак путује до Сатурна, сасвим озбиљним НАСА-иним пројектом. Пажљивије испитивање вероватно би показало да у научној фантастици и нема ничег о чему већ није било размишљано од стране озбиљних научника. Чак и тако збуњујуће идеје као што су парадокси путовања кроз време или пак могућ изглед ванземаљских бића биле су први пут промишљене у науци, а не у литератури, како би то могло на први поглед могло изгледати. Уосталом, само кратак преглед оружја која су пројектована (а нека чак и употребљавана) у Другом светском рату (на пример машинка са савијеном цеви која може да пуца из угла, прототип авиона са једним крилом, нацрт летећег тањира /!/ замишљен од стране немачких стручњака пред сам крај рата) показују да су истински конструктори још у прошлости имали и бујнију машту него писци научне фантастике данас.

На начин на који бајка користи мит, легенду и предање као изворе грађе, и тако се у односу на њих поставља као суверена и обједињујућа форма, научнофантастични роман користи ексцентричне пројекте, утопијске замисли, теорије и хипотезе (облици који, као што смо већ рекли, спадају у предања нашег времена, а најрадије бисмо их назвали „предања о будућности“), које онда подвргава сувереној уметничкој обради.¹⁰

Данашња рецепција научнофантастичног романа, као и његова превасходно артистичка природа (секундарна, односно деривативна у односу на резултате науке), указују нам на дубинску сродност овог жанра са бајком. За разлику од предања, које је схватано дословно, бајка је и у изворном фолклорном окружењу примана као форма у чију се спољашњу веродостојност не верује. Фантастична бића бајке припадају изворно предању, где су идентификована, подробно описана и класификована. Бајка, у којој описи и

објашњења често готово потпуно изостају, на ово се знање слушаоца позива.¹¹ Сасвим сличне опозиције, које одговарају првобитном односу бајка-предање, утврдили смо у односу научнофантастични роман-научнопопуларна/утопистичка литература, и оне јасно стављају роман на онај пол опозиције који је некад одговарао бајци. Сличности у рецепцији призвале су у овај жанр и неке формалне особине бајке, које ћемо у даљем излагању настојати да прикажемо.¹²

Прва од њих тиче се временске одређености, односно неодређености радње. Као што је познато, радња у бајкама није временски одређена, ни директно, ни путем контекста. Типичан почетак бајке смешта збивања у неодређену прошлост. Насупрот томе, радња научнофантастичних романа се по правилу, могло би се рећи по дефиницији, дешава у будућности: може то бити у некој од наредних година (наравно, у односу на време писања), као у роману *Смрт траве* Џона Кристофера, некој од идућих деценија (1984, *Одисеја у свемиру 2001*), или чак векова и миленијума (*Град Клифорда Симака*, или *Крај вечности* Исака Асимова где се време неких збивања обележава невероватним датумима: 111.394 година). Међутим, и сасвим конкретан бројни податак о некој години у будућности исто је толико неодређен као и почетна формула бајке: „Био једном...“ из једноставног разлога што је будућност, и поред све човекове жеље да је предвиди, потпуна непознаница. Зато је датум као што је то нпр. 2064. година потпуна апстракција, која радњу аутоматски смешта у време које није емпиријско.

Као последица из узрока, произилази из временске неодређености у научној фантастици и просторна неодређеност; јер, и један тако конкретно одређен географски појам као што је Велика Британија, кад се смести у идуће столеће, постаје иста таква непознаница као што је то „краљевство иза седам гора и седам мора“ из бајке.

Неки од аутора добро осећају сродност научне фантастике са бајком у овом погледу, па је и свесно наглашавају, што судећи бар по њиховој популарности веома годи очекивањима и укусу публике. Формула: „A long time ago, in a galaxy far, far away...“ којом почиње роман *Ратови звезда*, као и серија истоимених филмова (који спадају у најгледаније свих времена), сведочи нам да смишљена реминисценција на бајку само доприноси успеху научнофантастичног жанра.

