

<https://doi.org/10.18485/analiff.2024.36.1.17>

821.111(73).09-31 Дик Ф. К.

82.01 Сартр Ж. П.

Сартрова громогласна тишина и друштвено-ангажована метафикција у роману Филипа К. Дика *Човек у високом дворцу*

Јелена Р. Пенезић*

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Центар за научноистраживачки рад

 <https://orcid.org/0009-0006-1120-3323>

Кључне речи:

ангажована
књижевност,
Сартр,
метафикција,
приповест унутар
приповести,
друштвени отпор

Апстракт

Предмет рада је преиспитивање интерпретативног потенцијала научнофантастичног романа Филипа К. Дика *Човек у високом дворцу*, у оквиру студија ангажоване књижевности. Ослањајући се на Сартров текст „Шта је књижевност”, у коме аутор дефинише постулате ангажоване књижевности, настојаћемо да раскључамо дијалектичке односе који се формирају између аутора и дела, потом читаоца и дела, те, напослетку, између самог књижевно-уметничког делања и свепрожимајућег дискурса моћи. Од посебног значаја за нашу анализу биће чињеница да је у тело романа *Човек у високом дворцу* двојако уписан композитни знак „алтернативна историја”. Наиме, на жанровском фону, текст романа се испишује као алтернативна историјска приповест о потенцијалном „другом” свету, у коме су Силе Осовине извојевале победу током Другог светског рата, успоставивши политичку хегемонију над европским и Сједињеним Америчким Државама. Потом, на плану унутрашњег романеског наратива, аутор се користи метафикционалним мотивом „приповести унутар приповести”, односно, у наративни свет романа улази дело *Скакавац притиска*, те изазива руптуру у друштвено-политичком межуру нацистичке диктатуре. Стога, ово „дело унутар дела” посматраћемо као централни симбол који изазива дискурзивну пукотину, а која, према Сартру, сведочи о способности литературе да фигурира као потисна сила за активирање друштвено-одговорне ангажованости, и подривање, те самим тим и преиначење насилних, неправедних и опресивних социјалних пракси. (примљено: 18. септембра 2023; прихваћено: 4. фебруара 2024)

<https://anali.fil.bg.ac.rs>

1. И после краја историје – алтернативна историја

Постмодернистичка научно-теоријско-културолошка мисао настоји да укаже на непостојане темеље такозваних „великих наратива“, а које је антропоцентрична идеолошка матрица вековима производила, канонизовала и контролисала. Последишно, центар се измешта на маргину, а онтолошке структуре симболички се реализују у виду фрагмента разбијеног Лакановог огледала. Тотализујући идеолошки концепти као што су Субјект, Запад, Бог, Историја,¹ поклекли су пред дестабилишућом постмодернистичком логиком партикуларног, онеобиченог, деминутивног. Историја, као једна од принципијелних вучних сила антропоцентричног дискурса, у постмодернизму бива оспорена као суверена *magistra vitae*, те се фронттира њена наративност. Наиме, Хачионова предлаже преиспитивање историјског дискурса у контексту његове иманентне наративности, те предлаже „критичко преиспитивање, иронијски дијалог са прошлошћу уметности и друштва, подсећање на заједнички критички речник“ (Хачион, 1996: 18). Међутим, Хачионова (1996: 37) потцртава да постмодернистички приступ нема за циљ тотално оспоравање и обесмишљавање Историје, већ да Историја буде „поново размотрена – као људска конструкција“, утолико што је људско искуство прошлости

у потпуности условљено текстуалношћу. Ми не можемо спознати прошлост осим путем њених текстова: њених докумената, њених сведочанстава, чак су и извештаји сведока текстови. Чак и институције прошлости, њихове друштвене структуре и праксе могу, у одређеном смислу, бити виђени као текстови.

С друге стране постмодерног новчића, и теоретичар Хејден Вајт (Vajt, 2011: 9) ће Историју третирати као „вербалну структуру у облику наративног прозног дискурса“, где долази до сједињења „извесног броја 'података', теоријских појмова, и 'тумачења и објашњења' ових података“, а као кључни елемент историјског дискурса Вајт ће означити наративну презентацију „укупне слике претпостављених догађаја у прошлим временима“. Другим речима, Вајт историју посматра као амалгам факције и фикције, чињеничног и имагинативног, те нас потом упућује на изузетан значај интерпретације као процеса који нужно учествује у формирању историјског наратива. Доима се да више не можемо говорити о уметности, укључујући и књижевност, као о пукој имитацији стварносног искуства, утолико што литерарно, имагинативно, фантастично продире кроз поре канонског, етаблираног, историјског наратива, раскривајући деликатну игру процеса ојезиковљења и отеловљења стварносног хронотопа. Укратко – без приповедања, језика, симболичког енкодирања путем приче, Историја као таква не може се одредметити. Стога, закључићемо

1 Будући да се појмови Историја, Субјект и Запад у овом раду конституишу под окриљем Лиотарове теорије „великих наратива“, а које ћемо даље аналитички проматрати спрам алтернативноисторијског и научнофантастичног литерарног дискурса, наведени термини ортографски су обележени великим словом, са циљем успостављања јасне диференцијације.

