

Luka BEKAVAC

UDK 821.111.09:165, 821.222.1(55):165

Odsjek za komparativnu književnost
Filozofski fakultet u Zagrebu
Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb
lbekavac@ffzg.hr

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 8. ožujka 2016.

Prihvaćeno: 16. rujna 2016.

TEORIJSKE FIKCIJE: LIGOTTI, NEGARESTANI I SPEKULATIVNI REALIZAM

Sažetak

Članak se bavi recentnim interakcijama između filozofije i žanrovske književnosti. Spekulativni realizam, tendencija prema eliminaciji antropocentrizma iz filozofije, inspirira se posudbama iz prirodnih znanosti, no ujedno revalorizira horor imaginarij. „Konceptualni” horor pritom predstavlja anticipaciju problema koje filozofija, izvan okvira humanistike, tek treba artikulirati. Tekst skicira načine kojima se dva autora koriste filozofijom kao pripovjednom strategijom i poljem svoje recepcijske propulzije: Ligotti, čiji tekstovi metafizijski potkopavaju granicu teorije i fikcije, te Negarestani, čiji se prvi roman eksplicitno predstavlja kao postžanrovski horor, odnosno „teorijska fikcija”.

Ključne riječi: horor, spekulativni realizam, Negarestani, Ligotti, filozofija, popularna kultura

Uvod

Predodžba o zazoru kanonizirane visoke kulture i mehanizama njezine autorefleksije (teorije, filozofije, znanosti) prema popularnoj kulturi, shvaćenoj kao kulturnoj industriji namijenjenoj masovnoj potrošnji, već dugo predstavlja stvar prošlosti – pretpostavku koja se, unatoč analitičkoj plodnosti, sve teže može potkrijepiti aktualnim primjerima. Ambivalentan uzajaman interes, toleranciju, pa na kraju i otvoreno formalno, ekonomsko i recepcijsko umrežavanje tih dviju zona više ne možemo promatrati kao fenomen vezan isključivo uz izuzetne slučajeve ili eksperimentalnu marginu: naprotiv, svaka je stvarna segregacija danas i infrastrukturno onemogućena tehnološkim postavkama tržišta kulture, a heterarhijski procesi o kakvima je riječ već desetljećima predstavljaju primarno područje interesa književne teorije i kulturalnih studija.

Teorijska oruđa analize popularnoga, kao i njihovi najuvjerljiviji rezultati, redovito su pristizali iz područja semiotike, književne teorije, određenih grana sociologije i etnologije, ponekad čak i iz autopoetičkog djelovanja samih proizvođača, no vrlo rijetko iz filozofije: premoćna većina tekstova u ovom krugu, uključujući i doista klasične studije poput *Dijalektike prosvjetiteljstva* (1947) Horkheimera i Adorna, ostala je krajnje reduktivna. Sveprisutan ton moralne panike i klasne, a u mnogim slučajevima i rubno seksističke i rasističke indignacije, tek bi sporadično ustupao mjesto nijansiranim čitanjima i pokušajima stvaranja novih i suptilnijih analitičkih modela. Uslijed generacijskih mijena, gotovo nesagledive pluralizacije same arene popularnoga, ali i procesa koje smo spomenuli u prvom odlomku, takva se situacija u posljednjim desetljećima ipak promijenila, pa danas simpoziji ili zbornici radova posvećeni filozofijskom čitanju popularnih žanrova, u rasponu od glazbenih supkultura do televizijskih serija, svakako više ne predstavljaju kuriozum ni forsirano spajanje dijametralnih suprotnosti: oni proizlaze iz povećane kritičke provokativnosti samoga materijala, ali i iz življene kulture autorica i autora – i s teorijske i s umjetničke strane.

Ovaj će se tekst zaokupiti jednim relativno netipičnim recentnim slučajem snažne interakcije filozofije i žanrovske književnosti. U njemu se još uvijek itekako mogu prepoznati stare sklonosti filozofskih pozicija prema instrumentaliziranju umjetnosti kao resursa za „ilustriranje” vlastitih teza (pri čemu se automatski reaktiviraju sve implicitne hijerarhije, počevši od odnosa čiste ideje i njezina osjetilnog uprizorenja), no uvelike ih nadjačavaju neki novi momenti. Pokušat ćemo, dakle, skicirati načine kojima se dva autora koriste filozofijom kao pripovjednom metodom i poljem svoje recepcijske ekspanzije: Thomas Ligotti, čiji tekstovi metafikcijski potkopavaju granicu teorije i fikcije te Reza Negarestani, čiji se prvi roman eksplicitno predstavlja kao postžanrovski horor, odnosno „teorijska fikcija”. Prije svega, ukratko ćemo razmotriti mjesto koje horor, kao popularni žanr sa svojim specifičnim artikulacijama u novijoj književnosti, ima u suvremenoj filozofijskoj tendenciji koja se zove – ili se zvala – spekulativnim realizmom.

1. Filozofija nakon čovjeka

Spekulativni realizam¹ predstavlja ambiciozan pokušaj da se filozofija izbavi iz okvira humanističkih znanosti te ponovno posveti formalnom opisu zbilje s onu stranu ljudske spoznaje. U tekstu naslovljenom „Likvidirati čovjeka

¹ Za opći pregled i kratku povijest spekulativnog realizma vidi urednički uvodnik u Bryant, Srnicek, Harman (2011: 1-18); za naš je kontekst još preporučljiviji Jelača (2010).

jednom zauvijek”;² Ray Brassier vidi deteritorijaliziranje impersonalne, bezinteresne i anonimne inteligencije kao preduvjet takvoga projekta: povezanost inteligencije s čovjekom rezultat je pukog evolucijskog slučaja, pa je nužno njezino radikalno „oslobađanje [...] od biofenomenološkog temelja” (Brassier 2010: 244), a to zahtijeva borbu protiv apologetike Uma, Smisla i Života, odnosno „likvidiranje ljudske životinje” (ibid.: 243). Odbacivanje subjekta kao regulativnog okvira mišljenja i opisa zbilje – djelomično inspirirano i pozivanjem na novije studije s granica filozofije i neuroznanosti, poput knjige *Biti nitko* Thomasa Metzinger³ – predstavlja stalni motiv svih autora srodne orijentacije. Središnja je figura spekulativnog realizma Quentin Meillassoux, koji u svojoj knjizi *Nakon konačnosti*⁴ tvrdi da je sama filozofija lokalna, usko datirana i partikularna fenomen: njome dominira „korelacionizam” (Meillassoux 2008: 5), definicija zbilje kao onoga dostupnog ljudskoj kognitivnoj platformi, svedenog na *pojavu* noumenona koji, *an sich*, ostaje nepoznatljivim. Stoga uvodi nove pojmove: *ancestralnost* („svaka zbiljnost koja prethodi emergenciji ljudske vrste”, ibid.: 10) i *prafosil* (materijal koji danas, u sadašnjem trenutku, empirijski „upućuje na postojanje ancestralne zbilje ili događaja”, ibid.), nastojeći njima opisati razine stvarnosti koje ne prethode samo filozofiji ni nastanku Zemlje kao biološkoga preduvjeta života, živčanog sustava ili svijesti, nego u konačnici i usustavljanju odnosa materije i prostorvremena: riječ je o objektima kakvi poništavaju samu mogućnost manifestiranja na kojoj počiva korelacionizam.

Imamo li na umu primarnu želju takve filozofije da opiše neopisivo, samorazumljivo je da će se ona, sputana vlastitim diskurzivnim nedostacima, inspirirati prirodnim znanostima: ancestralni je iskaz „*istinit iskaz*, utoliko što je objektivna, no *čiji referent nikako nije mogao doista postojati na način kakvim ga opisuje dotična istina*” (ibid.: 17), pa će ideal nove filozofije, zbog povlaštenog tipa pristupa takvim referentima, biti matematika, njezina „*sposobnost da raspravlja o Velikoj Izvanjskosti*” (ibid.: 26), o „svijetu bez

2 „Liquidier l’homme une fois pour toutes”, izvorno u zborniku *Théorie-rébellion. Un ultimatum* (2005).

