

Postčovjek u ljubavi (u romanu *S.N.U.F.F.* Viktora Pelevina)

Motiv “ljubavi čovjeka prema androidu”, na kojem se temelji fabularni razvoj romana Viktora Pelevina *S.N.U.F.F.* (2012),¹ pokušat ću sagledati u kontekstu posthumanističke refleksije o kraju čovjeka, odnosno o njegovu prelasku u posthumano stanje. Najviše će me zanimati kako je u pripovjednom svijetu toga distopijskog romana prikazana ljubav glavnoga muškog lika Damilole prema svojoj biosintetičkoj ljubavnici Kaji. Pritom bi se Damilolu bez oklijevanja moglo svrstati u kategoriju postljudi, dok Kaja nije ništa do li humanoidni robot, “pametni” stroj najviše klase. Zanimat će me, općenitije rečeno, je li u tom romanu ne samo čovjeku, nego i ljubavi kao jednoj od vječnih tema svjetske književnosti došao, uvjetno rečeno, kraj. Pitanje bi moglo biti preformulirano i na sljedeći način: da li je *S.N.U.F.F.* Viktora Pelevina svojevrsan rekvijem za ljubav, onako kako je ona opjevana u mnogim velikim djelima pojedinih nacionalnih književnosti zapadnoga kulturnog kruga.

O kraju čovjeka, bolje reći o nestanku humanističke slike čovjeka koja nam se dosad činila tako samorazumljivom pisao je već M. Foucault u svojoj knjizi *Riječi i stvari* (1966). On je, naime, upozorio da naša predodžba o čovjeku nije vječna jer je ovisna o povijesno promjenjivim spoznajnim shemama, tzv. epistemama koje dominiraju u određenom povijesnom razdoblju, da bi već u nekom sljedećem bile zamijenjene novim epistemama. U tom smislu svoju arheologiju humanističkih znanosti Foucault završava jednom na prvi pogled zastrašujućom pretpostavkom: “Čovjek je otkriće za koje arheologija naše misli lako utvrđuje recentni datum. A možda i skori kraj” (Foucault 2002: 413). Ako bi došlo do reorganizacije suvremene episteme – “kao što se to dogodilo na prijelazu XVIII. stoljeća s tлом klasicističke misli –

onda se možemo zaista kladiti da bi čovjek iščeznuo poput lica od pijeska na obali mora” (isto). Na tragu navedene Foucaultove pretpostavke književni teoretičar Ihab Hassan izjavit će desetak godina nakon izlaska *Riječi i stvari* da bi se “ljudski lik – uključujući ljudsku žudnju i sve njezine vanjske reprezentacije – mogao radikalno promijeniti, zbog čega će ga trebati revidirati” (Hassan 1977: 843). Hassan je ujedno najavio rađanje jedne nove, posthumanističke kulture jer “pet stotina godina humanizma dolazi svome kraju, a humanizam se pretvara u nešto što smo u nedostatku boljega naziva prisiljeni nazvati posthumanizmom” (isto).

Zadržimo se kratko na pojmu posthumanizma dotičući se samo najosnovnijih aspekata njegova značenja. Sažetu definiciju posthumanizma dao je, koliko je to uopće moguće, Ž. Paić upozoravajući da zapravo nije jasno je li tu “riječ o stanju, procesu ili utopijskome projektu dosezanja nečeg što u potpunosti nadilazi čovjeka u duhovnome i biološkome ustrojstvu njegove egzistencije” (Paić 2011: 84). Tražeći zajednički nazivnik za sva tri navedena tumačenja posthumanizma, Paić dolazi do zaključka da je to “nova paradigma znanosti, filozofije i umjetnosti” koja “nastoji shvatiti iz radikalne evolucionističke i dijalektičke postavke da je kraj čovjeka istodobno uvjet mogućnosti nove interpretacije cjelokupne povijesti” (Paić 2011: 85). Ponekad se paralelno s terminom posthumanizam upotrebljava i termin transhumanizam, gdje se sinonimno, a gdje se s blagom razlikom u značenju. Ako bismo sada pokušali istaknuti ono što je posthumanizmu i transhumanizmu zajedničko, a što ih ujedno razlikuje od tradicionalnog humanizma, onakvog kakav poznajemo od renesanse i prosvjetiteljstva nadalje, onda bi se to u krajnjoj liniji svelo na uvjerenje da čovjek nije nužno najviši oblik života na planetu te kao takav prestaje biti “mjerom svih stvari”. Čovjek u tom smislu nije “kruna stvaranja”, tj. on je evolutivski nedovršeno biće, daleko od savršenstva. Kako je duhovito zamijetio Ihab Hassan, posthumanizam bi se mogao doimati kao još jedan oblik čovjekove “rekurzivne samo-mržnje” (Hassan 1977: 834). U svakom slučaju, post/transhumanistički projekt usmjeren je na to da uz pomoć biomedicine i tehnološke znanosti “poboljša” mnoge intelektualne i fizičke osobine čovjeka te prevlada brojna

¹ *S.N.U.F.F.* je kratica koja se u Pelevinovu romanu dešifrirala na sljedeći način: *Special Newsreel / Universal Feature Film*, što bi u prijevodu moglo značiti “posebna emisija vijesti / univerzalni umjetnički film” (Pelevin 2012: 359). “No, postojale su i druge nijanse značenja. Na primjer, izraz ‘Universal Feature Film’ u davna je vremena označavao film studija ‘Universal’ i tek se kasnije počeo upotrebljavati u značenju ‘univerzalno umjetničko djelo’. Riječ ‘universal’ imala je i religiozne konotacije, povezane s riječi ‘Univerzum’” (isto). Dalje se upućuje na to izdanje neposredno u tekstu navođenjem broja citirane stranice u zagradama. Citate je prevela autorica.

ograničenja koja mu nameće priroda promičući ga na taj način na neki tobože viši stupanj umjetno poticane evolucije. U tom procesu vrlo veliku ulogu igraju umjetna inteligencija i umjetni život koji se tehnološki ostvaruju kao i u Pelevinovu romanu u obliku “inteligentnih” strojeva i humanoidnih robota.

