

АВЕТИ ХАРЛАНОВОГ СВЕТА:
СТРУКТУРНО И ИНТЕРПЕРСОНАЛНО
НАСИЉЕ У РОМАНИМА И СЕРИЈИ
ДИГИТАЛНИ УГЉЕНИК

Факултет политичких наука
Универзитет у Београду

Апстракт: Намера овог рада је да кроз политиколошку призму, пре свега применом теорија о политичком насиљу, анализира три романа из серијала *Дијигитални уљеник* Ричарда Моргана и на основу њих насталу Нетфликсову серију. Полазећи од Галтунговог разликовања структурног и интерперсоналног насиља и Камариног концепта спирале насиља, анализирани су доминантне форме насиља у романима и серији. Закључак ове анализе јесте да у романима доминира структурно, као изразито политичко насиље, док је у серији насиље пре свега интерперсонално, и произлази из личних, а не друштвених односа. Кључна хипотеза рада јесте да је ова промена тежишта – од структурног ка интерперсоналном насиљу у адаптацији романа јесте делимично последица захтева различитих медија и различитих карактеристика ових врста насиља, али да је превасходно узрокована темељном *гејолизијацијом* литерарног предлошка.

Кључне речи: Ричард Морган, Дигитални угљеник, Лита Калогридис, структурно насиље, интерперсонално насиље, спирала насиља

Увод

Трилогија Ричарда Моргана (*Richard Morgan*) *Дијигитални уљеник* (*Altered Carbon*), позната и под именом главног јунака као серијал *Такеши Ковач* (*Takeshi Kovacs*) објављена је почетком двадесетог века: *Дијигитални уљеник* (*Altered Carbon*) 2002, *Сломљени анђели* (*Broken Angels*) 2003. и *Продуђене фурије* (*Woken Furies*) 2005. године. Одмах по објављивању првог романа, права на екранизацију је откупила компанија Ворнер (*Warner Brothers*), што је Моргану омогућило да се професионално посвети писању (*Flood*). До филмске екранизације ипак није дошло, и кад су права поново постала доступна, откупила их је Лита Калогридис (*Laeta Kalogridis*) и покренула снимање серије у продукцији Нетфликса (*Netflix*). Првобитно је било предвиђено да се сниме пет сезона (*Flood*), али је серија отказана после само две. Ипак, свет *Дијигиталног уљеника* наставља да се шири, прелазећи у домен трансмедиаљности¹ – у међувремену су

1 Трансмедиаљност се односи на „процес у коме се интегрални елементи фикције системски дистрибуирају различитим каналима, да би се створило јединствено и координисано забавно искуство. У идеалном случају, сваки медиј на себи својствен јединствени начин доприноси развоју приче“ (Jenkins, 2007. Цитирано према Frago 45). Овај

објављена и два графичка романа: *Altered Carbon: Download Blues* (2019) и *Altered Carbon: One Life, One Death* (2021), као и Нетфликсов дугометражни анимирани филм *Altered Carbon: Resleeved* (2020).

И књиге и серија, које ће бити искључиви предмет овог рада, већ су привукли извесну пажњу истраживача. Имајући у виду основне поставке света и тематику коју обрађују, није чудо да су је ова пажња углавном усредсређена на тематику трансхуманизма и постхуманизма, односа између тела и ума, сопства и идентитета (Berman; Hamdan; Trębicki; Frelík; Grantham; Empey). Серији је посвећен и цео зборник (Muniowski and Kobus, *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon: Essays on the Netflix Series*), у коме су углавном заступљене исте теме.² Упркос томе што политика и политичко насиље у целокупном Моргановом опусу заузимају значајно место, политиколошка перспектива је упадљиво одсутна у досадашњем корпусу академске литературе која се њиме бави. Намера овог рада јесте да укаже како је укључивање и овакве перспективе могуће и корисно у анализи садржаја које најчешће називамо популарном културом. Теоријски оквир развијен у сврхе проучавања политичког насиља може се применити и на Морганове романе и на Нетфликову адаптацију, указујући на извесне ауторске изборе и одлуке који мењају карактер приказаног насиља, које је и те како присутно и брутално представљено и у једној и у другој варијанти наратива.

У наредним сегментима рада биће прво представљен теоријски оквир, најпре разјашњавајући неке потенцијалне недоумице када је реч о односу књижевног предлошка и (у овом случају серијске) адаптације. Затим ће бити изложен теоријски, односно концептуални оквир који разликује интерперсонално од структурног насиља, као и сиже, сличности и разлике између два наратива. Коначно, користећи не само изворни материјал већ и изјаве аутора дате медијима, у последњем сегменту рада ће бити показано да је изворни материјал у серији измењен на такав начин да се насиље које је у романима првенствено структурно по свом карактеру сада представља као искључиво интерперсонално.

Предложак и адаптација: у чему је проблем?

Питање односа између предлошка и адаптације превише је сложено да би се на њега дефинитивно одговорило у раду овог обима. Коначно, прва монографија о односу између романа и његове филм-

модел производње садржаја нарочито је погодан за жанрове попут фантастике и научне фантастике, који се пре свега заснивају на пажљивом грађењу алтернативних светова (Мител 123). Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу ауторке.

² Треба нагласити да су до сада објављени академски радови који се баве серијом посвећени искључиво њеној првој сезони, која у суштини представља адаптацију првог романа у трилогији.

ске адаптације објављена је још 1957. године – реч је о књизи *Novels into Film* Џорџа Блустоуна (*George Bluestone*), који је већ тада констатовао да преношење из једног медија у други нужно изискује извесне промене (Frago; Aragay; Griggs). У међувремену су се, од 1980-их година, студије адаптације етаблирале као самосвојно академско поље (Frago 46). Од тада је већ неколико пута дошло до потпуних промена парадигме у оквиру овог домена истраживања, при чему се као најважније истичу одустајање од вредновања адаптације искључиво по степену *верности* оригиналу, и уопште довођење у питање самог статуса оригиналног текста.³ Управо у време заснивања студија адаптације као академске дисциплине, јављају се и гласови који се залажу за примену социолошког приступа, који би посматрао сваку адаптацију као облик културне праксе, и узимао у обзир специфичне културне потребе и притиске времена у коме адаптација настаје (Aragay 19). Током 1990-их година, нови правац истраживања одводи ову линију размишљања још даље, инсистирајући да је неопходно истражити и факторе у самом процесу адаптације, пре свега у три аспекта:

Прво, ту је систем продукције филма: ствари наметнуте од стране студија, буџетска ограничења, врста жељене публике и слично. Друго, ту је проток времена: саображеност адаптираног филма социјалним и културним променама које су се догодиле између писања оригиналног књижевног дела и времена када се оно претвара у филм. Треће, ту су утицаји: идентификовање интертекстуалности и алузија које би могле бити укључене у адаптирани филм, заједно са књижевним, кинематографским и уметничким референцама које аутор филма инкорпорира и акумулира у свој стил снимања филмова (Frago 53).