У још једном важном књижевном проседеу показује научна фантастика велику сродност са бајком. То је недостатак описа и других одредница за многе од кључних појмова који се у њој помињу. Ово нас тим више зачуђује што је роман једна од књижевних форми које су најсклоније описима и експликацији. Тако, у научнофантастичним романима има речи о бластерима, (већ класичан појам!), временском пољу, индикаторима западања у стереотипне моделе понашања, (!), Сили („The Force“), позитронским мозговима и тако даље. Неке од поменутих ствари могу бити кључ како за радњу, тако и за логичко устројство читавог романа, па да се ипак о њима не каже више од пуког назива. У циклусу романа *Пешчана планета* (Dune) Френка Херберта, непрекидно фигурирају „заштитно поље“ и „Холцманов ефект“, и на њима се заснива устројство читавог чудесног света који је Херберт замислио: поменуто поље услед наведеног ефекта неутралише дејство свих далекометних оружја и тако потпуно мења структуру ратова – људи се, наима, враћају на стари облик борбе прса у прса. Путем сложеног каузалног ланца, ово доводи до успостављања неке врсте феудалног система који обухвата читав космос. О природи заштитног поља и Холцмановог ефекта нема, наравно, ни речи (јасно, подразумева се да читалац има неки појам шта је то поље у физичком смислу). Ово у потпуности одговара поступку и стилу бајке који „појединачне предмете не описује, већ само именује... Ова чисто епска техника простог именовања омогућава да све оно што се именује изгледа као коначно схваћена целина. Сваки излет у подробније описивање буди осећање да је изречен само делић онога што би се заиста могло рећи; сваки опис мами даље у бесконачно.“¹³

Наведена опаска у пуној мери важи за научнофантастични роман. У њему је важно да предмети функционишу, важан је узрочно-последични или фабуларни низ у који се везују, а много мање изглед или принцип функционисања. Стварајући илузију потпуне схватљивости, научнофантастични роман остварује континуалнију и динамичнију структуру приче. За време читања ствара се код читаоца изражено осећање да схвата о чему се заправо ради; но обично се тек на крају књиге долази до сазнања да о већ помињаном детету-звезди, или пак пешчаном црву-творцу, имамо исто тако неодређен појам као о змају или гвозден-човеку из бајке: ни за оне прве, као ни друге, не знамо заправо шта су и како изгледају.¹⁴ Тиме се у ствари ослобађа веома широк простор личној имагинацији читаоца.

Следећа битна сличност између научнофантастичног романа и бајке тиче се синхронизације радње, односно прецизности стила. Познато нам је колико су у стварности ретка тачна временска уклапања и уопште коинциденције збивања какве се редовно дешавају у бајци: у њој јунаку помоћ стиже увек у последњи час, опасности се избегавају за длаку, чаробни предмети или помагачи налазе се тачно на месту куд пролази јунак и у право време. У бајци, то показује Лити у цитираној књизи, не влада случајност, него савршена прецизност и синхронизација радње. Оно што је за ток приче неопходно догодиће се ни раније ни касније, већ тачно на време и тачно у таквом облику да не изостане ни напетост ишчекивања, али и да се не пропусти последња шанса. Веома изоштрен осећај за синхронизацију радње запажамо и у научнофантастичном роману.¹⁵ Једно од омиљених средстава којима се овај жанр служи у том циљу јесте повезивање у низ догађаја врло мале реалне вероватноће. У роману *Смрт мегалополиса* италијанског футуролога Роберта Ваке, нпр, саобраћајна гужва спречава контролора лета на аеродрому „Кенеди“ да на време стигне на посао. Услед тога, његов претходник принуђен је да настави рад прековремено; због умора он прави фаталну грешку у вођењу авиона; она доводи до несреће у којој два авиона у паду захватају главне високонапонске каблове града; ово доводи до нестанке струје и отежаних комуникација, што још повећава саобраћајну гужву до потпуне парализе промета; кварови ланчано избијају, јер екипе за поправку не могу да стигну до места несреће, и тако даље, и тако даље. Овај дуги узрочно-последични ланац доводи у коначном резултату до пропасти САД као организоване државе. Наравно, већ минимално консултовање рачуна вероватноће показује да је ово што изгледа као каузални низ у ствари потпуна фикција; вероватноћа да авиони у паду погоде високонапонске каблове сама по себи веома је мала, али вероватноћа свих ових догађаја у низу која се добија као производ појединачних вероватноћа, које су све мање од 1 ($V = A_1 A_2 A_3 \dots A_n$) готово је бесконачно мала. Према термодинамичким законима, постоји извесна вероватноћа да се, на пример, ваздух у соби у којој седимо нађе у једном тренутку само у једној њеној половини – али се то, заиста, никад не догађа. Тако нас у наведеном примеру не очарава вероватност ауторове визије, него управо прецизност којом се мало вероватни догађаји синхронизују на путу до потпуно невероватног резултата.

