



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Мирослав Д. Ђурчић

**КОНСТИТУИСАЊЕ ПОСТАПОКАЛИПТИЧНЕ ФИКЦИЈЕ У
ПРОЗИ КОРМАКА МАКАРТИЈА И МАРГАРЕТ АТВУД**

докторска дисертација

Крагујевац, 2021.



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Miroslav D. Ćurčić

**CONSTITUTING POSTAPOCALYPTIC FICTION IN THE
PROSE OF CORMAC MCCARTHY AND MARGARET
ATWOOD**

PhD dissertation

Kragujevac, 2021

Идентификациона страница докторске дисертације

Аутор
Име и презиме: Мирослав Турчић
Датум и место рођења: 17.03.1984.
Садашње запослење: Предавач енглеског језика
Докторска дисертација
Наслов: Конституисање постапокалиптичне фикције у прози Кормака Макартија и Маргарет Атвуд
Број страница: 344
Број слика/табела: 2
Број библиографских података: 483
Установа и место где је рад израђен: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
Научна област (УДК): енглеска књижевност, теорија жанрова, постапокалиптична књижевност
Ментор: др Никола Бубања, ванредни професор, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i>
Оцена и обрана
Датум пријаве теме: 18.09.2015. године
Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: 01-278, 03.02.2016. године
Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата: 1. др Никола Бубања, ванредни професор, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> , Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу – председник комисије 2. др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> , Филолошки факултет Универзитета у Београду – члан комисије 3. др Бојан Јовић, научни саветник, ужа научна област: <i>Општа књижевност са теоријом књижевности</i> , Институт за књижевност и уметност – члан комисије
Комисија за оцену и одбрану докторске дисертације: 1. др Јасмина Теодоровић, доцент, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> , Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу – председник комисије 2. др Бојан Јовић, научни саветник, ужа научна област: <i>Општа књижевност са теоријом књижевности</i> , Институт за књижевност и уметност – члан комисије 3. др Јована Павићевић, доцент, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> , Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу – члан комисије
Датум одбране дисертације:

КОНСТИТУИСАЊЕ ПОСТАПОКАЛИПТИЧНЕ ФИКЦИЈЕ У ПРОЗИ КОРМАКА МАКАРТИЈА И МАРГАРЕТ АТВУД

Сажетак

У дисертацији *Конституисање постапокалиптичне фикције у прози Кормака Макартија и Маргарет Атвуд* настојаћемо да коришћењем компаративне, социолошке, семиолошке и методе деконструкције допринесемо разумевању уникатног књижевног феномена 21. века, канонизацији постапокалиптичне фикције појавом Макартијевог романа *Пут* и трилогије *ЛудАдам* Маргарет Атвуд. Позивајући се на теорију жанрова и идеју мода Нортропа Фраја, разматраћемо начине на које се, кроз романе поменутих аутора, конституише постапокалиптична проза као академски призната литература. Иако је постапокалиптично као културолошки феномен у романима Макартија и Атвудове био предмет књижевних истраживања, допринос ове тезе јесте разумевање постапокалиптичне фикције у контексту канонске литературе, као и легитимност ове прозе као једног субверзивног друштвеног феномена.

Користићемо се типологијом Т. С. Елиота, Харолда Блума и савремених теоретичара канона и жанра, попут Жерара Женета и Жака Дериде, да утврдимо на који начин се канон дестабилизује и постаје пермеабилан за утицаје жанровског. Такође ћемо указати на проблеме дефинисања жанра и система у који постапокалиптично улази када се проматра у контексту жанра. Установићемо на који начин се постапокалиптична проза проналази у Западном канону као озбиљна литература која се базира на конвенцијама канона у разумевању Елиота и Блума, али и као она која тај канон дестабилизује и потврђује кроз ангажовани глас друштвених, политичких и економских криза.

Теза ће настојати да мапира аналогije које постапокалиптична фикција успоставља књижевним класицима на које се позива. Установићемо везу са Платоном, Дантеом, Милтоном, Мери Шели, Свифтом, Велсом, Хакслијем, Бекетом и другима. Једна од премиса за улазак у канон јесте и начин на који начин се, попут књижевних претходника, постапокалиптична мејнстрим литература базира на матрицама религије, мита и философије, као што то је то случај са многим канонским делима. Постапокалиптична фикција главног тока неодвојива је од свог библијског узора који трансформише у виду једне анти-апокалипсе, места губитка смисла, значења, језика и референата.

Дисертација ће се такође бавити постапокалиптичним романом у контексту културолошких проучавања, трудећи се да дефинише факторе друштвених криза кроз модалитет субверзивне, ангажоване прозе. Анализираћемо конвенције постапокалиптичне фикције које користе и одбацују Макарти и Атвудова као и идеолошке корелације постапокалиптичне парадигме у сусрету са скорашњим еколошким преокретом у савременом дискурсу. Приметићемо у којој мери је допринос ове литературе субверзиван и друштвено користан када се бави проблемима природе, простора, тела, окружења, популације, климе, нафте и конзумеризма, а на којим местима се потврђује као место одржавања моћи владајућег дискурса. Користићемо се текстовима Славоја Жижека, Жана Бодријара, Мишела Фукоа, Жака Дериде, Делеза и Гатарија, Тимотија Мортонa, Ерика

Свенхдауа, Рози Брајдоти и других теоретичара постапокалипсе, културе, екологије и постхуманизма.

Допринос ове дисертације налази се у проучавању постапокалиптичне књижевности која није до сада била предмет докторских дисертација на нашем књижевном простору; такође, оквир који користи ова теза је оригиналан и у контексту дисертација доступним у међународном репозиторијуму. Истовремено, ова теза доприноси и продору екокритике у књижевна проучавања на српском језику у домену најсавременијих екокритичких теорија, као и у прегледу нових поља књижевних проучавања попут климатске фикције и петротесктова.

Кључне речи: постапокалиптично, канон, жанр, мод, природа, екологија, екокритика, климатска фикција, петротекст, антропоцентризам, конзумеризам, Макарти, Атвуд, *Пут, ЛудАдам*

CONSTITUTING POSTAPOCALYPTIC FICTION IN THE PROSE OF CORMAC MCCARTHY AND MARGARET ATWOOD

Abstract

The PhD dissertation named *Constituting Postapocalyptic Fiction in The Prose of Cormac McCarthy and Margaret Atwood*, will endeavor to contribute to understanding of a unique literary phenomenon of the 21st century: the canonization of post-apocalyptic fiction in McCarthy's novel *The Road* and in Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy. The thesis will employ several approaches to analyze postapocalyptic prose: comparative, semiotic, deconstruction and sociological approach, with the emphasis on neo-Marxist cultural criticism.

By examining the novels of the aforementioned authors through the lens of genre theory and Northrop Fry's notion of literary mode, the thesis will highlight the ways in which post-apocalyptic fiction is constituted as academically recognized literature. Although postapocalyptic as a cultural phenomenon in the novels of McCarthy and Atwood has been the subject of extensive literary research, the contribution of this PhD thesis lies in understanding post-apocalyptic fiction in the context of canonical literature and the entry of post-apocalypse into the Western canon. Furthermore, the thesis will examine the legitimacy of subversive and cultural significance of post-apocalyptic fiction as another feature of canonical literature.

The thesis will seek to establish the connections that post-apocalyptic fiction establishes with the literary classics to which it relates. Thus, the text will focus on the connection with the classics such as Plato, Dante, Milton, Merry Shelley, Swift, Wells, Huxley, Becket, and others. One of the premises for entering the canon is the way in which, like its literary predecessors, post-apocalyptic mainstream literature is based on the matrices of religion, myth and philosophy. Post-apocalyptic fiction of the mainstream is inseparable from its biblical model which transforms in the form of an anti-apocalypse, a space of loss of meaning, significance, language, and referents.

This text will also deal with the post-apocalyptic novel in the context of cultural studies, by trying to define the factors of social crises through the modality of subversive, engaged prose. The author will analyze the conventions of post-apocalyptic fiction employed, transformed and/or rejected by both McCarthy and Atwood, as well as ideological correlations of the post-apocalyptic paradigm in the face of the recent ecological turn in contemporary discourse. The thesis will examine the ways in ecology, nature, wilderness, overpopulation, consumerism, climate change, and other such categories can be observed from the standpoint of cultural criticism; in such process, different ideological positions are at play, and they seem to define post-apocalyptic prose as subversive, and at the same time, as a product of the centers of power, in a play in which this fiction simultaneously destabilize and sustain the ruling political-economic paradigm. Hence, the thesis will employ texts of Slavoj Žižek, Jean Baudrillard, Deleuze and Guattari, Michael Foucault, Timothy Morton, Erik Swyngedouw, Rosi Braidotti, and other theorists of postapocalypse, cultural studies, ecocriticism, and posthumanism.

The contribution of this thesis relies upon the study of post-apocalyptic literature, which has not been the subject of doctoral dissertations in Serbian literary space; moreover, the framework of postapocalypse in the literary canon used in this thesis is an original contribution to the dissertations available in an international repository. At the same time, this thesis contributes to the entry of ecocriticism into literary studies in Serbian language, by examining most contemporary ecocritical theories, as well as in the review of new fields of literary studies such as climate fiction and oil-fiction, also called petrottexts.

Keywords: postapocalyptic, canon, genre, mode, nature, ecology, ecocriticism, climate fiction, petrottext, anthropocentrism, consumerism, McCarthy, Atwood, *The Road*, *MaddAddam*

САДРЖАЈ

I. УВОД.....	1
II. ПОСТАПОКАЛИПТИЧНА МЕЈНСТРИМ КЊИЖЕВНОСТ У КОНТЕКСТУ КАНОНА, ЖАНРА, МОДА И ДРУШТВЕНО АНГАЖОВАНЕ ЛИТЕРАТУРЕ.....	6
II 1. Продор постапокалиптичне фикције у књижевни канон, тензије канонског и жанровског и прихватање мода	6
II 2. Постапокалиптична мејнстрим фикција у контексту научне фантастике	19
II 3. Жанровске конвенције постапокалиптичне фикције	32
II 4. Апокалиптично или постапокалиптично: постапокалиптична проза у контексту теорије	38
II 5. Друштвени, ангажовани контекст и академско интересовање за постапокалиптичну фикцију	47
III. МИТСКА, РЕЛИГИЈСКА, ФИЛОСОФСКА И КЊИЖЕВНА МАТРИЦА ПОСТАПОКАЛИПТИЧНЕ ФИКЦИЈЕ КАО УЛАЗНИЦА ЗА КАНОН	57
III 1. Митско откривење, философија и књижевна традиција као матрице Макартијевог постапокалиптичног света.....	63
III 1.1. Неименована апокалипса, губитак референата и смисла у постапокалиптичном свету Макартијевог романа <i>Пут</i>	63
III 1.2. Немогућност виђења и визије: апокалипса која се не открива – недостатак светлости и боја и мистични пепео Макартијевог постапокалиптичног света	79
III 1.3. Постапокалиптични снови, сећања и стварност у роману <i>Пут</i>	97
III 1.4. Постапокалиптично архетипско путовање према Југу уз очување вредности старог света: чување огња и постапокалиптични хуманитет.....	105
III 2. „Комична” постапокалиптична фикција трилогије <i>Лудадам</i>	114
III 2.1. Постмодерна постапокалипса: сатира, интертекстуалност, пародија, иронија ..	114
III 2.2. Физиолошка природа (пост)апокалипсе и крај уметности у трилогији <i>Лудадам</i>	126
III 2.3. Есхатоекологија: пародија и децентрирање креационистичких и есхатолошких митова кроз еколошку идеолошку матрицу	135
IV КОНЗУМИРАЊЕ ПРИРОДЕ, ИДЕОЛОГИЈА ЕКОЛОГИЈЕ И РОМАНИ КОЈИ „УПОЗОРАВАЈУ”: ДРУШТВЕНИ КОНТЕКСТ И АКТУЕЛНЕ ДРУШТВЕНЕ КРИЗЕ	151
IV 1. Екокритика: теорија и релевантност еколошке свести у постапокалиптичном контексту	153
IV 2. Дезинтеграција (пасторалног) простора у постапокалиптичној фикцији	163
IV 3. Природа са великим П: деконструкција природе и тела.....	184
IV 4. Идеологија климе: савремена постапокалиптична проза у контексту климатске фикције	201

IV 5. Петротекст: савремена постапокалиптична проза као „нафтна књижевност”	222
IV 6. Популациона апокалипса као конвенција постапокалиптичног мода.....	234
IV 7. Радикална екологија пре и после апокалипсе: сурвивализам, анархо-примитивизам и дубинска екологија	247
IV 8. Антиконзумеристички троп предапокалипсе и постапокалипсе.....	268
IV 9. Конзумирање животиње, конзумирање тела: вегани и људождери постапокалиптичног света.....	287
V. ЗАКЉУЧАК	309
VI. БИБЛИОГРАФИЈА	320

I. УВОД

Задатак ове дисертације јесте да анализира моделе конституисања постапокалиптичног дискурса у прози Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, те да преиспита преобликовања постапокалиптих тропа унутар дела аутора који би се, традиционалном номенклатуром, могли назвати канонским. Истовремено, у дисертацији се преиспитују „жанровске” конвенције али и концепти канона на трагу западних концепција од Т.С. Елиота до Харолда Блума.

Позивајући се на своје претходнике, литерарне класике и начине на који они преобликују матрице митског, религијског и философског, Атвудова и Макарти детерминишу постапокалиптично у пољу етаблиране литературе. Истовремено, будући да се канон показује пропустљивим, пермеабилним, те дестабилизованим, упливом друштвено ангажованог гласа хуманитета који доприноси да се расветле неки друштвени проблеми и њихове идеолошке репрезентације, постапокалиптичном се даје ангажовани глас који води овлашћивању маргинализованог, природе, екологије или антиконзумеризма – у духу постмодерног доба. Показаће се да се доктрине савремених еколошких дискурса у својим разнородним облицима могућег краја света (еколошки, климатски, нафтни, популациони, технофобни, конзумеристички, постхуманистички) налазе у двострукој игри. Постапокалиптична проза имплементира ове дискурсе да би упозорила на могућност краха и краја цивилизације и на тај начин показала своја хуманистичка упоришта, али истовремено, критички сагледавајући идеолошке позиције ових друштвених криза, настоји да их деконструише како би се ослободила догми идеологија.

Имајући горе наведено у виду, прво поглавље дисертације бави се дефинисањем постапокалиптичног у контексту књижевног канона, жанра и мода. С обзиром на разумевање постапокалиптичног као поджанра научне фантастике, размотрићемо на који начин долази до прихватања и преобликовања псеудолитерарних и жанровских предлогака постапокалиптичног. Из тог разлога, сматраћемо да се и да и жанровско производи канонско, што доприноси замућивању јасних дистинкција. Приметићемо да су, укупно гледано, дефиниције жанра, као и дефиниције канона проблематизоване и дестабилизоване, а размотрићемо и концепт постапокалиптичног мода. Такође, указаћемо на које начине се савремена постапокалиптична проза користи конвенцијама жанра или жанрова које преобликује и одбацује, да бисмо, након тога осветлили неке теоријске поставке о постапокалиптичном, као појму који се налази у узрочно-последичној вези са апокалиптичним. Напослетку, како је горе поменуто, приметићемо друштвене факторе релевантности постапокалиптичне фикције која се легитимизује и кроз глас ангажоване књижевности говорећи о постапокалиптичној културној доминанти у којој се налазимо.

Каноничност књижевног дела, према типологији Т.С. Елиота и Харолда Блума заснива се на умрежавању дела са својим књижевним претходницима, оспособљавању дела да има својства рецепција унутар и изван свог контекста. Дело се чита у оквиру своје епохе, али такође је отворено за увезивање са литерарним класицима који му претходе, од антике па до савременог доба, али и у контексту будућих дела. Путем интертекстуалних позивања на своје литерарне узоре, али и коришћењем матрица митолошког, религијског и философског, Макарти и Атвудова се налазе у пољу литерарне традиције која карактерише

у овом ригидном смислу дефинисано канонско дело. Истовремено, канон је подложен прихватању неких жанровских дела, као што то можемо приметити у инклузији Хакслија и Орвела, услед чега можемо закључити да је дистопијска имагинација тематски интересантна за канон. Истоветно, и постапокалиптично се даје медијацијом „високог” стила и прекомпоновањем жанровских образаца. У том процесу, приметимо да канон схваћен као елитистички интелектуални круг пропушта романе који имају и друштвено ангажовану тематику, што доводи до полемика у вези са прихватањем и одбацивањем канона.

Обратићемо пажњу на који начин Жерар Женет и Жак Дерида, као и новији критички текстови, говоре о жанру и немогућности сагледавања жанра као чисте категорије већ као текста који увек почива на мешавини жанрова. Жанр је неопходан у смислу почетне класификације, али је такође и флуидан, подложен промени услед историјских и идеолошких процеса контекста у којима се налази, како Дерида каже, инхерентно контаминиран.

Настојања да се постапокалиптично одреди као жанр, показале се, проблематизују се идејом да жанрови нису чисти, услед чега примећујемо да жанр постоји као идеолошка категорија, док је природније употребити типологију књижевног мода, којим је Нортроп Фрај класификовао књижевна дела и омогућио им тумачење на синхронијској равни, примећујући да књижевна дела кроз историјски развоје користе један или више модова. Наиме, постапокалиптично схваћено као жанр СФ-а наилази на потешкоће да у један жанр смести дела која су такође у домену постапокалиптичног, а припадају традицији романтизма (Бајрон и Мери Шели, бавили су се световима после краја) или неким ранијим остварењима, такозване прото-постапокалипсе. Ни романи Макартија и Атвудове, не припадају СФ жанру у конвенционалном смислу, јер су њихови светови блискији од далеких, футуристичких светова које класификујемо неким типологијама теорије СФ-а.

У том контексту, биће речи о томе на који начин можемо разумети постапокалиптичну прозу као мешавину жанрова, јер сем у тематском смислу постапокалиптичног, романи Маргарет Атвуд и Кормака Макартија не пристају на прецизну класификацију жанровског, већ инкорпорирају мноштво књижевних феномена које дефинишемо као различите жанрове (авантуре, романсе, готског, научнофантастичног, спекулативног). Постапокалиптична проза, дакле, налази се у моду постапокалиптичног, али су и други модови евидентни код оба аутора. На пример, поимање постапокалиптичног стања се различито формулише у романима двају аутора, док је Макартијева постапокалипса трагична и херметична, на граници између високог, поетског, орнаментног стила и симплификованих дијалога својствених егзистенцијалистичкој драми, постапокалипса Маргарет Атвуд одликује се комичним и дистанцираним погледом на постапокалиптично, према моделу Свифтове менипске сатире.

Приметићемо да се постапокалиптична проза главног књижевног тока разликује од постапокалиптичног жанровског романа који често бива подразумеван у псеудолитерарним и тривијалним класификацијама. Иако постапокалиптични роман може бити предмет популарне, забавне продукције, спрам ових романа, савремена постапокалиптична проза користи постапокалиптични мод како би указала на нека озбиљнија питања људског субјекта у егзистенцијалној запитаности после краја света. Мешавина жанровске и „високе” фикције, приметимо, представља поступак којим су се користили и Едгар Алан По и Хенри Џејмс, користећи жанровске предлошке детективске приче и натприродне, готске,

приче, што се, доцније, кроз постмодерни поступак примењивало како би жанровским осветлили питања метафизичког или одсуства истог. Мишљење је да се канонски схваћена проза о свету после његовог краја треба читати у овом кључу, јер она није у канону због свог жанровског карактера, већ напротив, јер поставља питања о истини наше епистеме која као метафору доминанте у којој се налазимо користи мод постапокалиптичног. Истовремено, *постапокалиптична проза такође и дестабилизује канон као стециште такозване високе литературе кроз употребу жанровских предложака такозване ниже, псеудолитературе.*

У другом поглављу дисертације настојимо да детерминишемо начине на које се постапокалиптична проза главног тока конституише и самолегитимизује путем инкорпорирања мита, религије, философије и књижевности. На пример, позивајући се на Дантеа, Јејтса, Елиота или Бекета, кроз језик, метафоре, слике и ситуације у роману *Пут*, Кормак Макарти трансформише и обогаћује обрасце постапокалиптичног. Цитирајући одломак из Свифтових *Гуливерових путовања*, у епиграфу, у коме Гуливер наглашава „фактуалност” своје приповести, Атвудова ситуира постапокалиптично у оквире свифтовске менипске сатире, чије интертекстуалне референце и алузије примећујемо у њеној трилогији, нарочито у роману *Антилопа и Косац*. У овом роману, такође су евидентне референце и алузије којим се, постмодерним поступком, пародирају и преобликују инстанце романа *Франкеништајн* Мери Шели, *Острво доктора Мора* Х. Џ. Велса, *Врли нови свет* Олдоса Хакслија, *Ка светионику* Вирџиније Вулф и других. Примећујемо да се постмодерним поступком, Атвудова налази у интеракцији са паратекстовима и епитекстовима, према типологији Жерара Женета. Њена постапокалиптична сатира новог миленијума пародира и сатиризује све јунаке трилогије *ЛудАдам*, па и роман сам као дело које почива и на граници ангажованог и конзумеристичког.

Сегменти овог поглавља баве се и начинима на који се митски, религијски и философски постулати прекомпонују и увезују са постапокалиптичним. Приметићемо да се ова проза темељи и на трансформацији библијских старозаветних и новозаветних есхатолошких текстова на начин на који се дела високе, озбиљне литературе баве овим феноменима. Будући да је савремена епистема окарактерисана колапсом метанаратива Логоса, Истине и метафизике као метанаратива, постапокалиптична проза разграђује логоцентрично поимање језика и апсолутне истине у којој се конституише стварност. Присуство мистичног пепела у роману *Пут*, немогућност визије и виђења хладног сунца, необичне атмосферске појаве, имају карактер библијске апокалипсе, која, услед немогућности да понуди спасење након страшног суда, суочава јунаке овог романа са једним вакумом у коме се нова истина, нова религија и поредак морају изградити на рушевинама старог, несталог поретка. Немогућност виђења у роману има додатну потпору у трансформацији Платонових алегорија које не само да не могу досећи апсолутну истину света, већ сведоче о њеном непостојању, чиме се јунаци налазе у ситуацији својственој Бекетовим јунацима у којима се, посредством философије егзистенцијализма, сазнаје да је Бог мртав, али да се смисао мора поново, лично детерминисати. Присуство и одсуство Бога јесте амбивалентно у Макартијевом роману, али се, ужаси постапокалипсе превазилазе хуманистичким вредностима љубави и наде у нови, утопијски простор спасења. Библијски есхатолошки текстови се код Атвудове базирају на децентрирању мита о Потопу, који се, кроз реинтерпретира еколошку призму. У том процесу, антропоцентрични логос уступа место биоцентричном кроз ехатоеколошка децентрирања књиге о Постању у којој се човечији субјект дехијерархизује, али се истовремено, кроз сатирично, указује и на

идеолошке и доктринарне ставове оваквих интерпретација које у својим романима иницира нарративни глас ауторке.

У последњем поглављу, рашчитавају се ангажовани аспекти постапокалиптичне прозе. Као што смо већ напоменули, Западни канон је пријемчив за дела која доприносе откривању неког феномена друштвене кризе. Маргарет Атвуд је већ етаблирана у том пољу кроз допринос о питању жене и приказивању дистопијских, тоталитарних светова у својим романима. Премиса је да постапокалиптично даје глас еколошки угроженом свету у коме је један од проблема прекомерна потрошња природе, простора дивљине, али и климе, као и нафте. У том процесу, примећујемо актуелност постапокалиптичне фикције као оне која настоји да укаже и на проблеме популације експанзије, али и конзумирања животињског или човечијег меса.

Имајући у виду да је апокалипса значајна метафора коју еколошка криза користи у свом дискурсу, један сегмент тезе осврнуће се на систем интерпретације постапокалиптичне прозе у еколошком кључу. Будући да је екокритика, као интердисциплинарна теорија мање позната у нашем теоријском простору, овај сегмент синтетише екокритичка проучавања. У овом прегледу, успоставићемо неке од тема којим ће се бавити читаво поглавље: природа, дивљина, простор, окружење, пасторално, урбано и рурално, али и тело и постхумано. Било је битно да се одреде идеолошке позиције ових текстова на начине на које се постављају према антропогено схваћеној кризи у којој се однос према човеку и природи мења кроз различите таласе екокритичке теорије. У том процесу, схватамо да постапокалиптични роман јесте и роман о природи и њеном трагичном крају, али и новом почетку.

Такође, примећујемо да се кроз појмове дубинске и мрачне екологије, те кроз аргументације Славоја Жижека и Тимотија Мортонa концепт природе показује као место идеолошких сукоба, који се, одражавају на слику коју постапокалиптични романи имају о дивљини, одрживости, климатској промени и другим ангажованим темама. *Природа са великим П*, како се именује у трилогији Атвудове, показује се као место идеологије чија се идилична представа треба деконструисати како би се уступило место новој екологији. У том смислу и тело бива схваћено као опредмећење природне датости, па се неповредивост тела дестабилизује померајући своје границе у сферу генетских модификација. Тај сегмент тезе, показаће да се троп технофобичне апокалипсе трансформише у виду новог, постхуманог хуманитета, заснованом на теоријама неоматеријалистичке онтологије и постхуманистичким виђењима телесности у којима се преклапају еко-материјализам и постхуманизам.

Два сегмента овог поглавља осврнуће се на друштвене проблеме климатске промене и врхунца нафтне производње, који су релевантни у академским проучавања да се око њих оријентишу прозни жанрови климатске и нафтне фикције, као и теоријски оквири који ће изаћи из домена екокритичких текстова у засебна поља проучавања. Допринос постапокалиптичне фикције, у том контексту има за циљ да осветли проблем климатских промена и могућност нестанка ресурса фосилног горива који би довели до апокалипсе и радикалне промене света. Међутим, показаће се, и ова поља садрже своје инхерентне идеолошке поставке, које аутори постапокалиптичне прозе, нарочито Маргарет Атвуд, настоје да деконструишу.

Проблем прекомерне популације, као троп који постапокалиптична проза преузима из постапокалиптичног СФ романа, од недавно се поново налази на прочељу друштвених криза у научном и медијском дискурсу. Међутим, користећи сатирични мод, Атвудова разбија заблуде радикалних еколошких покрета и научних и политичких фигура мејнстрим културе, представљајући питање присилне депопулације као не само постапокалиптично, већ антропошовинистичко. Такође, приметимо да се постапокалиптична проза остварује као субверзивна али и као потврда центара моћи о производњи страха који има, како се чини, мотивацију и да ове центре не само дестабилизује, већ и да их одржи.

Простор отпора и слободе, како се чини, налази се у отклону од цивилизације и погодности који носи прекомерна потрошња, фетишизам робе и потреба за акумулацијом добара. Будући да је антиконзумеристички троп у центру интересовања апокалиптичних култова у романима Маргарет Атвуд, али и то да се у постапокалиптичном роману Кормака Макартија указује на призоре напуштених супермаркета, билборда, Кока-Коле и других означитеља конзумеризма, приметимо присуство дискурса неопрimitивизма који се прожима и кроз еколошку идеологију и кроз политичку и економску теорију. Премиса према којој се решење налази или у акумулацији добара или у одсуству жеље за акумулирањем, почива на инхерентним контрадикторностима према којима се постапокалиптична проза бави као проблемима конзумеризма. Истовремено се потврђује и преиспитује веродостојност радикалних еколошких покрета у систему у и изван конзумеристичке и постапокалиптичне парадигме.

Напоследку, постапокалиптична проза на субверзиван начин настоји да укаже на питање конзумирања животиња, покрећући тиме етичка питања о заснованости месождерског начина исхране и веганског начина. У овом сегменту, користимо теоријске поставке Жака Дериде о храни, конзумирању и животињама, да би смо се напоследку дотакли и конзумирања човека. Чини се да је канибализам у овим романима ултимативни троп који подрива али и потврђује конзумеризам.

При анализирању постапокалиптичне прозе користили смо више методологија. Превасходно, користили смо се *компаративном* методом, да бисмо указали на аналогije романа Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, као и спреге ових романа са њиховим претходницима. Да бисмо дефинисали есхатолошке наративе у овим романима, користили смо се *семиотском* методом којом смо анализирали инстанце митова о Потопу, Постању, као и Откривење и друге библијске текстове на којима се заснива трансформација апокалиптичног у постапокалиптично. Користећи методу *деконструкције*, настојали смо да укажемо на пукотине у промишљању о канону и жанру, али и на контрадикције у концептима природе, дивљине, простора, пасторалног и екологије.

Користећи *социолошку* методу, бавили смо се постапокалиптичном прозом у њеном друштвеном, политичком, еколошком и економском контексту, базирајући своја истраживања на текстовима Славоја Жижека и Жана Бодријара, али и Мишела Фукоа, антрополога Маршала Салинса и Питера Кластра. Значајан корпус текстова екокритичара попут Тимотија Мортонa, Питера Свенхдауа, те постхуманиста попут Рози Брајдоти, Бруна Латура, Стејси Алаимо, користи се културолошком критиком али и деконструкцијом, услед чега смо настојали да посматрамо постапокалиптичну прозу као субверзивну али и као производ центара моћи који истовремено дестабилизују и одржавају владајућу политичко-економску парадигму.

II. ПОСТАПОКАЛИПТИЧНА МЕЈНСТРИМ КЊИЖЕВНОСТ У КОНТЕКСТУ КАНОНА, ЖАНРА, МОДА И ДРУШТВЕНО АНГАЖОВАНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

II 1. Продор постапокалиптичне фикције у књижевни канон, тензије канонског и жанровског и прихватање мода

Постапокалиптична књижевност настоји да опише свет у једној контрадикторности: свет који остаје после његовог ултимативног краја. У есхатолошком смислу, крај света је веома могућ, предвиђен како у древним текстовима, па и научним спекулацијама и последично, предмет је интересовања и савремених књижевних текстова. Френк Кермод сматра да је свако доба апокалиптично, да се свака епоха суочава са осећајем краја, а исто тако се и човек, бачен у темпоралност, односи према животу као према низу крајева и почетака – из позиције *in medias res* – према којој је свако достигнуће један вид краја. На исти начин, завршетак књижевног дела, које рефлектује наш страх од завршетка живота, како Кермод проналази код Кенета Буркеа¹, делује *катарзично* (види: Кермод 2000: 7). Свесни да апокалиптично није књижевна новост, већ да почива на најранијим формама текстуалности, од библијске до секуларне апокалипсе, чини се да у 20. веку долази до популарности постапокалиптичне фикције, која се класификује као поджанр² научне фантастике. Како наводи Т.С. Милер,

степен до којег долази до прожимања толико формација популарне културе у XXI веку завређује нарочиту пажњу [...] Током XX века, научна фантастика постиже готово монополски статус над апокалиптичним спекулацијама раздвојеним од њихових светих и/или натприродних контекста. (Милер 2012: 30)

Северноамерички канон сведочи о наступању постапокалиптичне фикције унутар мејнстрим књижевности³ и улазак ових књижевних дела у северноамерички књижевни

¹ У референтном тексту Френка Кермода, аутор не наводи извор Кенета Буркеа на кога се позива.

² Појам жанра има вишеструко значење које измиче јединственој дефиницији; један је књижевно-теоријске природе и односи се на систем класификације текстова према културно-историјском моделу. Други појам жанра односи се на жанровску књижевност у смислу скупа конвенција које конституишу категорије попут детективног романа, вестерна, готског романа или научне фантастике. Такође, жанровска фикција има ореол тривијалне фикције, али приметимо да то је то, као и појам жанра, подложно дебати. Када говоримо о жанру, то јест, поджанру у оквиру постапокалипсе као жанра СФ-а, мислимо на скуп конвенција које то дело има у односу на друга дела постапокалиптичне књижевности. Дакле, у питању су конвенције које су присутне у овим романима, попут краја света, преживљавања, и слично, а које су присутне како у књижевним делима СФ маргине, тако и у романима Кормака Макартија и Маргарет Атвуд.

³ Мејнстрим (*енгл.* mainstream), или књижевност „главног тока” представља назив за дела која су канонски призната, то јест, припадају једном корпусу „озбиљније” литературе, која има академску валидацију, попут Милтона, Џојса, Бекета, али и Макартија и Атвудове (види: Јовић 2006: 12). Термин мејнстрим такође означава популарну, масовну појаву, па се у контексту популарне културе, мејнстрим романом може сматрати и дело које не ужива ореол академски признатог дела, али које јесте популарно међу читаоцима. Наш циљ јесте да увидимо на који начин се романи Макартија и Атвудове проналазе на пресецима између канонског

канон. У готово истом временском периоду Маргарет Атвуд и Кормак Макарти публикују романе постапокалиптичне тематике: Маргарет Атвуд објављује роман *Антилопа и Косац*⁴ 2003. године, док свега три године касније, Кормак Макарти публикује роман *Пут* (2006). У трокњижју *ЛудАдам*, *Антилопу* прати атипичан наставак *Година потопа* (2009), будући да се радња одиграва у паралелном временском периоду, али из тачке гледишта других јунака. Синтезу оба дела кроз сусрет јунака претходна два романа представља *ЛудАдам* (2013), насловљен као и трилогија.

Поставља се питање зашто се у кратком периоду од три године, на почетку новог миленијума, Макарти и Атвудова одлучују да публикују постапокалиптичне романе и на којим темељима почива популарност и академска канонизација ових дела. Имајући у виду да ови романи нису жанровски у смислу у коме се жанровски роман поистовећује са тривијалном књижевношћу, на који начин ови романи користе жанровски предложак или мод постапокалиптичног при конституисању канонског дела? Дугује ли успех ових романа именима својих аутора, или је реч о отварању канона за још један мод који је до њихове публикације био сматран за мод коришћен у паралитерарној прози? Намеће се и питање курентних друштвених криза које ојачавају популарност ових романа; примећујемо да се канон отвара за дела која поседују карактеристике постапокалиптичног мода у сусрету са факторима ових криза – еколошке, финансијске или конзумеристичке. Истовремено, такозване „тривијалне” жанровске форме у виду фикције хорора, научне фантастике и других, такође улазе у академска проучавања са књижевне маргине. Читајући постапокалиптичне романе Макартија и Атвудове, не можемо а де на запазимо ехо „ниже” жанровске слике када роман *Пут* замишљамо као туробнију визију хорди на шклопоцијама из филма *Побеснели Макс*, или еко-саботере, религијске култове и бизарне постљудске формације карактеристичне за „јефтинији” палп роман које карактеришу и трокњижје *ЛудАдам*. Роман, схваћен као жанр, поседује флексибилност да употреби конвенције из било које сфере „нижих” облика фикције, да се са жанровским конвенцијама поиграва и да их разграђује. Фигуре естетике ужаса и фантастичног – људождери, постљуди, или луди научници, у том случају, у постапокалиптичном свету ових романа, нису присутни ради јефтине забаве, већ се налазе у комплексном односу у којем савремена проза инкорпорира елементе тривијалног у литерарно, како би даље дестабилизovala канон и допринела богатству канона за још један, некада маргинализовани, постапокалиптични мод.