да је историјски текст нужно релативан, комплексан систем семиотички флукутирајућих знакова и 'трепћућих означитеља', утолико што је језички, односно наративно, опосредован.

Постмодернистичко превирање између Приче (Историје) и Причања (ојезиковљења догађаја из прошлости) додатно се усложњава када се посматра у контексту литерарног научнофантастичног поджанра алтернативне историје. Тако, промишљајући дијахронијски развојни лук овог жанровског обрасца, Хелексонова постулира тезу да су први појавни облици алтернативне историје настали услед недостатка хибридних литерарних форми, које би објединиле имагинарно и реално, домишљени и искуствени свет као такав (Hellekson, 2001: 20). Потом, на трагу Рикера и Вајта, ауторка указује на пукотине у устаљеним историјским дискурзивним праксама, а које се отварају директним деловањем алтернативноисторијских наратива:

Алтернативна историја као жанр спекулише о темама као што су природа времена и линеарности, постојање спона између прошлости и садашњости, повезаност садашњости и будућности, као и улога појединца у процесу стварања историје. Алтернативне историје доводе у питање историчност и узрочно-последичност; оне доводе у питање устаљене концепте времена и простора; преламају линеарност; те приморавају читаоце да преиспитају свој свет и начин на који је постао такав какав јесте. Оне су критика метафора којима говоримо о историји. Притом, алтернативне историје наглашавају 'исконструисаност' историје као и улогу коју приповедање има у овом процесу конструисања.² (Hellekson, 2001: 25)

Стиче се утисак да се алтернативна историја бави иманентним релативитетом историјског искуства, као и идејом да се историја производи унутар дијалектичког односа између појединца-читаоца и историје-текста. Као централна преокупација како научнофантастичног, тако и алтернативноисторијског проседеа, наводи ауторка, намеће се запитаност над потенцијалним моделима, узроцима и последицама формирања једног „другог” света, где се, сувиновски речено, као моменат когнитивног очућења конституише један фрагмент историјског наратива. Стога, премда врши хронотопску екстраполацију у неке измештене парауниверзуме, као и сам жанр научне фантастике,³ и алтернативна историја увек настоји да проговори о нашем овде-и-сада, насупрот тамо-и-тада:

2 Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу ауторке овог рада.

3 Период током шездесетих и седамдесетих, такозвани Нови талас, донео је корените промене у оквиру СФ жанра, где ће аутори усмерити своју пажњу ка друштвеним питањима и питањима флукутирајућег субјективитета. Као резултанта овако устројених културолошких сила, научнофантастична књижевност се (ауто)конструише као жанр дубоко маркиран континуираним процесом наративне ревитализације, а услед иманентне му тенденције ка кршењу граница – онтолошких, идентитетских, спацијалних, те, напоследку, темпоралних: порозна огна 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 несавршене и незавршене стварности" (Лојаница, 2020: 60).

алтернативна историја је иманентно свезана са садашњошћу. Она преистити-тује прошлост [...] како би је употребила као инструмент за коментарисање садашњости. Будући да је базирана на нагаћању, алтернативна историја нужно осликава наде и страховања свог аутора. (Rosenfeld, 2002: 93)

На овај начин, аутор недвосмислено одређује анамнезу друштвено-културних матрица под чијим окриљем пише свој текст, а сваки алтернативноисторијски текст, нужно је и друштвено ангажовани текст, будући да „алтернативна историја представља универзум у коме можемо делати и у коме наше акције имају значај” (Hellekson, 2001: 110). Промишљајући позицију алтернативноисторијског књижевног дела у оквиру дијалектичког односа које дело гради са својим читаоцем, Хелексонова нас упућује на психолошки ефекат који овакво дело проузрокује, ефекат који поседује потенцијал да се преобрази у друштвено-ангажовано деловање утолико што постаје јасно да

историју може обликовати појединац. Психолошки ефекти читања алтернативне историје су важни: ствари су се могле другачије догодити да је један појединац другачије изабрао. На тај начин, лично постаје универзално, а појединци долазе у ситуацију да њихов избор има одсудан значај у контексту историјског тока. (Hellekson, 2001: 109)

Штавише, и Кетлин Синглс у својој наратолошкој студији као кључну карактеристику алтернативноисторијских наратива посебно истиче „компетентног читаоца”, читаоца који поседује когнитивну способност да разлучи алтернативно од чињеничног, фактоидно од замишљеног, као и да наслути узрок ауторског одступања од историјских догађаја (Singles, 2013: 9). Потом, ауторка још једном подвлачи да се алтернативне историје пре свега ослањају на знање свог читаоца о свету као таквом, те да је идеалан читалац управо онај који пристаје „на правила игре”, и са жаром прати приповедне гресе које исписује аутор (Singles, 2013: 111). На основу наведених теза, доима се да је улога читаоца од суштинског значаја за процес продукције значења једног алтернативноисторијског литерарног дела, где текст поседује потенцијал да изазове тектонске промене у друштву које га генерише искључиво употребом читалачке делатности као друштвеног ангажовања.