Ови, могло би се рећи *технички* аспекти адаптације још више добијају на значају кад је реч о адаптацијама за телевизију, односно производњи серија – било да је намера да се емитују на неком од телевизијских канала или некој од стриминг платформи. Адаптација је, по свему судећи, доминантна кад су у питању серије – интернет страница imdb.com (*Internet Movie Data Base*) је до 2016. године индексирала више од 1.500 адаптација, од којих је преко 1.000 било засновано на романима. Још једно обележје овог, по многим, „златног доба телевизије“ јесте и појава такозваног форензичког фандома⁴, који детаљно разлаже сваку епизоду тражећи „скривене трагове“ (Wells-Lassagne 5). На тај начин

3 Наведени текстови (Frago; Griggs; Aragay) пружају врло детаљан приказ ових промена, укључујући и најважније теоријске приступе проблему адаптације. Григс (*Yvonne Griggs*) (5), међутим, примећује да питање „да, али да ли је добро као књига?“ и даље лебди као авет над сваком расправом о адаптацијама.

4 Могуће је да је овај феномен нарочито заступљен у жанровима фантастике и научне фантастике, у којима постоје већ етаблиране фандомске заједнице платформе посвећене појединим књижевним серијалима.

[п]роналажење сличности и разлика између изворног текста и телевизијске адаптације и расплитање исходишних значења у изборима које шоуранери праве када задржавају или одбацују елементе оригиналног наратива постаје још један начин интеракције са фикцијом (Wells-Lassagne 5).⁵

Сам процес стварања серије по својој природи је изразито колаборативан (Новруп Редвал 79–80; Wells-Lassagne 9–10), и све је више студија које препознају значај анализе овог процеса за разумевање крајњег производа. Паралелно с овим, јавља се, међутим, и нови концепт шоуранера (*showrunner*) као „особе с визијом о томе како и шта треба да се направи од почетка до краја“ (Новруп Редвал 79). Сама индустрија је, чини се, пригрлила овај нови феномен, и користи шоуранере као маркетиншко средство, при чему они сами често достижу статус „познатих личности“ (Wells-Lassagne 130).

Стога се може закључити да се, упркос свим техничким и институционалним ограничењима, шоуранери с правом могу сматрати ауторима савремених телевизијских серија, и да је њихова креативна визија, омеђена политиком компаније која је продуцент серије, кључна при одабиру елемената књижевног предлошка и приступу адаптацији. На страну замерке „форензичког“ и других фандома, ове одлуке не морају се нужно посматрати у контексту *верности* оригиналу. Продуктивнији приступ је, чини се, видети шта ове одлуке говоре о времену и контексту у коме адаптација настаје.

Структурно и интерперсонално насиље: да ли је свако насиље политичко?

Насиље је један од оних појмова који се понекад називају „полемичким“ (Platt) или „суштински спорним“⁶ (de Haan), отворено указујући на потешкоће у његовом јасном дефинисању. Ближе је истини, међутим, да је мноштво дефиниција насиља последица пре свега великог броја научних дисциплина – попут биологије, психологије, антропологије, правних наука, социологије и политикологије – које се, свака са свог специфичног полазишта, баве проучавањем овог феномена, наглашавајући у својим дефиницијама његове поједине аспекте. Данас, међутим, постоји сагласност о томе да се насиље не сме сводити само на наносење физичких повреда, те се и у академској литератури и у правним актима експлицитно говори и о психичком, економском и другим врстама насиља.⁷ За сврхе овог

5 Могло би се, не без разлога, тврдити да и овај рад представља пример управо овакве интеракције.

6 Суштински спорним се називају они појмови о којима се не може расправљати без укључивања вредносних судова, те је због тога немогуће доћи до универзално прихваћене дефиниције (Gallie).

7 Не улазећи дубље у расправу о дефинисању насиља, у овом раду ћемо прихватити дефиницију Светске здравствене организације, која насиље одређује као „намерну упо-

рада најважније је разликовање између интерперсоналног и структурног, као изразито политичког, насиља.

У одређеном смислу, свако насиље је, у крајњој линији, *интерперсонално*, у оној мери у којој су његови субјекти, односно носиоци, увек појединци, који могу деловати самостално или као део групе или организације. Међутим, уколико је циљ насилног деловања да се очувају или промене односи моћи у друштву, или остваре одређени политички циљеви, можемо говорити о друштвеном насиљу, односно политичком насиљу као једном његовом подскупу (Simeunović). У свом извештају из 2002. године, Светска здравствена организација наводи два типа интерперсоналног насиља: породично насиље, односно насиље у партнерским односима и насиље у заједници, које одређује као „насиље међу појединцима који која нису у сродству, и које се могу али не морају познавати, које се дешава по правилу ван дома“ (Krug et al. 6). С друге стране, свако насиље би се могло одредити и као *полиитичко*, чак и ако се његови циљеви и последице не налазе у сфери политике, јер се међу његовим узроцима врло често, ако не и увек, налазе и они који су недвосмислено политичке природе – било да је реч о идеологијама, традицијама или друштвеним неједнакостима.

Управо се на овој чињеници заснива Галтунгова (*Johan Galtung*) теорија насиља. Своју концептуализацију овог друштвеног феномена он је започео уводећи у академски дискурс појам *структурног насиља*, које изједначава с *друштвеном неправдом*, али таквом друштвеном неправдом која се може избећи. За разлику од (интер)персоналног насиља, које карактерише јасна веза између починиоца и жртве, као и намера да се нанесе штета или повреда, структурно насиље је такве природе да произлази из саме структуре друштва, уграђено је у ту структуру и исказује се као неједнакост у поседовању моћи и следствено као неједнакост у животним шансама (Galtung, “Violence, Peace, and Peace Research”). Касније, Галтунг је даље развио свој теоријски оквир, укључујући у такозвани троугао насиља и културно насиље, које је у потпуности симболичке природе и налази се у ономе што би Маркс (*Karl Marx*) и његови следбеници назвали друштвеном надградњом – религијама и идеологијама, језику, уметности, медијима и образовању. Улога културног насиља је, сматра Галтунг, искључиво у томе да легитимише персонално и структурно насиље (Galtung, *Mirnim sredstvima do mira: mir i sukob, razvoj i civilizacija*, 14–16).

Структурно насиље, односно друштвена неправда, представља и полазну тачку концепта спирале насиља. Као носећу идеју своје истоимене књиге, ову замисао је развио Хелдер Камара (*Hélder Câmara*). По његовом мишљењу, друштвене неправде држе велики део светске

требу физичке силе или моћи, запрећене или стварне, против самог себе, друге особе, групе или заједнице, која резултира повредама, смрћу, психолошким оштећењима, неразвијеношћу или депривацијом“ (Krug et al.).

популације у стању које се не може назвати људским. Ово структурно насиље представља први корак, односно први стадијум спирале насиља. Оно рађа насилни револт, или оних који су њиме погођени, или оних који с њима саосећају, пре свега младих. Ово је други стадијум спирале. На насилне протесте власти, у намери да одрже „ред и мир“ тј. постојеће стање ствари, одговарају насиљем, што доводи до нових друштвених неправди, и почетка новог циклуса (Cámara).

Концепти интерперсоналног и структурног насиља, као и спирале насиља, корисни су за анализу разлика у представљању насиља у Моргановим романима и Нетфликсовој серији, која ће бити изнета у наставку текста.