3 *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity* (2003), revidirana verzija Metzingerova doktorata, *Subjekt und Selbstmodell* (1993).

4 *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence* (2006). Raslojavanje spekulativnoga realizma može se pratiti putem razilaženja Brassiera i Meillassouxa nakon navedenih tekstova. Brassier se sve rezolutnije distancira od „kontinentalne” tradicije kojom se, ma koliko kritički, bavio do svoje prve knjige *Nihil Unbound* (2007), te približava temama i metodologiji analitičke filozofije, pri čemu ključna imena postaju Wilfrid Sellars i Robert Brandom. Meillassouxova je pak druga knjiga bila studija o Mallarméu *Le nombre et la sirène* (2011), „dešifriranje” poeme *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Još se uvijek očekuje objavljivanje njegove doktorske disertacije, „eseja o virtualnom bogu” *Linexistence divine* (1997), koji je tijekom revizije proširen na nekoliko svezaka; izbor iz radne verzije preveden je na engleski i objavljen u Harman (2011: 175–238).

misli” (ibid.: 28). Njome bismo možda mogli uspjeti učiniti „ono što moderna filozofija već dva stoljeća naučava kao samu nemogućnost: *izaći iz sebe samih*, dokopati se onoga po-sebi, spoznati ono što jest, bilo nas ili ne” (ibid.: 27).

Naravno, mimo problema originalnosti i načelne izvodivosti svega opisanog u okvirima nečega što bi još bilo prepoznatljivo kao filozofija, u našem kontekstu takav projekt ponajprije iznuđuje pitanje o samoj mogućnosti opstanka umjetnosti i estetike.⁵ Naime, pored prirodnih znanosti, drugi najvažniji izvor inspiracije spekulativnom realizmu jest upravo imaginarij određenih umjetničkih područja,⁶ pri čemu privilegirano mjesto ima horor, jedan od najpropulzivnijih popularnih žanrova posljednjih godina. „Znanost apercipira realno kao neodgonetljiv noumenon na rubovima inteligibilnog, što prenosi informacije koje se ne daju komprimirati” (Brassier op. cit.: 241), pa će u nedostatku adekvatnoga vokabulara kojim bi se pristupilo takvom „realnom koje se ne da reducirati”, a „raščinjava svaku vlast uma” (ibid.), horor biti očekivano pribježište pri pokušaju opisa sila koje pripadaju nemapiranim razinama postojanja, te koje su prema čovjeku ravnodušne (i u toj indiferentnosti neprijateljske). Graham Harman ustvrdit će stoga da „ništa ne sliči znanstvenoj fantastici više nego filozofija” (2008: 333): u perspektivama spekulativnog realizma, ona „više neće biti dosadna teorija znanosti (kao što se neki promatrači još nadaju), nego teorija znanstvene fantastike” (Harman 2010: 291),⁷ a u tom će svjetlu njezin istinski *Grundstimmung*, umjesto čuđenja, biti užas (ibid.: 290).

5 Ovdje možemo samo uputiti na zbornik *Speculative Aesthetics* (2014., ur. R. Mackay, L. Pendrell i J. Trafford) te časopis *Speculations*, posebno Volume V, 2014. (*Aesthetics in the 21st Century*).

6 U svakoj je raspravi o umjetničkom djelu kao nagovještaju postojanja nečega nepredstavljivog nužno barem spomenuti pojam uzvišenoga (*sublime*). Unatoč njegovoj visokoj referentnosti u novijoj filozofiji (Derrida, Lyotard, Nancy), najčešće na tragu čitanja Kantove *Kritike rasudne snage*, definiciju relevantnu za naš kontekst pronalazimo još kod Edmunda Burkea (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.): suprotstavljeno lijepome kao prostoru slabe i kontrolirane ugode, uzvišeno proizlazi iz krajnjeg bola, osjećaja opasnosti ili prijetnje, zapanjenosti ili užasa pred objektima koji su nam nepoznati, neshvatljivi, prostorno nesagledivi ili nerazaznatljivi, te time nadvladavaju naše sposobnosti poimanja.

7 Meillassoux je objavio knjigu *Métaphysique et fiction des mondes hors-science* (2013., na temelju predavanja iz 2006.) u kojoj i samu znanstvenu fantastiku tretira kao ultimativno „korelacionistički” žanr, jer postojanje svodi na mogućnost perspektivne znanstvene formalizacije. Suprotstavlja joj fikciju izvanznanstvenih svjetova, čije je temeljno pitanje: kakav bi bio svijet koji ne bismo mogli postaviti kao predmet prirodnih znanosti (Meillassoux 2012: 441)? U takvoj bi fikciji znanstvena perspektiva ostala nužnom, ali samo kao „negativ” koji naglašava radikalnu kontingenciju i nemislivost zbivanja, odnosno okvir koji onemogućuje olako prihvaćanje neke nove koherencije svijeta, kakvim bismo prešli u područje epske fantastike ili, u suprotnom smjeru, nonsensne proze (ibid.: 443). Jedini primjer čiste fikcije izvanznanstvenih svjetova koji Meillassoux navodi jest roman *Ravage* (1943) Renée Barjavela, dok je samom tekstu njegove rasprave u ukoričenom izdanju pridružena Asimovljeva pripovijest *Bilijarska kugla* (*The Billiard Ball*, 1966., u nas objavljena u *Siriusu* br. 32, veljača 1979.).

Međutim, trebalo bi ponoviti pitanje koje Robin Mackay (2008: 6) postavlja u svesku filozofijskog časopisa *Collapse* posvećenom upravo hororu: postoji li uopće između novije filozofije i žanrovske proze jasna i tradicionalna hijerarhija „konceptualne armature” i njezinog „umjetničkog uprizorenja”, ili je njihovu granicu teže definirati? Hibridni „konceptualni horor” koji nastaje u tim sivim zonama, i sam uvelike oblikovan kriznim mjestima suvremene znanosti i filozofije, nije samo oruđe za ilustriranje određenog sustava teorijskih teza, ni specifična evokacija nepredstavljivoga o kojemu sanja spekulativni realizam: on je prefiguracija problema koje filozofija, s onu stranu humanistike, tek treba artikulirati. Autori čiji ćemo rad razmotriti u nastavku rasprave – Negarestani i Ligotti – mogli bi se u širem smislu pribrojati lovecraftovskom nasljeđu „nadnaravnog” ili „kozmičkog” horora, koji ne proizlazi iz prijetnje unutar toposa svakodnevice nego upravo iz načelne nemogućnosti konceptualizacije neantropocentrički definirane zbilje,⁸ no u njihovim ćemo se tekstovima, još više nego tim tematskim sklopovima, baviti literarnim nadigravanjem filozofije kao interpretativnog okvira, odnosno metatekstualnim manevrima kojima filozofija, umjesto preduvjetom fikcije, postaje jednom od njezinih pripovjednih strategija.