Будући да је Барт (постмодерног) аутора прогласио увелико почившим, жанр алтернативне историје симболички васкрсава свог писца као суделујућег у стваралачкој конструкцији коју гради интераговањем са читаоцем и *socium*-ом. Дакле, доима се да се постмодернистичка премиса о језику, односно, тексту као творитељу стварности, у контексту алтернативне историје прави оштар и неочекиван заокрет ка модернистичким теоријско-критичким пределима, где је књижевност латентно обележена или као *dulce*, или као *utile*, но свакако као целовита, естетски обликована форма људског духа. Као један од најплодоноснијих филозофа и аутора послератног периода, Сартр се недвосмислено залагао за

етичко опредељење, подразумевану слободу појединца, као и способност белетре да преиначи свет у *најбољи од свих могућих светова*, а његов текст „Шта је књижевност” сматра се манифестом ангажоване књижевности.

Данило Киш (1995: 177) је у свом есеју „Париз, велика кухиња идеја” записао како не успева да изнађе разумевања за „свеопшту политизацију француске културе, њену ’ангажованост’, њено сартровање, њено тровање чистих песничких врела”, оспоривши сврсисходност литерарног делатништва које би собом носило могућност преиначења друштвено-културних образаца. Оно што Киш примећује, те потом оштро критикује, заправо је питање семиотичке порозности знака „ангажованост”, који је одступио од (латентно утопијских) Сартрових критеријума, те је у себе упио опоре ноте политички подобног агитовања:

Када у неком друштву писац може, без спољне присиле, без казне и кајања да се ангажује, да мења своје ставове, то је, ипак, знак слободе, слободе која је једини и неумитни судија човекове савести: опасна, страшна слобода! Али када вам друштво, држава, партија диктирају ваш ангажман и захтевају га од вас, то је једна друга врста суочавања са сопственом савешћу, тежа, опаснија од оне прве. (Киш, 1995: 45)

Па ипак, премда је често истицао немогућност одржања идеала ангажоване литературе, утолико што је неумитно идеолошки задојена, Киш је у Сартру ипак налазио, како другде наводи, свог „ближњег”, будући да је и сâм од белетре захтевао да се конституише као „етичко, а не само естетичко опредељење”, где је уметност „не само школа естетике, него и школа етике” (Киш, 1995: 199). Категорички императив који овде наводи Киш, а који се базира на принципу по-етике, принципу одговорности литерарног стваралаштва према друштву под чијим окриљем настаје и којим слободно циркулише, налази свој огледални одраз у Сартровим промишљањима, где Сартр (Sartre, 1984: 29) наводи да је писац „одабрао да открива свет и, посебно, човека другим људима, како би ови, према овако разоткривеном објекту, стекли осећање пуне одговорности”. Дакле, доима се да се прва по-етичка сродност између Кишове и Сартрове мисли може изнаћи управо у постулирању и инсистирању на начелу *одговорности према Другом*, утолико што „заједно носимо одговорност за овај свет”, а у „дну естетичког императива ми видимо морални императив” (Sartre, 1984: 50). Штавише, одговорност о којој пише Сартр конкретизује се у форми књижевног стваралаштва – односно, сам чин писања представља својеврсну акцију, будући да писац сведочи друштвеним комешањима своје епохе, с којом је онтолошки скопчан. За Сартра, речи су оружје, те стога позива на одговорност писања, али и читања, утолико што писац не ствара у вакууму, већ свој рад предаје читаоцу на интерпретацију. Како примећује и Жарка Свирчев (2013: 69), Сартр (Sartre, 1984: 50) поентира да се „функција писца састоји у томе да сваког упозна са светом, тако да нико не може себе да сматра невиним”, док Захаријевићева (Zaharijević, 2017: 21) наводи да сартријански ангажман:

захтева посвећеност и јавност, спремност једног да своју вољу потврди пред судом многих, који су у различитим облицима окупљени у јавност. Другим речима, ангажман увек имплицира друге, било у форми оних којима ћемо се посветити (којима ћемо бити одани, лојални или привржени), или у форми оних који ће ту посвећеност јемчити, који ће потврдити да наша вера постаје обавеза, према себи и другој.

Закључићемо – Сартр, као мислилац дубоко поринут у филозофски, политички и литерарни миље послератне Европе, синкретички доживљава однос друштвеног активизма и литерарног стваралаштва, те потом поставља три стратешка питања: шта значи писати? Зашто писати? За кога се пише?