На нама је задатак да одредимо како се жанровско (с)налази у канону. У том процесу увиђамо пукотине у разумевању како жанровског, тако и канонског као елитистичке тврђаве у које улазе дела „високе” књижевности, те трагамо за тумачењима

или жанра постапокалиптичног, то јест, постапокалиптичног мода, па ће се термин мејнстрим користити у контексту књижевности „главног тока”, то јест, у контексту канонске литературе.

⁴ У даљем тексту, романи ће бити референцирани према годинама издања у Републици Србији. Превод романа *Антилопа и Косац* би требало превести као *Орикс и Крејк* (према преводу Николе Бубање у публикацијама наведеним у даљем тексту) будући да су у питању властите именице које се заснивају на заједничким именицама, а пракса је да се властита имена задрже у оригиналу. Међутим, да би смо избегли забуну приликом цитирања делова из публикованих романа, придржаваћемо се постојећег превода на српском језику. У том смислу, имајући у виду да се кованица *ЛудАдам* већ појављује унутар прва два дела трилогије у издањима романа на српском језику, задржаваћемо тај образац транскрипције, уместо *БесниАдам*, како је то Никола Бубања превео у критичким публикацијама о овој трилогији. Преводи цитата романа *ЛудАдам* (*MaddAddam*), преводи су аутора тезе, будући да овај роман (још увек) није објављен на српском језику. Такође, сви наводи текста у оригиналу на енглеском језику су у преводу аутора, уколико то није посебно наглашено.

постапокалиптичне фикције не само у својим уско-оријентисаним жанровским одредницама које, показале се, Макарти и Атудова прихватају и одбацују. Такође, важно је одговорити на питање у којој мери се овим романима говори у контексту жанра, а у којој мери се постапокалиптично доживљава као мод.

Када кажемо канон, мислимо на велика дела у смислу у ком их као такве одређује Харолд Блум у *Западном канону*: Хомер, Шекспир, Милтон, Вордсворт, Остин, Дикенс, Т.С. Елиот, Џојс, Фокнер, али и Мери Шели, Х. Џ. Велс, Хаксли, Орвел, Бардис, Легвин, Пинчон, Вонегат, Макарти, или Атвуд (види: Блум 1993: 531–567). Летимичним прегледом подугачког списка (хронолошки класификованом од антике до савременог романа, а такође и према језичким/географским одредницама) примећујемо да не постоји формална препрека канонизације тематике постапокалиптичног, узевши у обзир присуство аутора научне фантастике, Шелиног *Франкеништајна* или Хакслијевог *Врлог новог света*. Блум, ипак, не укључује ауторе СФ дела у ужи избор од 26 кључних књижевника *Западног канона*; с друге стране, СФ роман евидентира своје присуство на списку канонских аутора (Мери Шели, Хаксли, Легвин). На исти начин на који Хакслијев роман припада канону иако је уједно и класик СФ-а, постапокалиптична мејнстрим фикција отвара нова поља интересовања академије за простор потпуно уништеног света.

У тексту *Традиција и индивидуални таленат*, Т. С. Елиот повезује канон са идејом традиције, сматрајући да аутори великих дела морају бити свесни да се налазе унутар једног поретка, низа аутора од Хомера и Вергилија до ауторових директних претходника са којима кореспондира. У оквиру таквог система песник се *деперсонализује*, предаје се традицији, не властитом метафизичком позиву, или личној, већ једној универзалној емоцији која брише присуство личног интересовања. Одсуство персоналног, које доводи до *безвремености* аутора, рађа у се поретку према својим претходницима, у традицији на коју се дело наслања. Елиот сматра да

смиао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно, јесте оно што једног писца чини традиционалним. А то је у исти мах и оно што код писца побуђује најснажнију свест о његовом месту у времену, о његовој савремености. (Елиот 1991: 470)

У *Западном канону*, Харолд Блум проналази кључне елементе каноничности књижевног дела: способности текста да надиђе или инкорпорира традицију кроз увођење нових оквира; од текста се очекује да поседује капацитет да се изнова чита кроз новије рецепције, то јест, да има мноштво читања кроз епохе, као и компетентност да утиче на књижевна дела из прошлог, садашњег и будућег периода (види: Лухар 2014: 16). Говорећи о естетској вредности канонског текста, Блум напомиње да аутор

продире у канон само својом естетском снагом, која се састоји од амалгама карактеристика: овладавањем фигуративним језиком, оригиналношћу, когнитивном моћи, знањем, богатством дикције. (Блум 1993: 29)

У конституисању канона, према Блуму, учествују *аутори сами*; књижевници вреднују друга дела, позивају се на њих, чиме се укида могућност политизације и екстерног валидатора канона – политичког или идеолошког регулаторног тела или академске критике. Ни читалац није изузет, као ни његова рецепција, јер дело поседује интринзичке вредности које нам се отварају у једном процесу самоканонизације.

Кермод разблажује Блумову ригидну тезу о ауторима као онима који одређују канонско, говорећи о случајности у естетској валидацији канонског дела, када каже да „ми сами правимо каноне тако што позорно читамо текстове и контексте, али међу тим текстовима може бити и неки којима се нећемо бавити и који у канону остају по инерцији” (Кермод 2004: 34). Такође, Кермод повезује канон и са променама у култури, јер канон јесте „регистар уз помоћ кога наше историјско саморазумевање бива формирано и модификовано” (Кермод 2004: 36). Канон на тај начин постаје огледало нашег саморазумевања, кроз нове интерпретације једног књижевног дела које у неком историјском периоду можда не би сматрано канонским; канон се проширује новим читањима неких занемарених дела, јер се и теорија књижевности мења (види: Кермод 2004: 36–37). Такође, флуидност канона се огледа у омогућавању да му приступе књижевна дела која су некада била на маргини, али у актуелном културолошком разумевању постају значајна. Канон, како сматра Кермод, „никада није био непропустив” (Кермод 1985: 78–79), будући да се канонско одређује према друштвеном или институционалном консензусу. Тачно је да се репутација аутора и њихових дела стиче „мишљењем” других аутора и академских професора о њиховом делу; међутим, проблем настаје код разграничавања категорија мишљења и знања, које бива подложно друштвеној, те институционалној валидацији (види: Лухар 2014: 19). Међутим, за Френка Кермода, очување канона према критеријумима какве успоставља Блум јесте и даље релевантно, будући да је канон и даље валидан и потентан у одређивању, класификовању и категоризацији значајног књижевног дела (види: Кермод 1985: 89).

С друге стране, питање канона према Блумовој типологији јесте подложно дебати која се води у академској критици, с обзиром на критеријуме уз помоћ којих канон искључује ауторе и дела са маргине. Ипак, Харолд Блум настоји да се одбрани од уплива друштвене критике у канон, интерпретације дела према родним, класним и расним карактеристикама, јер дела, према овом теоретичару, не смеју да буду канонизована на основу политике. Дела у микроканонима марксистичке, феминистичке или постколонијалне теорије претендују на канон, а њихови гласноговорници критикују Блумов канон као ексклузивистички, са превише *маторих, белих, западњака*. Истоветно, чини се и да популарна, масовна књижевност (СФ, па и постапокалипса) нема лак пут до канона. У критици Блумовог *Западног канона*, Џон Гилори примећује својеврсни елитизам који

се састоји у спремности да се дела масовне културе рангирају далеко испод западног канона, док се популизам изражава као сумња усмерена према институцијама високе културе, посебно академским институцијама. (Гилори 1995: 88)

Гилори се не слаже са ламентирањем и покушајима да се очува чистота канонске књижевности услед утицаја политичког и идеолошког вредновања романа, која се бори против уплива популарне културе и културне критике којом се баве политизовани професори, дисциплинама које излазе из друштвене науке у књижевну критику (види: Гилори 1995: 84). Естетска вредност према којој Блум и Кермод одређују каноничност подложна је трансформацији и сходно томе, према Гилорију, канонизацију треба избегавати услед начина разумевања задовољства у тексту, јер ако задовољство разумемо као узвишену естетску категорију, искључујемо друга задовољства. Књижевни канон треба одбацити, сматра Гилори, јер дискриминише остале типове задовољства – оно за масовном културом, за путовањем, храном, или вођењем љубави (види: Унгуринау 2011: 96). Међутим, књижевни канон јесте значајан, без обзира на делимичну превазиђеност ригидног Блумовог

елитизма, као и аргумент Џона Гилорија о одбацивању канона, јер да није важан, дебата о канону се не би ни водила. Истовремено, канон показује и своју отвореност за, нама значајна дела постапокалиптичне књижевности.

Чини се да долази до двоструког процеса на пољу канонске књижевности и постапокалиптичног мода. Идеја канона као места искључивости и елитизма више нема толико чврсто утемељење као једини валидни ауторитет значаја неког књижевног дела, с обзиром на то да долази до делимичног одвајања од блумовски схваћене идеје канонизације, јер канон постаје знатно флуиднији и отворенији за промену. С друге стране, у тематском смислу, постапокалиптична проза Макартија и Атвудове доприноси томе да је постапокалиптични мод, који је у 20. веку повезиван са паралитерарним, сада постаје предмет интересовања канонских аутора, а самим тим и конституент канона. Ни на пољу паралитерарног, ситуација више није тако детерминисана у погледу придржавања конвенција једног жанра или мода, јер се и СФ дела се отварају према литерарном, долази до одбацивања конвенција, до амалгама различитих модова (фантазија, фантастика, хорор, натприродно, криминалистичко, авантуристичко, постапокалиптично) и стилских норми које карактеришу академски прихваћена дела. Мод постапокалипсе постаје прихватљив у академским круговима, не само захваљујући ауторитету писца, већ и томе што процес читања и интерпретације дела постаје мање елитистички. Дакле, долази до процеса отклона од зилотског академског читања литературе, као и удаљавања од тежње да се дела вреднују и класификују према жанру или тематици. Будући да романи Макартија и Атвудове измичу јасној жанровској класификацији, можда је, уместо жанровског, пригодније говорити о постапокалипси као о моду. У том контексту, потребно је дефинисати шта се у књижевној теорији сматра жанром, а шта модом, како би се постапокалиптична проза профилисала изван стриктних подела жанровског (понекад схваћеног и као тривијалног) спрам уже-схваћеног канонског дела.

Потребно је ближе одредити појам жанра, имајући у виду да овај термин има више значења, да се користи и као категорија књижевног облика, али и у дерогативном смислу, схваћен као тривијална фикција. У научној студији *Рађање жанра* (2006), анализирајући дела зачетника српске научне фантастике, Бојан Јовић запажа да жанр може означавати „најнижи степен у хијерархији књижевне генологије, литерарни облик сасвим специфичних и мање-више прецизно одређених формалних и садржинских одлика” (Јовић 2006: 5), као и шире, нетерминолошки схваћен „скуп особина уметничке појаве која се приближава сложеним особинама (књижевног) рода” (Јовић 2006: 5).

Дакле, када је реч о постапокалиптичној фикцији као поджанру научне фантастике, она се у 20. веку поима више у контексту тривијалне литературе, како уосталом и научна фантастика бива разматрана. Како проналази Бојан Јовић, ова класификација није неутемељена, имајући у виду удео тривијалног

у самом обликовању научнофантастичних остварења (притисак масовне публике, нужност брзог писања, који се читавају у схематизованом обликовању и доводе до великог броја површно писаних дела занемарљивог квалитета, значајан утицај који уредници часописа имају на коначни изглед објављених радова, итд.). Опет, сврставање у токове популарне шунд односно кич-културе хипотеза је која важи практично само за SF-продукцију на западној хемисфери или, још уже, за америчко тржиште. (Јовић 2006: 12)

Међутим, Јовић напомиње изузетност научне фантастике као жанра које Станислав Лем дефинише према моделу сусрета различитих сфера културних утицаја које се

ексклузивно само проналазе код СФ-а: на пресеку тривијалне фикције и са књижевношћу мејнстрима. Док се паралитерарни жанровски романи, попут крими-романа, вестерна, или љубавног романа сматрају „нижим” облицима, СФ роман би се ипак могао лоцирати *и* у оквиру „високе” књижевности главног тока (види: Јовић 2006: 12, Лем 1976: 20).

С друге стране, у теоријским проучавањима жанра као термилошке одреднице, примећујемо потешкоће његовог дефинисања, флуидност и мешање жанрова, као и интеракцију термина жанра и мода. Термин *жанр* у књижевну теорију долази из француског језика (фр. *genre*, од латинског *genus* – род, врста, тип), кроз ново разумевање некадашњих категорија рода и врсте, услед потребе за новим термилошким одредницама. Жанр представља скуп категорија у књижевности и уметности, а дефинисање жанра се врши на основу сличних карактеристика – теме, дискурса, језика, стила, садржаја, или естетике. Многи покушаји дефинисања жанра успешни су на базичном нивоу, али потешкоће се јављају у настојању да се да свеобухватна дефиниција. Према Милановићу

непосредни кривац за то јесте непостојање изграђеног појма о жанру, па се о њему размишља као о априорној или апостериорној, теоријској или историјској, уметничкој или техничкој, есенцијалистичкој или органицистичкој категорији. То посебно долази до изражаја у погледу скупине текстова за које се наводи да су настали у другој половини XVIII века и који се обележавају групним називима *популарна, забавна, тривијална, жанровска, масовна књижевност/уметност*. (Милановић 2014: 816)

Иако се роман одомаћује у периоду који наводи Милановић, први модеран роман, *Дон Кихот*, појављује се потиче на почетку 17. века, Сервантесовим одговором на витешки роман. У 18. веку, појава популарне књижевности и одбацивање категорија аристократске естетике лепог и узвишеног, кореспондира са променом према грађанском друштву у Француској и успостављањем средње класе, те масовном продукцијом књижевности и описмењавањем средњих и нижих слојева становништва. Све до етаблирања романа као канонски признате форме, примећујемо генезу како високе, тако и тривијалне прозе, које се развијају упоредо. Романи који се класификују као жанр готике, а који постају актуелна форма у позном 17. веку, пишу и канонски признати писци, попут Едгара Алана Поа, Перси Шели, Мери Шели, али истовремено се публикује и знатан број тривијалних књижевних текстова готског романа. Сем готике, актуелни су и жанрови хорора, детективске прозе неоптерећене досезањима метафизичких вредности (види: Милановић 2014: 817), чиме се подела на „вишу” и „нижу” књижевност одржава све до 20. века, када долази до значајних полемичких текстова о жанровском и канону, као и до постмодернистичке интеракције високе и жанровске прозе.

У тумачењу жанра, Милановић говори о систему правила, о клишеима у позитивном смислу, очекивањима читалаца у језичком систему (стила, симбола) који треба да одговори на таква очекивања, а свако одступање од таквог система мора бити оправдано. Према Лотману

гносеолошка природа естетике истоветности састоји се у томе што се разнолике животне појаве спознају путем њиховог изједначавања са одређеним логичким моделима. При томе уметник свесно одбацује као несусаствено све оно што чини индивидуалну особеност појаве, изједначавајући појаву са њеном суштином, а суштину – са једним од готових гносеолошких модела којим располаже. (Лотман: 1970: 245–246; Милановић 2014: 823)

Порука коју жанровски код носи мора бити препозната од стране реципијента, док се успоставља једно дијалектичко јединство између конвенције и иновације (види: Еко

1985: 174–175). Исто је у сликарској уметности – жанрови се мешају, евидентирамо утицај и симбол другог сликара, али није свако дело уметничко само на основу тога што успева да превреднује неки мотив, нити начин на који сликарским потезом показује вештину (што би кореспондирало са богатством језика у књижевности, а то опет није искључиви норматив у вредновању дела), већ је реч о комплексном систему инкорпорирања жанровских порука и система који се одбацују или употребљавају како би се успоставила логичка валидност у оквиру етаблиране уметничке рецепције. Према Новици Милићу, „у поетици, жанрови су елементи таксиномијских система литературе, како би се утврдило порекло, генеза неког дела кроз његову сличност (*mimesis*) са ранијим делима” (Милић 1998: 123). То би значило да жанр првобитно означава на који начин се дело наслања на његове узорне, нормативне који су се у класицизму везивали за традицију, да би се касније, током преокрета романтизма, жанр односио на естетику дела, на један стилски костур, идеју „калупа или обрасца лишеног садржине” (Милић 1998: 123).

Ове обрасце можемо лако евидентирати у романима детективске фикције, хорора, научне фантастике, или љубавне романсе који немају међусобне сличности, сем у погледу придржавања властитих конвенција или схема (види: Милановић 2014: 819). Из тог разлога, ови романи бивају категоризовани као жанровски романи. Међутим, у позном двадесетом веку, када се подела између „више” и „ниже” књижевности замућује, примећујемо да аутори постмодернистичке прозе, тежећи да дестабилизују ове поделе, користе конвенције ових, паралитерарних романа како би постављали питања о метафизичком, о субјекту и идентитету, као и о самом роману. У том смислу, оно што смо сматрали жанровским романом се трансформише, жанровски предложак се употребљава да би се указало на недостатке прецизних класификација. На тај начин, можемо говорити и о Маргарет Атвуд и о Кормаку Макартију као о ауторима који свесно користе моделе популарне културе, филма, медија, авантуристичког романа, научне фантастике, готске фикције, или вестерна⁵.

У Деридином тексту *Закон жанра* полази се од претпоставке о чистоти жанра, о премиси према којој се жанр одређује у свом тематском, симболичком, синтаксичком смислу, јер да не постоји идеја жанра као пуристичке текстуалности дела (види: Дерида 1980: 203) не бисмо могли говорити о мешању или бркању жанрова (види: Дерида 1980: 202). Међутим, иако жанр није нешто природно, он класификује текст, организује према различитим категоријама, тако да је он потребан у смислу прихватања задатих, имагинарних класификација у једној затворености, да би се опет, текст отворио према одступању од жанра. Дакле, текст учествује у жанру, али он није жанр, јер нема ничег природног у вези са жанром, ако знамо да се књижевни текст конституише на изласку из жанра. Према Жаку Дериди, о жанру можемо говорити у оквиру структуралистичке наратологије на један формалан начин (математички, логички, структурално) или у савременом смислу (кроз теорију гласовних чинова, реторике), при чему се ово традиционалније разумевање жанра као таксономије, трансформише у виђење жанра као скупа културолошких, функционалних, историјских механизма (види: Криминс 2011: 45–46). Елементи оба горенаведена приступа жанру присутни су и данас у сталној интеракцији, кохезији и оспоравању. Ако долази до мешања жанрова (о чему говори Дерида), то указује

⁵ У Блумовом *Западном канону*, Атвудова и Макарти већ бивају успостављени као значајни конституенти. Макартијев *Крвави меридијан* Блум види као најзначајнији амерички роман у последњих 25 година америчке књижевности двадесетог века. Блум не дели то мишљење о роману *Пут*, што не значи да његове жанровске одреднице одбацује као тривијалне, јер и *Крвави меридијан* такође користи жанровски предложак вестерна.

„не на њихов недостатак чистоте, нити на пермеабилност њихових граница, већ управо на супротно, на оригиналнији чисти идентитет без кога идеја мешања жанрова не би имала смисла” (Криминс 2011: 50).

Жанровска критика открива пукотине и прелазе, хибридизације и мешање кроз које пролазе жанрови у конституисању књижевног дела. Како се дело ослања на жанр, тако истовремено и прекида своју симбиотичност са пореклом од кога потиче, у једној игри отпора између општијег и специфичног, сингуларног и генералног (види: Милић 1998: 124), при чему долази до замућивања и преплитања жанрова и изневеравања очекивања читалаца. Наглашавајући да „жанрове не треба бркати” (Дерида 1980: 202), Дерида говори о мешању жанрова на једном општијем нивоу образаца у оквиру којих, као по правилу, ваља одступити. Дерида тврди да

сваки текст припада једном или више жанрова, не постоји текст без жанра; увек постоји жанр и жанрови, али такво учествовање никад не доводи до припадања. Није то услед обилног преливања слободне и архаичне продуктивности без класификације, већ услед *својства* саме партиципације, услед ефекта кода и жанровске ознаке. Означавајући жанр својом ознаком, текст се ослобађа ознаке. (Дерида 1980: 212)

Жанр јесте и историјска категорија, варијабилан је и може се трансформисати како се, кроз време, трансформишу друштвени и културолошки утицаји. Жанр, који се оријентише око садржаја (види: Дерида 1980: 209) настоји да, у просторном и временском континуитету укалупи низ разнородних текстуалних форми према тематици. У том смислу, постапокалиптична фикција схваћена као жанр или поджанр, код критичара који тематику књижевног дела после краја света схватају као део континуитета од прото-постапокалипсе до савремене постапокалиптичне прозе, наилази на проблем класификације. Књижевна дела која се баве тематиком постапокалиптичног настају у 19. веку: *Последњи човек* Мери Шели (1826) и *Након Лондона* (1885) Ричарда Џефриса; као и остали романи о крају света, ови романи се баве питањима усамљености, промишљањима о свету пре и после апокалиптичног догађаја, али су у својим контекстима, језику, стилу и форми знатно другачији од савремених СФ романа⁶. Начин на који жанр детерминише дела, претпоставља изналажење сличности у погледу форме, дакле на који начин је језик горенаведених романа сличан са постапокалиптичним остварењима која су предмет ове тезе. Међутим, постојећа форма не може се само преbacити, прекопирати у ново дело (види: Мекеон 2000: 1; Гијен 1971: 111) и на тај начин не можемо говорити о једном континуитету, о постапокалиптичном жанру у коме се Мери Шели, Маргарет Атвуд и Кормак Макарти налазе у истоветном скупу културолошких и историјских механизма.

Стога, можда је прецизније о савременој постапокалиптичној фикцији говорити у контексту мода, него у смислу жанра, чији задатак да класификује постапокалиптичну фикцију може бити недовољно прецизан. Имајући у виду да су жанрови историјске, а модови трансисторијске категорије, закључујемо да су жанрови склони промени, док су модови стабилни (види: Мекеон 2000: 2). Како запажа Жак Дерида, Женет преиспитује природност и идеалност жанрова, будући да ниједан жанр не може да буде историчан, а да

⁶ У контексту студије о континуитету постапокалиптичне тематике у фикцији и њеног генези кроз историју, ови роману јесу значајни, али су такође и удаљени од савремене постапокалиптичне прозе. Они постапокалиптични мод користе у другачијем контексту, имајући у виду репрезентације стварности другачије од оне које интересују Макартија или Атвудову.

истовремено очува жанровску дефиницију (види: Дерида 1980: 209). Мод је, чини се, ближи лингвистичким категоријама, исказима, начинима на који се одвија приповест, за разлику од историјски посредованих, флексибилних, карактеристика жанра. У том смислу жанр је консензус, а мод природна категорија⁷. Аластер Фаулер сматра да жанр

у једном тренутку исцрпљује своје еволутивне могућности. Али еквивалентни мод, флексибилан, вишеструк и подложен новим мешавинама, може да генерише компензационо мноштво нових жанровских форми. Јер мод је апстрахован из постојећег конкретног историјског жанра. Потоњи, блиско везан за специфичне друштвене форме, погодан је да са њима и нестане. Али мод кореспондира са, на неки начин, перманентнијом поетиком става или упоришта, независног од његових партикуларних контингентних отелотворења. (Фаулер 1971: 214)

Идеју мода (*енгл.* mode – модус, мод) у савремену књижевну теорију уводи Нортроп Фрај, како би класификовао свет фикције у односу јунака према окружењу, као и у односу на друге ликове у делу. Фрај дефинише пет различитих модова: мит, романа, високомиметички, нискомиметички и иронијски мод (види: Фрај 2007: 43–44, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* 2021). На тај начин, Фрај даје могућност да неприродне одлике жанра као методе класификације, дају предност широј, генералнијој идеји мода, која нам помаже да тумачимо дела у контексту, која се, користећи ове модове, кроз историјску призму развијају паралелно.

У романима Кормака Макартија и Маргарет Атвуд примећујемо више модова, а исто тако их можемо категоризовати кроз мод *романсе*. Позивајући се на типологију Велека и Ворена у разматрању о жанру, Милановић наводи да су се роман и романа одређивали су се према својству *миметичности*, начину подражавања стварности, где је роман претендовао на реалистичније прикаже наше разумевање света, док се романа усмеравала према фантастичном, узвишеном, ономе што се неће догодити (види: Милановић 2014: 817, Велек и Ворен 2004: 259). Према Фрајовој типологији, роман јесте један од жанрова, док се романа може сматрати модом. Међутим, према Фрају, не постоји чист и самосталан жанр, а конвенције/мод романсе користи се од античке књижевности па до данас. Толкинова проза, према Фрајевом мишљењу, у 20. веку популаризује мод романсе, а последично и читава научнофантастична књижевност (види: Фрај 1976: 4), па и постапокалиптична проза.

Такође, Атвудова користи иронијски мод, то јест, сатирични мод⁸, у романима трилогије *ЛудАдам*; свесни смо да комичну постапокалипсу у делу Маргарет Атвуд треба тумачити као савремено дело које се наслања на менипску сатиру, према моделу *Гуливерових путовања* Џонатана Свифта. Претпоставка је да се постапокалиптично стање

⁷ Женет наводи да се у Аристотеловој дефиницији трагедије јавља вишезначност – у смислу високомиметичке уметности драмског, али и као општа тема трагичне ситуације. У том смислу, тема и жанр су различити појмови. Узмимо за пример *Хамлета*, који би према Аристотелу био трагедија. Но, ако посматрамо роман *Оркански висови*, говоримо о трагедији у *тематском* смислу. Стога, Женет тврди да је дошло до „конфузије између мода и жанра” (Женет 1992: 61), јер жанрови су природне категорије, док су модови такозване природне форме, које се рачвају на наративно и дискурзивно. Наративни мод је оријентисан према опису догађаја, чињеница, а дискурзивни мод обраћа пажњу на оног који говори (види: Ален 2011: 96). Конфузија настаје у јасном одређивању између жанрова и модова, јер они се преплићу и прожимају.

⁸ Услед варијација у терминологији и различитог схватања појмова жанр и мод и даље се води дебата да ли је сатира припада жанру или моду (Парк-Ози 2019: 5). Нортроп Фрај дефинише сатиру као „ратоборну иронију” (Фрај 2007: 266).

у овим романима, путем употребе различитих литерарних модова и жанровских конвенција хорора, СФ-а, авантуре, користи не само би се промишљала човекова егзистенција после драматичног ултимативног догађаја „краја света”, већ као потка за много значајнија питања о субјекту, истини, стварности, Богу – дакле, о „великим” темама. Истовремено, нека ранија дела, која се такође баве тематиком постапокалиптичног света и промишљају га кроз матрице митског, религијског и философског, ипак немају академско признање. Пример за то јесте роман *Кантикулум за Лајбовица* (1959) Валтера М. Милера Јуниора, који упркос награди Хуго (за најбоље СФ остварење године) и култном статусу у оквиру СФ фандома, ипак остаје изван књижевног канона, упркос томе што покреће значајне теме, као што су религија, технолошки прогрес, цикличност времена, теме које би биле својственије роману „вишег” стила. Међутим, *Кантикулум за Лајбовица* ипак је ближи домену б-књижевности него канону, чак и сада, када се из позиција ревизије и експанзије канона, дела која користе СФ, те постапокалиптични мод, могу уврстити у канон⁹.

Макартијева постапокалиптична проза користи жанровске елементе и преузима различите књижевне модове у роману *Пут*, али се у поређењу са жанровским романом, ипак темељи на литерарној традицији високе фикције. Значајан сегмент Макартијевог опуса може се класификовати кроз поигравање са жанровским предлошком, што није аберација од Макартијеве норме, јер и пре објављивања романа *Пут*, аутор користи предлошке вестерна и криминалистичког трилера¹⁰. Из тог разлога, оно што карактерише све његове романе јесте егзистенција двоструке рецепције Макартија (види: Дорсон 2017); са једне стране јунаци који се налазе у познатим просторима (америчког Југа, Запада, постапокалиптичног простора који поприма одлике постапокалиптичног филма) и који се запућују на своја архетипска путовања (у утопијски простор наде према Југу, где се можда може пронаћи спас од хладноће, оскудице, смрти, канибала). Једна од одлика романа јесте структурална једноставност, кратки дијалози, стилска и акциона сведеност, која се може укратко описати – Човек и дечак се крећу према простору слободе, покушавајући да преживе несташицу хране и банде људождера које сусрећу на путу. Отац се жртвује како би сачувао живот сина, а дечак напослетку успева да се спасе.

Међутим, оно што бива занемарено у књижевној критици је други Макарти, чија херметична проза високог стила збуњује критичаре (види: Дорсон 2017). Дефинисавши два

⁹ Користећи митске матрице, овај роман има утемељење у есхатолошком библијском корпусу, што јесте плодотворан домен и у другим делима постапокалиптичног наратива, али остаје академски непризнат као део књижевног канона.

¹⁰ У периоду након *Пограничне трилогије*, код Макартија долази до извесне промене стила и тематике, иако су централни елементи и даље присутни. Романи *Нема земље за старце* и *Пут* баве се туробним стварностима света испуњеног насиљем, у коме постоји велики потенцијал саможртвовања и интимности (Фрај 2012: 152). Наиме, роман *Нема земље за старце* „спаја популарни амерички жанр вестерна и роман злочина, али је ипак дело жанровске фикције” (Фрај 2012: 152), у коме се Макартијев стил, у супротности са пређашњом трилогијом коју карактерише богатија синтакса, користи сведенијим и једноставнијим синтаксичким структурама које су евидентне и у роману *Пут*. Стивен Фрај проналази вредност сведеног стила у Макартијевој прози као вид експеримента: „иако неки могу да сматрају једноставност у стилу која карактерише последња два Макартијева романа као уступак масовном тржишту, посебно јер су оба дела брзо прилагођена филму, можда је продуктивније посматрати овај помак као још једно истраживање потенцијала шире интерпретације стила и језика” (Фрај 2012: 153). Фрај сматра да роман *Нема земље за старце* поседује одлике палпа, али истовремено није оптерећен формалним правилима услед философских преокупација (Фрај 2012: 154), а то је карактеристика и романа *Пут*.

Макартија, Џејмс Дорсон верује у оног правог Макартија, „којег виде само проницљиви критичари и лажног Макартија, који намамљује у лаковерне читаоце који не умеју да одреде када општа задовољства текста поткопавају његову сложеност” (Дорсон 2017). Макартијево завођење читалачке публике палпа фрустрира љубитеље популарних романа услед начина на који он користи и трансформише паралитерарно у очекивањима о природи јунака и исходу заплета (види: Фрај 2002: 154), као и у присуству херметичких и поетских пасажа који знају да буду импрегнабилни. Макартијеве алузије на Хемингвејеве кратке приче и минималистичка естетика која их карактерише само су неки од показатеља Макартијеве литерарне традиције која му претходи. Истовремено, изразито туробна тематика свеопште смрти и привидног недостатка наде у спасење у великој мери онеспокојава укус масовне читалачке публике (види: Фрај 2002: 154). Управо та сложеност која се огледа кроз егзистенцијалну запитаност о хуманитету и смислу омогућава приступ канону америчке књижевности, јер тематика постапокалипсе, без обзира на њену друштвену актуелност, није довољан фактор каноничности, барем не сам по себи¹¹.

Макартијев стил је уникатан и његова поетика још није прецизно класификована (види: Грив 2018: 8); употреба архаизама у роману *Пут* није толико својствена његовим постмодерним савременицима, а такође, иако су многи пасажи писани високим стилем; он није типичан модерниста; не експериментише током свести као што то чине Џојс и Фокнер (фокнеровски стилски и тематски моменти су присутни), нити тражи изгубљено упориште како би око њега реконструисао смисао (види: Грив 2018: 8). С друге стране, његови романи богати су референцама на грчку митологију и *Библију*, што му даје дозу универзализма и повезује га са канонским делима, с тим што његови романи, кроз америчку литерарну традицију, бивају смештени у један локални контекст америчког Југа и Запада.

Дорсон примећује да долази до својеврсног реструктурирања књижевног поља на књижевној сцени, јер „најзанимљивија ствар у вези са Макартијевом жанровском фикцијом и експанзијом ширег културног обрта према жанру на који његово дело представља (и на њега вероватно врши велики утицај) јесте комбинација књижевности и генеричности [то јест,] књижевна жанровска фикција” (Дорсон 2017). Треба нагласити да Макартијеви романи не користе жанр на исти начин на који га користе постмодернистички аутори позног двадесетог века, као вид експеримента, метафикције, самореференцијалности, разградње метанаратива (иако су ови елементи присутни алузијама за Платона, Ничеа, Бекета, и питања језика), већ се ради, како то проналази Ендрју Хоберек, о „новијој тенденцији да се књижевни статус додели самим популарним жанровима” (Хоберек 2007: 237–238).

Чини се да долази до сусрета реализма (романа који претендује да опише „стварни” свет) и жанровске књижевности (у контексту имагинарних светова) у скорашњем *жанровском заокрету*, будући да реализам истражује алтернативе у стварном свету уз помоћ жанровске фикције, али истовремено долази и до потребе да се употребом жанровске фикције дође до разумевања саме реалности (види: Дорсон 2017), чиме се имплицира једно стање друштвене кризе репрезентације. Постмиленијумске друштвене кризе обликују овај

¹¹ Роман *Пут* задобија масовну популарност изван граница САД, препоруком Опре Винфри у емисији која важи за једну од најпопуларнијих, не само у САД, већ и у свету. Таквим признањем, роман *Пут* стиче много већу популарност која излази изван граница академске, високе прозе на тржиште популарне фикције. Рецепција романа стога бива предмет разних класификација и немогућности класификовања: постапокалипса, СФ, хорор, алегија, роман о екологији, климатски роман и слично.

жанровски реализам, то јест, постапокалиптични мејнстрим, сусретом са новим облицима постхуманог, редефинисањем природе (као поља антропоцена), политике (краја либералног консензуса) и економије (неолиберализма) (види: Дорсон 2017), јер уместо што научна фантастика, на пример, кроз жанр замишља будуће светове као одступање од садашњости, жанр заокреће „према стварном кроз имагинацију” (Дорсон 2017).