Свет(ови) Диципалној уљеника

Фиктивна будућност света који нам романи и серија приказују почива на две међусобно повезане претпоставке. Прва је ширење човечанства међу звезде и колонизација планета ван Сунчевог система, омогућени ванземаљском технологијом коју људска раса користи, али углавном не разуме.⁸ Друга је технологија кортикалних спремишта, хируршки уграђених дискова на којима се може ускладиштити комплетан човеков ум,⁹ и у случају физичке смрти пребацити у друго тело (кошуљицу). Може се такође направити резервна копија, или се дигитализовани подаци с њега могу послати на другу планету. На тај начин, човечанство је, *начелно*, победило смрт, али у пракси капацитет појединца да оствари бесмртност условљен је, пре свега, његовим материјалним статусом. Комбиновање ових технологија омогућило је стварање Међузвезданог протектората, на чијем челу су и даље номинално Уједињене нације, односно Земља. Овај свет двадесет петог века се, упркос напредној технологији, заправо не разликује превише од данашњице касног капитализма (Empire 78). Они који располажу довољним богатством да практично унедоглед мењају кошуљице и живе стотинама година називају се Мето-ви¹⁰ (што је референца на библијског Метузалема који је живео гото-

8 Иако се Морганови романи о Такешију Ковачу најчешће, и добрим делом оправдано, представљају као својеврсно поновно буђење и популаризација киберпанка (Grantham), а и адаптација у потпуности прати такву естетику, оваква премиса заправо није уопште типична за овај поджанр, који је традиционално мање заинтересован за свемирска путовања а више за однос између духа, тела и технологије (Cavallaro). Присутна је, међутим, у другим утицајним делима како класичне (Pohl) тако и савремене (Kori) научнофантастичне књижевности.

9 У серији се донекле проблематизује природа података који су ускладиштени у кортикалном спремишту – да ли је то ум, свест, душа? У књижевном предлошку ова технологија се углавном узима здраво за готово и преиспитују се искључиво њене евентуалне последице.

10 Интересантно је приметити да у романима општа популација третира Метовете, вештачке интелигенције, па и припаднике Посланства као *не сасвим* људе. Ова ви-

во хиљаду година), и представљају владајућу олигархију на сваком од светова Међузвезданог протектората.

Оваква поставка отвара ауторима занимљиве могућности јер је континуитет могућ само праћењем наратора и главног (анти)јунака Такешија Ковача, који се затиче у различитим телима, на различитим планетама, па чак и у различитим временима. Међутим, чини се да је ово много ефикасније искоришћено у романима, који јесу повезани главним ликом, али се могу читати и разумети и сваки за себе. Осим „кошуљица“ и планета, у романима се од једног до другог мења и жанр – иако је цела трилогија очигледно под великим утицајем киберпанка, први роман припада детективском ноару, други је војна научна фантастика, а трећи је можда и најтеже жанровски одредити, мада га неки аутори називају „политичким дискурсом“ (Frelik). Две сезоне серије се много чвршће надовезују једна на другу, и доследно остају у ноар жанру – што је додатно наглашено чињеницом да су готово све епизоде насловљене по култним ноар филмовима (Muniowski and Kobus, “Introduction”). Штавише, серија *Дициџитални уљеник* се савршено уклапа у дефиницију „фејтонске серије с мистеријом“, како је одређује Ковачевић (100) – прва сезона има десет, а друга осам епизода које заокружују једну причу и могу се посматрати као „сегментирани филм“.

Такеши Ковач

Главни јунак и наратор је и у романима и у серији Такеши Ковач. Његова кључна особеност, која га издваја од скоро свих осталих ликова, јесте специфична врста тренинга, условљавање Посланства, које му даје супериорну интуицију и друге способности које се граниче с натчовечанским, чак и у свету у коме су различите врсте технологијом омогућених побољшања тела и ума свакодневица. У књигама је он објашњен потребом да се створи елитна јединица (Корпус Посланства) за одржавање мира у Међузвезданом протекторату, која би превазишла проблеме удаљености међу планетама. Ни тренутни пренос информација ни могућност утакања ума у нова тела на лицу места не помажу у ситуацији када се треба борити у потпуно непознатим околностима и непознатом окружењу. Према Моргановим речима:

Ту на сцену ступа Корпус Посланства. Неурохемијско условљавање, киборг интерфејси, телесна побољшања – све су то физичке ствари. Већина тога и не дотиче чисти ум, а управо је чисти ум оно што се пребацује. Ту се започело с Корпусом. Преузели су психодуховне технике које оријенталне културе на Земљи познају већ миленијумима и пречистили их у

шеслојна конструкција *Друјој*, колико год била занимљива за истраживање, остаје, међутим, ван постављених оквира овог рада.

систем обуке толико комплетан да је на већини светова онима који су га савладали моментално било законом забрањено да имају ма какву политичку или војну функцију. Нису то војници, не. Не баш. (Морган 2012: 44)

Осим става да „ако ништа не очекујеш, ништа те не може изненадити“, појачане интуиције и способности манипулације, овај тренинг резултира и изразитом агресивношћу:

Знаш ли шта раде кад од тебе праве припадника Посланства? Сагоре из тебе сваки инстинкт за ограничење насиља који је људска психа развила. Препознавање сигнала предаје, динамику хијерархије, оданост чопору. Све то оде, искључи се неурон по неурон; а то замене свесном вољом за повређивањем. (Морган 2012: 281)

У Нетфликсовој серији ствари су постављене битно другачије – Такеши Ковач је последњи од припадника Посланства, али они су герилска група окупљена око Квелкрис Фалконер. Ово представља један од кључних аспеката у којима серија одступа од књижевног предлошка јер не само да је сама позадина главног лика у великој мери измењена већ је промењен и фокус његових осећања. Снажна мотивација изгубљене љубави је присутна и у романима и у серији, али је у романима она усмерена на Сару Сачиловску, партнерку из периода кад је Такеши Ковач већ напустио Корпус Посланства и градио криминалну каријеру на Харлановом Свету, док је у серији, нарочито њеној другој сезони, покушај Такешија Ковача да пронађе Квелкрис Фалконер, с којом је био у љубавној вези у току квелистичке побуне, главна линија приче.

Потуно на трагу својих ноар и киберпанк узора,¹¹ Морган је лик Такешија Ковача написао као класичног антијунака. Можда је управо то привукло пажњу Нетфликсових продуцената јер је, како констатује Гарсија (105), антијунак „уздигнут на ниво парадигме квалитетне телевизије, што је остварено комбинацијом идеолошких и предузетничких елемената с циљем генерисања константне теме коју је могуће успешно развијати у серијском наративу“.

У крајњој линији, и у романима и у серији, личност Такешија Ковача обликована је његовим искуствима на родном Харлановом Свету, приказаном, осим у трећем роману и другој сезони серије, пре свега кроз сећања. Харланов Свет у Моргановом серијалу и у Нетфликсовој серији, међутим, нису сасвим исто место.¹²

11 О неким битним одступањима од киберпанк стереотипа биће више речи у наредном одељку.