Сартров текст нас потом упућује на тријалектички однос између аутора, дела и читаоца, који твори једно затворено коло под високим напоном, а из кога увек може заискрити варница друштвено-политичке промене подстакнуте вољом за слободу – како аутора, тако и читаоца. Наиме, за Сартра, књижевно дело двојако фигурира и као израз ауторове слободе, али и као апел на слободу читаоца који својим деловањем може да иницира флукуације у друштвеној стварности. Па тако, књижевник слугује, прижељкује и навешћује читаочеву пост-читалачку (ре)акцију – односно, откривајући свет књижевног дела, читалац долази у антагонистички положај спрам уврежених идеолошких матрица, утолико што „откривати значи мењати и нема откривања без жеље за променом” (Sartre, 1984: 28). И управо то би била та страшна, опасна слобода о којој пише и Киш – слобода уметника да проговори о, те последично и директно утиче на друштво из кога је поникао. Увиђамо да се дијалектички односи – писање-одговорност, писац-читалац, читање-слобода – изнова разоткривају као неопходност која омогућава покретање друштвене ангажованости.

У тексту који следи настојаћемо да, путем разматрања наведених дијалектичких односа које дефинише Сартр (писац-дело, дело-читалац, читалац-слобода), аналитички приступимо тексту романа *Човек у високом дворцу* Филипа К. Дика. Будући да Дик пише и „дело унутар дела”, а што је у роману књига *Скакавац притиска*, могуће је посматрати једно метафикционално књижевно дело унутар затвореног романескног система, односно, његову интеракцију са светом који га *пушта у погон*, те који, реципрочним деловањем, трансформише. Стога, настојаћемо да рашчитамо семиотички палимпсест у виду „књиге у књизи”, не бисмо ли детектовали потенцијалне симболичке брзаке, који скривају трагове друштвено упућене литерарне ангажованости. Напослетку, запитаћемо се и следеће – како (и да ли је уопште могуће) бити ангажован у свету, у коме је читалачку, претпостављену му, друштвентворну енергију препокрила тешка, дубока Тишина?

2. „Ова књига је опасна” (Dik, 2015: 123)

Инстинкт који упорно нагони људску врсту да урезује, утискује, исписује јасне границе, иде руку под руку са урођеним инстинктом за преживљавањем.

Тако, од памтивека, Човек дели свет на безбедан и опасан, сходно својој позицији спрам утврђених баријера – просторних, временских, онтолошких. Уљуљкан у постојаност наших неповредивих међа, цивилизацијски пројекат успешно је функционисао вековима, а потом је, како то обично бива, дошло до оштрог заокрета у филозофским, идеолошким, културолошким структурама двадесетог века. До тада неговане демаркационе линије изненада ишчезавају, уносећи сумњу и дубок немир у постмодерно друштво. Ова затамњена, маргинална подручја постају плодно тле деловања диспаратних друштвених феномена, а књижевност, као израз слободе људског духа, настоји да наведене феномене ојезикотвори и са Човеком помири. Као један од најпознатијих литерарних подухвата, који на себе преузимају одговорност да проговоре о непостојаности америчке реалности друге половине двадесетог века, у литератури се, готово неизоставно, наводи Диков роман *Човек у високом дворцу*.

Роман *Човек у високом дворцу* објављен је 1962. године, а већ наредне понео је ласкаву титулу добитника престижне Хјуго награде за најбољи научнофантастични роман. Ово дело, поред знатне популарности међу читалачком публиком, завредило је и канонизацију у оквиру књижевно-критичког кружока – па тако, наводи Хејлсова, роман остварује „деликатну равнотежу између стварног и нестварног, метафикције и метафизике” (Hayles, 1983: 71), док Ле Гвинова у Дику препознаје литерарне сензибилитете сродне великанима попут Борхеса (Le Guin, 1979: 176). Диков роман поједини критичари сматрају и дистопијским наративом, будући да приказује слику света који је *подлегао повредама* нанетим од стране Сила Осовине. Наиме, тренутак историјског заокрета, или ти „прекида континуитета са познатом прошлости” (Јаковљевић, 2015: 140), у роману представља смрт америчког председника Френклина Д. Рузвелта, који страда приликом атентата 1933. године. Последично, потоње владајуће гарнитуре не изналазе успешно економско разрешење Велике депресије, што резултира настајањем и одржањем изолационистичких идеолошких предлога. У тренутку избијања Другог светског рата, САД одбијају да пруже помоћ Савезничким снагама, те не успевају ни да одбране сопствени територијални интегритет. Ратни сукоби у роману одвијају се све до 1948. године, а њиховим завршетком успоставља се нови светски поредак у коме Јапан истовремено контролише како азијске, тако и западне америчке државе, а нацистичка Немачка влада европским, афричким, и источноамеричким земљама. Територијални остатак САД сматра се неутралном тампон зоном, својеврсним просторним окрајком, смештеним у клаустрофобичном процепу између немачке и јапанске војне управе.