Упркос томе што дела спекулативне фикције и научне фантастике транспонују критику садашњег тренутка у далеку имагинарну или ближу, реалистичнију, будућност, није непримерено поменути друштвене кризе као кључне факторе етаблирања постапокалипсе у амерички канон. Миленаризам и општа апокалиптичност медијског и научног домена, можда је допринела томе да аутори попут Макартија и Атвудове изаберу постапокалиптични амбијент за формулисање своје идеје. Штавише, евидентна је *забринутост за будућност света* код оба аутора за оно што оставља будућим генерацијама. Макарти у једном интервјуу образлаже инспирацију за роман *Пут*:

Пре четири или пет година, мој син (Џон, тада стар три или четири године) и ја отишли смо у Ел Пасо (у Тексасу) и тамо смо се затекли у старом хотелу. Једне ноћи, Џон је спавао, вероватно је било око два ујутро, а ја сам пришао прозору и само стајао и гледао кроз прозор у тај град. Ништа се није мицало, али чуо сам возове како пролазе, врло усамљен звук. Управо сам имао слику како би овај град могао изгледати за 50 или 100 година ... пожари су на брду и све уништено, а много сам размишљао о свом малишану. Па сам написао две странице. А онда сам отприлике четири године касније схватио да то нису две странице књиге, већ књига и о том човеку и том дечаку. (Макарти 2009)

Према Макартију, централна тема романа јесте однос човека и сина и њихово преживљавање у свету у коме су шансе за то минималне; љубав и безрезервна пожртвованост оца да сачува живот свог сина дају смисао у простору који је лишен изгледа да се у њему може преживети, барем ако је веровати наративном субјекту. Ма колико песимистични, романи мејнстрим постапокалипсе су у најмању руку амбивалентни, а многи критичари ће се сложити да у њима постоји утопијски простор наде. С друге стране, у тренутку инспирације за роман, Макарти посматра један умртвљени, миран градић и пројекције тог простора у будућност као уништеног места, услед чега се могу поставити питања о мотивацији за такву деструкцију и потпуну смрт у овом историјском тренутку. У том смислу, Макарти се ослања на пређашње постапокалиптичне романе, као на потку коју користи за опис страхова од тоталне апокалипсе, која сада више не мора да буде заснована на страховима од нуклеарне бомбе, већ је могуће да су друге курентне кризе актуелне као мотивација за дочаравање једног застрашујућег могућег света. Такође, ослањајући се на неке елементе америчког натурализма који се баве преживљавањем човека у сусрету са неограниченом силом природе, за *Пут* се може рећи да у одређеној мери прати натуралистичку литерарну традицију Џона Стајнбека, Стивена Крејна или Џека Лондона. Истовремено, херметичност појединих пасуса, метафоре о природи и Богу, као и о природи апокалипсе, доприносе утемељењу овог постапокалиптичног романа у књижевни канон на темељима Платона, Дантеа, Милтона, Јејтса али и Бекета, Хемингвеја и Фокнера.

Такође, могућност читаоца да препозна страхове од смрти природе и друштвеног колапса, страха од немогућности да се сачува живот властитог детета, као и могућност да се ови страхови проживе кроз катарзични процес читања и поистовећивања, јесу елементи који обезбеђују популарност постапокалипсе, како у жанровском роману, тако и у канонском роману, а истодобно у филмској индустрији забаве на чијем се таласу додатно

популаризује и оживљава овај жанр/мод. Ако друштвени фактори не доприносе канонизацији постапокалиптичног, поставићемо следеће питање: На који начин би се Макарти перципирао у контексту једног романа, лишеног постапокалипсе? Да ли би простор пустиг острва могао бити плодотворно тле за бесконачне формулације мистичног пепела и измаглице, ако бисмо сакупљање остатака залиха са брода и непријатељске људождере оставили као непријатеље, а наше јунаке препустили путовању према цивилизацији, да притом прикупљају залихе, као што то чини Дефоов *Крус*¹² или *Усамљени вук* Џека Лондона? Био би то један посве другачији роман, лишен могућности да изнова потврђује негостољубивост мистичне пепели и измаглице, као и „натприродни” нестанак готово комплетне природе.

У настојању да одреди жанр романа *Пут*, Мајкл Шабон запажа да је исконска мотивација дела страх за будућност деце у свету који постаје све страшнији и опаснији, јер

оно што се открива као најснажнији моменат приликом читања романа *Пут* није прогностичко или сатирично упозорење о будућности, или безвременска парабола о очевој преданости сину, или још једно макартијевско испитивање насилних основа свих друштвених односа и равнодушности космичке чељусти крвавом залеђу човечанства. *Пут* није запис очинске верности; то је тестамент за понор највећих страхова родитеља. Страх да оставе дете само, да умре пре него што дете досегне пунолетност и научи да функционише и да се суочи са опасностима у свету или да пронађе новог партнера са којим ће се суочити. Страх од тога да ће једног дана бити обавезан за добро свог детета, за његов мир и удобност, страх да му не учини насиље или чак да оконча живот. И, изнад свега, страх од сазнања – чега се сваки родитељ боји – да сте оставили своју децу свету који је нарушенији, отровнији, базичнији и насилнији, невеселији и токсичнији, осуђенији на проклетство од оног који сте наследили. Управо у одважности и усредсређености којима *Пут* проширује метафору очеве кривице и тешке туге услед напуштања сина да замени свој живот за његов у уништеном свету без пријатеља, *Пут* проналази огромну снагу да дотакне и ужасне читаоца. (Шабон 2007)

Напоследку, у дискусији о канону, жанру и моду, примећујемо да жанровски клишеи, или наративни поступци, нису гаранција инклузије у канон или изопштавања из канона. Оно што јесте евидентно, јесте да се постапокалиптична фикција појављује као предмет проучавања, схваћен, не више искључивао као тривијално, већ и као озбиљна проза. Истовремено, можемо анализирати употребу жанровских клишеа на која се позивају како Макарти, тако и Атвуд у својим делима, али не можемо њихове романе називати жанровским, у контексту у коме разумемо СФ као жанр, или постапокалипсу као поджанр. Вредност ових дела лежи и у томе што избегавају јасне жанровске класификације, чак и када бисмо могли да јасно утврдимо шта заправо јесте жанровско. Ови романи такође обилују фикционалним модовима које имплементирају кроз мноштво интертекстуалних, тематских и стилских позивања на своје претходнике, креирајући на тај начин један оригиналан амалгам, уједно користећи наративне поступке постапокалиптичних клишеа. Напоследку, Макарти и Атвудова се јасно утемељују у традицији литерарног канона према својим претходницима, у који имплементирају одређене наративне поступке жанровских конвенција постапокалиптичног СФ романа.

¹² Видети текст Николе Бубање о вези Макартија и Дефоа и простору острва: „Архетип пусти острво и „постапокалиптична” фикција: *Пут* Кормака Макартија”, *Наслеђе*, 14/1., 33–44.

II 2. Постапокалиптична мејнстрим фикција у контексту научне фантастике

У *Рутлецовом приручнику за научну фантастику*, (пост)апокалиптична фикција класификује се као поджанр научне фантастике (Булд 2009: 458). Према таквом тумачењу, постапокалиптично припада таксономији према којој се, разумемо ли СФ као жанр, налазе и други тематски поджанрови, попут киберпанка, вештачке интелигенције, виртуелне стварности, путовања у свемир, робота и многих других (види: *Worlds Without End* 2021). Потешкоће са оваквим класификацијама налазе се у прецизности одређивања жанра, јер СФ роман који се бави и постапокалиптичним, анархичним стањем, или дистопијским тоталитарним поретком, а на тај може инкорпорирати све горенаведене „поджанрове”. С једне стране, корисније је користити термин мода, који није оптерећен неприродним категоријама жанра. С друге стране, научнофантастична књижевна критика се, знатно више него други жанрови, бави властитим дефинисањем и одређивањем својих појединости унутар и изван жанра, па је битно осврнути се на разумевање СФ-а као жанра и постапокалиптичне фикције која је схваћена као део ове традиције.

Сведочимо о томе да Миливој Солар, у књижевној теорији, СФ сматра за забавну, тривијалну књижевност (види: Солар 1986: 133), али напомиње да понекад долази до изласка тривијалне књижевности у поље канонске. Солар наводи да

начелну супротност између забавне и озбиљне књижевности не треба схватити тако да унапред обезвриједимо неке књижевне врсте и да искључимо могућност узајамног деловања, па и испреплетаности, једне и друге књижевности [јер] унутар неких тематских и обликованих узорака забавних књижевних врста неријетко настају књижевна дела која далеко надилазе функцију забавне књижевности. То се особито односи на криминалистичку и научнофантастичну прозу [...] замишљање будућег света техничке цивилизације, с изразитом проблематиком адаптације човјека на радикално промијењене увјете живота, с оптимистичким или пак изразито песимистичким закључцима – што је карактеристика знанствене фантастике – не изазива само велико занимање него често задире и у битне проблеме сувременог живота. Ипак ваља напоменути да најбоља дјела и криминалистичке и знанственофантастичне књижевности редовно настају тек у случајевима када се у већој или мањој мери нарушавају типични узорци таквих књижевних врста и уводе књижевни поступци и теме које су изван оквира такве поједностављене, често се каже: 'конфекцијске' производње. (Солар 1986: 134)

Стога, тема неког научнофантастичног романа није тривијална у погледу теме којом се бави (постапокалипса, дистопија, андроиди, путовање кроз време), већ је проблем у томе што одређен број дела која припадају жанровском корпусу, прихватајући нормативе жанра својих претходника, механички копирају њихов стил, желе да остану унутар чврсто дефинисаног жанра; замера се и на функционалном језику, недовољној дубини интроспекције, авантури ради забаве и другим одликама „нижег” стила. Овакву репутацију СФ-у не доносе првобитни СФ романи попут Вернових или Велсових или остварења Мери Шели, већ појава СФ палпа, која истовремено популаризује СФ, али га искључује из академских кругова. Жанровски СФ роман улази у поље масовне културе 1926. године, када Хуго Гернзбек почиње да издаје стриктно жанровски клишеизирани приче које он именује

као *scientificiton*, термин који се касније трансформише у „научна фантастика”. Гернзбеков часопис *Amazing Stories* одиграо је значајну улогу у популаризацији СФ-а, али истодобно, у академској заједници сматран је за тривијалну литературу, не само због тога што је штампан неквалитетно у виду свезака, а самим тим доступан и популаран ког слабије образованог сталеза, већ и због тога што је представљао *нижу*, то јест, *најнижу* књижевност. Због тога не чуди резигнираност озбиљнијег СФ аутора Семјуела Дилејнија, да је стигма која је деценијама пратила Гернзбеков палп, допринела стигматизацији осталих књижевних дела научне фантастике. Истовремено, говорећи о паралитерарном, Дилејни увиђа значај постојања ових романа који служе да „ограниче књижевност и да јој пружи подједнако лажни осећај себе” (Дилејни 1999: 205). Дефинишући паралитерарно, Сувин описује ову књижевност као „популарну, нижу, плебејску књижевну продукцију различитих времена, нарочито од почетка индустријске револуције” (Сувин 1979: vii). Спекулативни жанрови, стога, везују се за популарне медије, то јест, масовне медије доступне, како млађој читалачкој публици, тако и нижим друштвеним слојевима, чиме задобијају свој поткултурни статус.

Професор научне фантастике, Александар Б. Недељковић, донекле се слаже са Соларовим констатацијама о тривијалности већег дела СФ литературе, уз примедбу да, ако говоримо о жанру, највећи део корпуса било ког жанра јесте тривијално (реалистични, детективски, вестерн, љубавни роман), док вредни изузеци жанра попут Толстоја, Флобера или Лоренса, припадају *Западном канону* (види: Недељковић 2013: 15). Чини се да ова дилема наслања на полемику између чувара жанра СФ-а и награђиваних аутора (Хаксли, Вонегат, Атвуд) који, користећи СФ мод, не желе да буду схваћени као жанровски писци. Недељковић сматра да није исправно рећи су Хакслијев *Врли нови свет*, 1984. Џорџа Орвела, *Господар мува* Вилијама Голдинга, или *Лева рука таме* Урсуне Легвин жанровски изузеци, већ припадници жанра (види: Недељковић 2013: 15), упркос томе што ова дела проналазимо у *Западном канону*. Овде увиђамо једно несагласје око термина жанр и научнофантастична књижевност, јер Недељковић исправно проналази да СФ књижевност има много више невредних дела, као и остали жанрови, али да се СФ, можда услед своје тематике, више тривијализује него другачија популарна књижевност. Тензије настају у полемици о томе да ли су горе наведени аутори канонизовани изласком из жанра, или да канон прихвата ове етаблиране ауторе, док неправедно искључује друге, са становишта СФ-а, вредне канонизације¹³. Како наводи Бојан Јовић, унутар СФ-а схваћеног као једног обједињујућег корпуса романа, проналазимо дела врхунске књижевности, која се могу интерпретирати користећи теорију уметничке вредности (види: Јовић 2006: 12), тако да књижевност коју подразумевамо као СФ, не можемо означити као искључиво тривијалну, нити као искључиво озбиљну. Када о СФ разумемо као мод, онда можемо говорити о делима, било озбиљним или тривијалним, које користе СФ образац у мањој или већој мери.

У једној студији о СФ-а и трансгресији жанра, Питер Бриг полази од визије Вилијама Вордсворта према којој ће наука и технологија променити књижевност као и методе којим се конституише књижевно дело, а ове констатације обистинују се у позном двадесетом веку, када научни и технолошки дискурс улази у мејнстрим литературу (види: Бриг 2002:

¹³ И Питер Бриг и Александар Б. Недељковић сматрају да стваралаштво Филипа К. Дика завређује место у *Западном канону*. Оваква мишљења су подложна дебати; међутим, 2007. године *Библиотека Америке* публикује четири романа Филипа К. Дика, чиме, према уреднику ове публикације, Џонатану Лејтему, један типичан СФ писац добија неки вид канонског признања (види: *Wired* 2007).

5). Друга половина двадесетог века сведочи о мноштву канонских (постмодерних) текстова који користе жанровски предлозак СФ-а у својим књижевним делима: Томас Пинчон, Дорис Лесинг, Џон Фаулз, Ентони Бардис, Џулијан Барнс, Кингсли Ејмис, Дон ДеЛило (види: Бриг 2002: 6), као и Борислав Пекић, који се у *Антрополошкој трилогији* интересује за интеракцију жанровског и високог стила¹⁴ тематиком апокалиптичног догађаја. На темељима ове литерарне традиције, кроз игру високе прозе и постапокалиптичног мода, можемо позиционирати и романи Кормака Макартија и Маргарет Атвуд.

Такође, Курт Вонегат користи СФ мод у мери у којој изазива полемике о томе да ли је у питању аутор СФ жанра или главног тока. Овај канонски писац добитник је књижевних награда у мејнстрим литератури, номинован за СФ награде Хуго и Небула, а увршћен у СФ кућу славних; међутим, он се, као и многи аутори одриче било каквих жанровских класификација. Ако говоримо о жанру, онда се Вонегатова дела могу тумачити као она која се налазе у трансгресији жанрова; истовремено, нити *Сирене с Титана* (1959) нити *Кланица пет* (1969) не могу бити сматрани као чист СФ. Вонегат користи СФ мод у комичној форми, наслањајући се на традицију менипске сатире у фантастичним путовањима на друге светове¹⁵. Ако СФ разумемо као мод, не морамо бити оптерећени жанровским очекивањима, јер врхунска дела настају на изласку из очекивања једног жанра. У роману *Кланица 5*¹⁶, преплиће се мод иронијског, црни хумор, историографска метафикција, научна фантастика, и други. Дакле, да бисмо тумачили СФ дела унутар и изван својих фикционалних светова, треба бити упознат како и са књижевном теоријом, тако и са философијом и квантном физиком. *Кланица 5* је јесте и није СФ роман, у зависности од тога како разумемо жанр, али примећујемо слободу романа да у свом тексту употреби мноштво различитих књижевних модова и традиција.

¹⁴ У простору српске, односно, српско-хрватске књижевности, Борислав Пекић издаје *Беснило* (1983), као део своје *Антрополошке трилогије*, користећи спој популарне и високе књижевности, која се „доимала се несхватљивом тадашњем књижевном естаблишменту” (Лојаница 2015: 199). У једном интервјуу Пекић настоји да разјасни разлоге за одабир жанра као матрице за ову трилогију, као „покушај да се на жанровским темама, посредством све уметничкијег рукописа, постигне јединство пара и чисте литературе. Другим речима, да се уз поштовање Правила игре, паракњижевност пише формалним средствима праве, па тако и постане права“ (Пекић 1993а: 213, Лојаница 2015: 199). Лојаница исправно проналази да се Пекићево иницијално интересовање за жанр постапокалипсе налази у окружењу, у специфичностима света у коме се производе, али да се, истовремено, све више мистификује Пекићев „стваралачки процес и његов доживљај књижевности него што тумачу његових *паралитерарних* романа откривају” (Лојаница 2015: 200). За нас је овај пример интересантан јер и Пекић, знатно пре Макартија и Атвудове, користи (пост)апокалиптични мод у романима *Атлантида* и *1999*, што наводи Бојан Јовић тексту о тематици апокалиптичном у српском СФ-у (види: Јовић 2019: 73–85).

¹⁵ Како примећује Бојан Јовић, када говори о Адамсовом *Аутостоперском водичу кроз галаксију* (1977), „менипска сатира одликује се још и појачаним присуством (мада неједнако заступљеним) елемената комичног, чисте комике па све до пародије и самопародије и сатирично усмереног смеха” (Јовић 2006: 21).

¹⁶ Овај антиратни роман о Другом светском рату и савезничком бомбардовању Дрездена, сведочи о појави ванземаљаца Тралфамадораца комичног изгледа, који, услед својих физичких одлика, не изгледају као уверљив покушај да се говори о ванземаљцима – дакле, они нису присутни да би нам показали један нови свет могућности, као што тврдокорнији СФ настоји да чини, већ они имају функцију у свету овог романа. Њихова философија служи да постави питања о нашем, људском искуству, кроз велике теме о концепту времена, смрти, стварности, пролазности, али то чини позивањем на античку философију и концепт времена у квантној физици.

Етикетирање аутора главног тока¹⁷ одредницама СФ жанра наилази на велико негодовање ових аутора и децидирани отклон од категорија жанра, с једне стране, услед репутације жанровског романа као тривијалног, а с друге, услед асоцијације СФ-а са књижевношћу папа. Уз Курта Вонегата, СФ класификацију јавно одбијају Олдос Хаксли, Маргарет Атвуд и Ијан Макјуан, чији су излети у модове СФ-а романом *Машине као ја* (2019), овог аутора довели у центар полемике на пољу озбиљне и жанровске фикције, који је разгневио чуваре жанра изјавама да његов роман не припада научнофантастичном жанру. Међутим, поучени проблематиком коју носи траг ознаке жанра, као и тиме да многа врхунска дела такође носе и такво обележје, Атвудова и Макјуан коригују своје пређашње аргументације: Атвудова доцније прихвата СФ ознаку за *Слушкињину причу*, а и Макјуан се, напослетку, сложио да је његов најновији роман *Машине као ја* (2019) уједно и СФ роман, као и много више од тога: алтернативна историја, људска дилема о вештачкој интелигенцији, што га је навело да изјави да су СФ писци, писци трилера и традиционални такозвани 'литерарни' аутори заправо сви романописци, те да се о њима мора судити на основу њиховог књижевног квалитета, а не према категорији којој припадају (види: Макјуан 2019).

Сложићемо се са Макјуановим констатацијама: о књижевним делима треба судити на основу њиховог књижевног квалитета, хуманистичких вредности које доносе, дилема које постављају пред нама, новина које их одвајају од претходних дела, али и значаја које ова дела имају у одређеном културном (ширем или ужем контексту), као и стилских и идејних иновација. Такође, дела попут *Неуроманта* Вилијама Гибсона значајна су због својих идеја, пионирских продора у виртуелну реалност постају предмет интересовања етаблираних критичара попут Фредрика Џејмсона и иницирају поље философских и културолошко релевантних текстова. Киберпанк као културни феномен међусобно се допуњује са постмодерном књижевношћу и критиком културе која се њоме повезује и као таква представља својеврсни културни феномен. Истовремено, не може се рећи да свако киберпанк дело изазива интересовање академске заједнице, јер многа дела одликују књижевним клишеима и с правом не успевају да избегну етикету лоше прозе. У томе лежи забринутост Атвудове и Макјуана – да њихова дела не буду асоцирана са лошим СФ-ом, а не СФ-ом уопште.

Деценију пре Макјуана, Атвудова се сусреће са полемиком око СФ жанровских класификација. Потцртавајући да њене романи треба читати као спекулативну фикцију а не као СФ, Атвудова изазива нерасположење не само код тврдокорних фанова жанра, већ и код колегинице Урсуле Легвин. На констатацију Атвудове да њена дела не припадају СФ жанру, Легвинова сматра да Атвудова на тај начин жели да избегне да буде сврстана у књижевни гето СФ-а (види: Легвин 2009). У каснијем интервјуу, Атвудова напомиње да је до ове полемике дошло услед различитог разумевања термина научне фантастике, фантазије и спекулативне фикције код ове две канонски етаблиране ауторке, те да спекулативна фикција, како је дефинише Атвудова, прецизнији термин којим дефинише своје романи у контексту мода који користи. За Атвудову, разлика између СФ-а и спекулативне фикције јесте у томе што се потоња позива на „стварни свет”, наш свет у којем

¹⁷ Осим Макартија и Атвудове, у 21. веку Казуо Ишигура и Ијан Макјуан публикују романи које користе СФ мод, те долази до дискусије да ли су ови романи СФ или нису. На пример, роман нобеловца Казуо Ишигура *Не дај ми никад да одем* (2005) користи конвенције дистопијског СФ-а и тематику клонова у својој прози високог стила.

су вести више него вести (апокалиптичност климатских промена или генетске модификације које могу одвести човечанство у погрешном смеру; идеје које нису толико невероватне и далеке), тако да задатак спекулативне фикције јесте да пружи већу плаузибилност нама доступног и блиског: климатска промена је већ стварност, ГМО организми постоје, а научна етика препрека је клонирању људи. Научна фантастика је за Атвудову превише контаминирана жанром: Марсовци, интергалактичка путовања, или телепортације јесу оно што суштински дефинише СФ, у чијем жанру будућност није толико блиска; насупротив томе, технологија будућности у њеним романима већ је присутна. Могли бисмо да клонирамо човека, када би то било легално и етички; можемо да модификујемо смртоносне вирусе; границе тела и дефиниције човека измењене су пресађивањем свињског срца код човека, а паук-коза (мутант који се помиње у роману) јесте документарно (стварно) биће¹⁸.

С друге стране, Атвудову, као добитницу награде Артур Кларк за СФ, чувари СФ жанра оптужују за неправедност према научној фантастици, јер њени романи *ипак* садрже генетске мутанте (избегавајући тиме да примете да је реч о гротескним, шаљивим, те сатиричним ликовима). Ови критичари су делимично у праву, јер из су и комични СФ романи, такође припадници жанра на начин на који га они класификују (на пример, Курт Вонегат или Даглас Адамс). Будући да мутанти у њеним романима настају путем научно-плаузибилног поступка, ови романи били би тематски СФ. Као одговор на критику чувара СФ жанра, Атвудова наводи да она јесте љубитељ СФ-а, али да је у овом жанру само гост, јер за њу „та етикета означава књиге са стварима у њима које још не можемо да започнемо или започнемо, бићима која никада не можемо да сретнемо и местима која не можемо да идемо [док] спекулативна фикција користи средства која су већ мање-више присутна и одвијају се на планети Земљи” (Атвуд 2004: 513).

У даљем тексту Атвудова као узоре за своје романе наводи ауторе попут Џонатана Свифта и сатирични роман *Гуливерова путовања*, али и Х. Џ. Велса, Артура Конана Дојла, Карела Чапека, Реја Бредберија, Џорџа Орвела, и друге, да би потом напоменула привлачност филмова б-продукције, као и интересовање за роман у „правом” смислу речи – *Мол Фландерс, Гордост и предрасуде*. Дакле, Атвудова наглашава да она, упркос својој љубави према жанровском роману, канонском и паралитерарном, ипак долази из једне литерарне традиције која детерминише њена дела, а гостовање у жанру значи коришћење образаца постапокалиптичног, дистопијског, СФ-а, како би, коришћењем жанровских тема, језика и стила ипак остала у сфери академски акредитоване прозе. Истовремено, тај стил је неретко „позајмљен” из СФ-а, чиме нарушава ригидно схваћене идеје о елитистичком канону, али постмодерни и сатирични поступак којим се уоквирује прича, њену прозу уписује у корпус савремених тенденција канонске књижевности.

Према Атвудовој, научна фантастика посредством научног језика описује светове које можда никада нећемо достићи, измештене у даљу будућност могућег. Како наводи Атвуд, „спекулативна фикција може да нам донесе ту другу врсту вести; може да говори о

¹⁸ Заправо, у питању је коза са генима паука из чијег се млека производи посебно влакно које је, како се сматра, јаче од челичног влакна исте дебљине. Таква коза физички се не разликује од било које друге, али уколико бисмо занемарили етику, научници би вероватно дошли до различитих трансврста, што је могући исход неких истраживања у блиској будућности.

ономе што је прошло и што пролази, али нарочито о ономе што долази” (Атвуд 2004: 515), јер има могућност да

истражи могућности нових технологија на сликовит начин [...] истражује природу и ограничења човека на сликовит начин [...] као што то чини Урсула Легвин [...] истражи однос човечанства према свемиру на сликовит начин, истраживање које нас често води према религијском и које се лако може промешати са митолошким – опет, истраживање које може да се одвија унутар конвенција реализма само кроз конверзације и монолога [као и да] истражи предложене промене у друштвеној организацији на сликовит начин, показујући како би оне могле изгледати за оне који живе у њима. Тако имамо утопију и дистопију [...] [Да] истражи царства имагинација на сликовит начин, водећи нас храбро и одважно тамо где нико раније није отишао. Дакле, свемирски брод, унутрашњи простор *Фантастичног путовања*, кибер-излети Вилијама Гибсона и *Матрикса* – и напоследку, узгред, авантуристичка романа са снажним тоналитетом хришћанске алегоричности и на тај начин блискије повезана са *Ходочасниковим путовањем* него са романом *Гордост и предрасуде*. (Атвуд 2004б: 515)

Атвудова тврди да *ЛудАдам* припада традицији авантуристичке романа са елементима научне фантастике, базирана на традицији хероја који одлази на митско путовање, у комбинацији са менипском сатиром, књижевном формом која иронизује интелектуалну опседнутост (види: Атвуд 2004: 515). Ови романи нису у функцији грандиозног технолошког достигнућа, чиме би дијалогско било секундарно у односу на новум, већ користе научнофантастичне елементе (СФ мод) како би дошле до неке „универзалне истине”, или макар покренули питања о истој. Фредерик Богел сматра да приликом читања сатиричне фикције није толико важно да заузмемо одређену идеолошку позицију критике (да, на пример, установимо доктрине еко-фундаменталистичких секти кроз тумачење идеологије дубинске екологије или анархо-примитивистичке антитехнолошке апокалиптике које се преламају у романима *ЛудАдам*), већ да се запутимо у истраживање комплексности онога што би значило заузимање такве позиције (види: Богел 1995: 52).

Дакле, ако је постапокалипса Атвудове и Макартија нешто блискије од далеких будућности СФ-а, нешто што се може сваког тренутка догодити, питамо се у каквој корелацији се налазе постапокалипса и спекулативна фикција. Иако су аргументације Атвудове логичне, а светови њених дела, надамак нас, примећујемо полемике и нејасноће концепта спекулативне фикције. Овај термин у књижевна проучавања уводи СФ аутор, Роберт Хајнлајн, када говори о две врсте научне фантастике, оној која се бави направама и оној која се бави човеком (види: Хајнлајн 1993). Хајнлајн условно класификује ове две врсте, јер није могуће прецизно оделити текстове о технолошким направама као централном мотиву од оних чији је централни мотив човек¹⁹. Термин спекулативне фикције проблематизује се кроз различите интерпретације – док је за Хајнлајна то дефиниција новог СФ-а, за Атвудову је спекулативна фикција термин који она користи да се дистанцира од тврдокорног СФ-а.

За Питера Брига, спекулативна фикција само један „експанзивни термин жанра (научне фантастике) који се налазио у свом историјском моменту транзиције” (Бриг 2002:

¹⁹ Хајнлајн говори о тренду унутар СФ жанра и упливу друштвених наука у СФ. Ова новија, *мекша* струја СФ-а, користи друштвене науке: психологију, социологију и антропологију да би осветлила неке елементе човекових криза кроз СФ модове.

9). Спекулативна фикција, како сматра Ким Вилкинс, омогућава бесконачан распон уплива елемената у игру писања, јер се отворено бави оним што је фантастично и оним што је непознато. Спекулативна фикција претпоставља, спекулише на фикционални начин о ономе што није истинито (види: Вилкинс 2012: 39), али упркос томе што било која фикција спекулише о нечему, спекулативна фикција користи мод фантастичног. Вилкинс сматра да спекулативна фикција подразумева све што други критичари називају књижевношћу фантастичног: фантазију, научну фантастику и хорор, али је свестан да јасне поделе доводе до проблема класификације, јер ако бисмо као поджанр СФ-а могли да изаберемо киберпанк, онда би слешер хорор (хорор у коме манијакални убица напросто убија јунаке, једног по једног) могао пре да буде поджанр крими-фикције него хорора (види: Вилкинс 2012: 39).

У проучавању жанровских одредница романа *Антилопа и Косац*, Ана Бендиј проналази немогућност јасног дефинисања термина спекулативне фикције. Претпоставивши да спекулативна фикција у својој савременој редакцији не претендује на реализам, не можемо а да не кажемо да постапокалиптични романи Макартија и Атвудове не делују „реалистични”. Но, они се ипак, некако, сврставају у оквире спекулативног, оног што може бити, онога што се може догодити у блиској будућности, а да се заснива на логици света које познајемо. С тим у вези, ови романи су амбивалентни – ни потпуно реалистични, нити немогући. Бендиј проналази присуство различитих жанрова у роману *Антилопа и Косац*: наша очекивања на почетку романа крећу се у смеру фантазије (фантастике) у сусрету са Цимијем/Снежним, вођом групације Кошчића, трансгенетске врсте хуманоида. Животиње које насељавају простор су такође хибридне – свињони, творакуни, псовуци (види: Бендиј 2014). Описи црвеног неба и визија сирена спекулишу да је реч о некој мистичној апокалипси у којој присуство змајева и митских бића не би било неприкладно. Но, могућа очекивања о роману фантастике бивају изневерена преласком у научнофантастични мод, према коме се уз помоћ науке (генетике) објашњава порекло ових врста, али будући да већ поседујемо научна сазнања како да прекрајамо и хибридујемо врсте, питамо се да ли је уопште реч о научној фантастици, јер аргумент спекулативне фикције јесте позивање на технолошка достигнућа актуелног, стварног света: све оно што се догађа у роману, како сматра Атвудова, може се догодити и у овом, нашем свету за свега пар деценија. Трилогија *ЛудАдам* користи и дистопијски мод када говори о предапокалиптичном свету Корполиције и корпоративних заједница, усмереног образовања према потребама позног капитализма, стерилности и друштвеном раслојавању, чиме се у блиску будућност пројектује забринутост за актуелно друштвено стање које може исклизнути у тоталитаризам корпорација. У том смислу, можемо о тим сегментима говорити и као о поджанру алтернативне историје пројектоване у будућност пре апокалипсе (види: Бендиј 2014). Насиље, канибализам и фарме безглавих пилића производе нелагоду, па се, како то сматра Бендијева, у роману евидентирају елементи хорор жанра. Ова жанровска мешавина уоквирује се менипском сатиром која све ове жанровске појединости первертира и ревалуира у иронијском моду. О спекулативној фикцији као моду романа, Бендиј се пита:

Да ли *Антилопа и Косац* добија назив спекулативне фикције само зато што садржи превише жанрова због своје дословности или зато што спекулативна фикција садржи различите жанрове? Постоји разлика. Да ли је спекулативна фикција сама по себи мноштво књижевних елемената, док научна фантастика или фантазија имају скуп јасно дефинисаних карактеристика? У том случају, спекулативна фикција није свеобухватна категорија, већ сам

жанр. У питању је друштвена критика и алтернативни свет и уплив у научно експериментисање. Међутим, непримерено би било да књижевна анализа примени структуру једног романа на дефиницију целог жанра. *Антилопа и Косац* омогућава читаоцу да поставља питања о природи спекулативне фикције. (Бендиј 2014)

Ако се претпостави да је тематика монструозног тела блиска хорору, према неким критичарима се и роман *Пут* може разматрати као атипичан хорор роман. Скуп тематских одлика карактеристичан за хорор: монструозна генетскимодификована бића или људождери доводе до атмосфере хорора у постапокалиптичној прози романа *Пут* и трилогије *ЛудАдам*, међутим, како сматра Николас Кауфман, „жанровски тропи – чудовишта, старе мрачне куће, духови – више не могу да играју активну улогу у дефинисању хорора, јер се могу једнако лако наћи другде” (Кауфман 2008). Можемо ли онда говорити о моду хорора, пре него о жанру, јер ако се натприродна бића преливају кроз жанрове, оно што остаје јесте тон хорора, којим Кауфман и Мајкл Шабон покушавају да реше жанровску загонетку романа *Пут*. Страх, губитак сопства и морала, насиље, напади људождера, остаци новорођенчета на роштиљу, свеопште присуство смрти, заиста нагињу моду хорора, јер

истина је да строго придржавање жанра постаје све мање важно за многе данашње најбоље писце, а напоследку, то постаје и мање важно за њихове читаоце. Као резултат тога, међупростори жанрова шире се до тачке у којој су готово велика колико и сами жанрови. Иако жанровске клопке у књижевној фикцији нису ништа ново, сада их виђамо више него икад раније. *Пут* је један од најбољих примера тога, врхунац каше зачињене жанровима који се већ дуго динста на штедњаку књижевне фикције. (Кауфман 2008)

За СФ теоретичара Питера Брига, вредност дела научне фантастике настаје на трансгресији жанрова, а да бисмо могли да говоримо о СФ делу у контексту жанра или поджанра, морамо бити свесни њихове променљивости и флуидности. Разматрајући функцију жанра у књижевном делу и њеној интерпретацији, Томас Кент говори о екстратекстуалном познавању жанра које се модификује са упливом сваког новог текста у жанр (види: Кент 1986: 9). На основу овог сазнања, читалац препознаје формат књижевног жанра у поређењу са некњижевним текстом, позивајући се на Деридину опаску да не постоји текст изван жанра (види: Бриг 2002: 7), јер жанр служи да бисмо уопште почели да разумемо текст, да му дамо неко почетно значење. Корисно је, стога, обратити пажњу на Кентову поделу екстратекстуалног на синхронијској и дијахронијској равни, при чему се синхронијска равна бави оним идеалним знаком у оквиру једног жанра, спрам дијахронијске перспективе која промишља на који начин жанр кореспондира са друштвеним и културолошким факторима према којима текст изнова мења свој статус у жанру и из њега излази, замућујући га. Значење књижевног текста, према Бригу, настаје управо на трансгресијама жанра, јер се кроз књижевну рецепцију изналазе другачије жанровске одреднице које изнова модификују дело унутар жанрова, укидајући њихове претпостављене стриктне одреднице (види: Бриг 2002: 7). Нове интерпретације жанра догађају се новим читањима у контекстима културног разумевања тог доба, идеолошког и друштвеног апарата са којима из екстерне позиције текст добија нова значења. Под утицајем Деридиних текстова о жанру, Фредрик Џејмсон сматра да „не постоје чисти текстуални примери једног жанра; не само зато што су чисте манифестације било чега ретке, већ и много више од тога, јер текстови увек настају на пресеку више жанрова и произилазе из напетости у потоњим вишеструким пољима различитих сила” (Џејмсон 1982: 322). Џејмсон не сматра да долази до колапса теорије жанра, већ да су жанрови сада „потребнији

но икад” (Џејмсон 1982: 322), али не из разлога да бесконачно укалупљујемо дела унутар маркера жанра, већ да се укотвимо унутар нашег културног моментума у оквирима текстуалног.