2. Telurska metafikcija

Iranski filozof i pisac Reza Negarestani sudjelovao je u oblikovanju problemskog područja spekulativnog realizma nizom članaka i predavanja, no ponajprije svojim internetskim djelovanjem (blogovi *Cold Me*, *Eliminative Culinarism* i *Deracinating Effect*). Riječ je o autoru čiji diskurzivni profil, koliko se god oslanjao na kulturne arhive u rasponu od mezopotamske umjetnosti

8 Na njoj počiva možda i najvažnija Lovecraftova priča, *The Call of Cthulhu* (izvorno u časopisu *Weird Tales*, 1928.), čiji je često citiran uvod idealan epigraf svakom tekstu o spekulativnom realizmu: „Najmilosrdnija je stvar na svijetu, čini mi se, nesposobnost ljudskog uma da poveže sve njegove sadržaje. Živimo na spokojnom otoku neznanja usred crnih mora vječnosti i nije nam suđeno putovati daleko. Znanosti nam, dok svaka poteže u svojem smjeru, dosad nisu mnogo naškodile, no jednoga će dana povezivanje rasutoga znanja otvoriti tako zastrašujuće panorame zbilje, i našega strahovitog položaja u njoj, da ćemo poludjeti od tog otkrivenja ili pobjeći od ubitačnoga svjetla u mir i sigurnost novoga mračnog doba” (Lovecraft 2002a: 139). Slični stavovi prožimaju sve Lovecraftove pripovijesti koje gravitiraju znanstvenoj fantastici, što objašnjava njegovo počasno mjesto u kanonu spekulativnog realizma, ekvivalentno onome koje su za neke druge filozofeme imali Hölderlin ili Artaud: „Ljudi gube svoju glavnu ulogu, baš kao što bi se trebalo dogoditi i u filozofiji” (Harman 2010: 289), gdje je takvo umrežavanje znanja epistemološki cilj kojemu treba težiti, a ne katastrofa kakvu treba spriječiti. „Možda će znanost, već nesnosna sa svojim šokantnim otkrivenjima, biti konačan istrebljivač naše ljudske vrste – ako jesmo zasebna vrsta – jer mozgovi smrtnika nikada ne bi mogli podnijeti njezinu zalihu neslućenih strahota kad bi se ona razuzdala svijetom” (Lovecraft 2002b: 14). Prvi nacrti spekulativnog realizma sanjare upravo o takvom „istrebljivaču”.

do francuskoga poststrukturalizma, predstavlja hibridni fenomen kakav je teško zamisliti izvan digitalnog okružja. Njegov prvi roman *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Materials* (2008)⁹ dobrim je dijelom nastao revizijom i minimalnim fabularnim ulančavanjem materijala objavljenih na blogu *Hyperstition*.¹⁰ S obzirom na sve navedeno, ne iznenađuje to što u intenzivnoj, no vrlo uskoj recepciji romana očekivano i apsolutno dominira filozofijska perspektiva,¹¹ a ona u pravilu – usredotočavajući se ponajprije na sadržajni ili „problemski” sloj – završava u okvirima koje bismo, iz perspektive književne teorije, mogli opisati samo kao tematološke. Ovdje ćemo se nastojati usredotočiti na određene formalne karakteristike Negarestanijeva teksta kao književnoga djela, no ne samo radi djelomičnoga kompenziranja spomenute asimetrije, nego i zbog toga što one aktivno mijenjaju dosege njegova tematskog sloja.

Estetska provokacija ovoga romana ponajprije leži u specifičnom omjeru fikcije i teorije, odnosno u sabotaži uvriježenih funkcija tih polja u oblikovanju teksta. *Ciklonopedija* nije dosljedno organizirana kao znanstvena studija, no u cijelosti se sastoji od sažetaka, prepričavanja, komentara i razrada teorijskih tekstova teheranskog arheologa i matematičara Hamida Parsanija. Među njima se ističe *Defacing the Ancient Persia: 9500 Years Call for Destruction*, zbirka članaka zabranjena nakon revolucije u Iranu i Parsanijeva uhićenja, a roman se – nakon prologa, kojemu ćemo se vratiti – otvara upravo na *Hyperstitionu*, usred rasprave o netom pronađenim, dotad nepoznatim Parsanijevim rukopisima: oni su „koincidirali s jednim od teorijsko-fikcionalnih projekata *Hyperstitiona*” koji je bio „privremeno obustavljen zbog nedostatka onoga što bi se moglo nazvati ‘tehničkim elementima za fikcionalnu stranu’” (Negarestani 2008: 15). Parsani je, naravno, i sam u potpunosti fikcionalna kreacija: uz američkog pukovnika Jacksona Westa, predstavlja jedini element *Ciklonopedije* koji bismo – iako samo uvjetno, u najširem smislu – mogli smatrati likom. Od njegove naglašene prisutnosti u tekstu upadljivo

9 Prvi svezak trilogije *Blackening* čiji se drugi dio, *The Mortiloquist*, tek očekuje. Vidi i tematski blok o Negarestaniju u časopisu *Libra Libera* #34, svibanj 2014. (prir. Ante Jerić).

10 <http://hyperstition.abstractdynamics.org>, stranica koju su, između 2004. i 2008., vodili Negarestani, Mark Fisher (*k-punk*), Nick Land i drugi. Sam pojam *hyperstition* predstavlja teško prevodiv neologizam; za razliku od praznovjerja (*superstition*), Land (2009) opisuje „hipersticiju” kao „vjerovanja koja – samim svojim postojanjem u obliku ideja – uzročno djeluju kako bi proizvela vlastitu stvarnost”. Land izdvaja kapitalizam i monoteističke religije kao paradigmatičke „hipersticijske” projekte, pa *Ciklonopedija* kao hipersticijska fikcija poprima dodatno aktualnu i nelagodnu dimenziju.

11 Vidi, primjerice, zbornik *Leper Creativity* sa skupa posvećenog *Ciklonopediji*; ondje tekst Kate Marshall „*Cyclonopedia* as Novel (a meditation on complicity as inauthenticity)” (Keller, Masciandaro i Thacker 2012: 147–157) predstavlja svojevrsan izuzetak.

odudara potpuna izočnost svake težnje mimetičkom iluzionizmu u smislu „plastičnoga” reprezentiranja neke hinjene izvanktextovne prisutnosti: Parsani se javlja isključivo kroz vlastite spise, gotovo kao njihov bibliografski indeks, nedovoljno „psihološki” ili čak antropološki razvijen da bi predstavljao makar i personifikaciju određene filozofske ili političke pozicije.

Negarestanijev postupak kvazifaktografskog oblikovanja i uokvirenja fikcionalnih materijala svakako nije revolucionaran: on slijedi tradiciju koja se može pratiti unatrag od Roberta Bolaña, preko Stanisława Lema, do Borgesa i dalje, a to bi se rodoslovlje znatno razgranalo kad bismo u njega uključili i neke drugačije tipove pseudoznanstvene ili enciklopedijske organizacije pripovjedne građe, kao i ono što Aarseth zove ergodičnom književnošću.¹² Međutim, treba naglasiti kvalitativnu razliku između *Ciklonopedije* i tekstova koji „leksikonsko” restrukturiranje fabularnog lanca rabe kao stilizaciju kojom se nastoji postići niz estetskih učinaka, u rasponu od oštrijega variranja pripovjednoga tona do konstrukcije aure kredibiliteta: ondje je takav postupak nerijetko samo sintaktički trik koji bi se lako mogao poništiti reorganizacijom teksta na distributivnoj razini, čime bismo dobili više-manje linearan (i transparentnije fikcionalan) narativ.

Ciklonopedija je, međutim, u pripovjednom smislu doista ponajprije postavljena kao *teorija*, a ne kao priča. Upornost, visoka razina, pa i fizički opseg njezina elaboriranja čine ovu knjigu svojevrsnim ekstremom čak i izvan granica žanrova horora ili spekulativne fikcije, no vjerujem da je interes kategorije „teorijske fikcije” ovdje manje u fikcionalnosti izložene teorije (odnosno u određenim elementima čiste fantastike ili u prepoznatljivo postmodernističkoj reaproprijaciji, reinskripciji i rekontekstualizaciji nekih postojećih teorija), a više u teorijskom vokabularu i metodologiji kojom se pripovjedno gradi fikcionalni svijet (odnosno u „teoriji” kao specifičnom resursu stilema, kompozicijskih rješenja i prepoznatljivih načina artikuliranja