12 Једна од у суштини неважних, али збуњујућих измена које су начињене у серији јесте да Харланов Свет има два месеца уместо три колико их има у књигама.

Харланов Свет

Харланов Свет, који у прва два романа упознајемо углавном кроз Ковачева сећања, док се радња трећег тамо одвија, јединствен је пре свега по томе што је једина колонизирана планета на којој постоји функционална ванземаљска технологија – мрежа орбиталних станица које оружјем названим „анђеоска ватра“ уништавају сваку летелицу. У мрежи постоје извесне празнине, које су и омогућиле колонизацију овог света, од стране јапанских кеирецу¹³ користећи источноевропску радну снагу. Првобитно названа Глимер VI, планета је ускоро потпала под доминацију корпоративних интереса тзв. Првих породица, када су је „Конрад Харлани његови пајтоси са добрим везама“ претворили „у своју личну прђију“ (Морган 2019: 31). Доба Досељавања било је изузетно брутално, праћено принудним радом и чак ропством, а поред Првих породица своје место у друштвеној хијерархији нашао је и организовани криминал, јапански (јакузе) и источноевропски (Хајдуци). Харланов Свет представљен је као изразито сиромашна планета, којом доминирају океани с непредвидивим плимама и релативно мало насељивог копна.

У серији, чија се друга сезона одиграва на Харлановом Свету, њиме и даље владају Прве породице на челу с Харлановима, али је његов економски положај потпуно другачији. Наиме, у овој поставци, планета представља један од ретких извора метала, који потиче од ванземаљске технологије, а од кога се производе кортикална спремишта. Ово не умањује нужно друштвене неједнакости, али их поставља у другачију перспективу, и централни заплет подиже на потпуно други ниво. Иако једна од Ковачевих сарадница у серији (C2E2 21:52) констатује да „Нико не остаје на Харлановом Свету без разлога“, чини се да је он економски ипак просперитетнији, и да су његови проблеми пре свега политичке природе, како у интерној борби за превласт у кругу најмоћнијих, тако и у „квелистичкој“ побуни коју власт покушава да савлада.

Квелкрисџ Фалконер

Управо су беда и безнађе Харлановог Света у годинама Досељавања инспирисали Нађу Макиту, перспективну песникињу, да промени име у Квелкрисџ Фалконер и посвети се друштвеном активизму, који ће је одвести до стварања радикалне политичке филозофије и још радикалније политичке акције. Два устанка која је повела у

¹³ *Кеирецу* је јапански израз који означава више међусобно повезаних предузећа која чине јединствену корпоративну структуру, налик ономе што се у другим деловима света најчеће назива концерном. Ово је један од очигледних омажа класичном киберпанку, пре свега Вилијаму Гибсону (*William Gibson*) у чијим раним романима кеирецу представља главну репресивну структуру дистопичног света.

размаку од тридесет пет година довела су до тога да власт учини извесне уступке, што је учинило планету донекле мање ужасним местом за живот. После њеног нестанка током последње битке за Милспорт (главни град Харлановог Света), око њене личности, поезије и филозофије се испреда култ и многобројне легенде не само на њеном већ и другим световима Међузвезданог протектората. Њена филозофија, касније позната под именом *квелизам*, очигледно је инспирисана марксизмом, али још више анархизмом и феминизмом.¹⁴ Такеша Ковач, мада више пута у књизи изричито наглашава да није квелиста, често цитира њену поезију и каснија политичко-филозофска дела, а њен евентуални повратак у живот представља окосницу трећег романа.

Као што је већ поменуто, лик и улога Квелкриса Фалконера представљају највеће одступање адаптације од књижевног предлошка и, судећи према интервјуима, то јесте једна од кључних одлука које је креаторка серије Лита Калогридис донела. Њена жеља да прикаже лик Квелкриса Фалконера, ојачана избором Рене Елис Голдсбери (*Renée Elise Goldsberry*) као глумице за ту улогу, довела је то тога да се у серији стапају временски токови и Квел постаје савременица Такешаја Ковача, његова менторка и љубавница (*Radish; Arora; Miller*). Међутим, овај лик само по имену подсећа на пандан из књиге. Не само да заправо представља амалгам револуционарке Квел и инструкторке Корпуса Посланства Вирџиније Видауре већ је и њена прошлост измењена, а следствено томе и њени циљеви. Нађа Макита је у серији научница која је изумела технологију кортикалних спремишта, омогућивши на тај начин богатима фактичку бесмртност. Међутим, тако дуг живот и промена перспективе коју он са собом носи само цементира постојеће друштвене неједнакости и извлачи на површину најгоре у људима: „Нисмо створени да живимо заувек. То квари и најбоље међу нама“ (*C1E7 32: 42*). Због тога покреће интерпланетарни устанак чија је база (*Утврда*) на Харлановом Свету, а чији је циљ да се докине бесмртност и поново успостави равнотежа коју смрт доноси. Њена намера је да у сва кортикална спремишта учита програм који би их обрисао након тачно сто година. Ова и друге одлуке креаторке серије, показеће наредни одељак рада, доводе до дубоких промена у самом фокусу приче, умањујући улогу структурног а преувеличавајући улогу интерперсоналног насиља у њеној композицији.

14 О конкретној инспирацији за лик и дело Квелкриса Фалконера биће више речи у наредном одељку.

Деполитизацијом од структурног до интерперсоналног насиља

Романи и серија, као што је већ речено, обилују сценама насиља, веома бруталног и експлицитно приказаног. Иако на површини ове сцене делују веома слично – Такешу Ковач, а и други ликови, физички се обрачунавају са својим противницима на мање или више спектакуларне начине – позадина овог насиља није у потпуности иста што, чини се, мења његов карактер. Наиме, док је у корену свих манифестација директног физичког насиља у романима структурно, као изразито политичко насиље, у серији је тај аспект готово у потпуности одсутан.

Политичка и друштвена критика с једне, и изразита насилност главних ликова, с друге стране, представљају главна обележја комплетног досадашњег књижевног опуса Ричарда Моргана. То је можда највидљивије у код нас непреведеном роману *Market Forces* (2004), који представља експлицитну критику касног капитализма. Управо су ова два елемента, по Фрелику (2012), оно у чему он у трилогији *Дијигитални уљеник* одступа од клишеа класичног киберпанка. Хипермаскулинитет и хипернасиље Такешуја Ковача нису типични за јунаке о којима су писали Гибсон, Стерлинг (*Bruce Sterling*) и други аутори који су припадали овом књижевном покрету. Поред тога, како Фрелик наглашава, „[н]ема много научнофантастичних текстова у којима је протагониста тако брутално искрен када је реч о нехуманим механизмима контроле, и, истовремено, имао толико презира према њиховим хијерархијама“. И други аутори, који се у својим радовима о *Дијигиталном уљенику* не баве првенствено политиколошком анализом, констатују да је у средишту Морганове приче сукоб социо-економске природе (Wally), односно да серијал представља „ненаметљиву али озбиљну критику савремених корпоративних, друштвених и верских система“ (Trębicki 119).