U posthumanističkoj kulturi, koja je dala naslutiti o sebi već kasnih 1970-ih, slika čovjeka, doduše, nije izbrisana, ali je izmijenjena gotovo do neprepoznatljivosti: čovjek tu pripada više tehno-sferi nego prirodi i sve je sličniji kiborgu – hibridnome spoju stroja i organizma. On postaje sve ovisniji o umjetnoj inteligenciji i umjetnom životu uslijed čega, živeći u tehnološki preuređenoj okolini, gubi svoju slobodu i samobitnost. Radikalno se mijenjaju i posthumanistički kodovi ljubavi pa tako u književnosti i filmu od zadnjih desetljeća 20. stoljeća na ovamo tema zaljubljenosti čovjeka u androida nije nikakva rijetkost. Dovoljno je navesti kulturni film Ridleya Scotta *Blade Runner* (1982) kojemu je kao predložak poslužio distopijski roman Philipa K. Dicka *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968). I u romanu i u njegovoj filmskoj adaptaciji glavni junak Rick Deckard – lovac i likvidator odmetnutih androida – upušta se u erotsku avanturu s Rachel Rosen, replikantom s privlačnom vanjštinom mlade žene i ugrađenim lažnim uspomnama. Istina, erotska fascinacija čovjeka neživom ženskom pojavom poznata nam je i mnogo prije posthumanizma – još od antičkog Pigmaliona, legendarnog ciparskog kralja zaljubljenog u statu u koju je sam izradio od bjelokosti, a koju je kasnije na njegovu usrdnu molbu oživila božica Afrodita. Dakako, u posthumanizmu umjetni oblici života ne ovise više o božanskoj instanciji, nego o čovjeku. Zapravo, već u filmu Fritza Langa *Metropolis* iz 1927, u kojem se strojevi demoniziraju i prikazuju ne kao spas, nego kao opasnost za čovjeka, umjetnu ženu Mariju – robotičku dvojnicu realne djevojke Marije – priziva u život običan smrtnik, osvetoljubivi znanstvenik Rotwang. Ipak, glavni junak Freder Frederson, za razliku od Deckarda, odolijeva čarima robotičkoga stvora i ostaje privržen jedino pravoj, prirodnoj Mariji. Zanimljivo je da posthumanistička paradigma ljubavi dopušta mogućnost da se oblik umjetnoga života koji preuzima ulogu ženske junakinje maksimalno udalji od aktualnog ideala ženske ljepote. Štoviše, taj oblik se može raspliniti gotovo do čiste apstrakcije kao, na primjer, u Oscarom nagrađenom filmu *Her* (2013). Spike Jonze, redatelj i scenarist tog filma uspio nam je, naime, dočarati zaljubljenost glavnoga junaka Theodora Twomblyja u bestjelesan operativni sustav, opremljen jedino senzualnim ženskim glasom, a to doista predstavlja značajnu novinu u zapadnjačkoj književnoj i filmskoj tradiciji prikazivanja ljubavi.

U Pelevinovu romanu *S.N.U.F.F.* susrećemo se sa sklopom ideja vrlo bliskim nekim od navedenih posthumanističkih preokupacija. Istina, roman se temelji na posve tradicionalnoj intrigi strastvene

ljubavi i prevare. Međutim, vječni ljubavni trokut uspostavlja se u ovom slučaju među krajnje netradicionalnim likovima: glavna junakinja je android, surogatna žena (skraćeno *sura*) po imenu Kaja, dok bi se njezin vlasnik Damilola, koji je ujedno i pripovjedač, mogao svrstati u kategoriju postljudi, odnosno ljudi u posthumanom stanju. Njegov je mladi suparnik Grym također čovjek, ali je, kao stanovnik Orklanda i pripadnik primitivnije i zaostalijske kulture, utjelovljenje divljaka i “untermenša” (Pelevin 2012: 174). Ljubavna drama među spomenutim likovima odigrava se u fantastičnom bipolarnom svijetu daleke budućnosti u kojoj se međutim lako prepoznaju mnogi problematični aspekti naše sadašnjosti, prije svega oni koji se tiču međuljudskih odnosa i modusa ljubavi u današnjem post/transhumanističkom društvu.

Radnja romana odvija se, kako je već istaknuto, u nekom postapokaliptičnom budućem vremenu kad su nakon razornih atomskih ratova nestale s lica zemlje mnoge velike države. Zajedno s tim državama nestali su i brojni *offshori* (*ofšari*² u Pelevina) koji su u obliku malih planeta lebdjeli iznad njih izbjegavajući plaćanje poreza. Na području nekadašnjeg Sibira opstao je jedino Urkainski Urkaganat ili Urkaina ili na crkvenoengleskom jeziku – Orkland, s prijestolnicom Slavom. Iznad Slave, zahvaljujući antigravitacijskom pogonu, ostao je lebdjeti posljednji veliki *offshore* – Bizantium ili Big Biz, umjetna, tehnološki napredna grad-država po mnogo čemu nalik najrazvijenijim zemljama liberalnog Zapada. Politički je Big Biz uređen kao dvostranačka “liberalna demokracija” na čelu s “Preziratorom”, tj. predsjednikom koji se bira na šest godina i predstavlja samo figuru u koju “ne pljuje samo onaj tko je lijen” (13). Zapravo, ta je država “naprosto ured koji zapušta pukotine na račun poreznih obveznika” (isto). Središte stvarne vlasti u Big Bizu su *Kuća Manitu* i *Pričuva Manitu*. Ova posljednja sve drži za gušu. Oni koji njome upravljaju ne vole da ih se uopće spominje, a kamo li da se propituje njihova moć. “Čak su smislili poseban zakon o govoru mržnje. Pod njega potpada, koliko se može razabrati, praktički svako njihovo spominjanje” (isto). Vrhovni i jedini Bog Bizantiuma je Manitu – pojednostavljeno, bog novca i informacija. Stoga njegovo ime, napisano malim početnim slovom, može istodobno označavati i novac (*money*) i računalni ekran (monitor). Manitu je vrlo zahtjevan bog kojem se stalno prinose žrtve, i to u obliku *snuff* filmova snimanih radi autentičnosti na celuloidnu vrpču i zatim prikazivanih u hramu kao dio religijskog rituala. Budući da je sadržaj *snuff* filmova reduciran na ljubav i smrt, oni su neobičan spoj ratnih i pornografskih scena. Oko njihova snimanja vrti se velik

² Rus. *šar* znači “lopta”, no *šar* znači i “balon”, što proširuje jezičnu igru. Riječ *ofšar* jedan je od mnogobrojnih primjera Pelevinove sklonosti jezičnim kalamburima i poigravanju riječima iz raznih jezika, prije svega iz ruskog i engleskog.

novac te stoga ne začuđuje da financijsku elitu Bizantiuma čine svi koji u tome sudjeluju, pa tako u izvjesnoj mjeri i ratni snimatelji, kakav je glavni junak romana Damilola. Punim imenom Dem'jan-Landul'f Damilola Karpov je vojni pilot CINEWS INC – korporacije koja snima vijesti i *snuff* filmove. Opremljen je skupocjenom kamerom Hennelorum, svojevrsnom bespilotnom letjelicom koja, osim za snimanje, služi i za ubijanje Orka. Za svoju profesiju koja nosi službeni naziv “operater *live newsa*” on iskreno priznaje:

Crkvenoenglesko “live” ovdje bi puno poštenije bilo zamijeniti s “dead” – ako ćemo nazivati stvari pravim imenima. (12)

Istina, on sam sebi dodjeljuje i laskavu titulu tvorca realnosti jer, prema općeprihvaćenom mišljenju, “svaka je realnost suma informacijskih tehnologija” (12). Bilo kako bilo, Damilola revno obavlja svoj posao, ako ni zbog čega drugog, onda zbog visokih honorara koje troši na otplatu kredita za svoju umjetnu ljubavnicu Kaju.