У тексту о жанру и моду у научној фантастици, Вероника Холинцер проналази фундаменталну промену у критичком гледишту према СФ-у релативно новијег датума, а показује се да та промена долази из промене текстуалности СФ-а самог, као и друштвених фактора који мењају имагинацију о будућности код неких афирмисаних аутора научнофантастичне књижевности. Холинцорова наводи пример романа афирмисаног аутора поджанра СФ-а, Вилијама Гибсона и његовог романа *Препознавање образаца* (2003), као тенденцију да се СФ враћа у садашњост, као и да говори о природи научне фантастике данас. Позивајући се на запажања Џона Клути, Холинцорова примећује да више није могуће писати првобитни СФ, при чему се мисли на романе попут *Ја, Робот* (1950) Исака Асимова, *Крај детињства* (1953) Артура Кларка или *Звездани јуришници* (1959) Роберта Хајнлајна, који припадају златном добу научне фантастике. Немогућност имагинације будућности које су ови романи поседовали лежи у томе што су друштвени обрасци периода када су настајали ови романи, омогућавали много отвореније разумевање будућности, један вид бесконачне имагинације о могућим световима који су тада били пред нама (види: Холинцер 2014: 139). Нововековна научна фантастика производи значења о садашњем свету, о питањима глобалног капитала, превеликом броју информација, технонаучног империјализма и геополитичког преокрета (види: Холинцер 2014: 139). У том смислу, дакле, наратив и заплет више нису од пресудног интересовања за критику, већ промишљање о „технонаучној будућој-садашњости” (Холинцер 2014: 140), почевши од средине двадесетог века, а кристализовавши се 80-их година прошлог века. Према овим савременијим тенденцијама, жанр бива свађен као скуп тематских целина, мотива, симбола и *есефичности*, онеобичавања које нас доводи до покушаја разумевања инхерентне логике дела. С друге стране, удаљавањем од традиционалних питања жанра, научну фантастику можемо схватити као мод, као врсту метода или приступа да се говори о нашој, садашњој технокултури (види: Холинцер 2014: 140).

Да бисмо боље разумели савремене тенденције жанровске критике и СФ-а, треба се осврнути на још неке примере на којима Холинцорова показује разградњу СФ жанра изнутра, од стране афирмисаних СФ аутора²⁰. Криза научне фантастике данас доживљава се као померање жанровских граница у мултидимензионално поље у коме се преламају различити дискурси. Као пример, Холинцорова наводи аутора Чајну Мијевила, добитника награде *Артур Кларк* за роман *Улична станица Перидо* (2000), који не само да има елементе фантазије и хорора, већ се темељи на поджанровима *необичне фикције*²¹ и стимпанка. То не значи да се ова награда више не додељује класичнијим жанровским СФ романима, али увиђамо да је питање жанровског постало помешано, пермеабилно са различитих страна, чиме долази до својеврсне хибридизације жанра (види: Холинцер 2014: 140) и отклона од чврстих жанровских класификација. Такво стање објашњава Гери К. Вулф, као стање *испаравалућег жанра* (види: Вулф 2011: 164), стање које је праћено

²⁰ Разумевање разградње СФ жанра са спољашњих позиција, можемо приписати Вонегату или Пинчону, који користе СФ мод у својим делима који припадају главном књижевном току.

²¹ У савременим жанровским класификацијама, овај поджанр се на енглеском језику назива *weird fiction*, негде преведено као *ирационална фантастика*, која вуче корене од Едгара Алана Поа или Х. Ф. Лавкрафта, али у савременим стремљењима инкорпорира жанрове хорора, фантазије и научне фантастике.

различитим „жанровским” етикетама: „Слипстрим. Међупросторни. Нова ирационала. Нереализам. Фабулизам новог таласа, постмодерна фантазија, постжанровска фикција” (Вулф 2011: 164).

Критична промена у рецепцији СФ-а догађа се 1980. године када критичка теорија, под утицајем технолошких иновација и напретка у глобалном поретку који су већ представљали „будућност”, почиње да поима научну фантастику као *слипстрим* (жанровска мешавина), различитих жанрова, поджанрова или модова. У жанровској теорији СФ-а, Џон Ридер се залаже за ревизију читања СФ-а у контексту промене парадигме саме теорије жанра „од идентификације и класификације фиксираних, неисторијских жанровских ентитета, до проучавања жанрова као историјских процеса” (Ридер 2010: 191, Холинџер 2014: 142). Према Ридеровој поетици жанра, СФ је променљив, склон мутацији, без једне унификоване карактеристике и тачке порекла, заправо један мод, начин коришћења текстова, док покушај приписивања идентитета СФ-а једном тексту, отвара нове могућности рецепције тог текста. Тај чувени диверзитет жанра, према Ридеру, није знак конфузије у којој се мноштво жанрова погрешно класификује као један, већ је реч о томе да је идентитет СФ-а конституисан управо овом мрежом претпоставки о самом СФ-у (види: Ридер 2010: 192–193, Холинџер 2014: 142). Пермеабилност жанра није новост на научнофантастичној књижевној сцени, јер природа овог жанра одувек је била дифузна, јер као сматра Роберт Лакхерст; СФ је одувек био „измешана, хибридна [...] форма у процесу константе промене” (Лакхерст 2005: 243), што иде у прилог констатацији Роба Лејтама да је потпуно немогуће рашчланити елементе СФ-а, фантазије, хорора код англофоних књижевника раног двадесетог века (види: Холинџер 2014: 142).

Као што примећујемо мешање и преплитање жанрова, исто тако можемо закључити да долази и до преплитања такозваних поджанрова. То није нарочита новост, јер постапокалиптични роман може инкорпорирати и интерпланетарна путовања, роботе, или друге конвенције. На пример, постапокалиптични роман може бити смештен у како у алтернативну будућност (блиску будућност у трилогији *ЛудАдам*), тако и у алтернативну прошлост (у коју неки критичари смештају роман *Пут*). У студији о алтернативним историјама, Александар Б. Недељковић наводи дефиницију према којој је алтернативна историја „поджанр који се састоји од дела о алтернативним временским токовима” (види: Недељковић 2013: 76, Еш 1997: 121), која не само да „омогућује писцу да креира своју сопствену будућност, него му допушта и да изнова смисли прошлост” (види: Недељковић 2013: 76, Еш 1997: 116). Недељковић се не слаже са мишљењем да се алтернативна историја назове модом како то дефинише Париндер (види: Недељковић 2013: 77, Париндер 1980: 105), преферирајући категоризацију у оквиру поджанра. Један од значајних представника поджанра алтернативне историје јесте роман *Човек из високог дворца*, Филипа К. Дика, у коме се је централни догађај свет какав би изгледао када би нацисти победили у Другом светском рату. Роман *Пут*, схваћен као спекулативна фикција под претпоставком да се одвија у блиској будућности, те да се изненадна апокалипса може догодити сваког тренутка, проблематизује се идејом да је роман *Пут* највероватније позициониран у *блиску прошлост*. Критичар Оливер Џејмс Брири проналази темпоралну раван романа *Пут* у периоду пре 2001. године, пет година пре публикације дела. Важно је нагласити да *Пут* није

алтернативна историја у смислу жанровски схваћене одреднице²², али јесте темпорално смештена у блиску прошлост.

Проучавајући године производње технолошких направа које Макарти детаљно помиње у роману, Брири ситуира тренутак апокалипсе у роману *Пут* у период „између 1985. и 1991. године”, док се, према мишљењу овог критичара, „заплет одвија између 1995. и 2001. године” (Брири: 2012: 335). Једна од тема овог романа јесте бескорисност технологије у постапокалиптичном свету, с обзиром на то да је скупа „електронска опрема стајала [...] недирнута на полицама” (Макарти 2007: 188); истовремено, протагонисти никада не помињу одсуство мобилних телефона, који су већ били у комерцијалној употреби у САД 2006. године када је роман публикован; такође, у роману се помињу ни интернет мреже, нити се обзнањује присуство компјутера на полицама напуштених продавница, а знамо да у том периоду већина становника САД има приступ интернету на приватним рачунарима. Брири сматра да се „одбијањем да наведу те технологије, текст критикује растућу зависност од њих” (Брири 2012: 335). Овде такође примећујемо наративни поступак Макартија – одузимањем могућности масовних брзих комуникација уз помоћ којих неко може да пренесе информацију и подели је на интернету или преко приватне поруке на мобилном телефону – схватамо да Макарти изабира темпорални период у коме је то немогуће, у коме постоји „технолошки вакуум” (Брири 2012: 335), који би могао да нам разјасни до које мере је катаклизмичан апокалиптични догађај (види: Брири 2012: 335). Таква немогућност дељења информације о томе шта је узроковало апокалипсу, доводи нас до Макартијеве интенције о амбивалентности апокалиптичног догађаја у роману. Нити знамо шта је проузрокује, нити које године се тачно одиграва, а не знамо чак ни опсег апокалипсе нити узрок апокалиптичног догађаја; од читаоца је ова информација сакривена услед тога што ни отац не зна узрок апокалипсе. Приликом разговора о државним путевима, отац наглашава да се та држава некада звала САД, саопштавајући дечаку да не зна шта се тачно догодило (види: Макарти 2007: 43). Чини се да није било могућности да дође до преноса информације пре него што је нестала струја и телекомуникациона мрежа.

Технолошки парадокс о коме говори Брири заснива се на пасусу у напуштеном пловилу у коме човек проналази технолошке уређаје, „електрични радио-фар на батерију [...] Апарат за слање сигнала на узбуну од жуте пластике” (Макарти 2007: 246). У енглеском оригиналу имамо назив брэнда чија производња се датира у периоду средњих 80-их година прошлог века. Брири до детаља проучава шифре патената и датуме њихове производње, услед чега претпоставља да се апокалипса могла догодити 1991. године, када је тај модел радио-фара регистрован (види: Брири 2012: 337). Узевши у обзир да је електроника ушла у комерцијалну продају средином 1980-их година, а да постоје евидентне референце на телевизор и телефон, овакве поставке су исправне. Консултујући друге критичке текстове, Брири претпоставља да дечак има око 10 година, на основу чега се може готово са сигурношћу рећи да се заплет романа одвија између 1995. и 2001. године. Идеја да се радња одиграва баш у 2001. години отвара нове критичке видике, повлачећи са собом траг миленаристичког апокалиптизма и геополитичких потреса који су уздрмали како САД, тако и свет, нападом на Светски трговински центар.

²² Роман *Човек у високом дворцу* јесте типичан представник алтернативне историје СФ жанра. Овде желимо да укажемо да је један алтернативан, постапокалиптични свет, темпорално смештен у блиску прошлост, а не у спекулативну будућност. Ове поделе нису пресудне за дискусију о жанровима у нашем изучавању; важније је каква је природа таквог алтернативног света.

У тексту у којем се роман *Пут* проучава у контексту поджанра СФ-а, Енгландер и Гомел сматрају да „иако је мејнстрим култура усвојила научну фантастику, фантазију и хорор као саставне делове свог канона, критички текстови и даље одбијају да идентификују шта је неприкривена научна фантастика као таква; кад Макарти или Атвуд пишу научну фантастику, њихови текстови некако превазилазе жанр, али никада не постају део жанра” (Енгландер и Гомел 2016: 1). Из тог разлога, постапокалиптични жанровски роман, као и мејнстрим роман, можемо да класификујемо на начин на који то чине критичари СФ-а (попут Енгландер и Гомел), користећи концепт *новума* Дарка Сувина, који сматра да је „минимална генеричка дефиниција [научне фантастике] присуство наративног новума (у погледу *dramatis personae* и/или њиховог контекста) значајно различитог од онога што је норма у ‘натуралистичкој’ или емпиријској књижевности²³” (Сувин 1979: 3). Овде је потребно мало разјаснити хеременеутику СФ-а у односу на реалистичну књижевност или другачије типове имагинативне књижевности, оног фантастичног, попут хорора или фантазије, у којима је присутно паранормално. Сувинов новум према којем се одређује дело научне фантастике базира се на когницији, на једној различитости новог света од оног који постоји у емпиријској реалности аутора, али ипак, на неки начин, научно, когнитивно, објашњиво повезан са истом том реалношћу. Новум је, између осталог, начин на који се дефинише нека централна појава у роману и која се може објаснити у оквирима нашег емпиријског универзума. Најуопштеније речено, новум утвара или духова био би својствен хорору, новум змајева или чаробњака фантастичном, а новум свемирских бродова и андроида припадао би научнофантастичном. Научно плаузибилни, могући светови дистопије или постапокалипсе својим новумима тоталитарних друштвених уређења или свеопште анархије, на тај начин бивају увршћени у научнофантастично. Такође, ако се утвара тумачи као натприродно, у питању је хорор новум, а ако је реч о холограму, реплици живог бића, реч је о СФ-у. Исто тако, ако се централна мотивација романа оријентише плаузибилним научним објашњењем о томе како се, путем генетске модификације креирају нова хибридна тела постљуди или постживотиња у романима трилогије *ЛудАдам*, онда би такве телесне формације представљале један новум.

Један од новума у роману *Пут* може бити преживљавање у отуђеном, измештеном свету после апокалипсе; то је истовремено свет који познајемо, јер у њему постоје трагови пређашњег поретка: преживели, напуштени путеви, куће, супермаркети, свет измењен до те мере да представља један, за нас, алтернативни, али могући свет. Како сматрају Енгландер и Гомел, „управо [апокалиптични] догађај и његове импликације разликују фикциони свет текста од читаочевог, стварајући осећај отуђења који Сувин захтева из текста научне фантастике” (Енгландер и Гомел 2016: 3). Ми задовољавамо потребе когнитивног разумевања које Сувин сматра кључним, јер овај свет препознајемо као наш свет са референтима који се не разликују од наше емпиријске стварности. Јер, у приказу Макартијевог романа унутар СФ жанра, аутори потврђују Сувинову констатацију, позивајући се на пример напуштеног супермаркета, који представља познато место, али истовремено и место које нема исти референт у новом, постапокалиптичном свету. Наиме, „овај тренутак тачно указује на природу онога што би требало да постигне научнофантастични текст, према Сувину: и отуђеност срушеног супермаркета на ивици сломљеног и непризнатог града и необична спознаја да би овај супермаркет могао бити онај одмах иза угла” (Енгландер и Гомел 2016: 5).

²³ Превод Александра Б. Недељковића (Недељковић 2013: 34)

С друге стране, свеопште присуство мистичног пепела у роману *Пут* може бити један новум, који би, посредством научног или натприродног објашњења припадао како фантастичном, тако и научнофантастичном. Мистични пепео, необичност атмосферских појава, необјашњивост пожара и земљотреса, пепељасте измаглице, смрти свих бића сем људи, часовник на 1:17 као могућа референца из *Књиге Откривења Светог Јована Богослова*, доводе до дилема да је можда узрочник апокалипсе нешто натприродно, астероид или нуклеарна бомба. Макарти, међутим, успева да избегне замку жанровске класификације посредством новума, остављајући тумаче жанра у запитаности о пореклу апокалипсе, самим тим укидајући могућност унутажанровске класификације.

Неки СФ критичари сматрају да се СФ дело треба тумачити са унутаржанровских позиција. Према аксиологији коју примењује Александар Б. Недељковић, научну фантастику треба тумачити из њених инхерентних позиција, логике која се опредмећује у самом делу, дакле буквално, „а не метафорично”, то јест, „литерарно”, „изнутра, из самог њеног бића, гледајући свет њеним очима” (Недељковић 2013: 217). Са таквим констатацијама се можемо сложити када је реч о СФ-у схваћеном као жанру, са својим жанровским одредницама, клишеима, конвенцијама и очекивањима. Ако се СФ разуме као један мод који надилази жанровски схваћено дело, као што је то случај са романима Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, примењујући искључиво такву аксиологију, занемарили бисмо друге, важне сегменте ових романа. Ни *Пут*, нити *ЛудАдам* не можемо интерпретирати *искључиво* кроз инхерентну логику есефичности, јер би ова дела могла бити схваћена као претежно СФ роман. Као што Вонегатове Тралфамадорце не схватамо као озбиљне, већ комичне ликове, тако и Кошчиће Маргарет Атвуд посматрамо кроз оптику друштвене сатире. Када бисмо *ЛудАдам* читали као озбиљан, тврдокоран СФ и тражили мањкавости неких елемената апсурдног света њених романа, занемарили бисмо основни мод менипске сатире као супстрата њене комичне постапокалипсе.

Из тог разлога можемо донекле прихватити Недељковићеву хипотезу: у појединим жанровским романима заиста не проналазимо довољно простора за интерпретације изван интринзичке логике СФ-а, јер текст не оставља много могућности. Међутим, то не можемо рећи и за сваки СФ роман који овај мод користе да би иступили из жанра и отворили велике теме: човек, живот, смрт, смисао, време, љубав, стварност, и друге. Иступање из жанра у позном двадесетом веку код аутора попут Филипа К. Дика, Урсуле Легвин и Џ. Г. Баларда прати „комплекснија карактеризација ликова, митска евокација, сатирична или пародична намера” (Бриг 2002: 20). Долазећи из мејнстрима, Макарти и Атвудова немају обавезу да се придржавају идеје Сувинове когнитивне перцепције новума и инхерентне есефичности дела на којима ће се темељити успешност примене новума и логика научног објашњења. С друге стране, постапокалиптични мејнстрим роман користи конвенције жанра и одређене клишеје и тропе које инкорпорира у своју фикцију.

II 3. Жанровске конвенције постапокалиптичне фикције

Романи постапокалиптичне књижевности ситуирају се у темпоралној равни после ултимативне катастрофе која уништава читав свет у коме јунаци проналазе начин да преживе. Будући да ова конвенција обухвата ауторе раног 19. века као и савремене романописце, долазимо до проблематике са којом смо се сусрели у претходним критичким евалуацијама у овој тези: да ли постоји постапокалиптични жанр који обухвата сва дела писана о крају после краја? Претпоставићемо да се савремена постапокалиптична проза темељи на неким општим конвенцијама жанра, али те конвенције и користи, трансформише и одбацује. У складу с тим, направићемо краћи преглед постапокалиптичног романа, као и преглед конвенција у постапокалиптичном роману које се користе и у жанровском роману и у канонском делу како бисмо допринели разумевању феномена постапокалиптичне литературе.

Текст Џерија Маате пружа увид у континуитет (пост)апокалиптичног романа и филма, почевши од 19. века, закључно са 2015. годином. Методологија којом аутор врши истраживање одвија се статистичком класификацијом библиотечких уноса и кључних речи, као и анкетирањем. Важно је нагласити да у овом тексту аутор не прави дистинкције између апокалиптичног и постапокалиптичног, већ се таксономија врши према тематском принципу апокалиптичног догађаја око којег се оријентише дело. Периодизација почиње са енглеским преводом романа *Последњи човек* (1805)²⁴ мање познатог француског аутора Жан-Батиста Казина Гренијера, чији се значај огледа у утицају на истоимени роман Мери Шели, *Последњи човек* (1826) (види: Маата 2015: 427). Такође, чини се да су теме краја света и последњег човека на земљи окупирале и друге ауторе периода романтизма, што се огледа у примерима песме *Тама* (1816) Лорда Бајрона и *Последњи човек* (1823) Томаса Кембела (види: Маата 2015: 420). Опскурни роман Ричарда Џефриса *Након Лондона* (1885) један је од ранијих примера прото-постапокалипсе, а за многе и први постапокалиптични роман који, међутим, остаје на маргинама књижевности. Изворима које користи Маата недостају доприноси српске (пост)апокалиптичне научне фантастике, позног 19. века која се баве апокалиптичном тематиком: прва публикована СФ драма на свету, *После милијон година* (1887) Драгутина Ј. Илића, као и роман Лазара Комарчића, *Једна угашена звезда* (1902) (види: Бојан Јовић 2006: 75–76).

Наредни период продукције постапокалиптичних романа везује се за период Велике депресије 1930-их година прошлог века, када се појављује необично много дела у оквиру

²⁴ У оригиналу на француском језику: *Le Dernier Homme*. Интересантно је да француски превод романа *Антилопа и Косац*, Маргарет Атвуд, носи истоимени назив. Питање је да ли је ово случајност, будући да Атвудова потиче са билингвалног, енглеског и француског, говорног подручја. Гренијер се бави темом последњег човека на земљи, што је тема која је окупирала и Мери Шели. Упркос томе што Гери Вулф сматра да је реч о кључном документу ране научне фантастике, да је утемељен на Милтоновом *Изгубљеном рају*, али и чињеницом да се та дотиче малтузијанских парадигми о проблему пренасељености карактеристичном за постапокалиптичне романи, није реч о савременом, канонском, постапокалиптичном роману. Дакле, ово дело нема домете постапокалиптичног мејнстрима којим се бави ова теза, али поседује неке елементе (пост)апокалиптичног. Истоветно, роман Мери Шели се такође сврстава у прото-постапокалиптичне, али и ово је предмет дебате, јер многи критичари примећују роман као вид критичке полемике о романтизму. Наведени романи, наглашавамо, тематски припадају постапокалипси, али не и жанровски.

јефтиних палп романа, у часописима које публикује Хуго Гернзбек и други. Даље, послератни период (од 50-их до 80-их) карактерише највећи број (пост)апокалиптичних остварења, како у Великој Британији (које је више инспирисано распадом британске империје), тако у САД. У том периоду излазе и, за жанр, референтни романи попут *На плажи* (1957) Невила Шута и *Кантикулама за Лајбовица* (1959) Валтера Милера. Штавише, примећујемо да аутори популарне књижевности користе постапокалиптичне модове, излазећи из „реалистичне прозе” у жанровско. Неки од њих су Роберт Стјуарт, *Земља остаје* (1949), и Пет Френк, *Алас, Вавилоне* (1959), као и поменути Невил Шут. Како наводи Милер, ови романи су засигурно читани као СФ у свом времену, али су истовремено разумевани као удовољавање у паралитерарном паду (види: Милер 2012: 31). Из садашње перспективе, ови аутори остају познати у фандому, љубитељима постапокалиптичних и СФ романа. Међутим, роман *Хероји и зликовци* (1969) Анцеле Картер, етаблиране британске ауторке, смештен је у постапокалиптичну будућност у којој се успостављају нове заједнице цивилизованих и варвара који представљају тензију у делу. Пети, последњи талас (коме припадају Макарти и Атвудова), одвија се у периоду после 11. септембра, у којој примат преузима естетика зомбија, али и дистопијска књижевност за „млађе одрасле” (*young adult dystopian fiction*) према моделу франшизе *Игре глади* (види: Маата 2015: 427).

Запажање аутора ове студије јесте да се период светских ратова, као и период 1990-их, не одликује великим интересовањем за (пост)апокалиптични роман и филм. Такозвани „суви” периоди последње деценије претходног миленијума обележени су падом Берлинског зида, услед чега долази период опште геополитичке хегемоније САД и релативног економског просперитета (види: Маата 2015: 421). То значи да су ови романи популарнији у периоду мирнодопских тензија (позне 1950-е бележе велику популарност ове тематике), када се производе у виду катализатора за проживљавање краја света у оквиру фикционалног света. Такође, чини се да миленаристичке стрепње нису утицале на продукцију популарног романа у 90-им годинама прошлог века, али је запажен изванредан број филмских наслова. Напоследку, Џери Маата долази до корисних сазнања везаних за спољашње факторе производње постапокалиптичне књижевности, на следећи начин:

изгледа да су нам ове приче потребне првенствено у ишчекивању и припреми за сукобе, а не током стварних ратова или ванредних ситуација, а повремено и као симболично лечење траума у првим годинама после националне или културне кризе. Чини се да они најбоље функционишу као вентили за испуштање емоционалне напетости током периода акумулирања очекиваних сукоба или криза, а можда и као начин да се ментално припреме за још суморнију стварност од чије неизбежности страхују многи. (Маата 2015: 429)

Дефинисати жанр постапокалиптичне фикције проблематично је у оној мери у којој и исти контекст желимо да поставимо Мери Шели, Валтера Милера, Невила Шута, Анцелу Картер, Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, јер они пишу у различитим књижевним контекстима користећи мод постапокалиптичног.

Како проналази Милер, „оно што највише мучи читаоце научне фантастике јесте инсистирање књижевних критичара да мејнстрим књижевна апокалипса не само да није жанровска књижевност, већ да је и упечатљиво оригинална у својим имагинацијама постапокалиптичног сценарија” (Милер 2012: 33). Штавише, у антологији *Научна фантастика: 101 најбољи роман у периоду 1985 – 2010*, Демијен Бродерик и Пол Ди Филипо не слажу да је *Пут* писан према нормативима постапокалиптичног жанра, већ да се налази „између два наративна света: канонизоване територије књижевности и сумњивим

пејзажима паралитерарног жанра, хорора, научне фантастике” (Бродерик и Ди Филипо 2012: 244). Онеобичавање постапокалипсе не представља неуспели СФ, па треба имати у виду да „многи читаоци, стога, интерпретирају *Пут* као алегорију, огољену басну, неку врсту мрцварења у паклу, литургију за терминални свет који не захтева детаљно објашњење и коју би такво објашњење оштетило” (Бродерик и Ди Филипо 2012: 244).

У настојању да дефинише жанр постапокалиптичне фикције, Клер Кертис сматра да се она налази на раскршћу жанрова између научне фантастике, хорора, утопије и дистопије (види: Кертис 2010: 7). Постапокалиптични нарратив бива смештен у период после апокалипсе чиме се имплицира прекид са пређашњим светом који се драматично разликује од онога што је некада било. Конвенције жанра налажу: смрт већег дела популације, преживљавање у свету опасности и оскудних ресурса, потрага за неким простором наде. Темпоралност је умерена у блиску или даљу будућност, али постоји јасан рез између оног што је било (свет пре апокалипсе) и онога што је сада (мрачан, негостољубив свет). Дакле, конвенције стварности и нормалности (удобности живота) се урушавају, а претпоставка је да протагонисти треба да преживе у таквом новом устројству и да покушају да успоставе неки вид друштвеног поретка. Ове конвенције јесу евидентне и код Макартија, у екстремно негостољубивом свету, спрам Атвуд, у свету мање оскудном од Макартијевог. Јасан рез између равни пре и после апокалипсе је евидентан, па се питање удобности и велике чежње за прошлим светом код Макартија проблематизује када се идилични тренуци описују са траговима антиципације надоласеће апокалипсе. Такође, дечак, рођен у тренутку апокалипсе, такође је један од преживелих, али је његово знање о пређашњем свету, као и знање Кошчића о предапокалиптичном стању, посредовано причама и митским образцима.

Према Тобију Хауелу, конвенције постапокалиптичног жанра су следеће: „Мала заједница протагониста / преживелих [...] Напуштене и изоловане локације [...] Преживљавање [...] Херојски мушкарац протагониста [...] Опасни и смртоносни антагониста [...] Смрт [...] Опасно и смртоносно окружење [...] Стални страх” (Хауел 2014). Пратећи ову формалну класификацију, конвенције у романима Макартија и Атвудове није тешко лоцирати: *Пут*: Отац и дечак / *ЛудАдам*: Баштовани и ЛудАдамити; напуштене куће, градови, превозна средства / напуштени тржни центри, зграде, корпоративни смештај; *Пут*: преживљавање сакупљањем конзервиране хране у супермаркетима и бункерима, преживљавање од напада канибала и пљачкаша / *ЛудАдам*: преживљавање (дилема: веганска храна или месо), мутирана храна, преживљавање напада Пејнболера, насилне банде која прибегава канибализму, постајање људождером; *Пут*: отац као патријархална фигура штити дечака, поседује пиштољ, зна како да употреби другачије оружје / *ЛудАдам*: Зеб, маскулини пандан неименованом оцу из романа *Пут*, оспособљен за уличне борбе штити малобројну групацију следбеника; *Пут*: банде канибала и пљачкаша / *ЛудАдам*: банде Пејнболера; *Пут*: сусрет са лешевима и смрћу, очекивање смрти услед плућне болести, опасност да се буде поједен зарад основних залиха хране, жеља за смрћу али и тежња да се преживи / *ЛудАдам*: смрт човечанства услед вируса, смрт неких протагониста; *Пут*: окружење радикално девастиране природе – измаглица, пепео, загађен ваздух, земљотреси, пожари, грмљавина, зима / *ЛудАдам*: глобално загревање, несташница хране, мутиране животиње; *Пут*: атмосфера страха код Макартија – људождери, могућност убиства детета ако допадне шака људождерима, описи складишта људи, лешеве који потврђују опасност / *ЛудАдам*: страх од људи и животиња код Атвудове.

Питање *другог* у жанру постапокалиптичног јесте питање преживелих јунака спрам групације насилних људи; такође, долази до формирања заједница, а оне могу почивати на хуманистичким или негативним принципима (канибализма). Дакле, према жанровској конвенцији, овакве групације најјачих формирају се брже код негативца него код протагониста, што доприноси тензијама и заплету. Према Клер Кертис, групације преживелих протагониста су углавном мале; узмимо за пример непотпуну породицу човека и дечака у роману *Пут*; примећујемо присуство снажнијег протагонисте, мушкарца, који са собом води неког слабијег, жену или дете, или обоје. Формирање веће групације омогућава лакше преживљавање, а понекад су протагонисти сличне јачине, али имају различите функције – код Божјих баштована Маргарет Атвуд, сваки појединац има своја задужења у систему: лов, пољопривреда, медицина. Према очекивањима жанра, капиларне заједнице проналазе истомишљенике како би успоставили друштвене системе (види: Кертис 2010: 8). Оваква очекивања донекле су оправдана у роману *Пут*, с тим што остаје непознаница да ли имагинативни простор Југа постоји, али се намеће закључак да су способности за преживљавање породице која усваја дечака успешније у односу на могућности коју дечаку пружа већ ослабљени отац.

Жанровске конвенције ових романа могу се формулисати и према генератору постапокалипсе Цеса Зимермана и Халимаха Маркуса. Формула се конституише на следећи начин: Након што свет према *колони А* буде уништен чиниоцем из *колоне Б*, протагонисти *колоне Ц* или *Д* морају преживети уз помоћ постапокалиптичног тропа из *колоне Е* и *Ф*. Конвенције које овај генератор поседује су следеће: *колоне А*: простор у коме се крећу протагонисти је уништен (град, држава, континент, планета, месец и слично.); *колоне Б*: узрок тог уништења (пандемија, терористички напад, нуклеарни напад, Трећи светски рат, напад робота, астероид, суша, поплава, пожар, загађење); *колоне Ц*: опис протагонисте (одрпани, мутантни, одлучни, киберпанк, имуни, усамљени, религиозни, нихилистички); *колоне Д*: избор протагонисте (миленариста, трудница, одметник, новинар, научник, теоретичар завере, војник, породица, дечак са псом, итд.); *колоне Е*: начини преживљавања – радња (сакупљање отпада, проналажење, надмудривање, једење, генетско модификовање, успостављање, борба); *колоне Ф*: начини преживљавања, објект радње (армија клонова, дистопијска или тајна влада, патријархално устројство, група преживелих, напуштена кућа, војни бункер, уништени град, осећај смртности и остали). Ако насумично изаберемо елементе постапокалиптичних конвенција, можемо формирати следеће заплете: Када се на простору Северне Америке догоди напад зомбија, трудна тинејџерка мора да надмудри банде зомбија како би преживела. Или, након што нуклеарни напад уништи већину човечанства, научник, имун на радијацију, мора да преживи инфилтрирајући се у седиште тајне владе. Такође, након што ново Ледено доба уништи свет, одлучни агроном мора да дође до залиха семена биљних врста како би поново успоставио пољопривредну производњу. Схему Зимермана и Маркуса приказујемо у оригиналу:

Electric Literature's Post-Apocalyptic Novel Generator

Here's how it works: For column A, find the word corresponding to the first letter of your name and plug it into the "A" slot in our patented post-apocalypse generator. Then do the same for the second letter and column B, and so on. Voila: Now you know what happens after the end of the world! (Or, at least, what you should write about it.)

After **A** is destroyed by **B**, a/n **C** **D** must survive by **E** **F**

	A	B	C	D	E	F
A	the West Coast	a flu pandemic	pregnant	reality TV star	finding	an army of clones
B	half the population	a terrorist attack	ragged	Millennial	creating	a dystopian government
C	Los Angeles	an earthquake	superpowered	mother	scavenging from	a group of mutants
D	the government	a zombie attack	solitary	socialite	destroying	a shadow government
E	North America	nuclear war	rogue	scientist	escaping from	a death cult
F	the internet	a second Ice Age	mutant	mystic	tricking	a futuristic prison
G	the entire male population	a plague	drug-addicted	band of misfits	waging war on	a group of zombies
H	Asia	a tsunami	immune	journalist	hunting down	the patriarchy
I	the East Coast	radiation	cybernetic	teen	challenging	a terrorist cell
J	New York City	a robot uprising	time-traveling	deposed princess	outwitting	a pack of wild dogs
K	the Midwest	a doomsday machine	nihilistic	monk	submitting to	abandoned homes
L	the entire male population	global warming	rebellious	middle manager	infiltrating	a rival gang
M	civilization	a mysterious virus	pious	conspiracy theorist	navigating	a medical facility
N	Europe	aliens	sociopathic	road warrior	discovering	a new religion
O	most of humanity	capitalism	grief-stricken	mailman	eating	a false prophet
P	human reproduction	a new street drug	murderous	grifter	hiding in	the other survivors
Q	all plant life	drought	clairvoyant	time traveler	redecorating	a spaceship
R	the ocean	an asteroid strike	half-dead	social worker	negotiating with	a military bunker
S	most of Earth	pollution	cyberpunk	musician	genetically modifying	the Svalbard Seed Vault
T	the electrical grid	an airborne toxic event	resourceful	Shakespeare troupe	becoming part of	a makeshift city
U	Africa	an electromagnetic pulse	determined	linguist	designing	the Alpha Zombie
V	the water supply	ice-nine	wealthy	boy and his dog	establishing	a ruined town
W	the polar ice	World War III	demoralized	soldier	restarting	genetically engineered cats
X	the moon	death rays	resilient	doomsday prepper	avenging	flying bears
Y	all infrastructure	rising oceans	criminal	family	battling	an underground labyrinth
Z	society	a solar flare	nudist	herbalist	learning to live with	their sense of morality

By Jess Zimmerman and Halimah Marcus

Табела: Зимерман и Маркус (2018).