12 U anglofonom književnoj teoriji prilično raširen, no problematičan pojam, koji implicira nužan dodatni rad čitatelja na konceptualizaciji teksta. Takav „netrivijalan trud” (Aarseth 1997: 1) svakako nije vezan isključivo uz nelinearne ili fragmentarne sižee, dominantne u istraživanju novih mogućnosti pripovijedanja u digitalnom mediju (hipertekstovi, videoigre itd.): mogli bismo ga prepoznati u implikacijama cijeloga niza poetički divergentnih tekstova, počevši – u najmanju ruku – s ključnim djelima avangardnih pokreta. U kontekstu novije fantastične i horor proze, pojam ergodičnoga neizostavno se vezuje uz radove Marka Z. Danielewskog: on nastoji razviti nove modalitete čitanja primarno putem tipografskih eksperimenata, koji variraju od simultane uporabe većega broja fontova, veličina slova i tipova prijeloma, preko nestandardne interpunkcije i diferenciranja pripovjednih razina različitim bojama teksta, do povremenih prelazaka granice konkretizma, odnosno izlaska iz pripovijedanja u grafičko „ilustriranje” tekstem. Vidi *House of Leaves* (2000), *The Fifty Year Sword* (2005), kao i prva dva sveska planiranog romana u 27 knjiga, *The Familiar* (2015 –).

sadržaja).¹³ U Negarestanijevu romanu, dakle, nailazimo na očekivane markere pseudoznanstvene fikcije: osebujan tip razrade kroz tematski ili problemski organizirana poglavlja i podsekcije, mnoštvo bilješki (uz nešto „privatnije” rukopisne bilješke u marginama), sheme, dijagrame i ilustracije, rječnik teorijskih pojmova na kraju knjige itd. Međutim, od tih je izvanjskih obilježja mnogo značajnija načelna logika naracije, koju odlikuje potpuno statična organizacija građe: nema razaznatljivoga pripovjednog progressa, okosnicu romana ne čine kauzalno povezane događajne jezgre, a distributivnost je gotovo potpuno dokinuta intenzivnom razradom teorijskih kompleksa kojima cilj nije opis određenog slijeda zbivanja, nego opis svijeta u kojemu se ona mogu dogoditi (u političkom podtekstu romana, to se može čitati kao implicitna revizija povijesti redefiniranjem njezine „dubinske strukture”). Dovodeći pripovjedni profil *Babilonske knjižnice* do krajnjih granica, *Ciklonopedija* „pripovijeda” *sustav*, a rudimenti priče ne evoluiraju čak ni do oprimjerenja ili alegorizacije toga sustava. Razmjeri takve integrativne hipertrofije konstruiraju čitateljsko očiste koje je nespojivo s tradicionalnom stigmom „trivijalnosti” žanrovske proze, recepcijske rutine kojoj ona povlađuje svojim „zabavlačkim” karakterom, „kulinarskom” kvalitetom o kakvoj je pisao Jaus: naprotiv, ono bi prije odgovaralo hipotetskom studentu ili znanstveniku koji pokušava razumjeti i pamtititi razine opisa jednog te istog objekta dok se one uzajamno nadograđuju i postaju sve složenije. U smislu impliciranoga rada na tekstu, bilo bi teško pronaći adekvatnu paralelu *Ciklonopediji* u bilo kojem tipu kanona.

Na mikrorazini, romanom dominira mreža teorijskih pojmova od kojih mnogi dolaze iz filozofije (ponajprije iz deleuzeovskog okružja¹⁴), drugi

13 U tom ćemo smislu, za potrebe ove rasprave, pokušati donekle suziti područje koje – u izočnosti preciznije definicije – pokriva pojam „teorijska fikcija”, jer bi, samo u okviru dvadesetoga stoljeća, on mogao obuhvatiti niz posve različitih tekstova: *L'œil pinéal* (Georges Bataille, 1927. – 1930.), *Pierre Menard, autor del Quijote* (Jorge Luis Borges, 1941.), *Le pas au-delà* (Maurice Blanchot, 1973.), *I Love Dick* (Chris Kraus, 1997.) itd. Najpoznatiji naslov uz koji se ova odrednica uvriježeno povezuje svakako je zbirka eseja Stevena Shavira *Doom Patrols: A Theoretical Fiction about Postmodernism* (1997), no ona nam, unatoč relativnoj Shavirovoj bliskosti teorijskim područjima kojima se bavi Negarestani (*Passion and Excess: Blanchot, Bataille, and Literary Theory*, 1990.; *The Universe of Things: On Speculative Realism*, 2014.), iz samorazumljivih razloga ne može poslužiti kao uvjerljiv hipotekst *Ciklonopediji*. Ta bi se pozicija, ali tek uz pažljiviju analizu, prije mogla pripisati knjigama Nicka Landa: studiji *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism* (1992) te nekim spisima sabranim u svesku *Fanged Noumena* (2011); njihovi su tematski, ali i terminološki i metodološki tragovi, jasno vidljivi u Negarestanijevu romanu.

14 Ponajprije iz *Mille plateaux* (1980., s F. Guattarijem). Deleuzeov utjecaj nije zamjetan samo u pojmovima poput ratnog stroja, nego i u načinu izlaganja, atipičnim dijagramima itd.; vidi Negarestani (op. cit.: 34, 54, 64, 99, 157 i drugdje).

iz paleontologije, vojne znanosti ili demonologije,¹⁵ ali mnogi su i Negarestanijeve kreacije: neologizmi koji, pored lirskog potencijala, imaju funkciju upućivanja na nepostojeći kod kao nužan, ali nedostupan okvir vlastitog razumijevanja. Oni pripadaju fiktivnoj znanosti koja još nije nastala, no kakva bi bila potrebna za adekvatan opis središnje teme ove knjige: nafte kao svjesnog entiteta, jedinog stvarnog, neljudskog „subjekta” Povijesti, sposobnog za izazivanje pandemijskih reakcija i mobiliziranje geopolitičkih procesa kakvi su joj „potrebni”. Djelujući, s jedne strane, kao gorivo zapadnih tehnokapitalističkih ratnih strojeva, a s druge kao katalizator fundamentalističkoga pokreta prema Kraljevstvu Božjem („konstruktivni parazit putem kojega nastaje gospodarsko, vojno i političko bratstvo”, Negarestani op. cit.: 20), nafta pretvara talibanske pohode, kao i zapadne pokušaje njihova suzbijanja i kontrole, u sinkronizirana marionetska gibanja s istim ciljem: pretvaranja planeta u pustinju, gdje više neće postojati nijedan „idol”, tj. nijedna vertikala, a cijela će površina Zemlje biti uništena kako bi se ostvario plan njezine apsolutne imanencije sa Suncem. U središtu su priče, dakle, tuđinski elementi čija je logika i kronologija nesvodiva na ono što globalna znanost i historiografija smatraju zbiljom, materijom i vremenom, pa središnji izvedbeni problem postaje potraga za modusom pripovijedanja koji može na neki način uprizoriti nemislivost (bez)vremenske organizacije te „onostranosti” kao skrivenog izvora svih procesa. Ako to postavimo kao općenitije, teorijsko pitanje intelektualnog ovladavanja nečim što samim svojim ontološkim profilom i načinom djelovanja dokida sve „pristupne točke” za čovjeka, mogli bismo čitati *Ciklonopediju* kao svojevrsnu pseudoteorijsku halucinaciju o Meillasouxovu prafosilu: ona govori o povijesti civilizacije kao kontinuiranoj ekshumaciji jednog anorganskog demona, nečega što svojom starošću nadilazi svaki pojam tradicije i tradiranja, pripada nezemaljskoj prostornovremenskoj skali, te ima perspektivu uništenja biosfere, no baš time – kako se uporno ponavlja kroz roman – djeluje kao „pripovjedni lubrikant”, *energent* svijeta, njegove povijesti i teorijske autorefleksije.

15 Mnoštvo naizgled žanrovskih momenata *Ciklonopedije* zapravo proizlazi iz bliskoistočnih mitologija, no cijela bi se studija mogla posvetiti Negarestanijevom konzumiranju i recikliranju popularne kulture (Dean R. Koontz, Michael Crichton, John Carpenter, John McTiernan, *The Exorcist*, *Hellraiser*, *Warcraft*, *Doom 3* itd.). Posebno se zanimljivim čini oštar kontrast između bespoštedno elitističke uporabe filozofije, teorije i matematike s jedne strane, te „niskog” popularnog arhiva s druge, među kojima zjapi posve neobrađen prostor konceptualno ambicioznije umjetnosti: Negarestani joj je evidentno nesklon (izuzeci su Pierre Guyotat i Claire Denis), no sama joj *Ciklonopedija* nedvojbeno pripada.