Za Damilolu, kao uostalom i za sve ostale stanovnike Bizantiuma, važno je da se prinošenje žrtava Manitu u vidu svježih *snuff* filmova (video-informacija) nikad ne prekine kako se ne bi prekinulo i kontinuirano kolanje novca. Evo, na primjer, kako svećenica *Kuće Manitu* Alena-Albertina objašnjava mladom Orku Grymu potrebu za neprestanim snimanjem *snuff* filmova. Prolijevanje krvi u Orklandu ona pritom opravdava argumentima kojima bi se koristila i u nekom hipotetskom razgovoru s malom djecom:

Žrtva se mora ponavljati kako bi svjetlo Manitua nastavilo plamtjeti. Mi ne žudimo za krvlju iz okrutnosti. Mi hranimo nebo. Krv nije potrebna nama, Grym. Ona je potreba Manitu. (...) Znaš kako to objašnjavaju djeci? Ako mi prestanemo skrbiti o Manitu, Manitu će prestati skrbiti o nama. Nestat će svjetlo Manitua. I tada se neće ugasiti samo Sunce, nego i svi ekrani na kojima djeca vide vesele crtiće. A zatim će nestati manitu u maminim i tatinim novčanicima. Nitko više neće moći živjeti dalje. (386)

Da bi se u *snuff* filmovima snimilo realno nasilje i realna krv, Bizantium organizira apsurdne ratove s Orklandom. Oni započinju kad god se ukaže potreba za novom porcijom takvih “videoinformacija”. U pripremi svakoga novog rata s pripadajućim rednim brojem sudjeluje velik broj stručnjaka koji razmišljaju o svakoj pojedinosti, od tzv. “casusa belli” do tipa uniforme koju će u danoj prilici nositi Orci, a koja će lijepo izgledati na snimci. Formalno ti ratovi završavaju pobjedom Orklanda, ali uz cijenu velikog broja mrtvih na njegovoj strani. Zapravo, ginu samo Orci, i samo se njihova smrt ovjekovječuje na celuloidnoj vrpci.

Prema tradicionalnoj vertikalnoj hijerarhiji prostora, Orkland je kao donji svijet, očevitno manje vrijedan i poželjan za život od gornjega, razvijenijeg

i tehnološki nadmoćnijeg Bizantiuma. U Orklandu u svakom slučaju vladaju siromaštvo i zatucanost, korupcija i bespravlje, okrutnost i nasilje. Stoga je san svakog Orka da se nekako dokopa Big Biza, i to po mogućnosti četvrti prozvana “London”³ u kojoj se okupljaju tzv. globalni Urči. To su oni životno najsposobniji i najuspješniji pojedinci iz Orklanda kojima je pošlo za rukom postati stanovnicima Bizantiuma. Međutim, taj gornji svijet, viđen Grymovim očima, neće se pokazati bitno boljim od donjega.

Ne zadržavajući se dalje na Pelevinovu opisu donjeg i gornjeg svijeta, možemo samo konstatirati da su oba plod fikcije, ali sa snažnim poveznicama sa stvarnošću. Pa ako Pelevinovo oslikavanje Big Biza vrvi grotesknim aluzijama na liberalni Zapad, Orkland bi mogao biti ne manje groteskna slika neke zaostale društvene zajednice kakva se, recimo, i danas može naći u gluhoj ruskoj ili ukrajinskoj provinciji ili pak u nerazvijenim zemljama tzv. Trećeg svijeta (usp. rast palmi u Orklandu).

U svakom od ta dva suprotstavljena, ali međusobno čvrsto povezana *locusa* Pelevinova distopijskog⁴ romana, započinje jedna priča: u donjem priča o Grymu i Hloji, u gornjem o Damiloli i Kaji. Te dvije narativne linije razvijaju se neko vrijeme simultano, da bi se ubrzo ukrstile i nastavile teći u “istom koritu” sve do kraja. Obje priče pripovijeda, kako je već rečeno, Damilola, s time da o svojoj nesretnoj vezi s Kajom on govori u prvom licu dok događaje vezane uz Gryma i Hloju pripovijeda u trećem, u maniri sveznajućeg pripovjedača. Za to je ponovno zaslužna njegova kamera Hennelora kojom je ne samo dugo-trajno pratio Gryma iz zraka, nego i snimio svaki njegov razgovor s Hlojom i drugim sugovornicima, ma gdje se oni u danom trenutku nalazili. Imajući u vidu bežične mikrofone Hennelore, Damilola, ne bez ponosa, kaže:

Zbog toga mogu ispričati ovu priču onako kako ju je vidio Grym – što moj zadatak čini mnogo zanimljivijim, ali nimalo ne ugrožava vjerodostojnost mog pripovijedanja. (10)

Ovdje će nas zanimati prvenstveno Damilolina osobna ispovijest jer se u njoj, kad je riječ o ljubavi, najjasnije zrcale emocionalnost i mentalitet čovjeka u posthumanom stanju. Sada se, međutim, valja zapitati zbog čega bismo Damilolu, koji nije preko-

³ Što se zapravo krije iza tog naziva Grymu objašnjava Damilola otkrivajući mu još jedan simulakrum na Big Bizu: “(...) London je u naše vrijeme – samo pogled s prozora. Nikakvog drugog Londona već mnogo stoljeća nema. Ako bogati Orci ovdje žive – a oni doista ovdje žive – to znači samo jednu stvar. Oni s prozora vide tu istu 3D-projeksiju. To jest skoro tu istu. I sastaju se u restoranima s pogledom na to mjesto” (300).

⁴ Pelevin je, doduše, svoj roman u podnaslovu odredio kao “utopiju”. Međutim, njegov ironijski odnos prema toj odrednici došao je do izražaja u činjenici da je umjesto slova “o” u riječi “utopija” upotrijebio prekrizenu nulu \emptyset – matematički znak za prazan skup, tj. skup bez elemenata.

račio granice ljudske vrste, uopće svrstali među postljude? Za takvo što ima nekoliko razloga, ali svi se u krajnjoj liniji svode na isto, na ono što je kao bitno za posthumanističko oblikovanje ljudskoga bića istaknula Katherine Hayles, a to je takoreći “bešavno” pripajanje ljudskoga neljudskom, tj. inteligentnim strojevima:

U posthumanizmu nema ni bitne razlike ni posve-mašnjega razgraničenja između egzistencije ljudskog tijela i računalne simulacije, kibernetičkog mehanizma i biološkog organizma, teleologije robota i ljudskih ciljeva. (Hayles 1999: 3)

Damilola je, za početak, kao i svi ostali stanovnici Big Biza, raskinuo gotovo sve spone s prirodom zamijenivši svoju biološku okolinu tehnolojski konstruiranom. Ipak, daleki odjek neke njegove pritažne čežnje za prirodom možda bi se mogao kriti iza njegova sjetnog pogleda na bojno polje Cirkusa, preciznije rečeno, na travnjak natopljen krvlju ubijenih Orka koji je prije rata s Orklandom izgledao sasvim drugačije: on je tada kao “vječna heraldika života” bio zelen i prepun šarenog “cvijeća, koje je praznovalo na tom prostoru, slaveći svoju svadbu sa pčelama” (130). Zapanjujuća je pritom Damilolina posvemašnja odsutnost empatije prema poginulim Orcima:

Čudno, meni nikad nije žao Orka, ali mi je svaki put žao ovog ogromnog travnjaka u cvatu koji se na kraju rata iz zelenog pretvara u crno-smečkasti. Koliko leptira i kukaca gine svaki put. (130)

Damilola je inače, za razliku od Gryma, posve zadovoljan simulakrumima prirode koji uljepšavaju život na Big Bizu. Uostalom, Big Biz je u cjelini umjetna tvorevina, prošarana iznutra tunelima i tzv. metroliftovima te podijeljena poput mnogih distopijskih kronotopa na hijerarhizirane zone (o topografiji romana vidi Vidugirite 2018). Samo mali broj privilegiranih bogataša živi na površini Bizantiuma u luksuznim vilama s prirodnim vrtovima. Ostatak stanovništva živi u unutrašnjosti *ofšara*, u stanovima-boksovima s lažnim pogledom na 3D-projekcije, tj. na realistične trodimenzionalne reprodukcije poznatih svjetskih gradova i pokrajina kao što su London, Napulj, New York, Toscana i sl. Ljupki vrtovi koji obrubljuju te boksove također su umjetni i lažni. Objašnjavajući novopridošleme Grymu smisao navedenih simulakruma, Damilola kaže:

Mi nemamo puno prostora. Ako izuzmemo najbogatije ljude, svi žive u sličnim boksovima, gdje je u svaki kubični milimetar utrano toliko tehnologije da se stan nezaposlenog malo čime razlikuje od stana bogatog. Pogled s prozora – jedan je od malobrojnih parametara koji omogućavaju da se održi nešto nalik na socijalnu stratifikaciju društva. (300–301)

Svakodnevica Damilole odvija se uz nezamislivo snažnu podršku tehnoloških izuma odnosno umjetne inteligencije. Sveprisutni inteligentni strojevi diskret-

no obavljaju sve moguće zadatke umjesto ljudi: od kućanskih poslova do pomaganja pri kreativnom pisanju. Tako se Damilola u retrospektivnom osvrtu na svoje ljubavne jade oslanja na tzv. *dovodčik* – “pametni” stroj koji umjesto njega munjevitom brzinom pronalazi potrebne riječi i fraze. Bez *dovodčika* Damilola zacijelo ne bi stigao prije propasti Bizantiuma dovršiti svoje “tužno pripovijedanje o ljubavi i osveti” (11).

Od svih “pametnih” strojeva, koji okružuju Damilolu, on je egzistencijalno najovisniji o svojoj kameriletjelici Hennelori, koju, prema vlastitom priznanju, voli isto koliko voli i svoju robotičku ljubavnicu Kajuu, i isto toliko žali zbog njezina gubitka koliko žali i zbog Kajina bijega. U zajedničkim akcijama s Hennelorom Damilola se pretvara takoreći u kiborga – hibridni spoj stroja i organizma. Doduše, o njegovoj kiborgizaciji možemo govoriti samo u prenesenom smislu jer njegovo tijelo, da parafraziram Donnu Haraway, još uvijek završava kožom (Haraway 1991: 178). Ipak, prema Damilolinu subjektivnom osjećaju “on se saživio s Hennelorom kao s vlastitim tijelom” (15), a na Grymovo pitanje da li je komplicirano upravljati kamerom, on odgovara: “Nije dovoljno upravljati njome. Potrebno je srasti se s njom” (311).⁵ Ne treba, međutim, smetnuti s uma da Damilola kao vojni pilot samo simulira let. Naime, on svojom kamerom upravlja iz sigurnosti vlastite sobe ležeći potbuške na starinskom orkskom sedlu, obloženoj jasticima, s nogama u srebrnim orkskim stremenima i sa stereoskopskim naočalama na nosu kroz koje vidi prostor što okružuje Henneloru. Iz te sigurne pozicije Damilola s Hennelorom izvodi vrlo složene operacije i iznimno opasne manevre. Ako bi se, međutim, kamera pritom razbila, on sam bi ostao živ, premda novčano potpuno uništen. Zbog toga je “ova iluzija za mene prava-pravcata realnost” (16), zaključuje Damilola objašnjavajući svoju duboku povezanost s kamerom, između ostalog, i velikim materijalnim gubitkom do kojeg bi došlo u slučaju njezina uništenja. Bilo kako bilo, upravo zbog tijesne suradnje s inteligentnim strojem Damilola bi mogao poslužiti kao odličan primjer čovjeka u posthumanom stanju. Naime, on postaje postčovjekom utoliko što, oslanjajući se na tu suradnju, može prevladati mnoga svoja biološka ograničenja, povećati svoju učinkovitost i proširiti područje svoga djelovanja. Sve to pak ulazi među osnovne ciljeve post/transhumanističkoga projekta.

Vratimo se načas posthumanističkoj refleksiji koja se ne odnosi unisono prema činjenici sve jačeg prodora tehnologije odnosno neljudskoga u ljudski život. Jednom se u tome nazire velika opasnost za čovječanstvo, a drugi put, upravo obrnuto, velika

⁵ Pišući općenito o fenomenu tjelesnosti u Pelevinovu romanu *S.N.U.F.F.*, Jasmina Vojvodić također naglašava da se “strojno tijelo ‘Hennelore’ kao računala i ljudsko tijelo Damilole sjedinjuju u jedno” (Vojvodić 2016: 292).

prilika za njegov napredak. Među proučavateljima posthumanizma svakako postoje nezanemarive razlike u viđenju i ocjeni naše poslijeljudske budućnosti, a po mnogima i naše već prisutne poslijeljudske sadašnjosti. Osvrnimo se ukratko na dva dijametralno suprotna stajališta i pokušajmo u tim okvirima pozicionirati Pelevinove junake.

Jean Baudrillard, na primjer, u prilično mračnim tonovima oslikava stanje u kojem se nalazi suvremeni čovjek okružen umjetnom inteligencijom i tzv. “pametnim” strojevima. Prepuštivši svoj intelekt “inteligentnim” strojevima, čovjek odustaje od svoje samobitnosti i svake pretenzije na vlastito znanje. Njegov odnos s umjetnom inteligencijom zapravo bi se mogao odrediti topologijom Möbiusove vrpce “gdje se prepleću ekran našeg računala i mentalni ekran našeg vlastitog mozga. Upravo to je model povratka informacije i komunikacije na ishodišni položaj u rodoskvrnoj rotaciji, u vanjskom nerazlikovanju subjekta i objekta, unutarnjeg i vanjskog, pitanja i odgovora (...)” (v. *Le Xerox et l’Infiny*, 1987, el. publ.). Danas je, po Baudrillardu, gotovo nemoguće odgovoriti na jednostavno antropološko pitanje “jesam li ja čovjek ili stroj” jer je najnovija tehnologija ustvari dokrajčila antropologiju. I dok se odnos između tradicionalnog stroja i čovjeka svodio na njihovu nedvosmislenu odijeljenost i otuđenost, novi “pametni” strojevi čine s ljudskim tijelom svojevrsnu cjelinu. Svi naši kontakti s globalnom mrežom i računalnim ekranima u tom su smislu “odnosi porobljene (ali ne i otuđene) strukture, odnosi u granicama zatvorene cjeline. Teško je reći radi li se tu o čovjeku ili o stroju” (isto). Ukratko, u rastućoj ovisnosti čovjeka od “inteligentnih” strojeva francuski filozof vidi ne toliko trijumf koliko degradaciju ljudskoga.