На који начин можемо да мапирамо заплет код Макартија и Атвудове према овом генератору? Користимо ли ову формулу на примеру романа *Пут*, долазимо до следеће структуре: *Након што је нуклеарни рат/астероид уништио већи део човечанства/Северну Америку/читава биљни свет, одлучна породица мора да преживи сакупљајући шта нађе из руинираних градова.* Свестан оваквих жанровских конвенција, Макарти одмах проблематизује горенаведене конвенције – не зна се тачан узрок катастрофе, то јест, узрок је неважан. Нуклеарни рат и астероид могу бити плаузибилне опције којих се придржавају поједини критичари, на тај начин смештајући роман у оквире различитих критичких приступа. Избор придева „одлучна” такође је проблематичан, јер кроз читава пут до циља, протагонисти преиспитују властиту одлучност, сигурност, стабилност у универзуму и смисао њиховог путовања. Придев „деморалисани” не би био неистинит, али будући да јунаци остају решени да стигну до југа, одлучност их ипак боље описује. Преживљавање у постапокалиптичном роману базира се на сакупљању заборављених и остављених предмета, јер системи производње више не постоје. Као што можемо да приметимо у табели, роман *Пут* поседује и друге елементе жанровских конвенција: култ смрти, дечак и пас, лажни пророк, напуштене куће, бункер, осећање смртности, ратници на путу (естетизовани према моделу *Побеснелог Макса*), једење, сакривање, бежање, надмудривање, лов, и слично.

Формула сатиричне апокалипсе Маргарет Атвуд могла би се описати на следећи начин: *Већина човечанства умре од мистериозног вируса док се имуни думздеј препери /имуна група неподобних учи да живи генетски модификованим бићима.* У случају

трокњижја *ЛудАдам*, евидентнији су научнофантастични елементи у оквирима сатиричне и дистанциране апокалипсе: пилићи без главе, хуманоиди који рециклирају властити измет, постљудског, групација неприлагођених религијских фанатика, еколога, глобалног загревања, разних мутаната.

Према типологији Герија Вулфа, постапокалиптична фикција се оријентише око следећих *маркера заплета*: први конституент је „искуство или откриће катаклизме” (Вулф 1983: 8). Апокалиптични догађај у жанровском роману представља битан елеменат самог романа: политичка апокалипса (нуклеарна бомба, радијација, хемијски напад, рат), натприродна апокалипса (традиционална, религијска апокалипса), еколошка апокалипса (климатска промена, поплава, астероид, недостатак нафте, биотехнолошки вирус) или неки други видови апокалипсе попут најезде ванземаљаца, зомбија и слично. Концепт постапокалиптичног настоји да открије шта нам остаје након апокалипсе, те на који начин се успостављају нови системи друштва и мишљења након промене поретка, али и према којим параметрима се живот и преживљавање конституише након једне катастрофе која прави прецизан рез темпоралности између оног што је било и онога што је после, света „који се не може поправити” (Макарти 2007: 295). У постапокалиптичном простору, у хабитусу људи или постљуди, примећујемо да они који су остали да сведоче о свету после краја, ти преживели појединци или групације, или настоје да одрже постојеће нормативе друштвених заједница – да се врате у исконски простор носталгије, желећи да поново успоставе поредак сличан оном пре апокалипсе, или покушавају да створе неке нове системе мишљења и функционисања. Док се у трокњижју Маргарет Атвуд апокалипса догађа посредством смртоносног вируса, Макартијева фикција темељи се на амбивалентности и мистерији, могућностима да катаклизма има како натприродне, тако и антропоцене узроке, будући да бљесак светлости, то јест, неименовани догађај није описан на такав начин да бисмо му могли лако приписати узрок.

Друга карактеристика постапокалиптичног заплета јесте „путовање кроз пустињу створену катаклизмом” (Вулф 1983: 8). У Макартијевом роману човек и његов син налазе се на путу према југу, како би стигли у имагинарни простор наде и спасења, док се у романима Атвудове, преживели крећу кроз једну комичну апокалипсу; псеудонаучни и еколошки дискурси се извргавају сатири, а хуманитет, готово потпуно уништен, суочен је са гротескним телима нових хуманоида. У тексту о својим романима, Атвудова сматра да је роман *Антилопа и Косац* „авантуристичка романса – то јест, херој полази на путовање – а то је употпуњено менипском сатиром, књижевном формом која се бавим интелектуалном опсесијом” (Атвуд 2004: 517). Позивајући се на сатиричне репрезентације научног квазиинтелектуализма у поглављу *Ланута* Свифтових *Гуливерових путовања*, није тешко закључити да се романи *ЛудАдам* ослањају на критику друштвеног и политичког. Док је за Макартија пустиња мистична и необјашњива (јер је посредована оптиком главног јунака), пушта земља Атвудове само је делимично просторно девестирана – она је лишена људи, али биодиверзитет ипак постоји.

Наредна одлика постапокалиптичног јесте „насељавање и успостављање нове заједнице” (Вулф 1983: 8), а она се код Макартија профилише кроз стално кретање, то јест, кроз опасности које сусрећу на путу и потврђивање оца да је нове заједнице немогуће изградити. Очево неповерење у нове друштвене заједнице није неутемељено, док се дечаков хуманизам огледа у константној тежњи за поновним успостављањем заједништва и веровању у доброту људи. И овде је питање нове заједнице амбивалентно, јер за многе

критичаре, Макартијев роман укида ову могућност, док други проналазе могућност наде и обнове како у суптилним индикаторима физичког света које дечаков отац не препознаје, тако и у догађајима на самом крају романа који уливају наду у ново заједништво.

Према критеријуму успостављања нових заједница проза Атвудове је јасна – нове заједнице, као и старе, успостављају се кроз сусрет са новим формама постхуманог живота. Оне међутим, такође изневеравају очекивања како читалаца, тако и ликова у роману – формирају се на један амбивалентан начин и супротно плановима њиховог креатора, позиционирајући се у пољу хибридности у коме је наша рецепција усмерена према технофобној/технофилној апокалипси. Постапокалиптичне заједнице у њеним романима реевалуирају дефиниције о човековом субјекту и другом, постчовековском, киборшком. Такође, сама природа, како код Атвудове, тако и код Макартија, бива доведена у питање у свим својим дефиницијама – људска природа, окружење и дивљина, простори. С тим у вези, природа (дивљина) према формулама постапокалиптичног романа, природа се интерпретира и као „антагониста” (Вулф 1983: 8). С једне стране, код Макартија, природно окружење као безбојан простор прекривен пепелом, тишином и грмљавином, суочава човека са непријатељском дивљином, док је код Атвудове реч о једном постприродном простору у коме човек кохабитује са (не)пријатељским постхуманим формацијама, генетски модификованим биодиверзитетом, као и непријатељским постчовецијим преживелима (можда су Макартијеви људождери у неком смислу постљуди, или је то дечак, што имплицирају неки критички текстови).

Према последњој класификацији, постапокалиптични мејнстрим роман удаљава се од Вулфове типологије о „коначној, одлучујућој бици или борби за одређивање вредности које ће превладати у новом свету” (Вулф 1983: 8). Велике битке за слободу према Вулфовој класификацији одсутне су у наведеним романима; кулминација Макартијевог романа завршава се смрћу оца, те амбивалентним завршетком о простору спаса и наде у виду дечаковог проналажења нове породице и коначног успостављања заједнице „добрих људи”. Спорадичне битке са Пејнболерима у Атвудиним романима немају такав катарзични карактер, већ се као и код Макартија, базирају на људској заједници, на утопијској вери у поновно успостављање заједница, у овом случају, у постапокалиптичној хибридности између човека и постхуманих Кошчића и њихових потомака, као и сведочење о њиховом усвајању симболичког размишљања (писмо, религијско, митско) којег су иницијално били лишени зарад успостављања новог хуманитета.

II 4. Апокалиптично или постапокалиптично: постапокалиптична проза у контексту теорије

У овом сегменту тезе се од жанровских конвенција приближавамо постапокалиптичном као засебном пољу књижевног, теоријског, културолошког и философског проучавања. Свесни да је постапокалиптично неодвојиво од апокалиптичног које мора претходити стању које долази после катастрофе, аутори попут Џејмса Берцера и Конора Питетија и Клер Кертис, настоје да установе дистинктивна обележја

постапокалиптичног. Наглашавамо да се постапокалиптично налази у узрочно-последичној вези са апокалиптичним, термином који може имати библијско есхатолошке или секуларне конотације. На неким местима, према овим теоретичарима, ова два сродна појма се разилазе у теоријским поставкама које се базирају на темпоралности, прекиду са прошлошћу, могућношћу обнове као и на глобалности и ултимативности катастрофе.

Како сматра Малколм Бул, „јудео-хришћански апокалиптични текстови готово су униформни у свом инсистирању да ће пре краја доћи време мешања, у којем се разбијају табуи као и друштвени ред” (Бул 2000: 70), услед чега књижевни текст који има овакве карактеристике може бити сматран апокалиптичним. Џон Меј говори о примитивној апокалипси, о симболичкој репрезентацији апокалипсе у примитивним културама у којима је апокалиптично смештено увек у прошлости и око чега се плете митска структура приче (види: Меј 1972: 5–6). У овим причама се апокалиптични догађај изнова одиграва у виду космогонијског мита, наратива о пореклу Бога и човека, а ефекат таквих наратива је ефекат прочишћења, културног обнављања (види: Меј 1972: 7). С друге стране, хришћанска апокалиптика транспонује ултимативни догађај испуњења у будућност, чиме се примитивистичка цикличност сталне апокалипсе као обнове, претвара у апокалипсу смрти и опште деструкције (види: Меј 1972: 36). Тренутак обнове у хришћанској есхатолошкој поезији заснива се на резу, на кључном догађају у коме се силаском Христа одлучује ко ће доживети спасење а ко ће бити осуђен на вечно проклетство. У постапокалиптичном роману, на земљи остају и часни и грешни, остављени и напуштени у покушају да преживе ефекте потпуне деструкције света.

Како сматра Кетерер, „сада је критичко опште место да усвојимо причу о Постању и разговарамо о хипотетичком Американцу Адаму који је, барем у почетку, живео у Рају Новог света који још није пао” (Кетерер 1974: 3). Библијска апокалипса у роману није новост, већ вечита тема која се провлачи кроз епохе, али се у савременијим књижевним традицијама ова апокалипса секуларизује. С обзиром на то да хришћанска религија губи упориште и популарност, а природне катастрофе приписују се или атмосферском или човеку (што је актуелност нашег доба), ми изнова, сваким медијским извештајем доживљавамо секуларне мини-апокалипсе. Френк Кермод успоставља систем преласка из религијске у секуларну апокалипсу на следећи начин:

Мит делује у оквиру дијаграма ритуала, који претпоставља потпуна и адекватна објашњења ствари онаквима какве јесу и какве су биле; то је низ радикално непроменљивих гестова. Фикције служе за проналажење ствари, а мењају се како се потребе за смислом мењају. Митови су узрочници стабилности, фикције су агенси промене. Митови позивају на апсолутно, фикција на условни пристанак. Митови имају смисла у смислу изгубљеног поретка времена, *illud tempus* како га Елиаде назива; фикције, ако су успешне, имају смисла овде и сада, *hoc tempus*. (Кермод 1975: 39, емфаза аутора)

Многи аутори проналазе популарност апокалиптичног у миленаристичкој визији краја у виду линеарне матрице која бележи прелазак у нови миленијум. Друштвени фактори иду у прилог таквом промишљању, подсетимо ли се популарности миленаристичких веровања на концу првог миленијума после Христа. Према Елизабет Розен, евокације апокалиптичне парадигме, чини се, имају више да кажу о свету у коме живимо, него о будућности која долази (види: Розен 2008: 1). На тај начин, и постапокалиптични роман говори о могућем будућем свету, али се ови романи перципирају и као критика садашње друштвене кризе, те исхода те кризе у самоуништењу.

У студији о апокалипси у америчком роману, Џон Меј говори о стању перпетуалне кризе, јер

иако машта о космичкој катастрофи није ништа ново за човека, истина је да је зора термонуклеарног доба, када је човек развио буквални капацитет да и сам уништи свет, допринела нечему што је изузетно у анксиозности књижевне, уметничке, па чак и религиозне маште савременог човека. (Меј 1972: 4)

Човек, као централна фигура апокалиптичног догађаја, имплицира концептуализацију нових облика апокалиптичног у америчкој култури; штавише, постапокалиптични текстови „јасно показују да је апокалиптична машта заиста централни елемент у самодефиницији америчке културе, као и у духу времена последњих шездесет година америчке историје” (Барт 2013: 5). Даглас Робинсон пружа следећу дефиницију америчке апокалипсе:

америчке апокалипсе – америчка дела која прихватају неки интерпретативни став према крају света – истовремено поткопавају основне вредности америчког друштва и дефинитивно изражавају те вредности; оне покушавају да одбаце и да сигнализирају истраживање америчких идеологија о себи, о природи, о Богу и натприродном, као и о заједници. (Робинсон 1985: xi xii)

Напоследку, секуларна апокалипса, базирана на идеологији вечитог технолошког прогреса, одиграва се „у процесу трансформације без краја” (Меј 1972: 36), у коме, насупрот судњем дану који долази из сфере натприродне силе, утопијски простор креира човек, то јест, човек америчке културе. Према виђењу Дилана Барта, „секуларна апокалипса се поиграва са могућностима катастрофе, било као аргумент намењен да нас уплаши и врати на прави пут” или као „хиљадугодишња носталгија у корист неопримитивистичке будућности” (Барт 2013: 7). Потоња евоцира романтичарске визије златног предтехнолошког доба у коме актант човековог самоуништења технологијом сада обитава у свету у коме још није могуће развити смртоносне машине које могу уништити хуманитет. У философији 20. века долази до промене дискурса у складу са новим технологијама нуклеарне енергије према којима је апсолутно уништење итекако могуће.

У *Анти-апокалипси*, Ли Квимби дефинише три мода наративне истине апокалипсе: „божанска апокалипса, технолошка апокалипса и иронична апокалипса” (Квимби 1994: xvi). Док божанску апокалипсу профилише као хришћанску, Квимби сврстава преостала два модуса у поље секуларне апокалипсе; технолошка апокалипса представља најпроминентнији фактор у конституисању америчког идентитета. Такав апокалиптични идентитет Америке заснован је на економским факторима свеопште комодификације живота и конзумеризма који се рефлектује у страховима од неодрживости протезања прогреса *ad infinitum*. Даље, иронијска апокалипса објашњена је као друштвена критика сатиричног и хуморескног, чије модусе примећујемо код аутора попут Томаса Пинчона, Дона ДеЛила²⁵ и Курта Вонегата (види: Барт 2013: 8), чија постмодернистичка фикција

²⁵ Узмимо за пример роман *Бела бука* (1985) Дона ДеЛила, канонско дело америчке постмодерне књижевности које се поиграва са апокалиптичним, а настаје у периоду друштвене кризе и страха од нуклеарне бомбе. Ово дело користи мод апокалиптичног, јер се постапокалиптично одиграва на темељима тоталне деструкције, што није случај код ДеЛила. Овај аутор користи апокалиптични догађај радијације и токсичног облака као предлог за теме које се тичу америчког друштва, популарне културе, идентитета, конзумеризма, реалности и симулације, али и смрти. Користећи елементе ниже књижевности у контрасту са вишом (што и јесте постмодерни поступак), кроз сатирично, ДеЛило деконструира хришћански мит, постављајући

користи апокалиптични мод да укаже „на апсурд живљења у сталном страху од Армагедона” (Барт 2013: 8).

Дејвид Кетерер сматра да је читава научна фантастика заправо одлика америчког културног идентитета. Кетерер наглашава да је „америчка природа научне фантастике практично неистражена територија. Наравно, истина је да научна фантастика постоји и цвета у другим већим индустријализованим земљама, али у смислу распрострањености и тема, [...] научна фантастика је подједнако америчка као и вестерн” (Кетерер 1974: x). Апокалиптично за Кетерера стоји као „легитимна тема неизбежне универзалне забринутости, посебно данас када фиктивне индикације катастрофе добијају кредибилитет услед постојања нуклеарног наоружања. По први пут, човек има у својој моћи да буде покретач уради-сам апокалипсе” (Кетерер 1974: 4).

Апокалипса, као широк појам који имплицира и религијско и секуларно, и друштвено и приватно, има како катастрофични, тако и откривајући карактер, обзнањујући нам нову истину и креирајући нови свет на рушевинама старог, свет који може бити и утопијски, пријатан, али и антиутопијски. У супротности са апокалипсом, постапокалиптично се трансформише у

причу о катастрофи која не кулминира у откровењу, или кроз коју је откровење само оквир проблематичне наративне стратегије. Постапокалипса не придаје значај историјском моменту нити дефинише ново доба. Напротив, њен осећај времена и историје постаје опскуран, (дис)лоциран у амбивалентној последици катастрофе. (Дојл 2015: 100)

Берцер имплицира једну немогућност краја, јер ми смо већ кроз историјске процесе доживели апокалиптично кроз нуклеарну бомбу, терор и ратове, јер, како сматра Берцер, (пост)апокалиптичним долази до прекида са прошлошћу, јер катастрофе које носе огроман или ултимативни смисао (види: Берцер 1999: xii), или су ту било да укажу на недостатак смисла, или да предоче смисао у властитој текстуалности, у имагинацији мноштва интерпретативних могућности. Можемо ли, пита се Берцер, адекватно представити ужасе које су донели Холокауст, Хиросима или Чернобил (види: Берцер 1999: xiii), будући да опсесија апокалиптичним указује на нашу опсесију траумом ових апокалиптичних догађаја, као коначних прекида са влашћу еманципованог просветитељског субјекта (види: Берцер 1999: xiii).

Конор Мартини проналази корелације СФ-а и постапокалиптичне фикције када каже да

постапокалиптична фикција учествује у истом критичком и интелектуалном пројекту као и друга дела у ширем жанру научне фантастике; [СФ] будућност третира као критични простор у којем се могу истражити елементи савременог стања или моделирати потенцијалне будућности. (Мартини 2019)

Међутим, суштинска одредница постапокалиптичне фикције јесте „уништење читаве људске популације, или барем њеног већег дела” (Мартини 2019). Постапокалипса

питања о смислу и општој културној кризи. Примећујемо да се и постапокалиптични мејнстрим користи преклапањем жанровског и литерарног да би дошао до одговора на властита питања – наде у хуманитет, преиспитивање хуманитета, стварности, смисла и смрти, религије и Бога и њиховог деконструисања, али и идеологије вечитог прогреса и конзумирања, као и уништења природе и деконструкције самог појма природе.

представља јасан рез са прошлошћу, стање из којег се прошлост може тумачити форензички и са дистанце, „као аутопсију историје и модернитета” (Манџикијан 2012: 146). У наративном смислу, у постапокалиптичном роману користимо тачку гледишта преживелих, јер они су ти који кроз флешбекове, дијалоге и сећања могу да нам отворе могућности интерпретирања прошлости како кроз њихове фикционалне позиције, тако и кроз позиције наративног субјекта.

Дистинкције између апокалиптичне и постапокалиптичне књижевности нису толико прецизно детерминисане: да ли се заплет одвија за време или после апокалипсе? Шта ако је већи део романа посвећен опису догађаја? Ова питања могу да поремете покушаје да се прецизно направи поджанровска дистинкција ових двају појмова. Но, она јесте корисна у оној мери да

назначи потенцијал интерпретативних способности различитих наративних формула. Суштинска дистинкција повучена је између присуства људских чинилаца после катаклизме и онога што одлучују да раде у тој пустоши. (Мартини 2019)

У постапокалипси, кључни догађај опште смрти је неминован, а таква смрт носи са собом ултимативни траг. На пример, мотивација феминистичке постапокалипсе може бити свеопшта смрт мушкараца да би се роман бавио женским искуством. Међутим, у постапокалиптичном мејнстрим роману ипак сведочимо о смрти значајног дела живог света, па нам нестанак биосфере у роману *Пут* говори нешто о мотивацији тог дела. Постапокалипса увек има траг глобалне, свеprisутне, ултимативне катаклизме – Атвудова наговештава ово кроз поступак телевизијских преноса опште смрти, док Макартијев вечити облак пепела говори о астероиду или нуклеарној експлозији таквих размера да можемо да претпоставимо да је највећи део популације нестао услед последица катастрофе. С друге стране, постапокалиптична прича Реја Бредберија под називом *Доћи ће меке кише* (1950) сведочи у тоталном самоуништењу човечанства нуклеарном бомбом будући да је протагониста аутоматизована кућа која се обраћа члановима породице који су изгубили живот услед таласа радијације. Дакле, постапокалиптично прозно дело не мора нужно имати ни преживела жива бића.²⁶

Могућност обнове у постапокалиптичном мејнстриму доведена је у питање, а да ли је обнова уопште могућа у роману *Пут* остаје као једна од дилема. Одговор на питање у ком простору егзистира Макартијев нови свет остаје само у имагинацији читаоца. Могућност повратка на тековине старог света код Атвудове је такође дискутабилна: хибридне врсте и људи у коегзистенцији, формације новог симболичког поретка заснованог на старом су присутне, али повратак на оно исто стање које је изгубљено губитком популације такође је отворено за спекулације. Повратак на старо је немогућ, јер свет замењују хуманоидни људи, Кошчићи који су гранична бића – ни потпуно људи, ни потпуно

²⁶ Интересантан податак је да исте године када Кормак Макарти добија *Пулицера* за роман *Пут* (2007. године), Реј Бредбери добија *Пулицера* у категорији посебних награда за ову постапокалиптичну причу. Жири *Пулицера* у 2007. години додељује награду Реју Бредберију за постапокалиптичну причу из 1950. године у категорији *Посебна уметничка награда* (ове награде се углавном дају за живот или дело или неко достигнуће – и не додељују их сваке године) уз образложење да је аутор био један од усамљенијих гласова у књижевном кругу који је овом антиратном причом указивао на човеков потенцијал самоуништења. Наслов приче *Доћи ће топле кише* Бредбери позајмљује од америчке песникиње Саре Тисдејл, чија ратна песма има снажни апокалиптични сентимент уништења читавог света, инспирисана Великим ратом и Шпанским gripом 1918. године. Тисдејлова је такође добитница *Пулицера* 1918. године у категорији *Посебних уметничких награда*.

изван онога што сматрамо човеком. Међутим, они уче бити човеком заједно са свим човековим манама и гресима, али и овај простор оставља, макар наду да ће будући свет бити једно пријатније место за живот. Покушамо ли да интерпретирамо постапокалипсу у апсолутном негативитету као што поједини критичари тумаче роман *Пут*, које хуманистичке вредности остају? Дело мора имати нешто што нама, као његовим рецепијентима, говори о људском стању, о истинама (Бићу, Истини, Правди) или одсуству, укидању, превредновању истих, јер шта је онда вредност коју та дела остављају? Чак и када се све друштвене норме урушавају, постапокалипса Макартија и Атвудове ипак говори о људскости у свету, на први поглед, лишеном хуманитета. Пожртвованост оца у Макартијевом роману ипак побеђује сав негативитет који се акумулира у роману, као што и људскост Кошчића имплицира један бољи свет. Не можемо рећи да су ова дела канонска само зато што на један поетски и сатиричан начин описују апсолутну смрт свега што познајемо, јер ако су ови романи приручници за преживљавање – како их можемо сагледати из једне поетике авантуристичког мода – они не могу бити приручници смрти. Али јесу дела, као и многа пре њих, која нам указују на постојање наших егзистенцијалних страхова и начина на који се они формирају кроз време и кроз канон. У тропу могућности обнове, постапокалипса се разликује од апокалипсе чија структура, било да је традиционална или секуларна, описује сам догађај, а имагинација о ономе што долази касније, није у домену централног интересовања апокалипсе. С друге стране, постапокалиптични романи ових двају аутора не баве се превише описима самог апокалиптичног догађаја, већ се фокусирају на свет онога после. Како наводи Клер Кертис,

постапокалиптична фикција описује наше страхове (од науке и технологије, моћи и некомпетентности, о насумичном и неконтролисаном, о изумирању и, наравно, о смрти) и попут жанра хорора, катарза гледања тоталног уништења или ослобађа тај страх или буди потребу да делује како би се спречило. Истовремено, постапокалиптична фикција нуди фантазију поновног почетка. Сматрам да већина читалаца постапокалиптичне фикције себе поистовећује са преживелима унутар тих инстанци и читаву ову фикцију види као својеврсни приручник за употребу. У дијалогу са нашим страховима, постапокалиптична фикција може послужити дидактичкој сврси да нас упозори на одређено понашање. Постапокалиптична фикција, као и критична утопија и дистопија, критикује стање у којем смо сада и стање онога што бисмо желели да будемо. Постапокалиптична фикција реконфигурише услове под којима људи живе и захтева да људи преиспитају своје премисе за миран заједнички живот. Постапокалиптична фикција премешта људе из стања природе кроз друштвени уговор у ново цивилно друштво. (Кертис 2010: 5)

Фикционални постапокалиптични наративи представљају један вид корисне неистине да постоји чврсто утемељење, тло, то јест, стање природе којој се можемо вратити и из којег произилази да можемо да поново изградимо друштво на темељима какви некада су некада били (види: Кертис 2010: 6). Свет који граде Баштовани у роману *ЛудАдам* одликује се успостављањем заједнице човека и хуманоида, па и хибридном потомством, али и креирањем симболичког поретка кроз сатиричну космолошку матрицу. Иако се тај друштвени поредак креће у правцу формирања цивилизација, уметности, језика, и других хуманистичких тековина, не зна се у којем правцу ће се креирати свет лишен технологије и ресурса које је човечанству требало стотине године да формира.

У тексту о наративним модовима апокалипсе и постапокалипсе, Конор Питети наводи да

ови текстови користе катаклизму за структурирање историје, било као линеарни и потпуни приказ човечанства на земљи у апокалиптичном облику или као разграничење нове епохе која може делити континуитет са прошлошћу у постапокалиптичном. (Питети 2017: 438)

У студији Џејмса Берцера под називом *Након краја: Репрезентације постапокалипсе* (1999), аутор проналази да постапокалиптичне инстанце

функционишу као коначне историјске поделе, као пукотине, закретања, врхунци који раздвајају оно што је дошло пре и оно што је уследило после. Чини се да сва претходна историја уводи и поставља темеље за такве догађаје, а све што следи произлази из те централне катаклизме. Долази до слома ранијих историјских наратива; настају нова разумевања света. (Берцер 1999: 5)

Увиђамо тренд критичког тумачења постапокалиптичног: критичари попут Берцера, Хикс, Манџикијан, сагласни су да се постапокалиптична књижевност односи да тумачење стања модернитета у једној аутопсији, сецирању друштвеног стања садашњих патологија измештених у стање у коме се на прошлост гледа као на смрт, са позиције из које се она може анализирати на начин на који то чини патолог у мртвачници. То може да буде политичка и економска смрт, коју је другачије тешко замислити, а у случају ове, инхерентно англофоне књижевности, смрт америчке државе, стабилности коју она имплицира америчким сном, као и смрт идентитета. У студији *У руинама цивилизација* Сибил Мачат каже да

рушевине на тај начин превазилазе своје форме и физичке инкарнације, остављајући гледаоцу слободу да се сам укључи у њих и испуни своја празна места његовим властитим интерпретацијама [јер] оно што изостаје у рушевинама онолико колико је присутно, ствара ову дијалектику гледања и омогућава оном ко се бави делом да трансформише своју физичку непотпуност у комплексно значење. (Мачат 2013: 73–74)

Бриони Дојл проналази запажање Нортропа Фраја да библијска апокалипса пружа „разумљив поглед на људско стање” (Дојл 2015: 100, Фрај 1982: 128), а у супротности с тиме, постапокалипса би онда могла да се тумачи као

неразумљив поглед на фрагилност и пролазност свега што можемо да подведемо под људско стање. Можда је реч о наративној тврдњи да људски животи нису места искупљења и трансценденције, већ само видици процеса преживљавања, сведочења и промене. Постапокалипса се не труди да произведе тоталну визију у којој догађаји воде на кохерентан начин до њиховог катастрофичног климакса. (Дојл 2015: 100)

С тим у вези, постапокалипса није антиапокалипса, већ постбиблијски текст, у том смислу што представља одговор на апокалипсу (види: Дојл 2015: 100).

Постапокалиптични дискурси настоје да кажу оно „неизрециво (у строго епистемолошком смислу) и оно што се не сме рећи (оно што је забрањено религијским, етичким или другим друштвеним санкцијама)” (Берцер 1999: 31, Дојл 2015: 103). Постапокалиптични простор приказује нам се као простор трансгресије и отпора управо у том недостатку хоризонта наде, како запажа Берцер. Јер када пређемо границе хуманитета, остаје нам да промишљамо шта је иза тог незамисливог, да ли су то Макартијеви канибали и шта остаје да буде дефинисано као човек, то јест, како замишљамо постчовечно код Кошчића или свињона Маргарет Атвуд. Као жанр, постапокалипса не може бити утопијска, услед смрти људи и недостатка ресурса, али не може бити ни инхерентно дистопијска, услед недостатка организованог друштвеног и државног апарата (имајући у виду да је дистопијско

у романима *ЛудАдам* ситуирано у предапокалиптичном стању). Према мишљењу Лоре Ен Столер, постапокалиптична фикција тражи начине уз помоћ којих можемо да сагледамо „рушевине као епицентре обновљених колективних потраживања [...] као места која анимирају како очај тако и нове могућности” (Стролер 2013: 377). Но, у романима мејнстрим постапокалипсе Макартија и Атвудове, нове могућности измештене су далеко у имагинацији, постоје као потенцијал, али нису тако јасно детерминисане: шта ће се десити са дечаком и друштвеном заједницом, да ли ће пројекат нових хуманоида довести до нове апокалипсе, услед чега се ваља осврнути на закључке Бриони Дојл када каже да

постапокалипса изнова понавља мотиве апокалипсе, формулишући хаос као резултат декаденције или неморалности и фокусирајући се на артифицијелне крајеве епоха, пре него да разматра процес промене. (Дојл 2015: 108)

Дакле, опет се враћамо на покушај разумевања овог садашњег апокалиптичног, нашег субјекта, нашег идентитета, стања друштвене стратификације или друге друштвене кризе. У том смислу, Бриони Дојл сматра *да смо већ постапокалиптични*, јер тотализујуће откровење које смо очекивали од многобројних апокалипса, можда се није остварило у друштвени систем којем смо се надали, па стога табела постапокалиптичног коју она нуди, није у супротности са апокалиптичним (а тиме настоји да разгради бинарне опозиције) већ вид креативне надградње апокалипсе, чији тотализујући систем спречава, барем у нашој епоси, да испуни своја либераторна обећања. У системима позног капитализма, Дојлова евоцира слике луксузних комплекса спрам учерица, тај партикуларни прогрес који многе гласове оставља утишаним и онемогућеним да уживају плодове слобода које са собом носи убрзани напредак. Да бисмо имали бољи увид у табелу постапокалиптичног, Дојлова се позива на Розу Брајдоти, чије се разумевање садашњег постапокалиптичног субјекта примећује кроз следеће маргинализоване групе:

становници било које градске рушевине, земљорадници у деиндустријализованим градовима, сквотери, пензионери који живе у возилима, они одустали од било којег образовног система, ентузијаста за рачунарске игре који живе у стварностима које стварају корисници, комуналисти, уметници који раде изван уметничке индустрије, недокументовани имигранти и избеглице, грађани ратних зона, или људи који живе у подручјима опустошеним од катастрофе. (Дојл 2015: 108)

Напоследку, прецизније разумевање дистинкција апокалиптичног и постапокалиптичног као нове доминанте садашњег доба пројектоване у будућност, можемо екстраполирати из корисне табеле Бриони Дојл, коју прилажемо:

*Апокалипса**Постапокалипса*

Изум	Поновни изум
Коришћење	Поновна употреба
Новац	Размена
Куповина	Крађа/сакупљање отпадака
Власништво	Отпаци
Акумулирање	Губитак
Одбацивање	Поновна намена
Производња	Деконструисање
Досељеник	Номад
Рођење/Препород	Старење
Историја	Приче
Глобално	Локално
Територија	Детериторијализација
Библијско	Посттекстуално
Архива	Парцијални текстови
Инвенција	Реинвенција
Ускрснуће	Смрт
Ексклузивистичко друштво	Заједница у флуксу
Домови	Рушевине
Жудња	Потреба
Симболичко	Имагинативно
Старо/ново	Садашње
Годишња доба	Клима
Пољопривреда	Баштованство
Фабрика	Радионица
Централизована моћ	Децентрализована моћ у флуксу
Рурално/урбано	Напуштени простор
Катастрофа	Појава
Статистика	Гласине
Породица	Групе
Моралност	Нужност
Револуција	Отпор
Изобиље	Оскудица
Прогрес	Импровизација
Наука	Фрагмент
Имунизација	Микроби
Нетакнуто	Токсично
Порекло и апокалипса	Нема препознатљивог почетка или краја
Телеологија окружења	Појава окружења

Табела: Бриони Дојл, *Постапокалиптична имагинација* (Дојл 2015: 109–110)²⁷

²⁷ Превод: Мирослав Ћурчић

II 5. Друштвени, ангажовани контекст и академско интересовање за постапокалиптичну фикцију

Постапокалиптична фикција показује се као критика друштвених криза и у том контексту, њено појављивање у пољу канона доприноси и као вид ангажоване књижевности која указује на проблеме екологије, економије, технофобије, и других актуелних друштвених анксиозности. Као што се дистопијско генерише на темељима критике тоталитарних идеологија и репресивних система, постапокалиптична проза базира се на урушавању свих система или њихових сегмената кључних за опстанак живота старог света. Стога, посматраћемо и ово начином на који се постапокалиптична проза легитимизује у доменима академског.

Према Славоју Жижеку, четири јахача апокалипсе у савременом контексту су „еколошка криза, последице биогенетске револуције, неравнотежа унутар система [...] и експлозивни раст друштвених одвајања и искључивања” (Жижек 2011: x). Жижекова типологија секуларне апокалипсе транспонује се у постапокалиптичне наративе као крајња исходшта неизбежних катастрофа.

Марк Фишер дефинише постапокалиптичну литературу као ону која говори о природи капитализма. Позивајући се на *Друштво спектакла* Гија Дебора, Фишер сматра да је позни капитализам „оно што остаје када се уруше сви системи на нивоу од ритуала до симболичке елаборације и када све што је остало је потрошач–посматрач, који гази кроз руине и реликвије” (Фишер 2009: 4).