Jedini dio knjige u kojemu pronalazimo uvržeženije oblike pripovijedanja jest njezin predgovor koji, dakako, tradicionalno ima ulogu sistematizacije, teorijskog opisa ili impersonalnoga predstavljanja (tuđe) građe; međutim, budući da tu funkciju ovdje preuzima sam roman, *Incognitum Hactenus*, prolog u dnevničkoj formi koji potpisuje (nefikcionalna) likovna umjetnica Kristen Alvanson, nudi fragmentarnu i naizgled nesistematičnu, no posve linearnu pripovijest u prvom licu, te situira sve što slijedi, dakle samu *Ciklonopediju*, u prokušani okvir „pronađenoga rukopisa”. Takva pozicija, međutim, nije lišena određenih problematičnih aspekata: primjerice, nemamo dovoljno informacija kojima bismo mogli zaključiti je li Alvanson doista autorica predgovora ili joj je on u Negarestanijevoj knjizi samo atribuiran. To dodatno komplicira autorski, strukturni, pa i ontološki status ovoga teksta: u uredničkoj je bilješci na koricama definitivno predstavljen kao dio fikcionalnoga svijeta *Ciklonopedije*, dok je „iznutra”, u paratekstualnim zonama knjige, naveden i potpisan kao posve odvojena metatekstualna cjelina, paginirana rimskim brojevima umjesto arapskih. Međutim, to ne mijenja temeljni obrat kompozicijskih uloga predgovora i pripovjednoga teksta kojemu svjedočimo, a putem kojega izigravanje očekivanog odnosa teorije i fikcije svakako dobiva još jednu nadgradnju.

Netko tko bi htio književnopovijesno svrstati ovaj roman mogao bi pronaći udobnu kategoriju u McHaleovoj ideji postmodernističkoga¹⁶ kao preokupacije ontološkim pitanjem – „što je svijet?” (2004: 10): *Ciklonopedija* daje kvaziteorijski, nepripovjedni, sinkronijski odgovor na to pitanje. Poznato je da McHale (2006: 12) tretira znanstvenu fantastiku kao paradigmatski postmodernistički žanr, no ostaje dvojbenim pripada li mu uopće ova knjiga. Ona je antiglobalistička i antikapitalistička fikcija, no ne predstavlja fikciju *budućnosti*: s jedne strane, posrijedi je žanrovska priča koja bi htjela povezati „bezdane vremenske skale s našim kronološkim vremenom, izlažući nas tako užasu onostranih vremena” (Negarestani op. cit.: 49). S druge, to je sistemski, deantropomorfiziran, a zatim ikonografijom horora amplificiran opis onoga što Negarestani zove „Četvrtim svjetskim ratom”: globalnog rata protiv terorizma.

16 McHaleov poznat pokušaj razgraničenja modernističkog i postmodernističkog s obzirom na njihovu epistemološku, odnosno ontološku dominantu, postavljen u knjizi *Postmodernist Fiction* (1987), pokazao se svrsishodnijim u književnopovijesnoj orijentaciji među tekstovima i autorskim poetikama dvadesetoga stoljeća, nego u njihovoj teorijskoj obradi. Stoga se McHale već u *Constructing Postmodernism* (1992) – gdje su poglavlja „POSTcyberMODERNpunkISM” i „Towards a poetics of cyberpunk” u cijelosti posvećena spekulativnoj fikciji – distancira od svoje početne ideje, te naglašava koegzistenciju spomenutih dominantni u modernističkim i postmodernističkim tekstovima.

3. Periferija teorije

Thomas Ligotti uvijek se, suprotno Negarestaniju, definirao isključivo kao horor pisac koji djeluje u domeni jednog popularnog žanra, a osporavanje takve kategorizacije bilo bi višestruko kontraproduktivno. Ipak, treba naglasiti koliko se Ligotti svojim „popularnim elitizmom” formalno, tematski, pa i recepcijski razlikuje od naturalističkih pripovjednih šablona srednje struje (američke) horor fikcije, utjelovljenih u Stephenu Kingu: ključni utjecaji na njegovu prozu – pored neizbježnih Poea i Lovecrafta¹⁷ – proizlaze iz čitanja autora u rasponu od Huysmansa i Schulza do Becketta i Bernharda. Ligottija otklon od tržišne dominante nije, međutim, odveo prema izrazitijem formalnom eksperimentu nego prema pomalo konzervativnom pastišu ranije tradicije žanra: kroz takvu će se eksplicitno intertekstualnu pozadinu tek postupno probijati drugačiji stilski, pa i tematski elementi koji će sredinom i krajem 1990-ih rezultirati sasvim prepoznatljivom poetikom.¹⁸

Ligotti je filozofijskom kontekstu postao zanimljivim upravo zbog tendencija zamjetnih u kasnijim prozama, okupljenima u zbirci *Teatro Grottesco* (2006), gdje se sve snažnije odmiče od eksploatiranja žanrovskoga nasljeđa prema intenzivnom bavljenju temom desubjektivacije i njezine veze s nespoznatljivošću materijalne zbilje. Međutim, ovdje ćemo se ponajprije zadržati na njihovoj vezi s knjigom *Zavjera protiv ljudske vrste*,¹⁹ koja po

17 Pojmovi nadnaravnog horora (*supernatural horror*) i čudne fikcije (*weird fiction*), koje Ligotti rabi kao autopoetičke odrednice, preuzeti su u ovim značenjima, dakako, od Lovecrafta; vidjeti *Supernatural Horror in Literature* (1927) i *Notes on Writing Weird Fiction* (1933).

18 Recepcijska putanja Ligottijevih tekstova bila je iznimno neujednačena i polifona, ne poklapajući se s relativno suptilnim promjenama u njegovu pismu. Do kraja 1980-ih, uglavnom je bio vezan uz svijet malih nakladnika horor proze i strogo žanrovski definiranu publiku: prva mu je zbirka tiskana u 300 primjeraka, a priče su mu objavljivane u specijaliziranim ili čak fanzinskim i amaterskim publikacijama (*Grimoire*, *Nyctalops*, *Grue*, *Dagon* itd.). Sredinu 1990-ih obilježio je, nakon nekolicine šire distribuiranih zbirki, početak suradnje s britanskom izdavačkom kućom Durtro te „postindustrijskim” glazbenim projektom Current 93: ona je rezultirala nizom luksuznijih izdanja proze, poezije i scenarija, ponovno u ograničenim nakladama, kao i značajnim recepcijskim iskorakom iz žanrovskih okvira. Posljednje je desetljeće donijelo novu promjenu situacije: s jedne strane, žanrovsku „kanonizaciju” serijom revidiranih izdanja izabranih djela, a s druge široku dostupnost reizdanja nekih zbirki u mekom uvezu, među kojima posebno mjesto zauzimaju *Songs of a Dead Dreamer* i *Grimscribe* u ediciji Penguin Classics (listopad 2015.).