Приповедни спецификум романа *Човек у високом дворцу* представља и чињеница да је густо ткање текста сачињено од неколико наративних нити, а чији су носиоци различити ликови (Франк Фринк, Јулијана Фринк и Џо Чинадела, Хуго Рајс, Роберт Чилдан, господин Тагоми и Бејнс). Будући да се приповести нижу једна за другом без јасних перитекстуалних прелома, те се међусобно преглићу, сливају и прожимају, можемо тврдити да Дик своје фокализаторе (Bal, 2000)

посматра у својеврсном континуитету – чак, синхронизитету, који даље твори дикијанску отешчалу литерарну форму. Овакав капиларни перспективизам у први план истиче флуидност стварносног хронотопа као таквог,⁴ те ће ауторска интенција примарно бити усмерена ка разоткривању постојећих, као и отварању нових пукотина у живом ткиву реалности. Као симболички експонент ових стварносно-онтолошких фрактура намеће се „књига у књизи”, односно, дело *Скакавац притиска*, које у роману врши функцију друштвено-политичког дестабилизатора, утолико што приказује свет у коме су Савезничке снаге извојевале победу над нацистичко-фашистичким Силама Осовине.⁵

Скакавац се први пут помиње у разговору између власника фабрике америчких меморабилја Вајндама-Метсона и његове секретарице Рите, где сазнајемо да је књига забрањена, премда је, контраинтуитивно, изузетно популарна: „Још један крик моде, још једно масовно лудовање” (Dik, 2015: 65). Из разговора који следи сазнајемо и да је *Скакавац* роман који се маркира као алтернативна историја, али истовремено и алтернативна садашњост ликова. Аутор *Скакаваца*, Хоторн Абендсен, замислио је свет у коме Рузвелт преживљава атентат, што је догађај који изазива ефекат *лептира*, резултирајући победом Савезника током Другог светског рата. Према томе, јасно је зашто је *Скакавац* цензурисана и забрањена књига – користећи наратив као оружје, аутор подрива темеље устројене, објективне реалности и историјске истине. Писац, дакле, „барата значењима”, а писати значи „апеловати на читаоца да пренесе у објективну егзистенцију откривање којег се (аутор) подухватио посредством језика” (Sartre, 1984: 21, 41). Другим речима, исписујући алтернативноисторијски наратив који разбија илузију историјско-идеолошког тоталитета нацистичког властодржја, Абендсен позива своје читаоце на акцију; штавише, од њих *захтева* да изаберу *бољи свет*:

Функција писца састоји се у томе да сваког упозна са светом, тако да нико не може себе да сматра невиним. А пошто се једном упутио у свет језика, он никад више не може да се претвара да не уме да говори: ако уђете у свет значења, из њега више не можете изаћи. (Sartre, 1984: 29)

Будући да писац улази у дијалог не само са својим читаоцем, већ и са целокупном структуром свог друштва, те потом подстиче формирање струје отпора која угрожава одржање тотализујућег дискурса моћи, и писац, али и његово дело, нужно представљају *опасност*. Ова теза проналази своје уземљење

4 А што, напоследку, и јесте један од стожера било научнофантастичног, било алтернативноисторијског проседеа, утолико што тематски проблематизује запитаност над концептом који се у англистичкој литератури означава са *what if...?*

5 Како Јаковљевић (Jakovljević, 2015: 143) истиче, „Абендсенова књига није књига о 'нашем' свету, то јест ономе који познајемо из уџбеника историје”. Међутим, пре него ка питању подударности историјских факата и метафикције, предмет овог рада пре свега усмерен је ка откривању потенцијала литерарног ангажмана у контексту Сартрових теза. Стога, сматрамо да игра фикције и факције између историјских догађаја и *Скакаваца* није од примарног значаја за потребе овог рада.

у сцени у којој Хуго Рајс, конзул Рајха у Сан Франциску, ишчитава Скакаваца, те, опхрван јетким бесом помишља како се романописац

обраћа ниским прохтевима који се сакривају у свакоме, без обзира колико био достојан поштовања на површини. Да, романописац зна људе и како су безвредни, под влашћу својих тестиса, вођени кукавичлуком, како продају сваку ствар због своје похлепе – он само има да удари у добош, и ту му је одговор. А он се смеје – наравно, покривајући шаком уста – ефекту који добије.

Види како је играо на моја осећања, размишљао је хер Рајс, не на интелект, а природно да ће за то бити плаћен, новац је ту. Неко је очигледно *Hundsfotta* навео на то, упутио га шта да пише. Написаће они било шта ако знају да ће бити плаћени. Испричај гомилу каквих год лажи, и онда публика озбиљно узима то смеће када јој се послужи. [...]