Уопште, Морганова политичка позиција, судећи према његовим изјавама и романима, чврсто је ситуирана у левом делу политичког спектра, бар у оном фундаменталном смислу да се супротставља друштвеним неправдама и репресивним структурама – биле оне политичке, верске или корпоративне природе. Чак и ако се ограничимо искључиво на посматрање трилогије *Дијигитални уљеник*, јасно је да је она веома обојена политиком. Већ на самом почетку првог романа, Такешу Ковач се налази суочен с политичким протестима на Земљи, поводом Резолуције 653 којом би се омогућило жртвама убиства да буду поново „учитане“, без обзира на евентуалне верске приговоре, да би сведочиле против својих нападача.

Морган је чак врло експлицитан у томе да је насиље о коме пише у овој трилогији *политичко насиље* – у захвалници у другом делу трилогије, роману *Сломљени анђели*, он пише:

Ово је научнофантастично дело, али многе књиге које су на њега утицале то нису. Посебно бих желео да искажем најдубље поштовање према два писца публицистике заслужна за моје надахнуће; захваљујем Робин Морган за *Демонској љубавника*, вероватно најкохерентнију, најпотпунију и најконструктивнију критику политичког насиља коју сам икад прочитао, те Џону Пилџеру за *Хероје*, *Далеке њасове* и *Скривене намере*, све скупа неуморну и брутално искрену оптужбу на рачун нељудских поступака широм планете, поступака оних који тврде да су наше вође. Ови писци нису измишљали оно о чему су писали као ја, зато што нису то морали. Они су то видели и искусили из прве руке, и требало би да их послушамо. (Морган, 2014: 557)

Кад је реч о књигама Џона Пилџера (*John Pilger*), оне су посвећене пре свега причама „малих људи“ ухваћених у канџе борбе против политички и економски много моћнијих противника, често западних демократија (Pilger, *Heroes*, погл. Introduction), али и концентрацијом моћи у различитим сферама друштва, попут медија (Pilger, *Hidden Agendas*). У Моргановом опису вишестепених политичких олигархија у Протекторату, и механизма који их одржавају на власти, може се осетити ехо Пилџеровог технолошког песимизма, у коме нове технологије не воде ослобођењу већ само све већој концентрацији економске и политичке моћи.

Утицај Робин Морган (*Robin Morgan*) и њене књиге *Демонски љубавник: корени њероризма* је неупоредиво већи. Она је очигледно послужила не само као извор историјске и савремене грађе о политичком насиљу већ су и њен живот и њени ставови изнети у поменутој књизи такве природе да се може основано претпоставити да је послужила као нека врста узора за лик и филозофију Квелкрист Фалконер. Песникиња, активисткиња и, својевремено, припадница левичарске терористичке организације Робин Морган на један не нужно теоријски кохерентан нити чак академски начин излаже своје погледе на тероризам конкретно, и политичко насиље уопште, из перспективе феминизма другог таласа. Паралеле између њених ставова и „квелизама“, одломака из књига и говора Квелкрист Фалконер разасутих по све три књиге *Дијипалној уљеника*, више су него упадљиве. Тако, на пример, Робин Морган своју тезу заснива на томе да је политичко насиље по својој природи патријархално, и да у суштини представља борбу између оних који већ јесу тирани и оних који би то да постану, док су жене најчешће жртве политичког насиља, или, понекад, његови симболички носиоци. Врло слично, Квелкрист Фалконер посматра рат као ствар (мушких) хормона и сматра да се мора сачекати да се он „издува“. Можда најзнаменитији квелистички борбени поклич: „Нека буде лично!“ (Морган 2012: 198) чини се као појачана верзија констатације да „не само да је лично политичко већ је и политичко такође лично“ (Morgan, погл.10). Одједице њене опаске да „моћ само прелази из руке у руку, али не мења своју

дефиницију“ (Morgan, погл. 5) могу се препознати у одговору Такешија Ковача на питање шта би се променило ако би револуционари Џошуе Кемпа (бар на речима склони квелистичкој идеологији) победили у грађанском рату на Санкцији IV: „Па, верујем да ће бити више кипова Џошуе Кемпа на јавним местима. Поред тога, вероватно не много других ствари“ (Морган 2014: 169). Чак и коначни политички пројекат Квелкрест Фалконер, с идејом моћи која се не концентрише већ се дифузно шири кроз друштво омогућавајући неку функционалну верзију анархизма, има доста сличности са схватањем „женске моћи“ или „женског начина“ о коме Робин Морган пише користећи притом изразе као што су ток и меандрирање.

И сâм избор псеудонима Квелкрест Фалконер инспирисан је, чини се, једним кратким одломком из књиге *Демонски љубавник* (погл. 3): „... жаба у пустињи Калахари која уредно реконституише своје закопано, исушено тело током прве кише након дуге суше...“ Ричард Морган, наима, у трећем делу трилогије објашњава да је квелкрест биљка пореклом с Харлановог Света:

Квелкрест је заправо изузетан само по свом необичном животном циклусу. Ако и када биљка остане без воде у дугим периодима, њене махуне се сасуше у црни прах који ветар може носити и стотинама километара. Остатак биљке умире и распада се, али прах квелкреста, по поновном додиру с водом, преображава се у микролишће из којег цела биљка може израсти за само неколико недеља. (Морган 2019: 204)

Ова аналогија је у корену њене замисли „Повремене револуције“, која се своди на то да револуционари у неповољним околностима морају да се раштркају и буду „свеприсутни и неприметни“ али спремни да се врате у борбу кад год се стекну услови за то (Морган 2019: 205). Штавише, потпуно супротно свом пандану из серије, Квелкрест Фалконер у роману инсистира: „Технологија нам је подарила приступ временском распону живота о којем су наши преци могли само да сањају – морамо бити спремни да користимо тај временски распон, да живимо у том временском распону, уколико мислимо да остваримо своје снове“ (Морган, 2019: 206).

Квелизам је идеологија потлачених, и није случајно што је никао баш на Харлановом Свету и што су две релативно (не)успеле квелистичке револуције вековима наставиле да служе као инспирација „презренима на свету“ широм Међузвезданог протектората. Морганов Харланов Свет је оличење трећег света, „пасивног краја“ у коме ствари никада не стоје сасвим добро, а друштвене неправде се виде на сваком кораку. Не само да је, из прве руке упознат, тежак живот радничке класе довео до радикализације политичке позиције Нађе Маките, касније Квелкрест Фалконер већ је и темељно обликовао погледе на свет Такешија Ковача. У овом погледу илустративна су два одломка из *Пробуђених фурија*. У првом он описује своје детињство:

Ја сам одрастао у сиротињском крају Нове Пеште, Плексе. Моји мајка и отац радили су у фабрикама белатраве, као и сви. Привремени уговори, дневнице, без социјалне и здравствене заштите. Понекад смо били срећни кад смо јели двапут дневно. А тада није била у питању криза у продаји, већ пословање као обично (Морган 2019: 255).