19 *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*. U tiskanom je obliku objavljena sredinom 2010., no ranije su verzije integralnog teksta cirkulirale internetom od 2006. Prvi odlomci službeno su objavljeni pod naslovom „Horror Stories: A Nightmare Scenario”, kao predgovor zbirki Ligottijevih izabranih priča *The Shadow at the Bottom of the World* (2005). Posve neočekivano, najnovije i dosad najsnažnije širenje Ligottijeve publike prema „srednjoj struji” dogodilo se upravo povodom ove knjige, dijelom i zbog njezina presudnog i eksplicitnog utjecaja na poetiku i svjetonazorsko oblikovanje protagonista prve sezone televizijske serije *True Detective* (Nic Pizzolatto, 2014.).

vanjskim obilježjima pripada domeni publicistike ili popularne filozofije. U kontekstu naše rasprave, ona je iznimno važna kao tekst kojim je Ligotti dospio u vidokrug spekulativnih realista: predgovor joj je napisao Brassier, a jedan je odlomak objavljen u spomenutom broju časopisa *Collapse*. Takvo umrežavanje na prvi pogled iznenađuje, jer, iz perspektive filozofa kojima su referentne točke Badiou ili Laruelle, Ligotti izgleda kao potpun anakronizam, blizak teorijskim parametrima koje smo skicirali u prvom poglavlju isključivo u svojim najopćenitijim, gotovo praktičnofilozofijskim implikacijama. *Zavjera protiv ljudske vrste*, naime, iznosi argumente protiv „zdravorazumskog” favoriziranja života kao varke kojom se ljudska vrsta, zrela za samoukinuće, prisilno održava na svijetu, pri čemu se ponavljaju opća mjesta nihilističke tradicije, baštinjene od Hegezije („nagovarača na smrt”) ili starozavjetnog *Propovjednika* do Freuda (počevši s *Jenseits des Lustprinzips*, gdje se smrt, tendencija organskoga povratku u anorgansko, tumači kao „cilj života”) i Ciorana (u *De l'inconvénient d'être né*, ali i gotovo bilo kojoj drugoj knjizi). Ligotti svoju kulturnu poziciju očito smatra odmetničkom, no teorijski repertoar *Zavjere* već je gotovo standardan, unatoč tomu što se nizu očekivanih klasika, poput eksplicitno spomenutih Schopenhauera, Nietzschea i Camusa, s jedne strane pridružuju i prilično aktualni autori poput Metzingera²⁰ te antinatalista Davida Benatara (*Better Never to Have Been: The Harm of Coming into Existence*, 2006.), a s druge – i to kao dominanta cijele knjige – doista rijetko čitana imena pesimističkoga kanona: Philipp Mainländer, Julius Bahnsen, Carlo Michelstaedter, Jens Bjørneboe, Herman Tønnessen te, iznad svih, Peter Wessel Zapffe.

Začudno zastarjela, na trenutke gotovo trivijalna „polemička” gesta ove knjige i literatura na kojoj je nastala postaje još suspektija mikroanalizom Ligottijeva tona, koji oscilira između kolokvijalnosti i izvještačenih arhaizama, leksikografskog fraziranja i opstruktivnoga gomilanja „velikih riječi”, uz povremeno ponavljanje određenih fraza gotovo u funkciji glazbenih „motiva”. Povežemo li takav ton s izlagačkom praksom koja kombinira komentare tuđih tekstova, intelektualnu autobiografiju te retoričke i motivske stereotipe horora, otvorit će se pomalo neočekivane mogućnosti kategorizacije ovoga teksta. Naime, postoje razlozi zbog kojih bi se *Zavjera*, umjesto kao popularnofilozofijska rasprava („brevijar nihilizma”) ili autopoeitička legitimacija pod krinkom teorije, mogla čitati i kao osebujno postavljen dio korpusa Ligottijeve *fikcije*. Etička, retorička, pa čak i marketinška pozicija ove knjige time bi dospjele u proširenu zonu onakvoga dezorganiziranja određenoga područja s nje-

gove periferije kakvo Ligotti drugdje zove *sideshow business*, a mnogi njezini stilistički, tematski i teorijski izbori poprimili bi znatno drugačiji smisao.

Na prvi pogled, interpretativna „kriza” koju stvara ova knjiga mnogo je jednostavnija od one koju svojim postupcima izaziva *Ciklonopedija*. Ključna nit našega čitanja bit će vezana uz svega nekoliko detalja, no njihova će problematičnost postati vidljivijom pokušamo li ih sagledati unutar ukupne Ligottijeve bibliografije. Prva je točka interesa u statusu odlomaka teksta jednoga od teoretičara predstavljenih u *Zavjeri*. Njegov položaj nije samo ekvivalentan drugima, on je na više mjesta i kompozicijski i retorički privilegiran, jer čak tri od šest poglavlja knjige završavaju ekstenzivnim citatima iz njegova djela. Međutim, on ostaje maskiran „drskim pseudonimom” (Ligotti 2010a: 61): to je „Professor Nobody”, a odlomke njegovih predavanja, uključene u *Zavjeru*, sam Ligotti opisuje kao „besmislene” (ibid.: 166).

Sve navedeno zapravo predstavlja okvir kojim je u *Zavjeru protiv ljudske vrste*, pod ambivalentnom krinkom (naravno, posve prozirnom poznavateljima Ligottijeve fikcije), uklopljen integralan tekst pripovijesti *Professor Nobody's Little Lectures on Supernatural Horror*, objavljene još 1986. u zbirci *Songs of a Dead Dreamer*.²¹ Ona je oblikovana poput niza sasvim kratkih eseja ili „predavanja” o nadnaravnom hororu, u kojima se izlažu stavovi slični onima koje Ligotti zastupa i u drugim esejima, kao i fikcijama.²² Horor se promatra kao surogat „izravnog” iskustvu užasa, a pisanje horor fikcije gotovo kao egzistencijalna tehnika izbjegavanja *afirmacije* postojanja (Ligotti 2010b:

21 U *Zavjeri* je citirana prema revidiranoj verziji iz „definitivnog” izdanja (Ligotti 2010: 207–213). Prva verzija *Zavjere* nije sadržavala taj žanrovski „kompromitirajući” materijal; on je uveden tek nakon što je, primjerice, Brassier (2007: v) smjestio citat iz Ligottijevog poetskog ciklusa *I Have a Special Plan for This World* (2000) u epigraf svoje knjige, a *Collapse* objavio dio rukopisa *Zavjere*.

22 Ovaj tekst, dakle, ne predstavlja izuzetak u Ligottijevu opusu: niz ekskursa rasutih po pričama od ranih 1980-ih do sredine našega desetljeća, kao i nekolicina manjih eseja, svjedoče o njegovom intenzivnom i kontinuiranom autopoetičkom radu. Već se u *Songs of a Dead Dreamer*, uz priču koju razmatramo, nalazi tekst *Notes on the Writing of Horror: A Story*, još jedna kompleksna metatekstualna međugra priče i njezina komentara koja ima i osebujan narativni element kakav u *Professor Nobody's Little Lectures* potpuno izostaje. Ona je još eksplicitnije uobličena poput tečaja kreativnog pisanja; sva „predavanja” u *Little Lectures* također su završavala poluironičnim signalima te vrste: „Hvala vam, to je sve za danas” (Ligotti 1989: 203), „Hvala vam, sutra nema nastave zbog praznika” (ibid.: 207) ili „Sretno na završnom ispitu” (ibid.: 209), no sve su eksplicitne oznake toga tipa uklonjene u posljednjem izdanju zbirke, čiji je tekst ušao u *Zavjeru*. Postoje brojna druga mjesta na kojima se pisanje tematizira unutar fikcionalnog okvira (primjerice, *Sideshow, and Other Stories*, 2003.), no ona bi zahtijevala detaljniju i drugačiju analizu.