Осим поменутог, постоји још један вид подешавања радње, који нас у научнофантастичном роману подсећа на бајку. То је, наиме, интервенција трансцендентног чиниоца, неке врсте *deus ex machina*. Кад изгледа да ће радња поћи непредвиђеним током, умешају се бића са других планета (*Крај детињства* Артура Кларка), људи будућности (*Крај вечности* Исака Асимова), непознати принципи природе (*Сила* у роману *Ратови Звезда*) који радњу враћају очекиваном току.¹⁶

Последица оваквих конвенција у вођењу радње је мала сложеност ликова, укључујући ту и главног јунака. (Чини се да је нека врста литерарног закона да што је фабула сложенија, ликови морају бити једноставнији). Они, додуше, нису у научнофантастичном роману баш тако безбојни као у бајци, али једна од добрих индиција

да се на њих у овом жанру не полаже много јесте податак да је готово занемарљив број дела ове врсте (ми познајемо само једно, а и оно је пародија на жанр) који у наслову истичу име главног лика.¹⁷ Пред захтевом да јунак дела успе или пропадне бледе сви захтеви за индивидуализацијом или психолошком мотивацијом. Чак бисмо могли рећи да се у научнофантастичним романима ликови деле тачно према улогама какве одређује бајка: противник (обично спољни или унутарњи непријатељ човечанства), даривалац (онај који јунака снабдева средствима за вођење борбе, најчешће научник који конструише неку специјалну нараву), помоћник (трансцендентан; у одсудном тренутку меша се у ток збивања помажући јунаку, а то функцију може преузети и сам аутор), царева кћи/девојка (врло чест случај да јунак спасе неку девојку и онда заједно настављају авантуру или миран живот), пошиљалац (онај који јунаку задаје неки задатак, нпр, упознаје га са опасношћу која прети човечанству), сам јунак (неприкосновена фигура одређена да преживи или у својој спасилачкој мисији успе), и лажни јунак (који се од правог јунака разликује једино по томе што у одсудном тренутку греша и неминовно пропада).¹⁸

Увођење улога у разумевање ликова омогућује нам да извршимо поделу свих научнофантастичних романа на две велике групе. У прву би спадали они у којима је главни лик прави јунак, у другу они у којима је лажни. Прави јунак мора да успе у својим намерама, или пак избегне катастрофу, како би омогућио напредак или барем опстанак своје врсте. Ближи су бајци у том погледу што их одликује оптимизам у процени вредности наше цивилизације. У другој групи, опет, јунак неминовно пропада заједно са својом врстом (мада може бити исто тако способан и симпатичан као и у роману прве групе). За ову групу можемо сматрати да више нагиње моделу предања, али у њој можемо гледати и инверзију архетипских мотива бајке, тако карактеристичну за савремену књижевност.¹⁹