Други је можда још упечатљивији јер говори о сиромаштву и несигурности као редовном и трајном стању:

Пре четрдесет година, пре него што сам отишао, свака Сузи Петковски на овом свету могла је да вам једнако флегматично одговори на питање о економским потешкоћама. Била је то иста стегнута способност за истрајавање уз паљење цигарете за цигаретом, исто смркнуто слегање раменима, као да је политика некакав масивни, хировити метеоролошки систем против којег се не може ништа. (Морган 2019: 305)

Очигледно је, из свега до сада наведеног, да је на Харлановом Свету доминантан облик насиља структурно насиље, како га дефинише Галтунг. Чак и Ковачева лична искуства, за која тврди да су га обликовала у социопату, спорадично и насилно супротстављеног ауторитетима и емоционално непредвидљивог (Морган 2019: 295), дубоко су урођена у тај друштвени контекст, и само су још једна манифестација свеprisутног и свеопштег сиромаштва и незнања. Алкохолизам његовог оца, и насиље коме су мајка, он и сестре били изложени пре него што је отац ишчезао из њиховог живота, јесу формативни елементи Ковачеве личности, и то се у књигама више пута истиче, али они се не могу посматрати изоловано од пејзажа обојеног структурним насиљем.

Ковачев животни пут – од уличних банди Нове Пеште, преко (својевољног) придруживања војсци, конкретно маринцима, као „најјачој банди у крају“ (Морган 2019: 283), до регрутовања за Корпус Посланства, чија је примарна функција гушење сваког облика побуне против Протектората, до његовог каснијег криминалног и плаћеничког деловања – чини се да је дословно корачање по Камариној спирали насиља. Упркос свему што је у животу чинио, Ковач остаје доследан у осећају одбојности према непотребној суровости и супротстављању свакој врсти ауторитета и моћи – у чему лежи и суштина његовог односа с Рејлин Кавахаром у роману *Дијитални уљеник*.

Насупрот овоме, сви односи у серији су сведени искључиво на *личне односе*, а такве су и мотивације свих ликова. Породично насиље није само *једна од ствари* које су обликовале Такешијеву личност већ је у потпуности кључна за све његове поступке. Једина друга мотивација је љубав према Квел, дакле опет један изразито лични однос. У овој поставци, Такешијев отац је убио његову мајку, а Такеши је касније убио њега, штитећи сестру, за коју се касније испоставља да је Рејлин Кавахара, један од главних негативних ли-

кова у серији, која је спремна на сваку врсту насиља да би после два века повратила однос с братом. У књизи је она само једна од личности из света криминала, с којом је Ковач имао неку врсту контаката током своје друге криминалне каријере, након напуштања Посланства. Уместо казне, понуђено му је да се придружи елитним јединицама Протектората, које овде нису Посланство већ Колонијалне тактичке офанзивне снаге (*Colonial Tactical Assault Corps – СТАС*), и регрутни официр Јегер постаје заменска очинска фигура. Ковач пристаје да им се придружи између осталог јер му Јегер обећава да ће његовој сестри пронаћи добру породицу. Кад касније открије да су је уместо тога продали јакузама, он напушта војску и готово случајно се придружује квелистима, односно Посланству. У остатку серије однос, тачније сукоб између Ковача и Јегера мотивисан је, с обе стране, оним што перципирају као издају оног другог – Јегер доживљава Ковачево дезертерство изузетно лично. Сви ликови, дакле, чине насиље, али оно је мотивисано искључиво њиховим личним међусобним односима, без икакве стварне везе с друштвено-економским и политичким контекстом у коме функционишу. Можда је најбољи пример за ову разлику између књига и серије начин на који је измењена прича о Скрпљеном човеку као страшилилу којим су мајке плашиле децу у Новој Пешти.

У роману *Дијитални уљеник* прича почиње тако што Луда Људмила има „неуспешан погон за белапамук и троје деце која јој никад нису помагала. Остајала су напољу докасно, играла се у аркадама у граду и по цео дан спавала.“ Зато им је Људмила једне вечери „ставила нешто у кафу“ и раскомадала их. Међутим, пошто јој је још била потребна помоћ у послу, покупила је њихове делове и зашила их, заједно с демоном кога је призвала да би труплу удахнуо душу. Демон ју је касније растргао, али је остао заробљен у трупу које је почело да трули. Пошто је морао стално да поправља тело, ловио је децу по мрачним улицама Нове Пеште. Због тога су га назвали Скрпљени човек. Ову причу Ковач је чуо од оца, и користи је да објасни фрагментацију личности до које долази при пречестом или вишеструком учитавању ума у кошуљице (Морган 2012: 308–311).

У серији (С1Е3 01:30–02:26) Ковач као дете ову прича својој сестри Рејлин, али сада чудовиште заправо представља њиховог оца. Прича више није о Лудој Људмили већ од Лудом Миколи, млинару који је своје двоје деце – дечака и девојчицу – терао да уместо њега обављају сав посао. Од умора су се деца једне вечери онесвестила, а Луди Микола их је нашао како леже на поду и обоје убацио у млин. Онда се сетио да му и даље треба неко да ради уместо њега, па је отишао у село, убио још деце и од њихових делова саставио Скрпљеног човека, који се истог тренутка окренуо против њега и раскомадао га.

Ово свођење свих мотива на личне доводи до тога да у серији готово да није остало ни трага од политичке позиције и друштвеног

контекста који чине значајан део романа. Иако су неке ствари у серији можда и претерано наглашене – на пример, Метови на Земљи живе буквално изнад облака, у насељу Аеријум, друштвена критика је у серији сведена на појединачне сцене. Муниовски (*Muniowski*) сматра да серија представља „крај историје“ о коме је Френсис Фукујама (*Francis Fukuyama*) писао као о дефинитивној победи либерализма као идеологије и капитализма као економског система који ту идеологију отеловљује – јер чињеница „да најмоћнији грађани могу да гомилају богатство током векова представља сведочанство о издржљивости капитализма“ (*Muniowski*). Ипак, чак и ако се занемари друга сезона серије, непријатељ Такешија Ковача и квелиста више није капитализам и политички и верски системи који га одржавају већ бесмртност због које Метови губе људскост и дословно имају комплекс Бога, сматрајући се недодирљивим. Овај мотив је много развијенији и на њему се много више инсистира него на економској и друштвеној неједнакости.

Поставља се питање који је разлог ове промене тежишта са структурног насиља које у књигама доминира на интерперсонално насиље мотивисано личним односима које је готово искључиво присутно у серији. Одговор на њега има бар три значајна елемента.

Први од њих су управо различите карактеристике структурног и интерперсоналног насиља. Сџам Галтунг је писао о томе:

Насиље које има јасну релацију између субјекта и објекта је очигледно јер је видљиво као *акција*. Оно одговара нашим идејама о томе шта је *драма*, и лично је јер постоје особе које чине насиље. [...] не чуди што је више пажње усмерено на персонално него на структурно насиље. Персонално насиље *се види*. [...] персонално насиље је много лакше „снимити камером“, иако то, строго говорећи, није тачно. Нема суштинских разлога да ТВ камере не региструју структурно насиље; заправо, добар камерман ужива управо када то ради“ (*Galtung, “Violence, Peace, and Peace Research” 171, 173, 189*).