Према Џејмсу Берцелу, постапокалиптични наративи за своју почетну позицију

узимају неки катаклизмични или неповратни раскид или поравнање или децентрирање које инфилтрира и прерачунава све области културе [у функцији] дијагностификовања постапокалиптичног стања. (Берцел 1999: 31)

Фредерик Бјул види постапокалипсу као нову културну доминанту америчког друштва, а популарност ове фикције означава један вид обнављања постапокалиптичне привлачности у екстремнијој форми „фиксације на изненадну катастрофу. Та екстремност изражава се наглим налетом наратива (у књижевности, филму, па чак и нефикцији)” (Бјул 2013: 9). Последње три деценије апокалиптизма у фикцији карактерише пролиферација књижевних дела која остају у на маргини услед својих жанровских карактеристика, да би на неки начин утихнула у периоду када примат преузима дистопијски дискурс, те напослетку, почетком новог миленијума доживела улазак у мејнстрим. За разлику од Астона и Валиса, који сматрају да постапокалиптични филм новог миленијума више нагиње према политичком, Бјул, о савременом постапокалиптичном *филму*, сматра да

кључна разлика између ових фикција и оних претходних апокалиптичних није само у томе што се њихов жанр преселио са маргина (кичаста научна фантастика) у мејнстрим (легитимна, широко призната и практикована спекулативна фикција), већ у томе што је нови талас постапокалипсе изгубио утицај свих његових претходника као критичка пророчка интервенција у друштвену расправу. (Бјул 2013: 9)

Маркери постапокалиптичне доминанте оријентишу се и око разочарања глобализацијом, која уместо да омогући економски процват након пада Берлинског зида и

периода хегемоније САД као суперсиле, премешта производњу у азијске земље и тиме доводи америчко друштво до продубљивања несигурности и неповерења у политички и економски естаблишмент. Фредерик Бјул објашњава популарност постапокалиптичног мејнстрима (како у књижевности, тако и на филму²⁸) на следећи начин:

Постоји нешто заводљиво у [постапокалиптичној мејнстрим књижевности и филму] за људе који живе у садашњем глобалном контексту тако темељито рационализованог сусрета анксиозности. Можда ће малобројним преосталим фикционалним јунацима бити тешко да преживе после апокалиптичке интервенције; они ће живети на пејзажу оствареног ризика и несигурности. Али у поређењу са нормалностима тако густо набијеним спектралним животом, њихов поједностављени и актуелизовани свет је олакшање од тога. (Бјул 2013: 17)

Услови за настанак постапокалиптичне доминанте проналазе се и у култури ризика, која повезује за естаблишмент Роналда Регана и политичку реформу након мандата Џимија Картера. Увођење неолибералне економије у политичку сферу САД доноси фетишизам ризика на берзи, стрепње минимализацијом социјалне политике и слободно тржиште које је довело до финансијске нестабилности код средње и ниже класе и страха од губитка посла, као и значајна друштвена раслојавања. Резултат такве политике берзанског ризика доприноси и економској рецесији из 2008. године која је неретко била антиципирана и пре самог пада. Такође,

неуспех америчке војне интервенције у Ираку сигнализира да терминална криза није само стриктно геополитичка хегемонија, већ специфично амерички режим акумулације заснован

²⁸ Неке од разлога популарности постапокалиптичне фикције можда можемо потражити у семиотици америчке постапокалиптичне кинематографије и структуре постапокалиптичног филма на концу миленијума, посебно оног који се производи у периоду после 2001. године, закључно са догађајима 11. септембра, који доносе стање опште нестабилности и кризе. Могуће је да долази и до уплива естетике постапокалиптичног филма у постапокалиптичну фикцију, јер како се у роману *Пут* наглашава, „Ми смо живи мртваци у филму страве и ужаса” (Макарти 2007: 57) / „неки од њих носили су гас маске са филтером. Један је био у оделу за заштиту од биолошке опасности. Каљави и прљави. Вукли су се носећи мочуге у рукама, велике цеви” (Макарти 2007: 62). У овим сегментима, роман се позива на естетику хорор филма и постапокалиптичних филмова осамдесетих, на таласу популарности постапокалиптичног серијала *Побеснели Макс*. Џејмс Астон и Џон Валис наводе: „филм апокалипсе постао је све популарнији када је друштво кретало несигурним тереном миленијума и катаклизмичким физичким и психичким догађајима 11. септембра, ратом против терора и сукобима у Ираку и Авганистану” (Астон и Валис 2013). Естетика апокалипсе која се конзумира у блокбастер мејнстрим продукцијама прелива се и на телевизијски филм и серије али и на књижевност. Предмиленијумски постапокалиптични филм разликује се од филма новог миленијума у погледу „десакрализације апокалипсе” (Астон и Валис 2013). Референце библијског откровења и даље могу бити присутне, али се естетика филма средине и позних 90-их транспонује са натприродног на природно, што можемо да евидентирамо у темама попут астероида, али и неког од ефеката људског фактора, као што је неки вид еколошке катастрофе. Филмска естетика 90-их година полако у свој регистар укључује елементе људског чиниоца који бива узрочник апокалиптичног догађаја, удаљавајући се од натприродних сила судбинске датости каква карактерише библијски етос. У таквим модалитетима, човек као релевантан чинилац успева да спасе свет од смртоносног астероида, напада ванземаљце или потискује вирус који прети да уништи човечанство, уз помоћ храбрости, науке и технологије (види: Астон и Валис 2013). Међутим, новомилијумски постапокалиптични филм фокусира се више на еколошку катаклизму (ледено доба, климатске промене, поплаве, и сл.), на смртоносне вирусе, као и на савремене евокације тропа зомбија, истовремено задобијајући много песимистичнији тон у погледу спасења науком и технологијом. Разлоге за овакво разочарање у будућност човечанства, аутори виде у периоду после 11. септембра, услед којег се, уместо тежње постапокалиптичног филма 90-их да се поновно успостави ред како би се одржао актуелни поредак, сада готово увек имамо ситуацију у којој више нису могуће конфигурације старог поретка, па се друштвени поредак мора изнова формулисати.

на економској симбиози рата и економије дуга. Заправо, бурна политичка економија крајем двадесетог и почетка двадесет првог века може се описати као борба између онога што Харви означава као интерес безграничне акумулације богатства и интереса хегемонистичке силе која жели да остане на власти. (Белами 2014: 6)

У периоду после 11. септембра долази до реактуализације одређених миленаристичких и апокалиптичних дискурса. Један од примера открива се у дискурсу Џорџа Буша, који као републикански кандидат, користи цитате из *Откривења* када САД сврстава у контекст извршилаца дела Божијег гнева, а они који ће од тог гнева пострадали јесу терористи оптужени за нападе на Светски трговински центар. Пре похода у вечити рат против терора, Џорџ Буш изјављује следеће:

и земаљски краљеви, велики људи и богаташи и главни поглавари и сваки моћник и сваки слуга и сваки слободан човек сакрили су се у насипима и у стенама планина; и рече планинама и стенама: 'Падајте на нас и сакријте нас од лица онога који седи на престолу и од гнева Јагњета: јер дође велики дан гнева његова; и ко ће моћи да опстане?' (Буш 2001; Библија, Отк. 6, 15–17)²⁹

Дејвид Кетерер сматра да „већи део СФ-а у већој или мањој мери представља друштво које је привремено одстрањено да би [аутор] могао да на критички начин сагледа своје време” (Кетерер 1976: 67). Овим се запажа једна потреба да се о роману *Пут* не говори само као и вечитој параболи о хуманистичким вредностима и преживљавању, већ постоји потреба критичара и публике да текст разумеју у свом друштвеном контексту, као коментар на актуелна збивања тога времена – 11. септембар, конзумеризам, технологија, еколошки проблеми, друштвено отуђење, недостатак солидарности, нестанак нафте, нуклеарна бомба, изненадни астероид, крах капитализма, као и многе друге тензије које приступају тексту у друштвеном контексту. Кетерерову хипотезу подржава и Џејмс Берџер када наводи да је проучавање постапокалиптичне књижевности „студија о оном што нестаје и ономе што остаје и како се то што је остало трансформише” (Берџер 1999: 7). Оправдање за разумевање постапокалиптичног као друштвеног Берџер проналази у томе да су 1950-их година апокалипсе научне фантастике биле инспирисане атомском бомбом, а да је, такође, и Т.С. Елиот писао *Пусту земљу* након Великог рата, као и да је хладноратовска антиципација тоталног рата допринела популаризацији постапокалиптичне имагинације (види: Берџер 1999: 7).

Друштвена криза у периоду после 11. септембра у културном простору САД доприноси сврставању нововековне постапокалиптичне мејнстрим фикције у контекст овог драматичног догађаја бодријаровског ултимативног спектакла. Овоме доприносе читања свеприсутног пепела у роману *Пут*, попут оног какво видимо на телевизијским приказима директних последица 11. септембра, јер

сигурно је исправно видети *Пут* као роман после 9/11, не само у очигледном, буквалном смислу, већ у мери у којој је то мерило оног осећаја кризе која је, чини се, прогонила Запад,

²⁹ Превод Мирослава Ђурчића из извора говора Џорџа Буша на енглеском оригиналу. У *Откривењу*, у преводу Вука Караџића, наводи се следећи превод: „И цареви земаљски, и бољари, и богати, и војводе, и силни, и сваки роб, и сваки слободњак, сакрише се по пећинама и по камењацима горскијем / И говорише горама и камењу: падните на нас од лица онога и што сједи на пријестолу, и од гњева јагњетова. / Јер кад дође велики дан гњева његова, и ко може остати?” (Отк. 6, 15–17, Библија 1991: 225).

а посебно Сједињене Државе још од уништења Светског трговинског центра (Греј 2011: 40, Енгландер и Гомел 14).

Иако могућа година у којој се одвија радња романа *Пут* може (али и не мора) да коинцидира са друштвеном кризом као последицом 11. септембра, ова аргументација је валидна у оном контексту у коме се верује да постапокалиптична фикција настаје на темељима забринутости за будућност света услед курентних друштвених криза.

Романи *Пут* и трилогија *ЛудАдам* стога бивају категоризовани и као књижевност у контексту 11. септембра, не само услед тога што су објављени периоду непосредно после овог драматичног догађаја, већ и зато што се постапокалиптично повезује са овим драматичним догађајем у новијој америчкој историји. У епитексту *Савршене олује: О писању романа Антилопа и Косац*, Маргарет Атвуд напомиње да започиње писање овог романа у марту 2001. године. На тај начин, у старту можемо да елиминишемо догађаје 11. септембра 2001. године као релевантне факторе који директно инспиришу зачетак овог текста. Но, упркос томе што је већ завршила првих седам поглавља до тренутка терористичког напада који је затиче на аеродрому у Торонту, Атвудова не заборавља да у епитексту напомене овај драматичан догађај. Заправо, инспирацију за наслов романа Атвудова добија током посматрања птица у деловима Аустралије, насељеним Аборицинима који живе у хармонији са природом (види: Атвуд 2003б), услед чега можемо да закључимо да је у њеној прози еколошка криза веома важан фактор коришћења постапокалиптичног супстрата. Уосталом, када Макарти говори о свету који остављамо будућим поколењима, који аспекти овог света онда забрињавају Макартија и подстичу на употребу постапокалиптичног мода?³⁰

У области културе долази до кризе философије и теорије, док се у медијима, путем апокалиптичног дискурса извештава о друштвеним и политичким кризама. Чини се да долази до згушњавања апокалиптичних догађаја у медијској и научној сфери, која може бити још једна миленаристичка струја цикличне природе, истинско интересовање за положај природе и економије, али и показатељ одређеног вида културног премора друштва које, ослобађајући се својих историјских метанаратива, нема више од чега да се ослободи. Након достизања врхунца технолошког развоја, говори се о пропасти цивилизације и декаденцији која долази као резултат ограниченог ширења империје, превише лагодног живота, конформизма и потрошње ресурса. У једном тексту Жана Бодријара наводи се следећа опаска: „Усред оргије, човек шапуће на уво једној жени: ’шта радиш после оргије?’” (Бодријар 1983: 46), имплицирајући на миленаристички моментум који описује нашу културну исцрпљеност, пролазак момента очекивања услед „онтолошког кашњења” на забаву (Петман 2002: xi), то јест, осећање чекања нечега што нас је можда већ напустило (попут концепта *Post festum* Ђорђа Агамбена). Осећај свеопште културне исцрпљености јесте осећање непоправљиве прошлости нашег линеарног, фракталног, поимања времена које је апокалиптично у смислу да на тој темпоралној прекретници не проналазимо ништа сем осећања да смо пропустили претходно, златно доба.

Доминик Петман говори о „либидалном миленаризму” као о апокалиптичном, позивајући на Кермодову дефиницију „модерне демитологизоване апокалипсе” (Кермод

³⁰ Бруталност и насиље, поигравање са питањем Бога и религије теме су које Макарти наставља да обрађује у роману *Пут* као и у претходним делима. Могуће је да је један од фактора питање потрошње природе и забринутост за потрошњу ресурса, биодиверзитета, као и залазак у бесциљно конзумирање и сажимање света. У таквим тематским оквирима проналазимо бројне корелације код ових двају аутора.

1975: 133). Апокалипса новог миленијума доноси разочарање, својеврсни антиклимакс, то јест, одсуство оне трансценденције коју су Стенли Кјубрик и Артур Кларк очекивали у *Одисеји 2001* (види: Петман 2002: ix). Петман сматра да је овакво стање досаде директно повезано са исцрпљеношћу прогресом, чија се фасцинација губи у ономе што га омогућава: бирократичност, инструменталност, научност (види: Петман 2002: ix), једна засићеност екраном и сликом, какву примећујемо у приказима сећања на предапокалиптично стање дистопијске стварности у трилогији *ЛудАдам*. Тријумф технолошког нагона довео је до страха од иреверзибилности тока технологије, изазивајући реакције у имагинацији везаној за „органицистичку невиност” (види: Петман 2002: xi). Ова невиност техно-апокалиптичних теоретичара, како о њима говоре Маршал Маклуан или Жак Елил, имају призвук неопрIMITИВИСТИЧКИХ имагинација племенитости дивљака (у идили златног доба лишеног, по свет, опасних технологија) онако како га дефинише Жан Жак Русо.

Према Славоју Жижеку, постоје најмање три, а вероватно и више категорија апокалиптизма у савременом добу,

хришћанско-фундаменталистички, Њу Ејџ, и техно-дигитал-постхуманистички. Иако се ове поделе базирају на основном концепту да се човечанство приближава нултој тачки радикалне трансмутације, њихове особите онтологије радикално се разликују. (Жижек 2013: 7)

Примећујемо међутим, да се сва три вида Жижековог поимања апокалиптизма преламају у идеологији Баштована и телесности Кошчића у трилогији *ЛудАдам*. Говорећи о Њу ејџ апокалипси, Жижек је свестан читавог система дискурса који говоре о крају као новом почетку ноосферичне свести који је у вези са еколошким спиритуализмом (неки вид Њу ејџ екологије, источњачког мистицизма, екофеминизма, и слично), док се техно-дигитална-постхуманистичка апокалипса бави страхом од негативних технолошких апликација на човеков субјект, идентитет и природу – страх од губитка човека, те тоталне контроле тела какву Хаксли предвиђа у *Врлом новом свету*. Ови апокалиптични дискурси сусрећу се у доктрини Божјих баштована, јер чини се да су формирани према Жижековом концепту секуларних апокалиптичних дискурса.

Говорећи о постапокалиптичној културној доминанти, Бјул сматра да се њена обележја заснивају се на разградњи наше еколошке, технолошке, друштвене и економске структуре у репрезентацији културе САД, што доприноси општој „структурној нестабилности” (Бјул 2013: 10). Овакви страхови су технофобијске природе, дискурзивно смештени у оквиру онога што Жижек назива техно-дигитал-постхуманистичком апокалипсом (види: Жижек 2013: 7). Технолошке фантазије аугментације људског бића у споју са машином, реструктурирање људског генома у постхумани субјективитет, фантазије о новим киборшким идентитетима, изазвали су како дивљење, тако и ужасе над сутрашњицом, што је фикцију осамдесетих година довело до фетишизације код техноентузијаста и технокатастрофиста. Култура страха присутна у медијском дискурсу све више се ослања на дискурс еколошке катастрофе, почевши од 70-их година и интензивирајући се на почетку новог миленијума. Идеја да живимо у доба *антропоцена*, радикално измењене геолошке и физичке структуре земље под утицајем човека, доводи до интересовања културне свести и философије за еколошке проблеме, услед чега и екологија поприма апокалиптични тон евокацијом дискурса климатске промене и стања несигурности о будућности која сваког тренутка може довести до краја света.

Постапокалиптична мејнстрим фикција може се тумачити и у кључу технофобије. Док је одсуство технологије у роману *Пут* евидентно, оно се представља као један недостатак, оскудица. Међутим, тензије технофобног и технофилног заузимају већи простор у романима Атвудине трилогије. Морамо бити опрезни када интерпретирамо њене романе у оквиру технофобне апокалипсе, јер и ту примећујемо амбивалентност: Баштовани јесу технофобни, али истовремено, Кошчићи, као могуће решење проблема хуманитета, егзистирају захваљујући технологији. У једном епитексту Атвудова се пита да ли ћемо се ми, као човечанство, самоуништити и ко би могао да нас заустави (види: Атвуд 2003б). Атвудова напомиње осећај *стварне апокалипсе* (терористичких напада 11. септембра) као изузетно узнемирујући догађај док пише о фикционалној апокалипси, рекавши да је свет *Антилопе и Косца* оно што изазива стални немир у њеној свести. Технолошка парадигма није оно што само по себи забрињава Атвудову, већ начин на који ће човек користити технологију. Злоупотреба технологије јесте евидентна (ГМО, вирус, пилићи без главе); истовремено, у роману имамо и дистанцирану, сатиричну апокалипсу у којој се све, па и технофоби, лудисти, анархисти, сатиризују. Питање амбивалентности о коме говоримо може се поставити на следећи начин: Да ли да разумемо Кошчиће кроз технофилску или технофобну оптику? Да ли су нова, ненасилна, бића, утопијски, дистопијски, или *устопијски* субјекти, на граници утопије и дистопије? Значајан хуманистички елемент романа објашњава се у овом тексту: Атвудова верује да ће *homo sapiens* увек остати оно што је и био десетинама хиљада година, са свим својим емоцијама, љубави и страховима, али ће онај антагониста увек бити оно што је, код човека, лажно изнутра (види: Атвуд 2003б). У том кључу разумемо да су ови романи, превасходно о човеку и останку човеком у било ком добу, па и у времену постапокалиптичне кризе.

Фактори друштвених криза као тематских одредница класификације романа који припадају домену фантастичног појављују се као релевантни фактори књижевних академских проучавања. Постапокалиптични романи бивају класификовани и према тематици постапокалипсе, као и према другим тематским одредницама ових романа. У прошлом веку, универзитети на САД се отварају за тумачење СФ-а као академски признате књижевности³¹, а тиме се у новом веку поље проучавања продубљује према тематици

³¹ Излазак научне фантастике из андерграунда у релативно популарно поље академског мејнстрима обележено је како издањем часописа *Студије научне фантастике* или *Екстраполације*, тако и упливом у академске студије СФ-а, али и опшних, тематски оријентисаних курсева. Како Вероника Холинцер наводи у чланку *Научна фантастика у академији* (1996), постоји „преко 400 академских курсева” (Холинцер 1999: 232) научне фантастике. Више од две деценије касније, број ових курсева је већи и разноврснији, а уласком научнофантастичне књижевности у академске курикулуме омогућава се формулисање курсева према темама и контекстима. На пример, имајући у виду да су аутори попут Филипа К. Дика или Вилијема Гибсона већ конституисани као канонски унутар СФ-а, долази до партикуларизације и ужег тематског интересовања како за романе према поджанровским поделама, тако и комбиновање романа који су можда некада били опскурни или неприхватљиви у ригидном академском курикулуму, са општеприхваћеним класицима, есејистиком, филмом или неким другим медијем. Наиме, академски СФ курсеви не морају да буду подређени хронолошком упознавању са најпознатијим ауторима и делима, већ се могу изучавати према темама: женски писци СФ-а, вештачка интелигенција, СФ и философија, новотопије, трансхуманизам у књижевности, као и многи други модели. У том контексту, курс о вештачкој интелигенцији могао би да подразумева романе Роџера Зелазнија или Џејмса Блиша, али и академски препознате ауторе попут Ијана Макјуана и његовог новог романа *Машине као ја* (2019). Такође, текстови Реја Курцвејла, Кетрин Хејлс или Доне Харавеј, могли би да буду део оваког потенцијалног силабуса. Етика клонирања људи у дистопијским друштвима може бити предмет курикулума у коме ће се наћи како нобеловац Казуо Ишигуро са романом *Не дај ми никада да одем* (2005), тако и *Слушкињина прича* (1985) и трилогија *ЛудАдам*, уз Хакслија, Филипа К. Дика, Евгенија Замјатина, или

еколошких романа, романима о нафтној кризи, климатским променама и другим појавама које се асоцирају са доменом научнофантастичне књижевности.

У контексту постапокалиптичних романа Маргарет Атвуд и Кормака Макартија и њиховог укључивања на академске курикулуме изван оквира савремене северноамеричке књижевности, ретроспективе СФ-а или спекулативне фикције, можемо приметити разне савремене трендове који силабусе формирају према поджанровима СФ-а или новим књижевним поделема³². Курс књижевности постапокалипсе подразумевао би ова два аутора, али у последњој деценији популарни и су силабуси који се баве књижевношћу климатске промене или књижевности врхунца нафтне продукције. Измењена клима у романима *Пут* и *ЛудАдам* као и несташица ресурса јесу актуелна друштвена питања која буде интересовање за ове нововековне курсеве. Такође, различити аспекти еколошке, те екокритичке тематике у књижевним делима увиђају значај ових романа, па је у складу са тим, опште место видети *Пут* и *ЛудАдам* на списку „еколошких” романа.

Једно од становишта критике јесте да се популарност постапокалиптичног мејнстрима такође одиграва на пољу еколошке кризе, која сада замењује апокалиптичност некадашње хладноратовске стрепње. С тим у вези, примећујемо мноштво текстова екокритике које тумаче постапокалиптичне романе као еколошке, упозоравајуће, прожимајући их критиком технологије и конзумеризма. Валидност оваквих хипотеза примећујемо у изјави Џорџа Монбиоа који сматра да је *Пут* „најважнија еколошка књига свих времена”³³ (Монбио 2007). У делу *Еколошка имагинација*, Лоренс Бјул наводи да је

новијих писаца попут Дејвида Мичела и његовим популарним романом *Атлас Облака* (2004). Претпоставка јесте да се у новом веку на СФ и постапокалиптичне романе више не гледа као на априорно магриналне романе, већ се и овим романима указује поштовање у складу са њиховим литерарним достигнућима.

³² Примећујемо тренд према којем се у курикулуму истовремено налазе канонска и жанровска дела, опскурне приче које су тематски битне, филмови, теоријски и политички текстови, чиме увиђамо да проучавање романа излази из унутрашњег према спољашњем, културном и друштвеном, ономе што се односи на курентне кризе. У таквом процесу долази до одступања сада можда и конзервативно схваћеног становишта да дело које се изучава на факултетима и у курикулумима мора нужно да поседује карактеристике које би Т. С. Елиот или Харолд Блум сврстао у канонско. Канон постаје слободнији и отвара се према жанровским и некада маргиналним темама, јер и романи који користе постапокалиптични мод постају „озбиљнији”. У контексту жанрова које нас интересују и који су у некој мери повезани са постапокалиптичним, тумачење ове литературе кроз нове критичке оптике (климатска критика, петрокритика) указује на потребу да се дело тумачи у свом контексту са савременим светом и да се дозна на који начин се актуелне друштвене тензије генеришу у овим романима? У постапокалиптичној (климатској) прози Маргарет Атвуд, жанровски елементи налазе се у описима функционисања поткултурних модела Баштована, образаца антикапиталистичке и антиконзумеристичке идеологије коју поштују, неопрimitивизам, спиритуализам и Њу ејџ медикаменти. Све ове праксе долазе из поткултурног дискурса, а сада, чини се, уживају поштовање у академској заједници, јер чини се да су они доспели у ширу јавност управо културалном асимилацијом коју сам капитализам врши зарад отварања нових тржишта. Понекад се чини да је њихова идеологија сатирични скуп ових конзумеристичких идеала пројектованих у слику антиконзумеристе, један спектакл скупине дискурса које се повезују са еколошким покретима.

³³ С друге стране, Мајкл Шабон сматра да значај мејнстрим постапокалипсе није у њеном културном моментуму еколошке кризе упркос раширеној популарности овог приступа. Секуларна апокалипса о којој говори Шабон јесте она у којој апокалипсу производи човек, јер упркос томе што је апокалипса неименована, она оставља за собом траг једне апокалипсе хуманитета у којем натприродна сила само представља један логични след ономе што је на неки начин заслужено (види: Шабон 2007). Да ли је реч о датости религијске апокалипсе као неизбежне и записане, оној чијој се тоталности морамо предати? Ако је апокалипса насумични елемент природе која не хаје за властиту деградацију и смрт, природу лишenu метафизичке каузалности и сведену на пуку арбитрарност, онда то доприноси једном поимању природе у њеној инхерентној

„апокалипса најснажнија могућа метафора коју савремена еколошка имагинација има у свом регистру” (Бјул 1995: 285). На концу 20. века, као и у првим деценијама 21. века, медијска и научна јавност, користећи апокалиптични дискурс, указује на драматичне климатске промене, загађење океана пластичним отпадом, обешумљавање, које ће довести свет до климатске апокалипсе. Кроз културу страха, научни дискурс настоји да укаже како је човечије деловање (антропогени фактор) главни извор оваквих климатских промена и да еколошка „апокалипса” у наредним деценијама може довести до великог изумирања врста које може угрозити како биљни и животињски свет, а тиме и опстанак човечије врсте. Апокалиптичне теорије и хипотезе о радикално измењеној биосфери представљају стандардни троп постапокалиптичне научнофантастичне књижевности још почетака генеалогичке овог поджанра (упор. Реј Бредбери, Валтер Милер Јуниор), а треба нагласити да се и класична научна фантастика у својим областима репрезентације бави неким видом уништења природе и простора. Премиса је да ће у будућности доћи до неке врсте физичког глобалног уништења природе или превелике технологодизације која ће довести до нуклеарног Армагедона. Чини се да је СФ, као жанр окренут науци, имао потребу да упозорава на будућност планете у сусрету са могућношћу самоуништења. Исак Асимов наводи да се

Земља суочава са еколошким проблемима који прете непосредним уништењем цивилизације и крајем планете као места живог света. Човечанство не може да приушти да троши своје финансијске и емоционалне ресурсе на бескрајне, бесмислене свађе између сваке групе и свих осталих. Мора да постоји осећај глобализма у коме се свет уједињује ради решавања стварних проблема са којима се суочавају све групе. (Асимов 1984: 129)

Крајем 90-их година прошлог века, као и у 21. веку, философија и културна теорија бави се и појмом еколошког (екологија постаје апокалиптична, а апокалипса постаје еколошка). Док се еколошка теорија бавила активистичким приступом и критиком конкретних проблема и ситуација у којима слика природе као идилични крајолик дивљине треба остати непромењен, временом се у философском дискурсу јавља интересовање за продубљивање еколошких тема, па се актуелни постмодернистички теоретичари попут Доне Харавеј или Розе Брајдоти баве деконструисањем бинарних опозиција живих врста и замућивања границе човека и животиње, што је блиско корпусу екокритичке теорије; такође, Славој Жижек и Питер Слотердајк обраћају се упозоравајућим тоном према антропоценом утицају човека на природу говорећи о песимизму у философији друге деценије 21. века. Међутим, још од 70-их година прошлог века, Бодријар примећује идеолошки супстрат зелених покрета, да би концепт природе настојали да разграде и касније Алан Бајду, Тимоти Мортон и Славој Жижек, чиме се указује потреба и да критичким освртом на идеолошке поставке о природи зарад једне новије, актуелније теорије. Најутицајнији философ деконструкције екологије и екокритике, Тимоти Мортон, такође говори о еколошком крају света, када наводи да је то

као да схватате да се већ неко време бавите нечим док се успорено шири сфера удара нуклеарне бомбе. Имате неколико секунди запрепашћења док се фантазија да обитавате у уредном, савршеном малом свету растопи. Сви они апокалиптични наративи о пропасти о

нехармоничности. Да ли је роман *Пут* онда такође и роман философије природе из позиције природе саме, као што то тврди Џулијус Грив? А с друге стране, идемо ли путем интерпретације антропоценог деловања на природу и претпоставимо ли да је природа апокалипсе нуклеарна експлозија (што један део критике сматра), онда би роман и жанровски задобио другачију, политичку димензију.

'крају света' су, са ове тачке гледишта, део проблема, а не део решења. Одгађајући пропаст у неку хипотетичку будућност, ове нарације нас инокулирају против веома стварног предмета који је упао у еколошки, социјални и психички простор. (Мортон 2013: 103–104)

Према Славоју Жижеку, учестали климатски феномени могу сведочити о својеврсном „крају природе” (Жижек 2017), као и да „живимо у 'разочараној' пострелигијској ери [па] такве катастрофе више не могу бити значајне као део већег природног циклуса или као израз божијег гнева” (Жижек 2017). Остаје на човеку да буде схваћен као кривац, али као и спасилац планете Земље директним научним ангажманом и инжењерингом природе, који прво изазива а потом и отклања последице глобалног загревања. Ера земљиног развоја у којој је човек радикално модификовао простор планете зове се антропоцен, „нова епоха у животу наше планете у којој ми, људи, не можемо више да се ослонимо на Земљу као резервоар спреман да апсорбује последице наше продуктивне активности” (Жижек 2017).

У складу с тим, многобројни текстови о Макартију и Атвудовој користе оквир екокритике при тумачењу њихових романа – постапокалиптични простор и смрт живог света у роману *Пут* посматра се као еколошко упозорење, недостатак ресурса асоцира се са нестанком нафте и смрћу технологије. У мноштву таквих текстова, ова теза настоји да допринесе продубљивањем како ових тема, тако и отварању неких карактеристика које су изостављене. Истовремено, романи трилогије *ЛудАдам* тематски су оријентисани на еколошка питања и проблеме у којима се, ауторском интенцијом, дискутује о идеолошким струјама и дискурсима унутар еколошке идеологије. Имајући у виду комплексност геополитичке природе екологије као метанаратива 21. века, поједини сегменти тезе бавиће се настојањима да се профилишу таква идеолошка места, која у романима Атвудове бивају пародирана.

Код оба аутора концепт природе бива доведен у питање, јер природа и дивљина престаје да буде пасторално, идилично и „нетакнуто” место, а свет који претходи апокалипси, супротно конвенцијама и очекивањима, престаје да буде идеализовани простор. Идиличне визије прошлости место су различитих идеолошких чворишта, а и сама сећања бивају доведена у питање, као и могућност сагледавања реалности, наде, истине, јер приповедачи нису увек поуздани. Место сусрета ових романа јесте и питање како традиционалне, тако и секуларне апокалипсе, кроз чије се есхатолошке идеологије тумачи свет. Такође, евидентна су питања конзумеризма и прекомерне потрошње, јер постапокалиптични свет јесте свет потрошених ресурса у коме људождери имају посебно место; симболика људождера и канибализма је вишеструка – они су одраз конзумеризма, али и симболи различитих идеолошких поља која се тичу питања хране, имајући у виду и да се екокритички текстови сусрећу и са овим студијама – теоријама веганства, животиња, постхуманог, људског субјекта. Питање човека и хуманитета у постапокалиптичном свету се проблематизује доводећи у питање идеологију веганства, табуе конзумирања човечијег меса, разлике између човека и животиње.

У том смислу, проза чије ћемо карактеристике настојати да установимо базирају се на (пост)апокалипси у својој структури, али и у онтолошким, те друштвеним контекстима које се у текстовима конституишу од ранијих есхатолошких текстова до савременог доба. Одлика ових романа јесте, између осталог, присуство библијске алегорије, неоплатонизма и постмодерне теорије што доприноси квалификовању постапокалиптичне прозе као канонске, а томе приличи и стил који постапокалипсу може одсликавати на трагични или

комични начин. Такође, мноштво имплицитних и експлицитних интертекстуалних позивања отвара могућности ових романа за мноштво интерпретација, што и јесте једна од битних одлика „великих” књижевних дела. Она нису затворена и једноусмерена, већ омогућавају бесконачна нова читања, што доприноси њиховој безвремености и могућности да се читају уз Дантеа, Милтона, Свифта, Шели, Фокнера, Вулф или многе друге савремене ауторе.

Такође, наш задатак је да је одредимо на који начин постапокалиптична проза одсликава појединости друштвене парадигме и дискурса апокалиптичног који карактерише постмодерну друштвену парадигму. У том смислу, један сегмент тезе бавиће се начинима у којима се постапокалиптично повезује са конзумеризмом и екологијом као актуелним друштвеним кризама. Такође, ова теза ће настојати и да одреди који се идеолошки центри моћи конституишу као вид новог метанаратива екологије која замењује претходне дестабилизоване метанаративе. Чини се да је еколошка апокалипса једна од таквих идеолошких инстанци која карактерише савремено доба, а до њеног ширег уплива у културни простор долази на почетку новог миленијума. Стога, након што утврдимо на којим се литерарним узорима, митским матрица апокалиптичног у контексту библијских текстова, религије и философије ситуирају ови канонски романи, наш задатак биће да увидимо на који начин постапокалиптична проза реагује на савремена промишљања о природи али и људском субјекту, језику, смрти или смислу у свету савремене, новомиленијумске кризе као вид ангажоване, друштвено корисне литературе.

III. МИТСКА, РЕЛИГИЈСКА, ФИЛОСОФСКА И КЊИЖЕВНА МАТРИЦА ПОСТАПОКАЛИПТИЧНЕ ФИКЦИЈЕ КАО УЛАЗНИЦА ЗА КАНОН

Апокалипса, древни образац који служи да пружи смисаони крај света у митолошким и религијским текстовима, представља кључни конституент постапокалиптичне прозе Кормака Макартија и Маргарет Атвуд. Символика библијске апокалипсе, најважнијег есхатолошког текста западне културе, евидентна је у делима ова два аутора, како кроз старозаветне, тако и кроз новозаветне апокалиптичне алегорије, било да се трансформише мит о Нојевом потопу, децентриран у трилогији *ЛудАдам*, или *Откривење*, карактеристично за роман *Пут*. У оба романа примећујемо елементе, мотиве и симболе и других библијских текстова кроз метафоре које ови аутори трансформишу, као и проблематику божије егзистенције или божијег одсуства као релевантног проблема у свету после апокалипсе. У том процесу, долази и до (ин)директног позивања на философске текстове и књижевна дела својих претходника која се трансформишу у постапокалиптичном контексту. Поступак инкорпорирања митског, религијског и философског може се схватити као аспект конституисања постапокалиптичног. Томе у прилог говоре књижевни класици од којих су многи у мањој или већој мери, применом горепомнутих образаца, наставили пут традиције својих претходника.

Примећујемо аналогичне у постапокалиптичним романима Макартија и Атвудове у настојању да се конституишу како на есхатолошком библијском етосу, тако и на књижевним текстовима које референцирају; начин на који се конституише њихова апокалипса се разликује у тону и атмосфери, упркос бројним аналогичама између ових романа – наиме, Макартијев свет је суморан и трагичан, док се постапокалиптични свет Атвудове приказује као комичан. Макартијев тон безизлазности и трагичне смрти света уравнотежује се како простором могућности наде, али и сликом безрезервне љубави оца и сина, док је комични тон апокалипсе Маргарет Атвуд својствен менипској сатири и смеховном, па се митско трансформише у смислу сатире, ироније или пародије, карактеристичан за поступке постмодерних аутора.