Можда је тај Абендсен Јеврејин.

Они и даље раде на томе, настоје да нас отрују. Та *jiidishes Buch*. (Dik, 2015: 122)

Рајс, као представник, па самим тим и централни симбол нацистичке Немачке, слуги претњу коју Скакавац представља, те, подстакнут потребом за одржањем наратива супериорности идеолошког обрасца којег оваплоћује, настоји да унизи Абендсенов лични кредибилитет тако што ће га означити као писца који пише по поруџбини, односно, зарад монетарне добити и на туђу иницијативу. Рајс на овај начин конструише имагинарну представу о писцу-побуњенику, те одлази и корак даље закључивши да Абендсен мора бити Јеврејин. Штавише, Рајс преиначује Абендсеново презиме у Абендштајн:

Али ова књига је опасна, мислио је Рајс.

Ако би Абендштајна нашли једног лепог јутра како се клати са плафона, то би било отрежњујуће упозорење свакоме ко би евентуално био под утицајем те књиге. Тако би наша била последња. Написали бисмо постскриптум. (Dik, 2015: 123)

И управо се у ових пар редова раскрива пуна моћ коју поседује иконографија ангажованог писца, писца узбуњивача, писца по-етичара. Наиме, Рајс иницијално разматра семиотичку стратегију деградације знака „Абендсен”, којом би писцу придодео и значитеље као што су „меркантилиста”, „демагог”, „Јеврејин”, те, признавши да је опасност коју представља Скакавац реална (па макар само и у својим мислима), Рајс закључује да би једино перманентно решење ове кризе био атентат на аутора, илити постскриптум исписан крвљу. Оваква реакција нацистичког официра-дипломате јесте управо она искра промене о којој пише Сартр, а којој се дубоко укоренењени систем моћи силовито опире, а од посебног значаја за нашу анализу јесте чињеница да Рајс, ипак, одустаје од атентата:

Немам времена за такве ветропирасте авантуре, то слање Ајнзац командоса на Абендсена. Имам пуне руке посла око поздрављања немачких морнара и одговарања на шифроване радиограме; нека неко са вишег места да иницијативу за такав подухват – то је њихов посао. (Dik, 2015:123)

Тиме што проговара о *outrе-monde*, Абендсен Рајсу открива скривене лагуме његовог сопственог бића, где

говорити значи деловати: свака ствар која се именује није више сасвим иста, она је изгубила своју невиност. Ако дате име понашању неког појединца, ви му га откривате: он види себе. А пошто га именујете у исто време и за све друге људе, он зна да је и виђен у тренутку када себе види. (Sartre, 1984: 28)

Рајс, закључићемо, успева да своје сопство сагледа очима писца, очима Другог, те потврђује постојање *потребе за друштвено-онтолошком променом*, чији је катализатор управо литература. Међутим, то што Рајс бира да оћути, не значи да одбацује истину коју му Скакавац открива. Напротив, и ћутање је само један модел језика – на шта нас упућује и Сартр (Sartre, 1984: 29) – којим овај лик не саопштава своју индиферентност, већ прихватање одговорности према Другом, према Абендсену, те делајући из своје *слободе*, Рајс врши *избор* да заштити пишчев живот управо својом тишином.

Међутим, наведена интерпретација задржаће свој интегритет све до тренутка када Јулијана, а и читалац заједно са њом, не открије да је Абендсенов удео у стваралачком процесу спорног литерарног дела заправо сличнији дактилографском, пре него списатељском трудбовању, а да је изворни аутор Скакавца једна друга књига, књига пророчанстава заснована на таоистичкој филозофији, такозвани *Ју Ђинг*:

Хот је одабирао решења. Хиљаде решења помоћу редова. Историјски период. Тему. Ликове. Заплет. Биле су му потребне године за то. Хот је чак питао пророчанство какав успех ће књига имати. Оно му је рекло да ће доживети веома велики успех, први стварни успех у његовој каријери. Били сте у праву. (Dik, 2015: 242)

На основу наведеног цитата, можемо рећи да Диков роман тематски не проблематизује само питање реалитета, већ и аутентичности књижевноуметничког процеса, будући да се писац дела разоткрива као нехумани, апстрактни, семиотички нестабилан систем, пре него хумани субјект.