212):²³ njome možemo pokušati izigrati raskol što definira samu ljudsku vrstu – svijest o posjedovanju svijesti, uz istodobnu želju za njezinim dokinućem. Svijest o sebi i sposobnost mišljenja nerazlučive su od horora, bilo da ga shvaćamo kao „samu stvar”, „temeljni ugođaj egzistencije” ili određenu proceduru oblikovanja informacija (stanovit stil ili žanr), jer užas pred kaosom neljudske, materijalne zbilje ne postoji bez racionalnog okvira kojim se takva zbilja uzaludno pokušava dovesti u neku vrstu pojmovnog reda. Iz toga proizlaze i neki problemi u tumačenju Ligottijevih tekstova: na mjestima na kojima se opisuje kako sam užas „djeluje s potpunom autonomijom” i predstavlja nešto što je „stvarnije od nas samih” (ibid.: 211), označitelj *horror* kalkulirano se udvaja u izvantekstovnu pojavu i njezinu reprezentaciju, koje zatim postaje teško razlučiti: „Najljupkija stvar vezana uz nadnaravno nije to da su njegovi užasi stvarni ni to da su nestvarni, nego to da su, na neki paradoksalan način, i jedno i drugo” (Ligotti 1989: 205). Sama *Mala predavanja* koriste se tom dvojnosti kako bi od kvaziteorijske rasprave o jednom fenomenu načinila varljivu *manifestaciju* tog fenomena, a taj se trik replicira na višim razinama kojima se ovdje zanimamo: metanarativna forma ove pripovijesti, jednom nakon što je Ligotti premjesti u kontekst *Zavjere*, funkcionirat će kao unaprijed pripremljen paravan kojim će se (namjerno neuvjerljivo) zataškavati fikcionalno podrijetlo materijala koji ulaze u tekst.

Nakon teorijskih iskustava dvadesetoga stoljeća, već spomenutih u prethodnom poglavlju, atipična interpolacija fikcije u filozofsku raspravu svakako ne podrazumijeva automatsku nužnost drugačije klasifikacije cijeloga teksta. Pored toga, ne bismo smjeli zamijeniti dvije teze: onu prema kojoj se fikcionalan lik određenom tehnikom pokušava predstaviti ili „podvaliti” kao izvantekstovna pojava, te onu prema kojoj se zbog takvoga postupka, posve obrnuto, ukupnost konteksta u kojemu on nastupa mijenja u fikciju. Međutim, postoji još jedna točka interesa zbog koje si možemo, parafrazirajući Barthesa, dopustiti barem eksperimentalnu opciju da pročitamo *sve* u *Zavjeri* „kao da to govori lik u romanu”. U nešto recentnijoj Ligottijevoj prozi, *The Shadow, the Darkness*,²⁴ jedan od bezimernih likova radi na filozofskoj raspravi *Istraživanje o zavjeri protiv ljudske vrste*, nastojeći tim „katastrofalnim promašajem” koji

23 U često citiranom eseju *Utjehe horora* (1982) stoji: „mi ne želimo samo spoznati ono najgore, želimo ga i iskusiti. Otuda ono poprište umjetnog iskustva, navodno najgore vrste – horor priča” (Ligotti 1996: xi). U ovom kontekstu, svakako treba spomenuti i esej „Platitudes and Pontifications for the Appreciation of Weird Fiction” (1991), ponovljen kao predgovor zbirci *Noctuary*, gdje se iskustvo čudnoga (*weird*) komentira kao „fundamentalna i neizbježna životna činjenica” (Ligotti 1994: viii), a horor kao svojevrsna egzistencijalna norma. Fikcija i ovdje figurira kao dvojaka *fabrikacija*: strategija kojom se užas pacificira, ali i eminentan prostor koji taj isti užas uopće i generira.

će „zauvijek ostati neobjavljen i nepročitan” (Ligotti 2007: 304) formalno prikazati nešto čime se na mnogo razorniji način bavi drugi lik iste priče, konceptualni umjetnik Reiner Grossvogel. Taj „predmet” njihova teorijskog i umjetničkog djelovanja zapravo je jednak mreži motiva kakvima je i sam Ligotti zaokupljen u svojim tekstovima svih profila, te sažima njegovu poetiku koju bismo morali detaljno rekonstruirati drugdje: svijet kao radikalno materijalistički redefiniran kaos; tjelesni organi kao jedini kanali stvarne, depersonalizirane komunikacije s tim svijetom; sebstvo ili „duša” kao potpune iluzije, tautološke konstrukcije kojima sebi nastojimo prikriti puko fizičku narav svojega postojanja.

Naša su tijela tek jedna manifestacija energije, *pokretačke sile* koja pokreće sve predmete, sva tijela ovoga svijeta i omogućuje im da postoje onako kako postoje. Ta je pokretačka sila nešto nalik sjeni koja nije izvan svih tijela ovoga svijeta nego *unutar* svega i sve u potpunosti prožima. (ibid.: 288)

Grossvogel je, pokoravajući se toj impersonalnoj sili, prestao djelovati kao *neuspješan umjetnik*, te počeo djelovati kao *uspješno tijelo* (ibid.: 294). Riječ je o metzingerovskim idejama izvedenim u krajnost, gdje se poništava svaki trag realnoga postojanja ljudske svijesti: „Postoji samo ovo tijelo, ova sjena, ova tama” (ibid.: 312).

Možda se i time dokazuje samo kronološki, ne nužno i logički prioritet Ligottijevih fikcija pred *Zavjerom*, no navedena mjesta predstavljaju empirijski temelj teze koja na prvi pogled, pogotovo bez uvažavanja cjeline Ligottijeva opusa, može izgledati neodrživo: teorijska forma *Zavjere protiv ljudske vrste* je retorička (ali i kontekstualna) varka; ona zapravo predstavlja hipodijegetsku ekstenziju Ligottijevog *fikcionalnog* opusa, oblikovanu poput kvazifilozofijske rasprave, a definirana je prepoznatljivom svjetonazorskom dispozicijom (a ponegdje i specifičnim retoričkim profilom) Ligottijevih protagonista. Time se unaprijed obrće i interpretacijski kontekst knjige: ako je krovna razina Ligottijeva fikcija, a njezina hipodijegetska razina *Zavjera*, tada sve filozofijske polemike s njom i same predstavljaju spuštanje u pripovjednoj hijerarhiji, odnosno postaju polemiziranje s likovima, jer je polje eventualne *filozofijske* recepcije *Zavjere* unaprijed postavljeno kao jedan od podsustava Ligottijeve fikcije.

U komentaru citiranom na ovitku *Zavjere protiv ljudske vrste*, David Benatar unaprijed upozorava na mogućnost zaključka sličnoga našem, no iz drugačijega kuta: „Oni koji ne mogu podnijeti istinu pretvarat će se da je

ovo još jedno fikcionalno djelo, no time će perpetuirati zavjeru iz njegova naslova.” Međutim, iz našeg analitičkog puta zapravo proizlazi upravo suprotan zaključak: baš zbog toga što je „*horor* stvarniji od nas samih”, kao inherentno „lažna” ali jedina moguća reprezentacija nečega što po definiciji izmiče antropocentrički definiranim diskursima teorije ili znanosti (koji iz ove perspektive ostaju puke himeričke tvorbe onog iluzornog kartezijanskog sebstva), Ligottijevo fikcionalno utemeljenje filozofije izložene u ovoj knjizi, odnosno čitanje *Zavjere* kao duge pseudoteorijske marginalije uz Ligottijeve priče, otvara rakurs još radikalnijega dokidanja svake ljudske arbitraže nad „košmarom postojanja”, dakle nudi dosljedniji odgovor na problem koji postavlja sama *Zavjera*.