Већ смо поменули да се у контексту савремене књижевности апокалиптично, то јест, постапокалиптично, оно што долази после краја света, мора разликовати од своје оригиналне библијске матрице. У *Откривењу*, верујућима се обећава вечни живот у Новом Јерусалиму – живот без греха, патње и смрти. У библијском тексту се дакле, период после апокалипсе наговештава у обећањима, текст је само путем провиђења ситуиран у овој темпоралној равни, наговештавајући Нови Јерусалим као оно што долази и што се јавља у визији Светог Јована Богослова у главама 21 и 22 у *Откривењу* (види: *Библија* 1991: Отк 21–22, 266–267). Према Стивену Џојсу, „за средњовековни ум, идеја преживљавања апокалипсе била би апсурдна; с апокалипсом долази Последњи суд и коначно разврставање човечанства у спашено и проклето. Немогуће би било почети наратив у коме се људско биће налази после апокалипсе” (Џојс 2016: 1). У контрасту с тим, радња у постапокалиптичном роману одвија се након овог догађаја.

Бојан Јовић проналази двојаку функцију апокалипсе као књижевне теме или жанра, ону која се односи на спознајно, на откриће Божијих мистерија које су везане за судбину света и на есхатолошко, оно што се односи на тему краја времена и смак света, пропаст постојеће стварности (види: Јовић 2019: 74). Дакле, у библијском контексту, исход апокалипсе је позитиван за верујуће и исправне, јер верујући тада достижу вечни живот. У контексту књижевног дела, апокалипса такође обликује „парадигму приповести о долазећем другом свету [...] са становишта књижевноинсторијских узора” (Јовић 2019: 75).

Да бисмо имали бољи увид у савремени постапокалиптични роман, морамо да се осврнемо на привлачност библијске апокалипсе из које се црпу симболи, метафоре и структура како би се трансформисали у постапокалиптични мод савременог књижевног текста. Канонска књижевност се ослања на митолошко-религијске текстове које трансформише у складу са разумевањем друштвених чинилаца свог доба, што је случај и код постапокалиптичне књижевности, чије се библијске метафоре не односе искључиво на *Откривење Светог Апостола Јована Богослова*, већ и на *Књигу Данилову*, *Постање*, и друге изворе. Као што смо нагласили: само присуство библијских мотива и коришћење како старозаветних есхатолошких текстова, тако и *Откривења*, није нужно мерило каноничности једног постапокалиптичног романа, јер како Дејвид Кетерер³⁴ проналази, овакав поступак је више пута коришћен у жанровском постапокалиптичном роману и самим тим постао је опште место.

Философске и религијске референце у овим романима доводе нас до претпоставке да се постапокалиптично у канону користи митским и религијским³⁵ како би се поставила

³⁴ У студији о апокалиптичној имагинацији и научној фантастици у америчкој књижевности, Дејвид Кетерер унапред наглашава да ће у контексту апокалиптичне имагинације тумачити канонска дела и паралитерарне романи. Кетерер не настоји да профилише апокалиптични мод у супротности са постапокалиптичним, али пружа незаобилазну студију од Мелвила и Поа, до Вонегата и Урселе Легвин са завидном листом романа у којима се јавља тематика апокалиптичног као библијска или секуларна. Кетерер наводи да постоји „већи број научно-фантастичних романа директно моделовано према *Откривењу Светог Јована Богослова*, који пружају могућност да се Други Христов долазак или крај света прикаже у реалистичном контексту” (Кетерер 1974: 124). У свим овим случајевима ради се о жанровским романима и неуспелим, можда баналним или буквалним, трансформацијама *Откривења*. Кетерер наводи низ опскурних аутора, од романа *Христ који ће бити* (1891) анонимног аутора, преко аутора под псеудонимом Августин и његовог СФ романа *Два брата* (1898), који је, према *СФ енциклопедији* више религијска пропаганда него значајно литерарно остварење, до двадесетовековних: *На крају света* (1929) И. Геста, или *Крај: пројекција, не пророчанство* (1947) Хјуа Венинга. Оно што се да закључити из претраге о овим опскурним романима – јер примарни извори су готово недоступни, а понекад је једини траг управо Кетереров цитат – јесте да су у питању жанровски романи, чији је циљ пропагирање одређеног ауторовог става. Дакле, њихова мањкавост, поред стила вероватно слабог квалитета, јесте између осталог, ауторов вредносни суд (а зна се да се неколицина наведених аутора класификује и као религијски аутори). То су вероватно и разлози што већина ових дела у репозиторијумима библиотека и не постоје – већина наведених романа су услед недостатка литерарног квалитета, напосто отишла у заборав.

³⁵ Када смо говорили о паралитерарном и канонском, приметили смо потешкоће одређивања граница између литерарног и жанровског, јер потоње се користи као мод у канонским текстовима. Такође, многи жанровски текстови су псеудо-литерарни; они поседују високи стил, али ипак нису канонски, јер дело не чини само синтакса, вокабулар и метафора. У том контексту, не можемо рећи да је постапокалиптични мејнстрим канонски само зато што користи библијски мит у савременом контексту. Многа жанровска, неканонска дела која не завређују пажњу критичара користе предложак библијске апокалиптике и библијске мотиве. Начин на који се дело онеобичава, на који та дела философски говоре о неким вечитим и партикуларним темама, спрј универзалног и локалног, високи и нижи стил, с друге стране, јесу карактеристике савремене

питања о истини (или истинама) наше епистеме, као традиција на којој се темеље многа кључна дела главног тока, али и као улазница за канон. Међутим, претпоставити да се каноничност постапокалиптичног мејнстрима заснива искључиво на инкорпорирању библијских референци као што су Постање, Еденски врт, Адам, Бог, Сатана, Откривење није само по себи гаранција уласка у канон. Истовремено, библијски мотиви неодвојиви су од Западног канона и представљају једно обимно поље књижевног проучавања; ове мотиве у мањој или већој мери проналазимо у најранијим англосаксонским текстовима, као и касније код Милтона, Шекспира, Блејка, Т.С. Елиота, Голдинга, Фокнера, Фленери О'Конор, Барнса, итд. Нека дела се у већој мери ослањају на структуру библијских митова, а друга користе мотиве или метафоре чиме се утемељују у западњачком друштвено-историјском и литерарном корпусу.

Користећи хришћанску поетику као супстрат својих епова, Милтон сагледава апокалипсу као реалну претњу, будући да је период у коме је Милтон стварао био можда и више инспирисан апокалиптичним крајем света (јер то је, чини се, био популаран друштвени образац у периоду када је писао, под утицајем миленаристичких струја тог периода), али се апокалиптични крај света у парадигми Милтоновог доба окончава у позитивном остварењу – кроз жудњу за новим почетком као губитком „негативних” вредности света (види: Бубања 2010: 37). За Милтона, литерарна уметност омогућава читаоцу да доживи осећај почетка и краја кроз које се може доживети апсолутна истина света (види: Бубања 2010: 37). Како сматра Жак Дерида, почевши од модерне философије па до деконструкције, апокалипса је изгубила потенцијал откривања истине света, јер „апокалипса је, каже он ... без апокалипсе, једна апокалипса без визије, без истине, без откривења, послања... адреса, без поруке и без дестинације, без пошиљаоца и одредивог примаоца...” (Дерида 1995а: 79, Бубања 2010: 38). У том контексту, идеја о истини и крају које очекујемо од постапокалиптичног мејнстрим романа, можемо разумети и на овај начин: постапокалипса јесте резултат или врхунац таквог стања у коме се философска и културолошка мисао налази, у свом засићењу и ишчекивању апокалипсе која се већ догодила, а опет се не може догодити, јер ко би у том случају имао да напише о нечему после тоталног краја? Примећујемо да је једна од карактеристика постапокалиптичног канонског романа та да нам се истина не открива, да у фабулу улазимо из средине и различитих места, то јест, из имагинарног краја, да би говорили о крају после краја. Међутим, ни тада немамо јасне одговоре о једној истини света, сем о истини која говори о (бе)смислу чекања да се та тотална истина разуме, јер она се, како се то у роману *Пут* назначавала, више не открива ни боговима самим.

Томас Шауб проналази да је у периоду после Другог светског рата порасло интересовање за преиспитивањем друштвеног и религијског у контексту тражења смисла у друштву које је постало способно за самоуништење (види: Шауб 2009: 153). Овај троп примећујемо у метафизичким питањима Томаса Пинчона у *Објави броја 49* и у *Белој Буци* Дона ДеЛила који се ослањају на апокалиптични тренд који у америчкој хладноратовској клими доводи до метафизичке запитаности о смислу и појединцу на овом свету чија се парадигма значајно променила. Но, иако је потрага за смислом интересовала религијска и књижевна дела кроз епохе, чини се да се америчка послератна књижевност фокусира и на одсуство институција и чинилаца који би представљали носиоце тог смисла; религијски

постапокалиптичне мејнстрим фикције. Дакле, није довољно само трансформисати мит и библијске симболе, већ и онеобичити начин на који се то одиграва.

систем као центар смисла и значења преиспитује се у светлу холокауста и великих страдања. Смисао, на први поглед се чини, запада у кризу, а то је евидентно у егзистенцијалистичкој књижевности, где смисао више нема исто значење у проналаску једне загарантоване истине која би нам пружиала коначне одговоре.

У јеку хладног рата отвара се могућност за пролиферацију постапокалиптичне књижевности која се развија паралелно са популарношћу постапокалипсе у поп-култури, која, као жанр, има своје друштвено-политичке узроке на простору САД. Анализирајући Макартијев *Пут*, Стивен Џојс сматра да постапокалиптични мејнстрим роман није онај који трансформише жанр, већ се жанр трансформише кроз померање према егзистенцијалним питањима које је сам трансформисао (види: Џојс 2016: 1). Џојс сматра да је карактеристика постапокалиптичне књижевности антитеза класичног апокалиптичног наратива који се прекомпонује у савременој парадигми кроз дубину интроспекције у сусрету човека и произвољног, индиферентног света, а који је све теже објаснити путем идеје Божије промисли (*providence*) (види: Џојс 2016: 1).

Западни канон много дугује *Библији* јер се заснива како на њеној етици, тако и на сталном преиспитивању исте у различитим контекстима и књижевним епохама и стилевима. У 20. веку, са актуелношћу критике просветитељског разума, реинтерпретација хришћанског мита постаје популарна код аутора постмодернизма (као пародични облик у поређењу са модернистичком ремитологизацијом). На пољу између структурализма и постструктурализма долази до разумевања мита кроз значење у контексту ове културне доминанте, да би дошло до децентравања мита у постструктуралистичком разумевању књижевног текста као ироније, игре, у којој се гради мноштво значења реконтекстуализованог мита. Можемо закључити да се и Макарти и Атвудова обилато користе библијским референцама везаним за хришћанске есхатолошке алегорије (*Откривење, Данил, Ноје*) да би се утемељили у књижевном канону, али и поставили питања о савременом постапокалиптичном стању у култури у свету чији темељи и даље стоје на уздрманим хришћанским идеалима. У роману *Пут*, ове референце су изразито херметичне посредством високог, поетичног стила, али и путем кратких драмских дијалога који су праћени описима свакодневних објеката и несвакидашњег оскудног простора. У трилогији Маргарет Атвуд, високи стил смењује са комичним, сатиричним и пародијским. У постапокалиптичном контексту прозе Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, библијски текст се трансформише и децентрира у складу са философским стремљењима које карактеришу савремени свет, почевши од Ничеовог заокрета смрћу Бога и краха метафизике па до постмодерног поимања истине, језика, субјекта или стварности.

Када говоримо о постапокалиптичном мејнстриму у прози Маргарет Атвуд, препознајемо децентравање мита о постању у доктринама Божијих баштована кроз уплив (псеудо)научног дискурса; логоцентризам библијског метанаратива код Атвудове инкорпорира научне и еколошке дискурсе са којима се поиграва, пародира и инкорпорира их кроз сатиричан текст. Линда Хачн сматра да „пародија није уништавање прошлости; у ствари, пародирање је и уклапање прошлости и пропитивање исте. А ово је, опет, постмодерни парадокс” (Хачн 2003: 126) којим Атвудова преиспитује хришћанске постулате. Трокњије *ЛудАдам* је стога, у великој мери, постмодеран текст који се наслања на традицију позног 20. века у питањима идентитета, субјективитета, наратива или историје кроз оптику скептицизма репрезентације стварности. Позивајући се на холистичко разумевање природе у идеологији Баштована и њихових библијских интерпретација,

поетика њених романа, настоји да и та гледишта подвргне скептицизму и преиспита их као поље идеологије.

Стивен О' Лири примећује две тенденције апокалиптичне репрезентације: трагичну и комичну. За потребе мапирања основних карактеристика постапокалиптичне прозе у оквиру ове тезе, можемо говорити о трагичној и комичној постапокалипси. У том смислу, пример комичне постапокалипсе примећујемо у трилогији Маргарет Атвуд, а карактеристика овог модела одсликава се у предвиђању катастрофе као упозорења које би могло да изазове превентивне мере (види: О' Лири 1998: 83). Ако се постапокалипса разуме као дидактичка упозоравајућа књижевност, она би могла да, на шаљив и сатиричан начин, укаже на људске недостатке које је проузрокују и тиме покуша да има функцију подизања свести о неком друштвеном проблему. Овом приступу својствени су екокритички теоријски приступи који се уклапају и користе у тумачењу текстова ове ауторке, јер и њени романи сами обилују еколошким референцама и чини се да нас упозоравају на будућност која се може догодити ако се нешто не учини по питању човековог „сигурног пута у пропаст”. Дакле, библијске метафоре и трансформисани митови библијских књига, у романима Маргарет Атвуд, бивају пародирани према постмодернистичком обрасцу – децентрирани кроз идеолошки еколошки оквир који и сам бива подвргнут сатиричном и хумористичном. Модел постапокалипсе ове ауторке јесте заснован на црном хумору, јер упркос неким заиста драматичним сликама смрти и уништења смрти, тон којим се описују дешавања и концепти јесте комичан, не у потпуности озбиљан, већ заснован на традицији политичке сатире према моделу сатиричних текстова Џонатана Свифта.

С друге стране, у случају Кормака Макартија препознајемо трагични постапокалиптични оквир према коме људска делатност, то јест, људски чинилац не представља никакав фактор који би могао нешто да учини да измени ток историје. Ми заправо нисмо сигурни да ли је човек могао нешто да учини, јер не знамо ни саму природу апокалипсе – човек је напросто бачен у један изразито негостољубив простор. Како наводи О' Лири, „трагични апокалиптични аргумент не добија своју ургентност од покушаја да утиче на исход догађаја; заправо, жели да оријентише своје слушатеље према одговарајућем усклађивању са космичким силама закључаним у титанској борби са унапред одређеним исходом” (види: О' Лири 1998: 88). Питање краја, то јест, онога што постоји после краја, драматичније је код трагичне апокалипсе, јер оно покреће питање смисла: Има ли смисла наставити живот у фрагментима света Макартијевог романа? Стивен Џојс формулише питање о крају на следећи начин: „Ако пројектујемо себе изван краја у [Макартијевом] трагичном оквиру, налазимо само на празнину и због тога се трагични постапокалиптични наративи чине предиспонираним да поставе питање да ли има икаквог смисла за индивидуални живот људске историје” (Џојс 2016: 3). Ако постоји могућност да се нађемо у свету Макартијевог романа, то јест, ако замислимо да је то могућа будућност нашег стварног света, како наћи било какав смисао да се преживи, ако могућност мученичке смрти вреба на сваком кораку? Како се суочити са свеопштим бесмислом после апокалипсе јесте суштина трагичне постапокалипсе којој нагиње Макарти.

Егзистенцијална питања присутна су и у романима Маргарет Атвуд, али су темпорално измештена и у период пре катастрофе (јер овај временски план много више присутан у њеним романима него у роману *Пут*), као и у постапокалиптично доба. Међутим, постапокалиптично је у њеним романима истовремено и катарзично, пречишћавајуће, будући да је предапокалиптична будућа прошлост дистопијска и

тоталитарна. Такође, присуство неизбежне смрти ипак није толико ултимативно као код Макартија. У свом опусу, Макарти поставља суштинска питања о човековој егзистенцији, јер и сада, као и у ранијим делима

романса границе у свом историјском обиму једноставно је, или не тако једноставно, средство за истраживање људског потенцијала за насиље, похлепу, слепоћу, самозадовољење и изопаченост. Аутор даје жанру философски садржај, користећи оно што започиње као популарни облик како би обогатио своје ликове и психолошки и етички. (Фрај 2009: 11; Џојс 2016: 5)

Ту проналазимо кључ за разумевање Макартијеве канонске постапокалиптике чији значај не смемо приписати евидентним жанровским интрузијама и предлошцима – они су ту као месо око костију ових акутних питања стања хуманитета, па у складу са тим, Стивен Џојс потцртава анализу којом се треба наводити у тумачењу Макартијевог *Пута*:

Пут непрестано фрустрира нашу жељу за симболичким затварањем. Чини се да то питање пропуштају критичари који, у покушају да роман представе као еколошки дидактички текст који нас упозорава да не злоупотребљавамо земљу илуструјући колапс биосфере или као метод одвраћања од нуклеарне пролиферације, бивају склони да 'попуњавају празнине', да се тако изразимо, како би се добила симболичка резолуција. (Кирни 2012: 164; Џојс 2016: 5)

Водећи се овим запажањима, Макартијев *Пут* превасходно ћемо посматрати у контексту на који се библијски апокалиптични наративи конституишу у постапокалиптичном дискурсу као обраћање канонској литерарној традицији. Такође, приметимо на који начин се платонистички митови формирају у роману у контексту постмодерних критичких текстова преко Ничеових текстова до теорије Жака Дериде. Након тога, обратићемо пажњу на еколошко као есхатолошко у тексту Маргарет Атвуд: којим модовима литерарних претходника се користи Маргарет Атвуд у дочаравању свог сатиричног света?

III 1. Митско откривење, философија и књижевна традиција као матрице Макартијевог постапокалиптичног света

III 1.1. Неименована апокалипса, губитак референата и смисла у постапокалиптичном свету Макартијевог романа *Пут*

Неименовани апокалиптични догађај у роману *Пут* носи суптилан траг како *Откривења*, тако и других поглавља *Библије*. Апокалиптични блесак светлости са неба је амбивалентан, јер колико може имати секуларну природу, толико му се може приписати и узрок натприродног, библијског есхатолошког. Нортроп Фрај сматра да „апокалиптични свет, небо из религије, представља пре свега категорије стварности у облицима људске жеље, као што показују форме које оне добијају деловањем људске цивилизације” (Фрај 2007: 167). Ови архетипови карактеристични су за књижевна дела уопште, а не искључиво за дела која се формално баве трансформацијом апокалиптичног мотива, али истовремено, „библијска Апокалипса [јесте] наша граматика апокалиптичних песничких слика” (Фрај 2007: 167). С обзиром на то да немамо доказа да је у питању нуклеарна експлозија нити астероид, а будући да је постапокалиптична атмосфера у роману необична, мистична и необјашњива, можемо рећи да Макарти употребљава натприродну апокалипсу као догађај који ће обликовати његов постапокалиптични свет. У том контексту, примећујемо да заустављање часовника у 1:17 ујутру након небеског блеска кореспондира са библијским стиховима, пружајући богатство могућих интерпретација у складу са симболима које се појављују у више библијских текстова.

Апокалиптични узрок у роману *Пут* описује се на следећи начин:

Сатови су стали у 1:17. Дуго сечиво светлости и онда низ потмулих потреса. Устао је и отишао до прозора. Шта је? рекла је. Није одговорио. Отишао је у купатило и окренуо прекидач али струје већ није било. Слаби ружичасти сјај у стаклу прозора. (Макарти 2007: 53–54)

Часовник који се посредством натприродне силе зауставља на 1:17 указује да би се кључ тумачења апокалипсе налазио у Библији, у стиху 1.17. Проблем, међутим, настаје када се запитамо: Која глава *Библије* је најрелевантнија веза са догађајима у роману? Приметићемо да имамо више потенцијалних корелација, а треба кренути од краја, кроз *Откривење Светога Јована Богослова*, последње књиге Новог завета, познатије и као *Књига Апокалипсе*. Стих 1.17 последње књиге *Библије* открива нам следеће: „И кад га видјех, падох к ногама његовијем као мртав, и метну десницу своју на ме говорећи ми: не бој се, ја сам први и пошлиједњи” (Отк 1.17, *Библија* 1991: 250). У претходном стиху *Откривења*, Господ Исус Христ, сивавши на земљу, држи седам звезда, а из уста му излази мач, док му је лице обасјано као сунце (Отк 1.16, *Библија* 1991: 250). Кроз следећи стих, 1.18, Христ открива Јовану Богослову како има „кључеве од пакла и од смрти” (Отк 1.16, *Библија* 1991: 250). Дакле, Христ јесте алфа и омега, он држи тајну спасења, а онај који је правичан не треба се бојати смрти, јер ће бити позван у нови, обећани свет. Ако покушамо

да изнађемо асоцијације са романом *Пут*, наилазимо на потешкоће: да ли је одсуство страха од смрти, кроз веру и наду у спасење, кључ за разумевање стања у овом постапокалиптичном роману? Страх од смрти и јесте једна од тема романа, а овај страх надилази човекова пожртвованост и потпуно давање себе да заштити живот дечака који је одабрани чувар огња, а можда и пророчка фигура. Отац и дечак су „свак оном другом свет свеколики” (Макарти 2007: 4) па отац, штитећи дечака надилази страх од смрти, као што га надилази и дечак, када без страха, помаже унесрећенима на путу, услед чега поприма одлике христолике фигуре. Функција религије и јесте побеђивање овоземаљског страха од неминовне смрти вером у свет изван оностраног, у живот после смрти. Међутим, отац истовремено и куне Бога и преиспитује његову егзистенцију и намере, јер свет у коме живе чини се, лишен је Бога, на материјалном плану оскудног и негостољубивог крајолика.

Последња књига *Библије* има за циљ да нам, посредством визије Јована Богослова коју он добија од самог Христа, открије оно што је скривено од спознаје, које попут застора које прекрива човеков вид оног божанског, онемогућава да се оно божанско види, то јест, да се спозна оно што ће бити и што јесте. Можда нам Макартијева постапокалиптика замагљује визију о свету без наде, који нам се открива као простор наде у спасење које треба да раскријемо нашом индивидуалном визијом. Можда секуларна апокалипса одликава свет посатапокалиптике у коме не постоји добро, то јест, добро бива другачије схваћено од оне опште интерпретације победе доброг над злим какво то имамо у библијском тексту. Оно постаје један артефакт прошлости, јер се над добрим делима чуди и његов отац али и они којима помаже, попут старца Илаја, јер у постапокалиптичном свету смрт вреба на сваком кораку, па се доброта, као и тражење смисла, чине излишним и сувишним. У том контексту, мотив замагљивања визије и делимично „слепило” оца да препозна и разуме простор у коме се креће, пружа нам могућност да га сагледамо из различитих позиција. Крећући се путем и према југу, чини нам се да отац и дечак не проналазе ништа сем лоших момака и лажних пророка, људождере и свеопшту смрт, али се чини да успевају да победе страх кроз кључ чувања огња, једне индивидуализоване религијске матрице.

Књига *Откривења* није једини есхатолошки спис библијског текста, јер библијски текст има и свог еквивалента у *Старом завету – Књигу Пророка Данила*³⁶ која се проучава заједно са *Откривењем*, која га најављује. Имајући то у виду, можемо се онда позвати на стих 1.17 Пророка Данила у коме каже: „И даде Бог свој четворици младића знање и разум у свакој књизи и мудрости; а Данилу даде да разумије сваку утвару и сну” (Дан 1.17, *Библија* 1991: 751). И у овом стиху ми примећујемо комплексност Макартијеве прозе која указује на вишеструкост интерпретација и веза са библијским текстом, ако имамо у виду да се пророку Данилу даје могућност разумевања визије, снова и утвара, које се човеку у роману *Пут* јављају, али их интерпретира на себи својствен начин, увек несигуран у значење својих визија. Роман *Пут*, уосталом, почиње визијом утваре у пећини, која има, како религијска, тако и митска позивања, да би се и доцније, визије и снови у различитим бојама изнова појављивале и мучиле оца. У постапокалиптичном простору, ове савремене визије не

³⁶ Вилијам Џонсон наводи више места у *Библији* у којима се помиње апокалипса: „Премда су Даниел и Откривење најочигитији примјери библијских апокалиптичких књига, апокалиптички текстови појављују се и на неколико других мјеста као дијелови библијских књига. Тако у Староме завету Изајаја 24–27; Езекиел 38; 39; Јоел 2; 3; и Захарија 9–14 наликују на садржај Даниела и Откривења, а то је случај и с Матејем 24; Марком 13; Луком 17; 21; 1. Солуњанима 4 и 2. Солуњанима 1; 2 у Новоме завету” (Џонсон 2004: 5).

пружају јасно разумевање, не откривају се оцу да би му пружиле утеху или разумевање света, прошлости, садашњости и будућности.

Интерпретација симболике библијских стихова 1.17 се даље усложњава ако узмемо у обзир *Јеванђеље по Луки* у коме се наводи: „И он ће напријед доћи пред њим у духу и сили Илијиној да обрати срца отаца ка дјеци, и невјернике к мудрости праведника, и да приправи Господу народ готов” (Лк 1.17, *Библија* 1991: 60). У овом стиху говори се о доласку Христа и прихватању вере; ако ће Христова фигурација бити налик оној коју имамо о пророку Илији, да делује кроз дух и силу (громове, евидентне атмосферске појаве које се провлаче кроз Макартијев роман), онда не можемо а да не приметимо референцу на порока Илију у роману. На свом путовању, јунаци срећу старца под именом Илај, који асоцира на библијског пророка Илију. Трансформацијом библијске пророчке фигуре у контексту савременог романа, запажамо да старац Илај не може да пружи увид у коначну истину каква се очекује из хришћанског текста, већ да се, у постапокалиптичном, секуларном контексту, посредством бекетовских дијалога, покрећу егзистенцијалистичке теме смисла наставка живота у једном истрошеном, умирућем свету.

Могуће је да стихови о пророку Илији кључ за разумевање ове суптилне библијске референце, јер ако се направи инверзија из 1.17 према 17.1, долазимо до стихова у којима пророк Илија предвиђа сушу (види: Вајленберг 2021), предсказањем да „овијех дана неће бити росе ни дажда” (1 Цар 17.1, *Библија* 1991: 333). Како проналази Ерик Вајленберг, Илија, који је постапокалиптични пандан старозаветном Илији, у последњим стиховима Старог завета предвиђа крај света, кроз које пророк Малахије наговештава долазак пророка Илије пре него што дође „велики и страшни дан Господњи”, јер његова је улога да преобрати срца синова и отаца, или ће Бог доћи да затре земљу (види: Мал 4.5–6, *Библија*, 1991: 807), (види: Вајленберг 2021).

Такође, *Јеванђеље по Луки* 1.17 помиње однос отаца према деци, говорећи о подељености и секташтву тадашњег доба које се треба одбацити зарад вере у Христа. У постапокалиптичном контексту то би могло да укаже на различита разумевања визије и наде између оца и дечака, као и дечакову пророчку, христолику фигуру, чије разумевање света надилази материјалне недаће и пружа наду у хуманитет који код оца бива окрњен услед борбе са „лошим момцима” и бандама људождера.

У *Трећој Књизи Мојсијевој* примећујемо елементе које можемо повезати са мотивима мистичне апокалипсе у роману *Пут*: „И нека је задре за крила, али да не раскине; тако нека је свештеник запали на олтару на дрвима која су на огњу; то је жртва паљеница, жртва огњена на угодни мирис Господу” (3 Мој 1.17, *Библија* 1991: 94). Мотив жртве и огња јесу значајна места у роману, ако се има у виду тело које бива предмет секуларне жртве – оно бива конзумирано у буквалном смислу (што је подробније објашњено у делу тезе који се бавим канибализмом), али и симболичке жртве оца. Носиоци тог жртвеног огња кроз архетипско путовање кроз роман су отац и дечак и то представља жилу хуманитета која их одржава, елемент наде да ће добро победити, те да неће постати звери и појести друге људе, те нарушити табу сакралности човечијег тела.

На самом крају ових могућих линија интерпретације неименованог апокалиптичног догађаја у 1:17 часова јесте *Књига Постања*, у чијем се стиху 1.17 описује мит креације света у коме се каже: „И постави их Бог на своду небеском да обасјавају земљу” (1 Мој 1.17, *Библија* 1991: 1). У поређењу са претходним стиховима, овај стих се чини најудаљенијим,

јер говори о почетку у коме Бог креира сунце и месец да обасјавају светлост и таму. Но, није ли игра светлости и таме значајан мотив у роману, имајући у виду бројне симболе али и замраченост физичког света Макартијевог текста? Такође, ако се осврнемо на мишљење Џулијуса Грива да је читав Макартијев опус обележен Шелинговом философијом природе, можда се апокалипса роману *Пут* заснива на покушају разумевања почетка, јер „можда би разарање света напослетку открило како је он створен” (Макарти 2007: 282). Према Гриву, „философска спекулација може се разумети као чин природе да промишља себе, самоконструисање материје уз помоћ концепата, или *аутопоезиса*” (Грив 2018: 13). Грив тумачи утемељење Макартија у Шелинговој философији природе, кроз оптику спекулативног реализма Ијана Хамилтона Гранта, која се одваја од доминантне конструктивистичке философије према есенцијализму и онтологији, постављајући питања о природи и њеној егзистенцији изван човековог епистемолошког апарата. Макартијева научна и религијска поетика у роману користи се управо да би поставила ово кључно питање – *Шта је природа?* – јер ако се прихвати Деридина изјава да *не постоји ништа изван текста*, код Макартија се она формулише у аксиом да *не постоји ништа изван природе*, јер увек постоји вишак изван граница материје, а она сама је схваћена као сила и може се о њој само спекулисати. Тај присутни вишак материје не може се увек доживети чулима нити опипати, јер према Питеру Гретону, о апсолутном се може мислити, али се не може поимати директно кроз ствари у свету (види: Грив 2018: 11, Гретон 2014: 113). У складу с теоријом да се Макартијев роман бави природом (као што то чини и трокњиже *ЛудАдам*), примећујемо да се природом можемо бавити кроз хеременеутику једне мистичне постапокалипсе која покушава да одговори на питање о природи и њеној философској еманацији.

Као што смо већ напоменули, секуларна апокалипса постапокалиптичног мејнстрима код Макартија није објашњиве природе, јер не знамо узрок догађаја у 1:17 часова. Пламен који долази са неба у тренутку апокалиптичног догађаја кроз деценију касније и даље се опредмећује кроз пожаре, грмљавину и мистични пепео који прекрива простор без боја и колорита, замрачен, замагљен и сив. Чини се да библијско постање у коме се ствара свет бива инвертовано у опис његовог краја до кога мора доћи да би се сазнало како тај свет настаје. Дакле, библијски стих 1.17 *Прве Књиге Мојсијеве* који описује настанак светла доводи до своје реверзије; логос из којег све настаје сада је троп у коме све нестаје, јер како се наводи у роману *Пут*, постапокалипса постаје изврнута креација која ће допринети (не)разумевању света

што се срубљује до огољеног језгра расположивих целина. Називи ствари што полако прате ствари саме на путу у заборав. Боје. Називи птица. Јела. На концу називи ствари за које смо веровали да су праве. Колико тога је већ нестало? Свети говор лишен предмета својих и тиме и стварности своје. Скупља се у себе као да тражи како да задржи топлоту. А временом ће згаснути заувек. (Макарти 2007: 90)

Прве странице романа имплицирају модел позивања на митске, религијске, философске и књижевне матрице у једном комплексном односу који се одвија у визији пећине. Пробудивши се из сна, а још увек у сну, човек и дечак улазе у простор пећине где затичу биће које наликује библијској звери. У мрачној атмосфери пећине, отац и дечак користе огањ како би осветлили свеопшту таму. На тај начин, роман се позива на Платонов мит о пећини, о коме ће бити речи у следећем поглављу, на *Библију* као и на Дантеа, чиме се позива на читаву линију литерарне традиције.

Човек и дечак буде се из сна у ноћи мрачнијој „од мрака а дани сваки сивљи од оног што пред њим истече. Као надирање неке хладне мрене што мрачи свет” (Макарти 2007: 1). Први пасус романа позиционира нас у мистичну ноћ мрачнију од мрака, у којој се и визија и разумевање света замрачује, попут мрене, не откривајући нам Нови Јерусалим, већ један мрачни и необјашњиви свет. Очекивање позитивне апокалипсе бива изневерено, одвајање добрих од лоших људи у часу Страшног суда се не догађа, јер после краја, чини се, нема ничега. У очевом сну, отац и син се налазе у пећини у којој се сусрећу са звери, сподобом прозирне коже која се пресијава у мрклом мраку. Игру светлости и таме евидентирамо у томе што траже „светлост али је нема” (Макарти 2007: 1), али исто тако „њихова светлост титра преко влажног пећинског млека на зидовима” (Макарти 2007: 1). Отац и дечак су дакле они који доносе светлост у овај свет, јер они чувају огањ. Према Макартијевој метафори, њих двојица су „као ходочасници из приповести прогутани и изгубљени унутар неке гранитне звери” (Макарти 2007: 1). Према овој метафори, „прогутани” од стране звери, указују на старозаветну *Књигу Пророка Јоне* у којем „велика риба прогута Јону; и Јона би у трбуху рибљем три дана и три ноћи” (Јона 2.1, *Библија* 1991: 783)³⁷. Јона се сматра прахристоликом фигуром, а боравак у пећини/утроби од три дана и три ноћи представља време које и Христ проводи у пећини пре васкрснућа. Истоветно, на крају романа у којем отац умире, дечак поред очевог тела проводи исти временски период што указује на његову симболичку фигуру у роману.