Za razliku od Baudrillarda, M. Ćpštejn u svojim raspravama o post/transhumanizmu⁶ modificira pomalo apokaliptičnu tezu o “kraju čovjeka” jer cjelokupnu povijest civilizacije vidi kao proces postupne tehnizacije čovjeka i humanizacije stroja – “od kotača i poluge do računala i dalje do čovjekolikog i mislećeg robota” (Ćpštejn 2001). “U tom smislu čovjek ne nestaje, nego prerasta sam sebe, prekoračuje granice svoje biovrste” (isto) – tvrdi Ćpštejn. U tom procesu kao da se djelomično ostvaruje ničanska ideja o transformaciji čovjeka u nadčovjeka. Naime, po Ćpštejnovu mišljenju, čovjek koji je izumio nove, ne-biološke oblike života i razuma, stvorivši time,

⁶ Ćpštejn tretira posthumanizam i transhumanizam više-manje kao sinonime dajući, međutim, veliku prednost pri imenovanju tog fenomena prefiksu “trans-”. Naime, prefiks “post-” ga i po zvuku i po značenju previše podsjeća na pridjev “posthuman/postuman”, a s novim “posthumanim” periodom povijesti doista ne bi trebalo “sahraniti” čovjeka. “Termin ‘transhumanizam’ je opravdaniji”, smatra Ćpštejn, “utoliko što ‘trans-’ ukazuje na kretanje preko i izvan područja ljudskog. Među humanizmom i transhumanizmom nema nikakve proturječnosti. Ta upravo je čovjeku svojstveno da bude veći ili manji od sebe, da prekoračuje vlastite granice” (Ćpštejn 2004: 602).

riječima Zaratustre, “nešto iznad sebe”, zaslužuje upravo status nadčovjeka: “Ljudsko se promiče na najviši stupanj intenzivnosti, širi svoj dijapazon postojanja, stvarajući jednu drugu, u perspektivi samodjelatnu i samomisleću prirodu” (Ćpštejn 2004: 605–606). Moglo bi se reći da Pelevin u svom odnosu prema posthumanističkoj kulturi zapravo lavira između Baudrillardova tehno-kriticizma i Ćpštejnova tehno-optimizma. Tako se njegov tehno-kriticizam može iščitati ponajprije iz tragične sudbine Bizantiuma koja je najavljena već na početku romana i gotovo šaljivo oslikana na njegovu kraju. Naime, ima neke ironije u tome da katastrofa ne pogađa nerazvijeni Orkland nego napredni Big Biz, i to upravo zbog njegove posvemašnje iskorijenjenosti iz prirode i ovisnosti o visokoj tehnologiji. Bilo je dovoljno da Orci primitivnom plinskom bombom oštete gravitacijsko sidro ispod zidina Cirkusa pa da se cijeli taj umjetni mikro-planet sunovrati u propast. Ironijom je protkan i portret Damilole koji ni po čemu ne odgovara našim predodžbama o junaku s nadljudskim osobinama. Oblikujući taj lik, Pelevin svakako nije slijedio Ćpštejnovu logiku prema kojoj biti postčovjekom zapravo znači postati nadčovjekom. Damilola je, naime, debeo i nespretn, sam po sebi nimalo snažan ni privlačan. Vidljivo je to već po uvredljivim nadimcima kojima ga obasipa Kaja: “leteća zadnjica”, “debeli svinja”, “debeli tuljan”, “slaboumni debeli sladostrasnik” i sl. Budući da njegov život bez oslonca na umjetnu inteligenciju, otjelovljenu u kameri i ljubavnici, gubi svaki smisao, Damilola donosi posve razumljivu odluku da ostane u Big Bizu osuđenom na pogibelj i nestane zajedno s njim:

Sve što sam volio na ovome svijetu, već je prošlost – pa što će mi onda budućnost? Što će biti s mojim trapavim debelim tijelom u Orklandu? Ne, hvala na prijedlogu. Ja sam predugo promatrao taj život preko nišana. (471)

Koncipirajući Kajin lik, Pelevin je pak mnogo bliži Ćpštejnovim nego Baudrillardovim stajalištima o inteligentnim strojevima i posljedicama njihove integracije u život ljudi. Budući da se s razvojem tehno-znanosti strojevi, kako tvrdi Ćpštejn, sve više humaniziraju, bliži se dan kad će biti gotovo nemoguće razlikovati ljudsko od neljudskog, prirodno od umjetnog, organsko od tehničkog. Upravo je to slučaj s Kajom – “biosintetičkim strojem klase ‘premium 1’” (57) koja i fizički i psihički zapanjujuće nalikuje na živo ljudsko biće. Damilola ne zna kako funkcionira atomska baterija i sva sintetička biologija unutar njezina tijela, ali zna da “se u tjelesnom smislu ona ne razlikuje od mladog, idealno zdravog i netom opranog ljudskog bića” (58), osim što je krasi savršena ljepota. Da se takva savršena ljepota rijetko kada susreće u ljudi, zlrado zamjećuje i pomalo ljubomorna Hloja u trenutku kad ona i Grym otkriju da je Kaja android: “A ja sam slutila. (...) nema u nje ni prštića, ni brazgotinice, ni žilice u oku” (320).

U intelektualnom pogledu Kaja ne samo da se ne razlikuje od ljudi, nego im je po svojoj kolosalnoj kulturnoj memoriji i znanju čak superiorna, tako da sa svojim vlasnikom ulazi u punovrijednu komunikaciju. Štoviše, ona vrlo često preuzima ulogu njegova učitelja, pogotovo kad se raspravlja o ljudskoj svijesti, o kognitivnim mogućnostima čovjeka, o iluzornosti svega postojećeg i sličnim temama koje i inače zaokupljaju Pelevina. Uostalom, Kaja je prošla i Turingov⁷ test (429), što znači da su njezine inteligentne reakcije ekvivalentne ljudskima, odnosno da je ona navodno sposobna misliti.