Други елемент је везан за саму адаптацију. Свођење свих односа и мотивација ликова који из њих произлазе на искључиво личне је разумљиво у адаптацији која се опредељује за психолошки а не социолошки наратив. Како указује Туфекчи (*Tufekci*):

У социолошком приповедању, ликови имају личне приче и самостално делују, наравно, али то је такође у великој мери обликовано институцијама и догађајима око њих. Подстицаји за понашање ликова приметно долазе од тих спољашњих снага, такође, и чак снажно утичу на њихове унутрашње животе. Људи онда прилагођавају свој унутрашњи наратив тако да се поклапа са подстицајима, успут их оправдавајући и рационализујући.

Ствараоци у визуелним медијима, сматра она, не умеју да причају приче које нису психолошког типа, и то утиче и на нашу перцепцију стварног света.

Обоје наведених аутора пружају добре разлоге због којих се структурно насиље у књижевном предлошку трансформише у интерперсонално насиље у екранизацији, али такође и указују да се препреке које до тога доводе могу превазићи. Остаје, дакле, трећи елемент одговора: одлуке које доносе продуценти и креатори адаптације. У случају *Дигиталног уљеника* чини се да је ово друго било пресудно јер сама Лита Калогридис тврди да јој је Нетфликс дао практично неограничену креативну слободу (Radish). Одлуке да се лик Рејлин Кавахаре трансформише у Ковачеву сестру, да се Квелкрист Фалконер трансформише не само у његову савременицу већ и у љубав његовог живота, да се официр који га је регрутовао у војску представи као још једна очинска фигура која издаје његово поверење и, коначно, да се борба против сваке врсте репресивног ауторитета претвори у борбу против бесмртности, мењају наратив на тај начин да практично не остаје простора да се главном јунаку да било каква ако не шира, а онда другачија мотивација. Другим речима, упркос томе што сама Калогридис има озбиљну феминистичку репутацију у филмској индустрији; што је Ричард Морган био активно укључен у рад на серији; и коначно што је у својим изјавама наглашавала оне моменте у којима серија даје неку врсту друштвеног коментара, серија *Дигитални уљеник* инсистира на личном тамо где романи инсистирају на *популарном*.

Закључак

Свака адаптација се нужно разликује од свог предлошка услед захтева самог процеса пребацивања приче из једног медија у други. Данас, међутим, сведочимо повратку значаја једне врсте ауторске визије кад је реч о телевизијским серијама, које, постоји општа сагласност, у 21. веку доживљавају своје златно доба – без обзира на то да ли се заправо емитују на телевизијским каналима или на стриминг сервисима. У том контексту, одлуке које продуценти и шоуранери доносе морају се узети у обзир, не само због онога што говоре о самом производу већ због онога што нам говоре о свету и тренутку у коме живимо.

Доминација психолошких наспрам социолошких наратива, тврди с правом Туфекчи, ограничава нашу способност да се суочимо и ухватимо у коштац с проблемима и изазовима који нас чекају у стварном свету (Tufekci). Отворена и радикална критика капитализма, изразито присутна у савременој научнофантастичној литератури,¹⁵ не сматра се довољно комерцијалном или довољно идеолошки подобном да би се уложила значајна средства која екранизација подразуме-

15 На први поглед чини се да су оваквим темама првенствено склони британски аутори, али провера ове хипотезе захтевала би детаљно и опширно емпиријско истраживање.

мева. Стога се аутори, бар у случају *Дијигиталној уљеника*, одлучују да овај аспект приче ако не у потпуности занемаре, а оно бар сведу на што мању меру. Кад се елиминишу остали могући разлози за промену фокуса са структурног на интерперсонално насиље, које је могуће превазићи уколико постоји добра воља аутора и продуцентата, остаје да закључимо да су се сами аутори одлучили да у великој мери *дейолијизују* наратив и да тиме елиминишу свако могуће ишчитавање друштвене неправде као облика политичког насиља у серији.

ИЗВОРИ

- Kalogridis, Laeta, аутор. *Altered Carbon*, 2018–2020, Netflix, www.netflix.com.
- Morgan, Ričard. *Digitalni ugljenik*. Preveo Goran Skrobonja. Beograd: Laguna, 2012.
- Morgan, Ričard. *Slomljeni anđeli*. Preveo Goran Skrobonja. Beograd: Laguna, 2014.
- Morgan, Ričard. *Probuđene furije*. Preveo Goran Skrobonja. Beograd: Laguna, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

- Гарсија, Алберто Н. “Морална осећања, антијунаци и границе наклоности.” *Поља* 65. 523 (2020): 104–17. Превела Наташа Кампмарк.
- Ковачевић, Иван. “О антропологији ТВ серија.” *Зборник радова Факултета драмских уметности* 33 (2018): 97–112.
- Мител, Џејсон. “Трансмедијско приповедање.” *Поља* 65. 523 (2020): 118–28. Превела Наташа Кампмарк.
- Новруп Редвал, Ева. “Писци, showrunner-и и телевизијски аутори: идеје о јединственој ауторској визији.” *Поља* 65. 523 (2020): 79–100. Превела Наташа Кампмарк.
- Aragay, Mireia. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. New York: Brill Academic Publishers, 2005.
- Arora, Akhil. “Altered Carbon Creator Cites Ghost in the Shell, Asimov as Inspirations.” <https://gadgets360.com>. NDTV Gadgets 360. 24.01.2018, <<https://gadgets360.com/entertainment/features/altered-carbon-ae-ta-kalogridis-inspirations-influences-netflix-1804207>>02.06.2022.
- Berman, Michael. “Relations in Altered Carbon (2002).” *International Journal of the Humanities* 8. 11 (2011): 225–34.
- Camara, Helder. *Spiral of Violence*. London: Sheed and Ward Ltd., 1971.
- Cavallaro, Dani. *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. London/New Brunswick: The Athlone Press, 2000.