* * *

Крај 18. и почетак 19. века, доба у које пада настанак жанра којег данас називамо традиционална фантастика, можемо означити као крај једног религијског, односно метафизичког раздобља у развоју цивилизације. То је доба када емпиризам, поткрепљен конкретним резултатима индустријске револуције, потпуно преовлађује као начин поимања света. Одговарајуће потврде овог правца у мишљењу свакако су протореализам и реализам у књижевности, а једна од његових најогорченијих негација свакако је традиционална фантастика; у њој се до крајности потенцира сумња у могућност сазнања праве природе света.²⁰ Међутим, овај жанр, заснован превасходно на предању, представљао је ипак смо последње трзаје једног преживелог схватања света. Оставши везан за традиционалне фолклорне празноверице (вампиризам, религијски дуализам бог-ђаво, загробни живот итд) угасио се заједно са културом на коју се ослањао; у 20. веку гасе се у модерној Европи и последњи остаци фолклорне културе и стваралаштва.²¹ Фантастика 20. века окренула се неким поставкама сасвим супротним природи овог жанра. Међутим, обрасци традиционалне фантастике обновили су се, али у савременом виду, и то у жанру где њихова појава на први поглед изгледа парадоксална – научној фантастици. Научни приступ свету и технологизована околина изгледају као заиста неповољна средина за обнову метафизике. Но по чудној законитости прожимања супротности, баш је научна фантастика данас онај жанр који најдоследније следи премисе бајке и предања – премисе о постојању нуминозног и необјашњивог света – и тиме практично, да се тако изразимо, усред храма науке заснива чисту метафизику.

Позната је појава у историји цивилизације да се неки архаични цивилизациони обрасци не само одржавају унутар нових цивилизационих система, него да се њиховим посредством суверено наметну. Можемо објаснити ову појаву великом инерцијом људских

представа о свету, или пак неким суштинским значајем образаца који преживљавају своје доба, али је не бисмо смели превидети. Научна фантастика је сјајан пример за појаву о којој смо говорили; у њој се неке наизглед преживеле слике обнављају, сједињујући се управо с појавама које су настојале да их истисну, и судећи по томе како су се ти такозвани „остаци“ („сурвивалс“) нераскидиви повезали са проблемима и премисама владајућег научног приступа свету, рекли бисмо да они нису пуки атавизми, већ несводљиве и битне представе у људском начину мишљења о свету.

¹ За потребе овог рада сматраћемо да је фантастика шира жанровска целина, која у себе укључује и научну фантастику. О фантастици уопште упореди: Tzvetan Todorov: *Introduction a la literature fantastique*, Paris, Edition du Seuil, 1970. Р Кајао: „Од бајке до научне фантастике“ у *Народна бајка у савременој књижевности*, Нолит, Београд 1978; З Мишић: „Где лежи права фантастика“ у *Антологија француске фантастике*, Нолит, Београд 1968.

² Традиционална фантастика (тзв. прича о духовима – „ghost story“) се заснивала готово искључиво на предању, док научна фантастика преузима и елементе бајке; осим тога, она поменуто књижевно наслеђе користи на прилично парадоксалан начин, повезујући га са високо рационализованом и технологизованом средином која изгледа априори непримерена основним премисама предања и бајке о постојању оностраног, тј. натприродног света.

³ Суштина естетске информације и лежи у њеној вишесмислености. Никакво чудо, дакле, није што научнофантастични роман, као књижевна врста користи управо такве проблеме који сами по себи не допуштају једнозначно разрешење.

⁴ Наравно, не желимо да порекнемо симболичку вредност страха од компјутера; и многе појаве у предању могу се симболички тумачити, али то може бити ствар тек неке анализе вишег реда, јер ни предање ни научнофантастични роман нису форме фикције предвиђене да се примају као симболична уметност.

⁵ Мислимо пре свега на централно место ових мотива у наративној структури: они су по правилу или иницијатори читавог заплета, или врхунци драмске тензије, или пак поенте читавог дела.

⁶ Такав начин приказивања у пуној мери одговара духу емпиризма нашег времена које истиче захтев макар и за привидом веродостојности; тако су и различити аутори (нпр. Лити и Кајао) проучавајући бајку, дошли до закључка да конвенције предања више одговарају савременом читаоцу од конвенција бајке.

⁷ Вештице су само бића из предања, дакле, по данашњим критеријумима литерарни ликови; па ипак су некад, као што нам је познато, у стварности спаљиване.