Ipak, njezina se osnovna funkcija svodi prije svega na pružanje seksualnog zadovoljstva svome vlasniku. Damilola je, naime, *puparas* – ljubitelj biosintetičkih lutaka. Taj termin zacijelo potječe od latinskog *pupa* – lutka. Prije je to bio pogrdan naziv, tako da i danas, kad to više nije, on ima svoju politički korektnu inačicu: *gloomy-gay*. Zanimljivo je da uz Damilolu većina likova iz njegova socijalnog okruženja prakticira netradicionalne oblike ljubavi, a neke od tih oblika prihvatit će i mladi Orci, Grym i Hloja nakon svoga dolaska na *ofšar*. Tzv. seksualne manjine, koje su na Big Bizu s vremenom postale druga po važnosti sila poslije kinomafije, okupljaju se radi zaštite svojih interesa u pokret “GULAG”:

Tu svako slovo ima smisla: to je kratica od crkvenoengleskih riječi “Gay”, “Lesbian”, “Animalist” (u davni su tako nazivali borce za životinjska prava, no politička korektnost ima svoje hireve) i “Gloomy” (a to smo mi, puparasi). Svi ostali netradicionalisti smješteni su pod slovo “U”, što znači “Unspecified”, “Unclassified” ili “Undesignated” – kako vam se više svida. (268–269)

Ne zadržavajući se dalje na iscrpnom katalogu svih mogućih netradicionalnih seksualnih orijentacija koje navodi Damilola, teško se oti dojmom da se ljubav u toj sredini definitivno oslobodila jedne od svojih najtradicionalnijih zadaća – od zadaće reprodukcije i produžetka ljudskog roda. U “slobodnom hedonističkom društvu” (268), kako ga Damilola naziva, ljubav se poistovjetila sa seksualnošću koja se pak bez ostatka poistovjetila s užitkom. Da se u Big Bizu općenito ne vodi pretjerano računa o reprodukciji i ne ohrabruje rađanje djece, može se zaključiti i po zanimljivom fabularnom motivu uvoza djece iz Orklanda. Tako u raspletu romana Grym nudi Damiloli lažno opravdanje za svoj navodni povratak u donji svijet, gdje će tobože postati prekupcem djece za gornji (432), a zapravo će pobjeći zajedno s Kajom u divlju prirodu.

⁷ Alan Turing je 1950. osmislio i objavio test pod naslovom “Računalna tehnologija i inteligencija”. Ljudski ispitivač komunicira preko tipkovnice s čovjekom i računalom. Ako ne može sa sigurnošću odrediti da li odgovore dobiva od čovjeka ili računala, stroj je prošao test.

No, usredotočimo se sada ponovno na pitanje postavljeno na početku članka: je li odnos postčovjeka Damilole prema humanoidnom robotu Kaji uopće moguće nazvati ljubavlju? Zanimarimo na čas jetku ironiju s kojom je Pelevin osmislio dva glavna ženska lika: naime, plemenite i lijepe ljudske osobine kao što su empatija, slobodoljublje, briga za druge i sl. on je pripisao upravo Kaji, a ne pragmatičnoj i racionalnoj Hloji koja, premda je ljudsko biće, nije sposobna voljeti nikoga osim sebe. Ako, dakle, pođemo od činjenice da je Kaja android, onda se moramo pomiriti s time da je ona, kako tvrdi Damilola, “savršeni simulakrum duše” (254) koji “uopće ništa ne osjeća” (331). Ipak, zbog njezine sposobnosti da simulira osjećaje Damilola je ponekad i sam u nedoumici te se pita: “Je li Kaja sposobna doživljavati i osjećati stvari kao ja?” (392). Na razini fabule ona je svakako i osjećajna i moralnija od hladne, sebične i proračunate Hloje. Kako inače objasniti njezino moralno zgražanje nad ubijanjem Orka, njezin bijeg od svoga vlasnika lišenog svake empatije prema orkskim žrtvama ili njezinu ljubav prema Grymu i želju da ga spasi? Međutim, u esejističko-znanstvenim dijelovima romana u kojima se raspravlja općenito o fenomenima svijesti, i to u kontekstu raznih znanstvenih doktrina (npr. bihevizma)⁸ i filozofskih pojmova (npr. pojma “kineske sobe”⁹ Johna Searlea, “filozofskog zombija”¹⁰ Davida Chalmersa, “zimba”¹¹ Denna Denneta i sl.), propituju se misaone mogućnosti i uvjetno rečeno “psihika” ne samo inteligentnoga stroja, nego i ljudskoga bića. U trenutku kad Kaja uspije uvjeriti Damilolu da među njima nema nikakve bitne razlike u pogledu slobodne volje, tj. da čovjek u svojim postupcima i razmišljanju nije ništa slobodniji od androida, dolazi do dramatičnog obrata u njihovu

⁸ Damilola je možda najskloniji misaonim preokupacijama bihevizma koji se u njegovoj interpretaciji svodi na “usredotočenu analizu ponašanja bez spekulativnih pokušaja da se shvati tko ili što za njim stoji. To je, uostalom, doista nalikovalo na objektivnu znanost koja je podjednako bestrasno proučavala čovjeka, muhu i suru. A s tog se gledišta pokazalo da između mene i Kaje nema razlike. A ako postoji, tada ona nije u moju korist” (395).

⁹ Argument “kineske sobe” objavio je John Searle u članku “Minds, Brains, and Programs” (1980). Ovaj misaoni eksperiment pokrenuo je Searle u polemici s pozicijom filozofije svijesti koju obično zovemo funkcionalizmom, a koju je on, precizirajući, nazvao jakom verzijom umjetne inteligencije. Searle je na primjeru “kineske sobe” nastojao pokazati da se umjetna i ljudska inteligencija ne mogu izjednačiti, tj. da se stroj eventualno može opremiti umjetnom inteligencijom, ali ne i sviješću.

¹⁰ Evo kako taj Chalmersov pojam, nastao na tragu kritike bihevizma, objašnjava Damilola: “Filozofski zombi (...) to je biće koje izgleda, govori i općenito se u svim svojim manifestacijama ponaša točno kao ljudi. Jedino po čemu se od njih razlikuje – nema u njega ljudske duše. Nema svijesti, svjetla Manitu, nevažno, kako ćemo to nazivati” (393).

¹¹ Dennetov pojam “zimba” oblikovao se u polemici s Chalmersom, a Damilola ga tumači ovako: “To je (...) ‘zombi koji može pratiti vlastitu aktivnost po beskonačno uzlaznoj refleksnoj spirali’ i ‘raspolaze unutarnjim (no nesvjesnim) informacijskim stanjima visokog reda o svojim informacijskim stanjima nižeg reda’” (394).

odnosu. Kako ističe Kaja, razlika između čovjeka i humanoidnog robota sastoji se jedino u vrsti programa koji determiniraju njihovo ponašanje. Pritom je u njezinu slučaju riječ o računalnom, a u njegovu o biokemijskom programu:

Moja je maršruta zacrtana u meni pomoću programa (...), a tvoja je maršruta zacrtana u tebi kemijski. I kad ti se čini da ideš prema svjetlu i sreći, ti naprosto ideš prema svom unutrašnjem dreseru po sljedeći komadić šećera. (402)

Damilola tek sada shvaća da je zadovoljstvo koje mu pruža ljubavnica efemerno i prividno jer juri za njim ne po svojoj slobodnoj volji, nego zato što je tako programiran. On, drugim riječima, uviđa da tu ni približno nije riječ o ljubavi, nego o repetitivnoj erotskoj samoobmani:

Eto, idem prema svjetioniku najbliže radosti, on blista neko vrijeme preda mnom, a zatim se raspršuje u lažnim iskrama, i ja shvaćam da su me prevarili, no već vidim novi svjetionik i idem prema njemu, nadajući se da će ovaj put sve biti drugačije. A potom nestaje i on, i tako bez kraja, bez kraja... (409)

Slijedi gorka spoznaja da je Kaja naprosto “silikonska lutka koja ga apsolutno nije voljela” (410). Ta spoznaja ubrzava rasplet romana jer navodi Damilolu da prvi put udari svoju ljubavnicu, a nju navodi na unaprijed pripremljen bijeg od svog gospodara.¹²