Када Јулијана открије да се Абендсен више бавио аотирањем, пре него Кишовим „чистим песничким врелима”, упитаће *Ју Ђинг* шта је то што „треба да сазнамо”, где ће књига једноставно одговорити – „унутарњу истину” (Dik, 2015: 243). Тиме што се свет *Скакавца* потврђује не само као могућ, већ и као уистину реализован, урушавају се сви претпостављени параметри стварности као такве,

продубљујући већ постојећи онтолошки рез. Успостављајући имагинарно као реално, парадоксално, и наша објективна реалност се разоткрива тек као фантастична представа коју замишљају неки други универзуми. Стиче се утисак да је управо ова „унутарња истина” заправо сартријанска „порука” која се предаје читаоцу у аманет, порука коју читалац својом слободом заогрће и у складу с којом предузима друштвено-одговорни ангажман. Јулијана се показује као „идеалан реципијент” овог начела: „шта је Абендсен желео да каже? Ништа о свом кобајаги свету. Јесам ли ја једина која зна? Кладим се да јесам; нико други стварно не разуме Скакавица осим мене – само размишљају да разумеју” (Dik, 2015: 235). Будући да „дело постоји само тачно на нивоу читаочевих способности” (Sartre, 1984: 40), Јулијана пролази кроз процес идентитетске трансформације, те постаје саучесник, али и извршилац ауторске интенције која настоји да разгрне тешке засторе илузорне стварности: „испричао нам је о нашем сопственом свету [...] О овоме што нас сада окружује [...] Он жели да га видимо онаквог какав јесте. И ја га и видим, и то сваког тренутка све више” (Dik, 2015: 235). Јулијана, дакле, усваја и каналише „истину” коју Скакавица саопштава, те преузима на себе одговорност да ту истину сачува тако што убија Џоа, плаћеног убицу са задатком да изврши атентат на Абендсена. Прочитавши дело, Јулијана ступа у прећутни уговор са писцем, а њена спремност да предузме радикалну акцију у име наде у бољи свет лишен нацистичког јарма, заправо је својеврстан чин транскодиранија литерарног у ангажовано, навешћујући прве знаке друштвено-политичког отпора.

Јулијана, која у завршници романа напушта Абендсенов Високи дворач разочарана у његову немоћ да прихвати „унутарњу истину” Скакавица, симболички представља сартријанског читаоца који, измењен интеракцијом са делом, активира своју слободу и преузима одговорност према свету као таквом, утолико што „нема ничег другог што би требало одуховити, ничег другог што би требало поново освојити ван овог шареног и конкретног света” (Sartre, 1984: 105). Па ипак, пажљив читалац приметиће да је, пре него делањем, у претходећем току сижеа Јулијанин лик обележен ћутањем. Било да разговара са Џоом о Скакавици, или када готово нечујно изражава сумњу у његов идентитет и фашистички обојене ставове, Јулијанино биће паралисано је страхом који онемогућава говор: „Толико сам уплашена да чак не могу то ни да кажем” (Dik, 2015: 133). Међутим, управо ће једно друго ћутање, једна самоизабрана, а не наметнута тишина, означити прекретницу у развоју Јулијаниног субјективитета – а то је читалачка тишина:

Ставивши прсте у уши, она искључи његов глас и усредсреди се на страницу која јој је била отворена на крилу. Стигла је у Скакавицу до дела који описује бајну телевизију и то ју је очарало; нарочито онај део о јефтиним малим апаратима за заостале у Африци и Азији. (Dik, 2015: 149)

Јулијана бива потпуно обузета утопијским представама света који се заснива на етици, једнакости, слободи и друштвеној праведности, и управо те

обрасце она бира да пренесе и у своју објективну стварност, под пуном свешћу да је истина „страшна као смрт. Али теже ју је наћи” (Dik, 2015: 245).

3. Закључак

Полазећи од тезе да је научнофантастични поджанр алтернативне историје превасходно запитан над проблематиком деридијанског прекршаја закона жанра, те да осмишљава светове који су онеобичени трансгресијом граница историјског дискурса, у раду смо покушали да разиграмо поетичко-естетичке тропе којима је премрежен роман Филипа К. Дика *Човек у високом дворцу*. Наведено дело поставили смо у методолошке оквире Сартрових контемплација о сврсисходности писања, и као естетичког, али и као друштвено-одговорног процеса, не бисмо ли одредили позицију коју заузима књижевност унутар једног затвореног наративног система. Будући да се аутор користи метафикционалним симболом „књиге у књизи”, Скакавац притиска наметнуће се као централна интерпретативна оса око које се овај текст устројава, а која ће се сагледавати спрам Сартровог књижевно-теоријског разматрања ангажованости литературе кроз однос дела, аутора и читаоца. Будући да Дик свој роман пише и у својеврсном културолошком процепу – између модернистичке феноменологије духа и постмодернистичке деконструкције реалитета – закључићемо и да су, како ликови-читаоци, тако и лик(ови)-аутор(и), ухваћени у дискурзивну клопку између акције и ћутања. Међутим, битно је напоменути и то да се незнање, па самим тим и невиност појединца, недвосмислено укида при контакту са литературом која домишља несавршености објективне реалности и захтева од свог читаоца да оваплоти друштвено-политичке мене које слути, прижељкује, па чак и оне од којих стрепи.