- De Haan, Willem. "Violence as an Essentially Contested Concept." *Violence in Europe: Historical and Contemporary Perspectives*, Ур. Sophie Body-Gendrot и Pieter Spierenburg. New York: Springer, 2009. 27–40.
- Empey, Julia A. "Nothing Is What It Seems': Posthumanism and Late Capitalism in Altered Carbon." *Journal of Science & Popular Culture* 4. 1 (2021): 77–88.
- Flood, Alison. "Altered Carbon Author Richard Morgan: 'There's No Limit to My Capacity for Violence.'" [www.theguardian.com](https://www.theguardian.com/books/2018/feb/13/altered-carbon-author-richard-morgan-violence-netflix). The Guardian. 13.02.2018. <<https://www.theguardian.com/books/2018/feb/13/altered-carbon-author-richard-morgan-violence-netflix>> 20. 5. 2022.
- Frago, Marta. "Adaptation, Re-Adaptation, and Myth." *Telling and Re-Telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*, Ур. Paula Baldwin Lind. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 45–60.
- Frelik, Pawel. "Woken Carbon: The Return of the Human in Richard K. Morgan's Takeshi Kovacs Trilogy." *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, Ур. Graham J. Murphy и Sherryl Vint. London: Routledge, 2012. 173–90.
- Fukujama, Frensis. *Kraj istorije i poslednji čovek*. Podgorica: CID, 1997.
- Gallie, Walter Bryce. "Essentially Contested Concepts." *Proceedings of the Aristotelian Society* 56 (1955): 167–98.
- Galtung, Johan. *Mirnim sredstvima do mira: mir i sukob, razvoj i civilizacija*. Prevela s engleskog Lidija Kljakić. Beograd: Službeni glasnik; Jugoistok XXI – Centar za evro-balkansku saradnju, 2009.
- Galtung, Johan. "Violence, Peace, and Peace Research." *Journal of Peace Research* 6. 3 (1969): 167–91.
- Grantham, Michael. *The Transhuman Antihero: Paradoxical Protagonists of Speculative Fiction from Mary Shelley to Richard Morgan*. Kindle ed., Jefferson: McFarland, 2015.
- Griggs, Yvonne. *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies: Adapting the Canon in Film, TV, Novels and Popular Culture*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Hamdan, Shahizah Ismail. "Human Subjectivity and Technology in Richard Morgan's Altered Carbon." *3L: Southeast Asian Journal of English Language Studies* 17 (2011): 121–32.
- Kori, Džejsms S. A. *Buđenje nemani*. Preveo Goran Skrobonja. Beograd: Laguna, 2012.
- Krug, Etienne G., et al. *World Report on Violence and Health*. Geneva: World Health Organization, 2002, <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/42495/9241545615_eng.pdf> 6. 12. 2019.
- Lewis, Martin. "Politics Is What Humans Do." www.vectormagazine.co.uk. Vector Magazine. 09. 10. 2011. <<https://web.archive.org/web/20111009142858/http://www.vectormagazine.co.uk/article.asp?articleID=62>> 12. 4. 2022.
- Miller, Liz Shannon. "'Altered Carbon' Creator and Cast on a Potential Season 2, and Finding Feminist Strength in a Naked Clone Fight." www.indiewire.com. IndieWire. 09.02.2018.<<https://www.indiewire.com/2018/02/altered-carbon-season-2-laeta-kalogridis-interview-female-showrunner-nudity-1201926794/>> 15. 5. 2022.

- Morgan, Robin. *The Demon Lover: The Roots of Terrorism*. Kindle ed., New York: Open Road Media, 2014.
- Muniowski, Łukasz. "Wearing Wellness on Your Sleeve: On Meths, Self-Control and Capitalism." *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon: Essays on the Netflix Series*. Kindle Ур. Łukasz Muniowski и Aldona Kobus. Kindle ed., Jefferson: McFarland, 2020. 81–90.
- Muniowski, Łukasz, and Aldona Kobus. "Introduction." *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon: Essays on the Netflix Series*. Ур. Łukasz Muniowski и Aldona Kobus. Kindle ed., Jefferson: McFarland, 2020. 1–14.
- Pilger, John. *Heroes*. eBook. London: Vintage Digital, 2010.
- Pilger, John. *Hidden Agendas*. eBook. London: Vintage Digital, 2010.
- Platt, Thomas. "The Concept of Violence as Descriptive and Polemic." *International Social Science Journal* 44. 2 (1992): 185–91.
- Pohl, Frederik. *Kapija*. Prevela Zorica Grdanički. Beograd: Jugoslavija, 1980.
- Radish, Christina. "Laeta Kalogridis on Altered Carbon Season 2, Book Changes, and More." <https://collider.com/>. Collider, 15. 2. 2018. <<https://collider.com/changed-carbon-season-2-laeta-kalogridis-interview/>> 23. 5. 2022.
- Simeunović, Dragan. *Političko nasilje*. Beograd: Radnička štampa, 1989.
- Trębicki, Grzegorz. "Human Identity in the World of Altered Carbon." *The Projected and Prophetic: Humanity in Cyberculture, Cyberspace, and Science Fiction*. Ур. Jordan J. Copeland. Leiden: Brill, 2011. 119–26.
- Tufekci, Zeynep. "The Real Reason Fans Hate the Last Season of Game of Thrones." <https://blogs.scientificamerican.com>. Scientific American Blog Network. 17.05.2019. <<https://blogs.scientificamerican.com/observations/the-real-reason-fans-hate-the-last-season-of-game-of-thrones/>>17. 5. 2020.
- Wally, Johannes. "Narrative Conflict and Implied Value Conflict: An Analysis of Aspects of the Implied Worldview of Richard Morgan's Altered Carbon (2002) and Hanif Kureishi's The Body (2002)." *Anglia* 140. 1 (2022): 71–92.
- Wells-Lassagne, Shannon. *Television and Serial Adaptation*. New York: Routledge, 2017.

Ivana Damjanović

*Spectres of The Harlan's World:
Structural and Interpersonal Violence in Novels and Netflix Show Altered Carbon*

Both Richard Morgan's *Altered Carbon* (alternatively *Takeshi Kovacs*) series and its Netflix adaptation have already attracted some academic attention, but although their political aspects are acknowledged by some scholars, this is usually not what the main focus is on. The present paper is an attempt to fill this gap in literature and analyze the novels as well as the Netflix show from the perspective of political science, specifically using theories of political violence. After a short review of literature on adaptations, especially regarding the emerging role of the showrunners as creative authors in their own right, the theoretical framework for the discussion of violence in both novels and the show is presented. It relies primarily on the notion of structural violence as social injustice, first developed by Johan Galtung, and combines it with the idea of the spiral of violence as conceptualized by Helder Camara. A key feature of structural violence is that, as the terms suggests, it stems from the social structure, and manifests as social injustice, with no identifiable *perpetrator* of violence. This social injustice, Camara claims in his work, is the first step of the spiral of violence, since it begets rage, either of those suffering, or of the youth that sympathizes with them, erupting in violent protest against the authorities. Authorities then respond with the use of force, thus inflicting new injustices, and the spiral continues. This is exactly what is found in the *Altered Carbon* novels – the omnipresent poverty and lack of opportunities draws the father of the protagonist, the typical antihero Takeshi Kovacs, to abusive behavior. The young Takeshi then responds in kind, first by joining a street gang, and later embarking on a military career. It is also why the Harlan's World is the birthplace of a resistance philosophy and movement, led by Quellkrist Falconer. The Netflix show, however, replaces all external motivations for violent behavior of Takeshi Kovacs (and other characters) with those that are strictly personal: love, betrayal, revenge. This effectively erases structural violence present in the novel substituting it with interpersonal, non-political violence. There are three possible reasons for this: the very features of structural violence that make it harder to show through the visual medium (as opposed to the intrinsic action and drama of interpersonal violence); the process of adaptation which favors *psychological* over *sociological* narratives, focusing on internal instead on external incentives and motivations of the characters; and, finally, a creative decision made by the showrunner and the production company. Since the first two reasons can be mitigated, evaded, or overcome by the creative vision, the final conclusion is that this shift from structural to interpersonal violence is the consequence of the *de-politization* of the narrative, consciously made by the creators of the Netflix show.

Keywords: Richard Morgan, *Altered Carbon*, Takeshi Kovacs, Laeta Kalogridis, structural violence, interpersonal violence, spiral of violence

Примљено: 22. 12. 2022.

Прихваћено: 29. 5. 2023.