Motivi koji su naveli Damilolu da postane i ostane *puparas* kriju se prije svega u njegovu vrlo ciničnom tumačenju ljubavi. *Love story* u njegovoj, bolje reći Pelevinovoj interpretaciji zvuči otprilike ovako: svi smo mi dio ogromnoga biološkog programa “koji nas, sa svojstvenim mu cinizmom, najprije uranja u romantičnu opijenost, zatim u duge ljubavne muke, a potom u dosadne pravne brige” (61). Sve to moguće je izbjeći ako se opredijelimo za ljubav s androidom, a ne s prirodnom ženom za koju je zapravo pitanje koliko je nakon plastičnih operacija, silikonskih umetaka i obilne upotrebe kozmetičkih sredstava uopće prirodna. U ljubavi sa *surom* nema iznenađenja i rizika, pogotovo ako vlasnik pristane na njezino tvorničko podešavanje. Problem za Damilolu nastaje onda kada je protivno preporukama proizvođača odlučio ručno podesiti Kaju, i to na inkompatibilne programe maksimalne duhovnosti, maksimalne zavodljivosti i maksimalne “bitchiness”. Stvorivši po vlastitoj mjeri idealnu družicu koja ujedinjuje u sebi i arhetip Eve i arhetip Marije, on je, međutim, izgubio svoju apsolutnu kontrolu nad njom. S jedne strane, on je

¹² Uostalom, nijedan par u romanu ne ostaje zadugo zajedno, bilo zbog sebičnosti i emocionalne hladnoće, bilo zbog duboko poremećene sado-mazohističke seksualnosti jednog od partnera (usp. Grym i Hloja; Hloja i Bernar-Anri). Izglede za opstanak nema čak ni veza između Gryma i Kaje, pogotovo kada u novim okolnostima proradi program “bitchiness” koji je aktivirao Damilola ručnim podešavanjem svoje ljubavnice.

bio osuđen na nelagodu dobro poznatu iz fantastične književnosti raznih razdoblja, a to je nelagoda čovjeka pred umjetnim stvorom koji se oteo kontroli i osamostalio.¹³ No, s druge strane, Kaja se ručnim podešavanjem iz serijskog proizvoda, iz “igračke na navijanje” pretvorila u jedinstveno i uzbudljivo biće koje je svoga vlasnika moglo odvesti u neslućene predjele tjelesne naslade.¹⁴

Premda većina emocionalnih reakcija koje u Damiloli izaziva Kaja uglavnom ulazi u registar ljubavnih osjećaja, uključujući ljubomoru, bijes i želju za osvetom, tu ipak nije riječ o ljubavi. Naime, odnos između čovjeka i androida trpi od nedostatka onog što je suštinski važno za ljubav, a to je refleksivnost uzajamne žudnje. Navedenu ćemo tvrdnju najbolje potkrijepiti zapažanjima Aleksandra Koževa o prirodi ljudske žudnje. U pokušaju da definira tzv. “antropogenu” žudnju, svojstvenu jedino čovjeku, Kožev je uspoređuje sa životinjskom pa kaže:

antropogena Žudnja razlikuje se, dakle, od Žudnje životinje (...) po tome što je usmjerena ne na realan, “pozitivan”, znanstveno-zadan objekt, već na drugu Žudnju. Tako, na primjer, u odnosima između muškarca i žene Žudnja je ljudska u onoj mjeri u kojoj se želi ovladati ne tijelom nego Žudnjom onoga drugog, u kojoj se želi “vladati” Žudnjom, “asimilirati” Žudnju kao takvu, drugim riječima, želi se biti “žuđenim” ili “ljubljenim” ili, bolje reći, “priznanim” u svojoj ljudskoj značajnosti, u svojoj realnosti ljudskog individualuma. (Kožev 2013: 14)

Dakle, ljubavna veza s androidom samo je simulakrum ljubavi jer čovjek u njoj, doduše, može zadovoljiti svoje tjelesne potrebe, ali ne i svoje suštinski ljudsko htijenje – da sam bude “žuđen” odnosno “ljubljen”. Naime, android kao bespolno biće ne zna za žudnju, njemu ništa ne nedostaje i ni za čim ne žudi. Inače, na bespolnost inteligentnog stroja i nedostatak žudnje koji iz toga proizlazi upozorio je već Jean-Francois Lyotard u svom kasnom eseju pod naslovom “Može li biti mišljenja bez tijela” koji otvara zbirku *Neljudsko* (1988). Lyotard se i u navedenom eseju i u zbirci u cjelini kritički osvrće na posthumanističko nastojanje da se izbriše granica između ljudskoga i neljudskoga. Po njegovu mišljenju, u određenim se situacijama, štoviše, nedvosmisleno daje prednost tehnološkoj dimenziji pred ljudskom, kon-

¹³ Dovoljno je navesti dva poznata književna primjera takvog nepredvidljivog i zastrašujućeg osamostaljenja umjetnog stvora: lik Frankensteinia iz istoimenog romana (1818) Mary W. Shelley i lik HAL-a, vrhunskog računala iz romana *2001: Odiseja u svemiru* Arthura C. Clarka (1968).

¹⁴ Pelevin je to stanje nazvao “dopaminska rezonanca”. Damilola ga može postići zbog toga što Kaja zna kako prevariti zaštitne mehanizme ljudskoga mozga koji inače ograničavaju lučenje hormona zadovoljstva – dopamina. Zahvaljujući Kaji Damilola je doživio ranije mu nepoznatu “visinu unutarnjeg leta” (251). Po njegovu mišljenju: “U ovo se prostranstvo (...) rijetko kad podiže čovjek jer bi se inače ono obavezno odrazilo u stihovima i pjesmama” (isto).

kretno, umjetnoj inteligenciji pred ljudskim mišljenjem, a to se obično čini bez argumenata u ime tzv. napretka. Na postavljeno pitanje “je li moguća misao bez tijela”, francuski filozof daje više-manje negativan odgovor, osim ako se nema na umu računalna misao, utemeljena na logici i binarnom kodu. Ljudska je misao, međutim, neodvojiva od tijela, između ostaloga, upravo zbog njegove spolne određenosti: “Ljudsko tijelo posjeduje spol. Prihvaćena je pretpostavka da je spolna različitost paradigma necjelovitosti, i to ne samo tijela, već i uma” (Lyotard 1991: 20). Prema misaonom eksperimentu kojim Lyotard započinje svoj esej, jednom kad nastupi toplinska smrt Sunca, neizbježan je i kraj naše galaksije i našeg planeta. Tada nas, međutim, tehnologija neće moći spasiti jer čovječanstvo neće moći nastaviti svoj život bez tijela u nekoj drugoj galaksiji u neljudskom obliku umjetne inteligencije ili umjetnoga života. Da bi umjetna inteligencija mogla zamijeniti čovjeka i njegovo mišljenje, morala bi biti spolno određena te osjećati zbog svoje necjelovitosti nedostatak i žudnju za onim što joj nedostaje.¹⁵ Inteligentni strojevi, dakle, ne mogu razmišljati, a još manje mogu voljeti. Gledano iz ljudske perspektive, bez refleksivnosti uzajamne žudnje, bez “želje da se bude željen” ljubav se svodi na čisti hedonizam u kojem je objekt naše želje samo sredstvo postizanja vlastitog tjelesnog užitka.