С друге стране, будући да се писац дела разоткрива као нехумани субјект, поставља се питање легитимитета изворне ауторске интенције. Ако је аутор, дакле, један семиотички систем који се заснива на секундарном тумачењу сопствених варијабилних означитеља, каква би то онда била „унутарња истина” коју такав систем производи и пушта у свет? Да ли овакво дело уопште може посматрати као *dulce* или *utile*, а камоли и једно и друго, с обзиром на то да проистиче из једног онтолошки празног места? Потом, симптоматична је и Јулијанина спремност да ту „истину” безрезервно прихвати и дела у складу са њом, чак да почини убиство како би се тај дискурс одржао. Стиче се утисак да се на овом интерпретативном хоризонту назире и теза према којој текст, било историјски, било литерарни, собом носи одређену опасност која га преиначава у бодријаровску „фаталну стратегија завођења”.

Промишљања у том смеру, додуше, овај текст ће оставити свом читаоцу у залог.

Напомена: Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

Литература

- Киш, Д. (1995). *Homo poeticus*. Београд: Бигз.
- [Kiš, D. (1995). *Homo poeticus*. Beograd: Bigz]
- Лојаница, М. (2020). Научна фантастика између овде-и-сада и тамо-и-тада. У Н. Бубања (ур.), *Увод у онтологију нестајања* (стр. 55–72). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- [Lojanica, M. (2020). Naučna fantastika između ovde-i-sada i tamo-i-tada. U N. Bubaња (ur.), *Uvod u ontologiju nestajanja* (str. 55–72). Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet]
- Свирчев, Ж. (2013). Сартрова концепција читања и читаоца. *Поља: месечник за уметност и културу*, 58(484), 64–72.
- [Svirčev, Ž. (2013). Sartrova koncepcija čitanja i čitaoca. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 58(484), 64–72]
- Хачион, Л. (1996). *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (В. Гвозден, Љ. Станковић, прев.). Нови Сад: Светови.
- [Hačion, L. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija* (V. Gvozden, Lj. Stanković, prev.). Novi Sad: Svetovi]
- Bal, M. (2000). *Naratologija: teorija priče i pripovedanja* (R. Mirković, prev.). Beograd: Narodna knjiga.
- Hayles, N. K. (1983). Metaphysics of Metafiction in *The Man in the High Castle*. In M. H. Greenberg, J. D. Olander (Eds.), *Philip K. Dick* (pp. 53–72). New York: Taplinger.
- Hellekson, K. (2001). *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent: The Kent State University Press.
- Jakovljević, M. (2015). *Alternativne stvarnosti Filipa K. Dika*. Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini, Beograd: Makart.
- Le Guin, U. (1979). The Modest One. In S. Wood (Ed.), *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction* (pp. 177–181). New York: Perigee.
- Rosenfeld, G. (2002). Why do we ask 'what if?': reflections on the function of alternate history. *History and Theory*, 41, 90–103.
- Sartr, Ž. P. (1984). *Izabrana dela, Knjiga 6. Šta je književnost*. Beograd: Nolit.
- Singles, K. (2013). *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlin: De Gruyter.
- Vajt, H. (2011). *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka* (R. Radunović, prev.). Podgorica: CID.
- Zaharijević, A. (2017). Anagažman: misliti i delovati zajedno. U A. Zaharijević, J. Vasiljević (ur.), *Angažman: uvod u studije angažovanosti* (str. 17–33). Novi Sad: Akademaska knjiga, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

Извори

- Dik, F. K. (2015). *Čovek u visokom dvorcu* (M. Rajković, prev.). Beograd: Kontrast.

Jelena R. Penezić

Summary

**SARTRE'S DEAFENING SILENCE AND SOCIALLY ENGAGED METAFICTION
IN PHILIP K. DICK'S NOVEL *THE MAN IN THE HIGH CASTLE***

This paper examines the interpretative potential of Philip K. Dick's science fiction novel *The Man in the High Castle*. The methodology applied in the paper draws from engaged literature studies, more specifically, from Sartre's text entitled "What is Literature". The paper attempts to unlock the dialectic relationships between an author and his work, a reader and a novel, and, finally, the relationship between literary engagement and the overwhelming discourse of power. The fact that the novel *The Man in the High Castle* is doubly inscribed with a composite sign 'alternative history' is vital to our analysis. Namely, when discussing the novel's genre markers, we shall find that it unravels as an alternative history describing a potential 'other' world, a world where the Axis powers won the Second World War, subsequently establishing political control over European countries and the United States of America. Furthermore, if we observe the novel's internal composition, we shall notice that the author uses a metafictional motif of 'a story within a story', which causes a rupture in the Nazi's socio-political bubble. Therefore, this 'novel within a novel' will be analyzed as the central symbol which causes a discursive breakage, and which, in turn, reveals the power of literature to instigate socially responsible engagement, while also undermining, and thus reconfiguring, violent, unjust, and oppressive social practices.

Key words:

engaged literature, Sartre, metafiction, story within a story, social resistance