Mimo svih interpretativnih nadigravanja fikcije i teorije, Ligottijevi radovi svakako nemaju nakanu ni realnu perspektivu izgradnje neke superiorne teorijske mreže koja će degradirati fikciju na „ilustraciju” za neupućene, no jednako se nihilistički opire apoteozu pripovijedanja kao iskupljujućeg čina kojim se dolazi do neke postojanije (makar i neznanstveno formulirane) „istine”. Njegov je konačan poetički cilj raščinjavanje svih takvih instancija diskurzivne nadgradnje u ime anonimne materije na kojoj njihova utvarna „zbilja” i počiva. To potvrđuje i konačna osuda samoga medija u kojemu će svaka fikcionalna ili teorijska *fabrikacija* te vrste morati biti izvedena:

Riječi predstavljaju apsolutno pomračenje najelementarnije životne činjenice, same zavjere protiv ljudske vrste koju je moja rasprava mogla rasvijetliti. [...] Riječi su jednostavno paravan te zavjere. One su ultimativno sredstvo zataškavanja, ultimativna umjetnina te sjene, te tmine – njezin ultimativan umjetnički paravan. Zbog postojanja riječi, mislimo da postoji um, da postoji neka vrsta duše ili sebstva. To je samo još jedan od beskonačnih slojeva tog paravana. Ne postoji um koji je mogao napisati *Istragu o zavjeri protiv ljudske vrste* – nema uma koji bi takvu knjigu mogao napisati, niti uma koji bi takvu knjigu mogao pročitati. Nema apsolutno nikoga tko može reći bilo što o toj najelementarnijoj životnoj činjenici, nikoga tko može razotkriti tu istinu. I nema nikoga kome bi se ona ikada mogla dati na znanje. (Ligotti 2007: 306)

Zaključak

Promatrajući tekstove kojima smo se ovdje odlučili zaokupiti, birajući ih upravo s obzirom na njihovu izravnu i višeslojnu vezu s jednom specifičnom filozofijskom tendencijom, u konačnici ipak svjedočimo situaciji u kojoj tradicionalan, kvazihegelijanski odnos filozofije i umjetnosti, s pripadajućim hijerarhijama, ulazi u fazu destabilizacije, ako ne i niveliranja ili inverzije: kao što se nekoć stanoviti fikcionalni narativ mogao čitati kao inferiorna, osjetilna „maketa” ili egzemplifikacija nekog filozofema, koja tek u njemu pronalazi svoj eksterni smisao, opravdanje ili poželjan kod čitanja, tako se u razmatranim opusima upravo svijet žanrovske fikcije postavlja kao horizont određene „kompletnosti” kojemu će, poput partikularnih etapa izgradnje neke paralelne konceptualne sfere, gravitirati teorijski radovi. Vratimo li se, dakle, na početno pitanje o tomu koliko u susretu spekulativnog realizma i modernoga horora umjetnost „služi” filozofiji, možemo zaključiti kako se i kod Negarestanija i kod Ligottija filozofija zapravo postavlja kao određen repertoar postupaka, na trenutke gotovo kao *ornatus* književnoga teksta (umjesto svođenja književnoga teksta na oprimjerenje neke filozofijske teze). Sav teorijski pogon koji se u razmatranim naslovima pokreće kao njihovo tematsko središte, temeljni „motiv”, pa – kako smo vidjeli – i oruđe strukturiranja njihove recepcije, zapravo nije ništa osim učinka jedne razine njihovih pripovjednih shema: „fikcionalna teorija” ili „teorijska fikcija” neće biti sekundarna, popularna ili pedagoška rutina neke superiorne filozofije, nego partikularna, recepcijski pažljivo konstruirana pristupna točka nečemu što u punom opsegu postoji samo u književnom tekstu.

Prije gotovo pola stoljeća, Jacques Derrida – iz perspektive spekulativnog realizma, jedan od najčešćih „optuženika” zbog korelacionizma²⁵ – pokušao je, čitajući Mallarméovu opusku *Mimique*, ukazati na specifičan status literarnih objekata čija mimetičnost ne počiva na reprezentaciji nečega što tom reprezentiranju prethodi, nego na inauguriranju nečega što će svoju varljivu opstojnost dobiti tek i samo činom te inskripcije.²⁶ Ne ulazeći preduboko među finije niti Derridaove argumentacije kojom se (književni) tekst nastoji suprotstaviti „platonizmu” upravo inzistiranjem na nesvodivoj materijalnosti pisma kao jamstvu potencijalno beskonačne iterabilnosti, možemo privremeno zaključiti raspravu jednom pretpostavkom: možda će umjetnost svojim duboko „neljudskim” aspektima ipak otvoriti novim tipovima realizma i neke

25 U ovom je teorijskom krugu dekonstrukcija ipak doživjela umjerenu rehabilitaciju knjigom Martina Häggglunda *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life* (2008).

26 „La double séance” (1969), uvršteno u *La dissémination* (1972).

druge puteve pored onih već utabanih, kojima se iznova sahranjuje subjekt. Ako je jedan od ključeva autonomije književnosti u priznavanju njezine materijalne utemeljenosti, njezine nesvodivosti na izvantekstovne instance (uključujući čovjeka), tada se možda sprema zloslutan povratak jedne teorijske figure koju će realisti vjerojatno i dalje nastojati *eksterminirati*: prihvatimo li književnost kao tip *uprizorenja* kojim – potirući hijerarhije ontologije, logike, kauzalnosti i vremena – uprizoreno i *nastaje* tek tim uprizorenjem, možda će barem jedna grana filozofije spekulativnoga realizma doista biti teorija (izvedena iz) znanstvene fantastike.

Literatura

- Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Brassier, Ray. 2007. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Brassier, Ray. 2010. Likvidirati čovjeka jednom zauvijek. *Quorum* XXVI/5-6, 241-244. Preveo Igor Grbić.
- Bryant, Levi, Nick Srnicek, Graham Harman, ur. 2011. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- Harman, Graham. 2008. On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl. *Collapse: Philosophical Research and Development* Volume IV, 333-364.
- Harman, Graham. 2010. O užasima realizma. *Quorum* XXVI/5-6, 274-291. Preveo Goran Vujasinović.
- Harman, Graham. 2011. *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jelača, Matija. 2010. Spekulativni realizam: (pre)kratak uvod. *Quorum* XXVI/5-6, 226-240.
- Keller, Ed, Nicola Masciandaro, Eugene Thacker, ur. 2012. *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*. New York: Punctum Books.
- Land, Nick. 2009. Hyperstition: An Introduction. <http://merliquify.com/blog/articles/hyperstition-an-introduction> (20. 2. 2016.)
- Ligotti, Thomas. 1989. *Songs of a Dead Dreamer*. London: Robinson Publishing.
- Ligotti, Thomas. 1994. *Noctuary*. New York: Carroll & Graf.

- Ligotti, Thomas. 1996. The Consolations of Horror. U: *The Nightmare Factory*. New York: Carroll & Graf, xi-xxi.
- Ligotti, Thomas. 2007. *Teatro Grottesco*. Poplar Bluff: Mythos Books.
- Ligotti, Thomas. 2010a. *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*. New York: Hippocampus Press.
- Ligotti, Thomas. 2010b. *Songs of a Dead Dreamer*. Burton: Subterranean Press.
- Lovecraft, H. P. 2002a. The Call of Cthulhu. U: *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. London: Penguin Books, 139-169.
- Lovecraft, H. P. 2002b. Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family. U: *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. London: Penguin Books, 14-23.
- Mackay, Robin. 2008. Editorial Introduction. *Collapse: Philosophical Research and Development* Volume IV, 3-28.
- McHale, Brian. 2004. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian. 2006. *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Meillassoux, Quentin. 2008. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London & New York: Continuum. Preveo Ray Brassier.
- Meillassoux, Quentin. 2012. Metaphysics and Fiction about the Worlds Beyond Science. *Purple Fashion* 18, 440-446. Prevela Sara Suhigara.
- Negarestani, Reza. 2008. *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Materials*. Melbourne: re.press.

THEORETICAL FICTIONS: LIGOTTI, NEGARESTANI AND SPECULATIVE REALISM

Summary

Luka BEKAVAC

Department of Comparative Literature
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb
lbekavac@ffzg.hr

The article examines recent interactions between philosophy and popular literary genres. Attempting to eliminate anthropocentrism from philosophy, speculative realism draws on natural sciences, but also on the reevaluated imagery of the horror genre. “Conceptual” horror anticipates the problems that philosophy (beyond the frame of the humanities) has yet to articulate. This paper outlines two cases of horror writers using philosophy as a narrative strategy and a means of diversifying their audiences: Ligotti, whose texts undermine genre borderlines by way of meta-fiction, and Negarestani, who explicitly defines his debut novel as postgenre horror or “theoretical fiction”.

Keywords: horror, speculative realism, Negarestani, Ligotti, philosophy, popular culture