⁸ Добру илустрацију за ово представља кратка новинска вест коју смо могли прочитати у „Илустрованој политици“ од 11. фебруара 1986; наиме, 1980. у САД објављен је роман Пад шатла у коме аутор детаљно описује трагедију идентичну оној која се заиста догодила америчком „Челинцеру“, па је чак издавач на корицама штампао кратку белешку у којој говори о овом роману као озбиљном упозорењу на могућу трагедију. Наравно, ником није на памет пало да то заиста схвати озбиљно.

⁹ Замисао се састоји у томе да се од геостационарног сателита надоле изгради торањ до површине Земље, који би се касније користио као веома економичан систем лифтова (лифтови који би се спуштали производили би енергију, и тако веома смањивали трошкове транспорта.)

¹⁰ Наравно, тим су блиставији успеси овог жанра кад се заиста јави као претходник науке; међу најсјајније примере спадају визије подморнице Жил Верна и комуникационих сателита Артура Кларка – оба су ова производа данас у широкој употреби.

¹¹ Упореди: Max Luthi: *Das Europäische Volksmärchen*, Francke Verlag, München, 1974, стр. 63.

¹² Свесни смо да питање претходи ли облик рецепције или рецепција облику подсећа на проблем о кокоши и јајету; у теорији рецепције то се обично решава формулом да на основу претходних читалачких искустава публика формира очекивања којима дочекује и наредна дела, па ћемо се тиме задовољити и овде.

¹³ Luthi, op. cit, стр. 25-26

¹⁴ У научнофантастичном филму ситуација је донекле другачија у том смислу што појаве које се у романима само помињу ту можемо да видимо; у томе је, без сумње, његова велика драж. Међутим, и у филму, иако смо многе ствари видели, знамо о њима исто тако мало као и у роману: просто именовање сменио је ту голи изглед ствари – односно, иконички знак.

¹⁵ Поменута особина није карактеристична само за научнофантастични роман. Налазимо је у готово свим облицима жанровске литературе, а нарочито јасно изражену у авантуристичком и криминалистичком роману.

¹⁶ Ако је роман замишљен као катастрофичан, онда је и деловање трансцендентног чиниоца усмерено да изазове несрећу. Посебно је занимљив случај катастрофичног сценарија у коме се, упркос томе што је дејство трансцендентног фактора усмерено на другу страну, несрећа ипак догађа. У једној научнофантастичној причи, нпр, сунце треба да се за три дана претвори у супернову и уништи Земљу; нико од људи о томе нема појма. Али, припадници једне далеке и надмоћне цивилизације хоће да помогну људима, нудећи им излаз кроз „тунел“ у петој димензији. Једина особа на Земљи са којом су успели да ступе у телепатски контакт је један пијани инжењер, у стању приличног растројства, и усто суицидално расположен. Он верује да је порука коју је чуо изазвана дејством алкохола, а и да није, размишља он, зашто да све не оде дођавола? И тако, Земља пропада.

¹⁷ Такође је, насупрот фантастичној литератури уопште, релативно ређи случај да се приповедање одвија у првом лицу.

¹⁸ Могуће је да неке улоге сасвим изостану, или да се више њих споји у истом лику - нпр. јунак романа је и даривалац, односно научник који је открио како да спасе свет. О ликовима бајке и њиховим функцијама видети опширније: В. Проп, *Морфологија бајке*, Просвета, Београд, 1982, стр. 86-90.

¹⁹ Упореди: Хорст С. Дајмрих (Horst S. Deimrich): „Инверзија архетипских мотива бајке у савременој књижевности“ у: *Народна бајка у модерној књижевности*, Нолит, Београд 1978.

²⁰ Тодоров говори о сумњи и оклевању (hesitation) као основној црти читаве фантастичне литературе; Упореди: Todorov, op. cit, стр. 28-46

²¹ У том смислу је Тодоров у праву кад тврди да су последњи вредни продукти фантастике биле Мопасанове приче.