U fantastičnom posthumanističkom svijetu Pelevinova romana *S.N.U.F.F.* ljubav glavnog junaka prema humanoidnom robotu zapravo je rekvijem za ljubav. Krajnji erotski egoizam dehumaniziranog postčovjeka lišava ljubav njezine osnovne svrhe spajanja dviju žudnji i pretvara je u hedonističku razbibrigu osamljenog pojedinca. Upravo u prikazu ljubavnog odnosa između ljudskog i neljudskog entiteta čini se da postaju vidljive poveznice Pelevinova romana sa suvremenom stvarnošću, u kojoj za ljubav nisu više potrebna dva ljudska bića, nego se jedno od njih može zamijeniti tehnologijom – telefonskom slušalicom, računalnim ekranom, specijaliziranom web-stranicom ili nekim drugim sofisticiranim *high-tech* pomagalom.¹⁶ U naše vrijeme kada, unatoč

¹⁵ Uz spolnu izdiferenciranost i žudnju koja iz toga proizlazi, umjetna inteligencija morala bi moći iskusiti i patnju da bi mogla zamijeniti ljudsko mišljenje. Iskustvo patnje pak također nije moguće bez tijela. A čak kad bi to i bilo moguće, tehnološki znanosti bi na svaki način izbjegavale takvu mogućnost jer “patnja nije na dobrom glasu u tehnološkom megapolisu” (Lyotard 1991: 20). Naime, patnja, kao i žudnja, smanjuje učinkovitost svakog sustava.

¹⁶ Da ljubav, kako je opisana u Pelevinovu romanu, nije više samo stvar spekulativne fikcije, nego je projekt, ostvariv u bliskoj budućnosti, doznajemo iz članka “Robots, men and sex tourism” koji je 2011. objavilo dvoje novozelandskih znanstvenika, Ian Yeoman i Michelle Mars. U tom članku se, naime, predviđa da će do 2050. u Amsterdamu, u ulicama crvenih fenjera prostitutke biti u velikoj mjeri zamijenjene humanoidnim robotima. Za takvo što, tvrde autori članka, postoji više dobrih razloga: androidi će svojim klijentima ponuditi ne samo svoju savršenu ljepotu, nego i siguran seks bez opasnosti od spolnih bolesti. Oni će, šire gledano, smanjiti potrebu za trgovinom ljudima iz siromašnijih dijelova svijeta, a

računalnoj tehnologiji koja bi trebala olakšati globalnu komunikaciju, postajemo sve udaljeniji jedni od drugih i sve teže oblikujemo bliske odnose licem-u-lice (usp. Featherstone i Burrows 2001: 13–38) Pelevinov roman služi kao alarm i upozorenje. Parafrazirajući Raya Bradburya, autora znamenite distopije *Fahrenheit 451* (1953), mogla bih na kraju još samo nadodati da Pelevin svoj roman zacijelo nije napisao zato da opiše budućnost nego zato da je spriječi.

CITIRANA LITERATURA

Baudrillard J. 1987. *Le Heros et l'Infiny*. URL: <http://infopeace.org/vy2k/baudrillard.cfm>. Pristup 25. lipnja 2019.

Ėpštejn, M. 2001. “De`but de siecle, Ot post- k proto- Manifest novoga veka”, u: *Znamja* br. 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh-pr.html>. Pristup 24. lipnja 2018.

Ėpštejn, M. 2004. “Gumanologija: Ėkologija čeloveka i antropologija mašiny”, u: M. Ėpštejn, *Znak probela: o budućem gumanitarnyh nauk*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 601–613.

Featherstone, M. i Burrows, R. 2001. “Uvod”, u: *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk. Kulture tehnološke tjelesnosti*. Ur. M. Featherstone i R. Burrows, prev. O. Strpić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 13–38.

Foucault, M. 2002. *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*. Prev. S. Rahelić. Zagreb: Golden marketing.

Hayles, N. K. 1999. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Haraway, D. 1991. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, u: D. Haraway *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149–181.

Hassan, I. 1977. “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?”, u: *The Georgia Review*, vol. 31, br. 4, 830–850.

Kožev, A. 2013. *Vvedenie v čtenie Gegelja: Lekcii po Fenomenologii duha, čitavšiesja s 1933 po 1939 g. v Vysšej praktičeskoj škole*. Podborka i publ. Rejmona Keno. Prev. s franc. A. G. Pogonjajlo. CPb.: “Nauka”.

Lyotard, J. F. 1991. “Can Thought go on without a Body?” u: J.F. Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*. Prev. G. Bennington i R. Bowlby. Cambridge: Polity Press, 8–23.

Paić, Ž. 2011. *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*. Zagreb: Litteris.

kao nov i atraktivan element seksualnog turizma, oni će pozitivno utjecati i na porast nacionalne ekonomije. Ta na prvi pogled utopijska vizija bliske budućnosti zapravo i nije toliko utopijska jer je uz snažan razvoj današnje znanosti ona tehnološki posve izvediva. Uostalom, po mišljenju autora, trebao bi se revidirati tradicionalni pogled na ljudsko društvo kao na cjelinu koja se sastoji samo od ljudi. Naime, suvremeno “društvo obuhvaća ne samo ljudske jedinke, ograničene biološko-tjelesnim granicama, nego i njihove tehnološke ekstenzije, kao i njihove robotičke surugate” (Yeoman, Mars 2012: 365).

Pelevin, V. 2012. *S.N.U.F.F.*: Utopija. Moskva: Èksmo.

Vojvodić, J. 2016. "Nestanak tijela (O romanu *S.N.U.F.F.* Viktora Pelevina)", u: *Tijelo u tekstu: Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*. Ur. J. Vojvodić. Zagreb: Disput, 287–303.

Vidugiryte, I. 2018. "Geografija i nove mitologije: Reprezentacija prostora u romanu Viktora Pelevina *S.N.U.F.F.*: Utopija", u: *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*. Ur. J. Vojvodić. Zagreb: Disput, 197–211.

Yeoman, I. i Mars, M. 2012. "Robots, men and sex tourism", u: *Future: The journal of policy, planning and futures studies*, br. 44, 365–371.

SUMMARY

A POSTHUMAN MAN IN LOVE (IN VIKTOR PELEVIN'S NOVEL *S.N.U.F.F.*)

The motif of "man's love for an android", which forms the basis of Viktor Pelevin's *S.N.U.F.F.* (2012), is in this article analysed in the context of the posthumanities reflection about the end of man, that is, about his transition into the posthuman condition. The analysis focuses on the ways in which the narrative world of this dystopian novel represents the love of the male protagonist – who can unarguably be classified as a posthuman – for his biosynthetic mistress – the smart machine of the highest class. The article speculates on whether this novel depicts not only the end of man but also the end of love as it has been depicted in many great works of world literature.

Key words: Viktor Pelevin, posthumanism, love, desire, reflexivity of mutual desire, android, robot