У пећини, отац и дечак виде „црно и древно језеро” (Макарти 2007: 1) што донекле асоцира на библијску звер што „излази из мора, која имаше седам глава, и рогова десет” (Отк 13.1, *Библија* 1991: 259). Звер из очеве визије у Макартијевом роману

спусти главу ниско до воде као да би да нађуши оно што не може да види. Згурена тамо бледа и гола и прозирна, алабастерне јој кости оцртавају сенку на стени. Њена утроба, срце што бије, мозак што куца у мутном стакленом звону. Одмахну главом, с једне на другу страну, и онда тихо зајеча и окрете се уз трзај и откаса бешумно у мрак. (Макарти 2007: 1–2)

У *Откривењу*, звер „отвори уста своја за хуљење на Бога, да хули на име његово, и на кућу његову, и на оне који живе на небу” (Отк 13.1, *Библија* 1991: 259). У роману, звер више нема такву моћ и не налази се у истом контексту, јер она „зури у светлост очима беживотно белим и слепим” (Макарти 2007: 2). Уместо да представља моћ или силу Божију каква се конституише у *Откривењу*, Макартијева звер само зајечи да би се повукла, јер постапокалипсу карактерише недостатак кохерентне тоталне визије света, катастрофични климакс, или искупљење; уместо тога приказује нам се једна некохерентна, неразумљива пролазност света. Истовремено, примећујемо да је спрам библијске звери, Макартијева звер превише људска, што примећујемо у опису њеног куцајућег срца и мозга. Она је само симулација оног што је некада било, онако прозирна и транспарентна, а ни тој звери није дато да види, јер се и сама апокалипса замућује и скрива, као да ни она више нема свој смисао. Према типологији Бојана Јовића, оваква савремена апокалипса је лажна „из

³⁷ Из перспективе православних есхатолошких тумачења, питања о неизбежности апокалипсе из књиге Јованове су отворена – она се не мора догодити ако дође до покајања и промене начина живота (види: Петровић 2019: 72–73). Предраг Петровић наводи алегорију о Јони према којој „на неки начин, читав данашњи свет јесте преличена непокајана Нинива, Нинива лажи, безакоња, лицемерја и пропасти. Као такав, свет и данас стоји пред свевидећим очима Божијим гледајућим кроз апостола и пророка Јована, који је попут божанског Јоне некада у Ниниви, управо завршио своје пророчке речи” (Петровић 2019: 73).

перспективе ултимативне обзнане” (Јовић 2019: 74), што јесте једна од конвенција романа апокалиптичне тематике.

Зекери Швортс пореди Макартијеву звер са библијским зверима Левијатаном и Бехемотом³⁸ из *Књиге о Јову* (види: Швортс 2009: 41). Библијски опис Бехемота (слона, у српском преводу), поседује неке карактеристике описа Макартијеве звери, јер примећујемо описе трбуха и костију. У овој књизи Библије, Бехемот се описује на следећи начин:

снага му је у бедрима његовим, и сила му је у пупку трбуха његовог; Диге реп свој као кедар, жиле од јаја његових сплетене су као гране; Кости су му као цеви бронзане, зглавци као полуге гвоздене. Он је прво између дела Божијих, Творац његов дао му је мач. (*Библија, Књига о Јову*, 40, 10–14, 491)

Бехемот и Левијатан су митска старозаветна бића која поседују огромну моћ коју само Бог сам може да победи; Бехемот је звер земље, док Левијатан живи у води, а борба ова два бића одиграва се на крају времена. Левијатан, хебрејско митско биће, у хришћанској интерпретацији поистовећује се са Сатаном, али поседује и елементе архетипске фигуре змаја:

Крљушти су му јаки штитови спојени тврдо; Близу су једна до друге да ни ветар не улази међу њих; Једна је за другу прионула, држе се и не растављају се; Кад киха као да муња сева, а очи су му као трепавице у зоре; Из уста му излазе лучеви, и искре огњене скачу; Из ноздрва му излази дим као из врелог лонца или котла; Дах његов распаљује угљевље и пламен му излази из уста; У врату му стоји сила, и пред њим иде страх; Уди мяса његовог спојени су, једноставно је на њему, не размиче се; Срце му је тврдо као камен, тврдо као доњи жрвањ. (Јов 41, 6–15, *Библија* 1991: 491)

Као што се да приметити, Макартијева звер је човечнија, јер има срце³⁹ и мозак и не показује снагу и моћ као што чини библијски Левијатан, будући да је постапокалиптични контекст другачији, измештен у секуларно доба у коме се не долази до јасне победе добра над злим, барем не на онај начин какав се открива у хришћанској и јудаистичкој есхатологији.

Како проналази Џејмс Резигју, *Последња Књига Библије* нам се открива као својеврсна пародија на претходне библијске књиге, будући да у овој приповести долази до инверзије, при чему се све изокреће (види: Резигју 2009: 43). Тачка гледишта Јована Богослова јесте окренута одозго према доле да би се боље сагледао свет, да би се дошло до откривења о истини света. Резигју употребљава концепт *карнивалеског* Михаила Бахтина кроз чију се тачку гледишта описује свет небеског сагледан одоздо према горе, из тачке земаљског, то јест, како би он изгледао када би онима одоздо дали моћ да креирају и владају небеским. У опису света Јована Богослова све је дупликат, копија, первертирање онога што је добро (види: Резигју 2009: 43). Левијатан пародира Јагње Божије, змај пародира Бога, Вавилон пародира Нови Јерусалим, ознака звери пародира Божији печат. Дакле, зло пародира добро, лаж пародира истину, а лажни пророци пародирају оне праве. Из ове

³⁸ У преводу Ђуре Даничића, Левијатан је преведен као *слон*, а Бехемот као *крокодил*.

³⁹ Примећујемо Макартијеву метафору у коме отац каже: „бар да ми је срце студен камен” (Макарти 2007: 9), а која се подудара са библијским описом срца Левијатана, које јесте тврдо као камен (Јов 41, 6–15, *Библија* 1991: 491).

земаљске перспективе, како сматра Резигју, ни звер не делује тако чудовишна, већ је више хумана (види: Резигју 2009: 43).

С друге стране, библијско утемељење Макартија продубљује се у стиховима о Левијатану, јер како то проналази Швортс, фигура оца може се читати и као фигура Јова, кога Бог искушава у библијском тексту. И Јов и човек у роману *Пут* налазе се пред великим искушењем због којег сумњају у егзистенцију и добронамерност Бога, јер како може да дозволи да се све те недаће догоде? Ово је нешто што и даље представља кључну хришћанску дилему у сусрету са великим катаклизимичним догађајима. Ако је Бог праведан, зашто невини страдају, питање које се изнова намеће и пољуљава веру у правичност природе и заслуге оностраног живота. Јов губи своју децу и иметак, услед чега се јада Богу:

Потом отвори уста своја Јов и стаде клети дан свој; И проговоривши Јов рече; Не било дана у који се родих, и ноћи у којој рекоше: Роди се детић!; Био тај дан тама, не гледао га Бог озго, и не осветљавала га светлост!; Мрак га запрзнио и сен смртни, облак га обастирао, био страشان као најгори дани!; Ноћ ону освојила тама, не радовала се међу данима годишњим, не бројала се у месеце!; Гле, ноћ она била пуста, певања не било у њој!; Клели је који куну дане, који су готови пробудити крокодила!; Потамнеле звезде у сумрачје њено, чекала видело и не дочекала га, и не видела зори трепавица; Што ми није затворила врата од утробе и није сакрила муку од мојих очију; Зашто не умрех у утроби? Не издахнух излазећи из утробе? (Јов 3.1–11, *Библија* 1991: 467–468)

Суочен са великим недаћама, Јов свет види као мрак, таму, густу ноћ, потамнеле звезде, сумрак, пустош, свет без песме и певања, као и жељу да се никад није родио. Сличне ставове примећујемо у очевој визији света постапокалипсе, када, попут Јова, отац

једноставно клече у пепео. Подиже лице према убледелом дану. Јеси тамо? Прошапта. Хоћу ли те напоследку видети? Имаш ли врата да те угушим? Имаш ли срца? Проклет да си довека, имаш ли душе? О Боже, прошапута. О Боже. (Макарти 2007: 10)

Швортс проналази паралелу Јова и оца, када се Јов у гомили пепела приближава псовању Богу и „удружује се с исконским силама таме и хаоса, и архетипским симболом зла, змијом Левијатаном” (Мичел 1986, хiii, Швортс 2009: 41). Како наводи Швортс, „на скоро идентичан начин отац показује прстом према ономе простору из којег је Бог одсутан. Надаље, оба лика испуштају свој бес у истом, преиспитујућем формату” (Швортс 2009: 41), али се не предају и не губе наду у потпуности, јер како Јов истрајава у својој вери, тако и човек из Макартијевог романа не извршава самоубиство, нити убија сина, иако је решен да ово потоње учини како би се спасао од бруталне смрти у сусрету са канибалима.

Стивен Џојс питање искушења убиства сина проналази у философским промишљањима Кјекегоровог текста *Страх и дрхтање*, у коме се преиспитује етичка дужност Аврама да служи Богу када је принуђен да жртвује сина Исака (види: Џојс 2016: 9). У јудеохришћанском тексту, Аврам и његова жена Сара не могу да добију децу, али кроз истрајну молитву и посредством Божије воље, напоследку добијају сина Исака. У једном тренутку, Бог тражи од Аврама да жртвује сина, што он безрезервно прихвата, непоколебан могућношћу да жртву детета замени својом. Вера у Бога коју поседује Аврам снажнија је од љубави према властитоме сину и он без преиспитивања овог, како се чини, произвољног Божијег захтева, показује снагу вере. Напоследку, Бог шаље анђела гласника да одврати Аврама од жртвовања сина, те Аврам напоследку ову људску жртву замењује жртвовањем овна (види: 1 Мој 22.1–24, *Библија* 1991: 18–19). Овај текст изузетно је тежак, нелогичан и

противи се разуму, али истовремено представља суштину поверења у Бога и поштовања Божије воље. У својим промишљањима, Кјеркегор нуди четири интерпретативне варијације овог поступка⁴⁰, према којима је битно закључити да се Кјеркегор бави апсурдношћу овог Божијег поступка. У роману *Пут*, међутим, постапокалиптично стање општег хаоса и опасности од насилне смрти јесте оно што нагони оца да помишља о убиству сина. Тај захтев стиже од готово безизлазне ситуације, а не од Бога. У својим дилемама, отац „гледа дечака како спава. Можеш ли ти то да учиниш кад куцне час? Можеш ли?” (Макарти 2007: 28). У ситуацији када је смрт близу, отац се двоуми да сина убије и тиме га спаси од насилније смрти:

Сад је час. Прокуни Бога и умри. Шта ако не опали? Мора да опали. Шта ако не опали? Можеш ли да размрскаш ту вољену лобању каменом? Имаш ли у себи такво биће о коме не знаш ништа? Може ли га бити? Држи га у загрљају. Баш тако. Душа је хитра. Привуци га себи. Пољуби га. Хитро. (Макарти 2007: 116)

Истовремено, он се преиспитује услед дијалога о самоубиству који води са дечаковом мајком, прихватајући да „је дечак све што се испречило између њега и смрти” (Макарти 2007: 28), јер његов задатак је да се стара о дечаку и Бог га је одредио да то уради (види: Макарти 2007: 78). У постапокалиптичном контексту долази до инверзије у којој отац мора да учини апсурдну и неетичку одлуку да заштити синовљев живот (Ноубл 2011: 103), имајући у виду бесмисао егзистенције у којој се налазе.

У супротности са таквом снагом вере и наде јесте фигура жене која у библијском тексту нагони Јова да псује Бога, док се мајка у Макартијевом роману предаје самоубиству у коме смрт пореди са „новим љубавником” (Макарти 2007: 58); она губи наду да вреди живети у постапокалиптичном свету, рекавши: „Што се мене тиче моја једина нада је вечно ништавило и томе се надам од свег срца” (Макарти 2007: 59) (види: Швортс 2009: 41). Кроз читав роман се провлачи тема смисла преживљавања и останка у животу у таквом оскудном, неизвесном и бруталном свету. Ако будућности нема, вреди ли живети и зарад сина, јер он може сваког тренутка умрети од туберкулозе или бити убијен и поједен. За мајку је питање суицида и убиства сина излаз из те ситуације, јер у разговору са оцем, она каже:

Шта на пример? Требало је то да урадим одавно. Када је било три метка у пиштољу а не два. Била сам глупа. Већ смо о свему овоме причали. Нисам се ја довела до овога. Доведена сам. И сад ми је доста. Мислила сам чак и да ти не кажем. То би вероватно било најбоље [...] Не можеш да нас заштитиш [...] Повела бих га собом да није тебе. (Макарти 2007: 57)

Чини се да апокалипса не доноси правду за богоугодне људе, јер „на овом путу нема оних божјом речју заодевених. Нестали су а ја сам остао а они су са собом свет однели. Питање: Како се никад неће бити разликује од никад није било?” (Макарти 2007: 32), чиме се живот поистовећује са смрћу, јер се њихов живот већ налази у поствременском простору

⁴⁰ Александар Пешић сажима четири Кјеркегорове варијације на следећи начин: „У првој варијацији Аврам прекида љубав између оца и сина и покушава да натера Исака да не изгуби веру у Бога. Ово је племенита жртва, али ипак не она коју је Бог наумио. У другој варијацији Аврам прати божју заповест, али је не разуме. То за резултат има потпуни губитак вере. Ако је Бог, који је пун добротe, у стању да тражи такав окуптни чин, онда доброта не постоји, а ако не постоји доброта онда нема ни радости у свету. У трећој варијацији Аврам разуме Божју наредбу, али гледа на њу из етичког угла. То за резултат има одбацивање вере као примарне врлине, а на прво место долази дужност да један отац никад не треба да жртвује сопственог сина. Четврта варијација је слична као и друга, у којој Аврам не схвата шта се заправо тражи од њега и за резултат има губитак вере у Бога. Међутим, веру не губи само Аврам, већ и Исак” (Пешић 2015: 34).

у коме су смрт, на неки начин, већ доживели, а будућност такође не постоји. Смрт је та која модификује живот кроз коначност и његов логични завршетак, али у роману долази до разградње бинарних опозиција живот/смрт услед чега примећујемо епистемолошку пукотину у људском искуству која доводи до проблематизовања наставка живота у постапокалиптичном свету (види: Рамбо 2008: 109). Очево ишчекивање краја евидентно је у речима: „Паде му на памет да је опасно што овакав неочекивани ћар прихвата као нешто што му следује [...] да то што те је задесила срећа можда и није срећа. Ретке су ноћи кад лежећи у мраку не завиди мртвима” (Макарти 2007: 236). Такође, „један део њега увек жели да све буде готово” (Макарти 2007: 157). Сличне ставове има и антипророчка фигура Илаја кога у једном дијалогу отац пита:

Јел би волео да умреш?

Не. Али можда би волео да сам умро. Кад си жив то те увек чека.

Или би можда волео да се никад ниси ни родио [...]

Мислиш да би то значило тражити превише.

Шта је ту је. Како било, лудост је тражити хлеба преко погаче у оваквим временима.

Ваљда.

Нико не жели да буде овде и нико не жели да оде. (Макарти 2007: 173)

Ни отац, нити старац Илај не желе да почине самоубиство, јер би и тако нешто било бесмислено. У свету у коме постоји судбина, план и смисао, можда би било боље не родити се, или макар отићи са света посредством неке више инстанце, али нико не жели да оде, да почини суицид, већ настављају даље. Убеђење да живот не треба наставити јесте оно из којег мајка ступа у смрт и то представља истинску моралну дилему у роману, а та дилема евидентна је код оца и код сина: „А била је у праву. Нема шта да каже. Стотинама ноћи седели су и разматрали разлоге за и против самоуништења са жаром филозофа привезаних ланцима за зид луднице” (Макарти 2007: 60). Дечакове мисли више су предмет недостајања мајке: „Волео би да сам са мамом” (Макарти 2007: 56), али и оне имплицирају привлачност краја:

Хоћемо ли умрети?

Једном. Не сад (Макарти 2007: 8).

Кад би ти умро, и ја би хтео да умрем.

Да би могао да будеш са мном?

Да. (Макарти 2007: 9)

Могуће је да Макартијева постапокалиптична фикција не нуди одговоре на то како преживети апокалипсу, већ како умрети на један човечан начин. Отац упорно настоји да потврди постојање неког смисла, макар оног да се настави даље: „Мислиш да бих волео да си мртав? [...] Ми смо они који опстају рече јој кроз пламичак светиљке” (Макарти 2007: 56). Такође, очева вера у преживљавање уз помоћ среће, судбине, или правде која ће се догодити добрим људима говори о одлучности која нема покрића, али којом жели да охрабри дечака:

Све дрвеће на свету пашће пре или касније. Али не на нас.

Како знаш?

Просто знам. (Макарти 2007: 35)

Мислиш да ћемо умрети, зар не?

Не знам.

Нећемо умрети.
У реду.
Али не верујеш ми.
Не знам. (Макарти 2007: 102)

Умрећу, рече. Кажи ми само како. (Макарти 2007: 180)

Дијалози оца и сина прате постапокалиптичну парадигму која се у књижевном тексту одсликава и кроз сведену синтаксу, као да је у свету после краја и језик изгубио свој потенцијал. Насупрот томе, човекова интроспекција много је семантички богатија. Жак Дерида се пита „како разумети дискурс краја света или дискурс о крају света? Могу ли се ови екстреми икада разумети? И опозиције између 'бити' и 'не бити'” (Дерида 1994: 10). У дехуманизованом простору страха и смрти, језик као носилац смисла и реалности, као кућа бића и темељ егзистенције постаје језик оскудице, страха и бесмисла. Не може се очекивати да адекватно опише стање и егзистенцијални хорор у којем се налазе јунаци романа, јер треба да опише нешто непојамно и незамисливо. Апокалиптични тон се користи у ситуацијама када се човек налази у неком виду драматичног прекида са поимањем стварности и немогућности да промишља крај света и крај дотадашње егзистенције. Истовремено, језик у роману је и језик наде, који упркос томе што је фрагментиран, минималистички, сведен и репетитиван, истовремено се јавља као и симболички језик, препун библијских метафора и референци које настоје да истовремено потврде крај света али да траже нешто изван краја, неки огањ који треба чувати у потрази за смислом.

Дакле, референти које је конструисао човек посредством неоплатонистичке метафизике који се тичу одагнавања смрти и метафизичке бесмртности сада су огољени и безреферентни као и језик сам. Нестанак језичког означитеља, почевши од баналних примера воза, аутомобила, птица, па и комшилука које дечак не познаје, јер овим означитељима не може да припише означено (види: Макарти 2007: 97), приказују свет лишен означитеља, барем за оне који тај света треба да наследе. Дечак стварност посматра посредством очевих прича и путем језика, а постапокалиптична проза наглашава овај губитак значења речи, губитком њихових означених:

Свет што се срубљује до огољеног језгра расположивих целина. Називи ствари што полако прате ствари саме на путу у заборав. Боје. Називи птица. Јела. На концу називи ствари за које смо веровали да су праве. Колико тога је већ nestало? Свети говор лишен предмета својих и тиме и стварности своје. Скупља се у себе као да тражи како да задржи топлоту. А временом ће згаснути заувек. (Макарти 2007: 90)

Такође, музика као референт прошлог света више не поседује означитеља:

Човек је изрезбарио свираљку од трске и дао је дечаку који је почео да свира [...] Безоблична музика за будуће доба. Или можда последња музика на земљи призвана из пепела њене пропасти. Човек се окрете и погледа га. Био је сав задубљен. (Макарти 2007: 79)

Напоследку и дечак губи интересовање за музику и баца свираљку (види: Макарти 2007: 229) јер то је један од обесмишљених артефаката постапокалиптичног света. Чини се да је текст свестан постмодерне апокалиптичне теорије о текстуалности и дискурзивности стварности, питајући се како стварност промишљати после краја означитеља „на концу називи ствари за које смо веровали да су праве. Колико тога је већ nestало? Свети говор лишен предмета својих и тиме и стварности своје” (Макарти 2007: 90).

Према Жаку Дерида апокалипса је текстуална, будући да нема ничега после тоталне апокалипсе. Систем значења који је детерминисао разлике између науке и веровања урушио се у периоду хладноратовске реторике у технолошко-војно-политичко-дипломатски дискурс (види: Дерида 1984: 24), чиме се укида могућност коју библијска апокалипса обећава – знак који имплицира откривање истине. Достицање телелешког краја историје, хегеловског апсолутног духа, више није могуће. Према Дерида, нуклеарна апокалипса је текстуална, претпоставимо ли да се нуклеарни рат није догодио; примећујемо да се апокалипса, како то Дерида тврди, догодила у тексту, басни, инвенцији, миту, слици, фикцији, те да представља реторичку фигуру, као и фантазам. Наше несвесно очекује овај догађај, сања о томе и прижељкује га (види: Дерида 1984: 23). Макартијева постапокалипса може да се посматра као текстуална, као имагинација уништења не само александријске библиотеке (у примеру који наводи Дерида), већ и о тоталном уништењу читаве културне ризнице човечанства. Но, није ли естетика ове тоталне катастрофе једна естетика кризе савременог света и философије, или је текстуална, романескна естетика, теорија кризе? Будући да се реалност нуклеарне апокалипсе код Дерида темељи на тексту бајке (види: Дерида 1984: 23; Бубања 2010: 40), управо се на темељима таквих фабулација гради опасан и војно софистицирани свет који може, по први пут у историји, да доведе до тоталне деструкције земље. Макартијев догађај јесте неименован, али он може бити и последица једне такве термонуклеарне тоталне катастрофе.

Откривење се налази у тексту, јер текст и писана реч јесте порука од Бога, која нам открива Истину. Истина о ништавилу постапокалиптичног света у сновима човека јесте свет без потребе за књижевношћу, а парадоксално, Макартијев високи стил враћа наду у врхунско литерарно стваралаштво и ови херметични пасажии га донекле издвајају од савременика. Према очекивањима жанра, књига је у свету постапокалипсе нешто од изузетног значаја, јер се за успостављање новог света и нове заједнице, мора кренути изнова, мора се успоставити ослонац који се налази у тексту. Из тог разлога, постапокалиптични наративи вреднују књижевност као архивара света прошлости. Томас Будке проналази различите функције књига у постапокалиптичним романима: 1) књиге као материјални ресурси, то јест, као нешто вредно и крхко у постапокалиптичном свету (*Дан Трифида* Џона Виндама, *Ведро ваздуха* Фрица Либера); 2) књиге у функцији очувања знања (*Кантикулум за Лајбовица* Валтера Милера); 3) књиге као предмети магијских радњи, и други (види: Будке 2020: 1–17). Можда је најинтересантнији пример филма *Књига Илаја* у коме Дензел Вашингтон пролази кроз постапокалиптични пејзаж препун опасности, носећи једини преостали примерак *Библије*, како би се, након доласка на острво „добрих људи” успоставила нова заједница на крхотинама старе. У Макартијевом роману књиге пропадају у физичком простору: „набубрели томови књига на полици. Скиде један и отвори га и врати. Све влажно. Трули” (Макарти 2007: 132), да би се њихова коначна дезинтеграција текста догодила у очевом сну:

Снови му се разведрише. Нестали свет се вратио. Давно умрли сродници долуташе и зазорно га погледају затрављеним очима. Нико не проговори. Размишља о свом животу. Тако давно. Сиви дан у страном граду где је стајао на прозору и гледао доле на улицу. Иза њега на дневном столу гори мала светиљка. На столу књиге и новине [...] Много година касније стајао је у угљенисаним развалинама библиотеке где су почађавеле књиге лежале у локвама воде. Полице изобаране. Неко се био насрдио на лажи, на хиљаде њих у редовима. Подиже једну од књига и прелиста набубреле странице. Никад не би помислио да и најмање ствари прирокује свет што ће бити. Изненадило га је то. Да је простор који те ствари заузимају и

сам по себи претпоставка постојања. Пусти да књига падне и по последњи пут се осврну и изађе напоље у хладну сиву светлост. (Макарти 2007: 192)

Свет који нестаје, не нестаје само на физичком плану, већ нестаје и у језику. Нестале језичке референце и натруле књиге у очевом сну указују на нестанак означитеља и референата у коме је се питамо како то утемељење пронаћи ако пред око себе видимо непојавност и ништавило. У роману *Пут* симболички простор који књиге могу да испуне је укинут, јер нових заједница које би се темељиле на метафизици старог света вероватно неће бити, па је чување огња једина метафизичка инстанца релевантна у новом свету. Иако отац носи књигу са собом и жели дечаку да прочита приче, то се у роману више не дешава, јер дечак губи интересовање за приче о херојствима, с обзиром на то да оне не одражавају реалност новог света. Ни усмена предања више немају значаја, иако се морамо сложити да је дечак ипак усвојио моралне хуманистичке вредности старог света, док је човек тај који, будући да је на опрезу, не посеже за хуманошћу према незнацима. У дијалогу између дечака и оца, примећујемо неповерење према причама:

Јел хоћеш да ти испричам причу?

[...]

Те приче нису истините.

Не морају да буду истините. То су приче.

Да. Али у причама увек помажемо људима а ми не помажемо људима.

[...]

приче треба да имају срећан крај

Ти увек причаш приче са срећним крајем.

Ти немаш ни једну са срећним крајем?

Оне више личе на стварни живот.

А моје приче не личе.

Твоје приче не личе. Не

[...]

Стварни живот је прилично лош

још увек смо ту. Много се лоших ствари десило али ми смо још ту. (Макарти 2007: 275–276)

Према Шаубовом мишљењу, „из дечакове перспективе утицај нестанка света укључивао би и нестанак наратива, самог приповедања, иако, парадоксално, овај нестанак представља урушавање приче и 'стварног живота', због чега приче више не завређују да буду испричане” (Шауб 2009: 165). Те „старе приче о одважности и правди како их се он сећа” (Макарти 2007: 41) немају утемељење у реалности очевих поступака.

Приче о смислу на крају света и бесмислу после краја, разочарањем немогућношћу откривења присутне су у комичним и фарсичним дијалозима између оца и старца Илаја. Старац Илај (Илија, у српском преводу романа) кога отац и дечак срећу на путу, јесте једини именовани лик у роману. Макарти не практикује именовање како би ближе дочарао постапокалиптични простор у коме су и имена лишена својих референата. И постојање човека се доводи у питање: *Ко је ико?, Има ли каквих људи? Где су сви нестали?* У драмском дијалогу, човек покушава да сазна име старца, да би касније сазнао да се заиста и не зове Илај (Илија):

Како се зовеш?

Илија.

Илија и?

Шта фали Илији?

Ништа. Идемо. (Макарти 2007: 171)

Јел се стварно зовеш Илија?

Не.

Нећеш да кажеш како се зовеш? (Макарти 2007: 175)

Сумња коју отац има у своја сећања наликује сумњичавости коју старац има у коришћење имена, јер именовање и језик имају моћ сакривања истине или немогућности да се дође до апсолутне истине и стварности: „Можда мисли да ми нисмо стварни” (Макарти 2007: 166). Дијалог са старцем јесте песимистичан и срубљује истину света који се у постапокалиптичном свету свео само на преживљавање. У том контексту, старац Илај каже:

Не бих смео да вам поверим своје име. Могли би да урадите нешто с њим. Нећу да ико прича о мени [...] Ја би могао да будем било ко. У оваквим временима боље да се што мање прича. Да се нешто догодило и да смо ми они који опстају и да се сретнемо на путу онда би имали о чему да причамо. (Макарти 2007: 175)

Упркос томе што на путу срећу друге ненасилне људе (на пример, старца којег је ударио гром), човек не верује у доброту преосталих људи, иако га старац разуверава:

Људи дају [...] Има и других људи на путу. Нисте ви једини [...] Нема никаквих људи. О чему говориш? [...] Људи који су ти дали храну. Где су они? Нема никаквих људи. То сам измислио [...] Ја сам просто на путу као и ви. (Макарти 2007: 174–175)

Старац Илај, показује се, јесте непоуздан извор информација, а једина истина коју можемо знати о Илају из дијалога са оцем јесте да је у питању стар човек. Остале информације показују се нестабилним и лажним, па чак и информација о томе колико година старац има:

Колико ти је година?

Деведесет.

Не није.

Добро.

То говориш свима?

Којим свима?

Било коме.

Па ваљда.

Да ти не би наудили.

Да.

Успева ли?

Не. (Макарти 2007: 170–171)

Име старца, међутим, указује на још једну библијску референцу, будући да можемо да претпоставимо корелацију Илаја и старозаветног пророка Илије, при чему се, у контексту романа, старац може интерпретирати као анти-пророк. У *Првој књизи о царевима*, Бог користи Илију како би показао своју натприродну силу, након што се Илија обратио Богу да му услиши молитве којим би обзнанио постојање Бога. Као одговор на молитву пророка Илије „паде огањ господњи и спали жртву паљеницу и дрва и камен и прах” (1 цар 18.36, *Библија* 1991: 336). Овај стих кореспондира са сликом постапокалипсе у Макартијевом роману у којем огањ долази с неба и за собом оставља свеprisутни пепео, гареж и остатке спаљене шуме. И друге натприродне атмосферске промене показују ову везу у стиховима у којима се пророку Илији Бог јавља речима:

Изиди и стани на гори пред Господом. И гле, Господ пролажаше, а пред Господом велик и јак вјетар, који брда разваљиваше и стијене разламаше; али Господ не бјеше у вјетру; а иза вјетра дође трус; али Господ не беше у трусу. (1 цар 19.11, *Библија* 1991: 336)

Померање стена, необјашњиви земљотреси и грмљавине, карактеристика су и Макартијеве апокалиптике, као и натприродни, митски огањ, који се везује за Светог Илију: „а иза труса дође огањ; али Господ не беше у огњу” (1 цар 19.12, *Библија* 1991: 336).

Асоцијација на библијског Илију такође се налази у детаљу у коме дечак примећује да се старац Илај плаши: „Дечак стави руку на раме. Њега је страх, Тата. Човека је страх” (Макарти 2007: 165). Ова сличност није толико очигледна и показује Макартијево детаљно познавање хришћанских стихова који су предмет различитих тумачења и превода у различитим верзијама *Библије* на енглеском језику. Стих 19.3. из *Прве књиге о царевима* гласи: „А он видећи то уста и отиде душе своје ради” (1 цар 19.3, *Библија* 1991: 336), што је превод који кореспондира са општепознатом верзијом превода *Библије Краља Џејмса (The King James Bible)* из 1611. године, која је и даље најпопуларнија због лепоте израза (У енглеском преводу ове верзије стихови гласе: „And when he saw that, he arose and ran for his life”, (1 Kings 19:3, *The King James Bible, Online*). Међутим, касније долази и до покушаја да се оригинал са хебрејског преведе што ближе оригиналу, али остају неке недоумице око двосмислености неких хебрејских речи, што је случај када код интерпретације речи „страх”, тако да уместо „видећи то” имамо „уплаши се” („Then he was afraid, and he arose and ran for his life”, 1 Kings 19:3, *English Standard Version*), услед чега се, у неким интерпретацијама пророк Илија повезује са страхом од Језавеље, поштовалаца Вала, древног бога који се борио против Илијине вере. Хебрејска реч /עָרַץ/ може се читати као „јара“ (страховати, дрхтати, бити тужан, ожалостан) или као „ра’а” (видети, гледати). Према Рендију Фоксу

проблем употребе речи 'страх' увек је био недоследност овог јединственог испољавања Илијиног кукавичлука на Језавељине речи. Илија је управо показао невероватну смелост. Сам се суочио не само с краљем, већ и са лажним пророцима и народом Израела. (Фокс 2016)

Такође чини се да се старац Илија не боји се оца и сина, јер то не видимо из дијалога, већ само из дечакових речи. Асоцијација на пророка Илију, очигледна је услед алузије на пророка у тексту романа, када га отац пита

Колико си већ дуго на путу?

Увек сам био на путу. Не можеш да останеш у месту.

Како преживљаваш?

Просто идем даље. Знао сам да ће се ово десити [...] Ово или нешто слично овоме. Увек сам у то веровао.

Јеси ли покушавао да се припремиш?

Не. Шта би ти урадио?

Не знам.

Људи су се увек спремали за сутрашњицу. Ја у то нисам веровао. Сутрашњица се није спремала за њих. Није ни знала да су ту. (Макарти 2007: 172)

Старац Илај наглашава да је знао да ће доћи до апокалипсе али се у Макартијевом роману ништа не може учинити да се измени свет. Пророк Илија добија упутства од Бога, а ако се претпостави да Бога у роману траже или чекају, нема мисије и задатка које би старац Илај од Бога могао добити. Старац Илај делује световно, а његове речи релевантне су за разумевање тренутне темпоралне равни; он не зна шта би могло да се уради, не постоји могућност спасења и обнове, нити Бога, јер према његовом мишљењу, богови су умрли

заједно са људима. Као савремени пророк, он не може да одговори шта се догодило нити шта ће бити, да би барем мало утешио дечаковог оца, када га пита „А шта се од мене очекује?“, на шта отац поставља ново питање: „Да нам кажеш где је нестао свет“ (Макарти 2007: 169). Иако запажамо призор старца као светачку фигуру у опису у коме „седи као изгладнео и изможден буда, зурећи у угарке“ (Макарти 2007: 171), он је изможден и изгубљен као и свет којим хода (супротан Буди са којим бива упоређен). Ипак отац жели да верује да Илај јесте нека врста пророка, када посматра старца како „подиже главу и погледа преко ватре у дечака. Онда погледа у човека. Човек види његове ситне очи што га проматрају при светлости ватре. Сам Бог зна шта те очи виде“ (Макарти 2007: 173).

Постоји могућност да Макарти уводи име Илај и због другог библијског извора, који потиче из старозаветне *Књиге Самуилове*. Свештеник Илије (енгл. *Eli*) у Библији се појављује као отац пророка Самуила који тада беше дечак а коме Бог саопштава да ће казнити Илијеву децу због непослушности. Интересантно је што се Илије у стиховима помиње у контексту обневиделости: „Илије лежаше на свом мјесту; а очи му почињаху тамнети те не могаше видјети“ (1 Сам 3.32, *Библија* 1991: 255). Како сматра Хана Старк, ова алузија може да представља кривицу савременог света за проузроковање апокалипсе (Старк 2013: 76); дакле, постоји и отворена могућност секуларне апокалипсе (човечанство доводи до уништења земље, а не митска, натприродна сила) која је уписана у библијску алегију.

У роману је евидентно да је трагична постапокалипса Кормака Макартија обележена сталним ишчекивањем краја који, попут Годоа у Бекетовој драми не долази, јер чини се да су јунаци заточени у свету измештене просторно-временске детерминанте, где почетак и будућност не постоје, већ се налазе у некој врсти садашњости. Комични дијалог оца са старцем Илајем указује на једно такво стање егзистенцијалог чекања у свету који је лишен константе онтолошког смисла попут оног у драми *Чекајући Годоа*. Апсурдно стање у коме се налазе доводи до парадоксалне ситуације у којој се истраживање искуства смрти Бога, противставља афирмацији живота само да би их осудило на живот есхатолошке напетости чекања – чекања чега? (види: Скримшајр 2011: 4–5). Макартијев Бекет није само референциран посредством стила, оскудне интерпункције и фарсичних, кратких дијалога, већ се, барем у сегменту разговора са Илајем, одликује егзистенцијалистичком поетиком Бекетове драме – бесмисла, ишчекивања и поимања човека као беспомоћне јединке у свету лишеног Бога (*Годо* језички имплицира енглеску реч *God*, али Бекет наглашава да није реч о Богу). И Бекетови и Макартијеви ликови имају неке чулне недостатке (било да су слепи или глуви, не виде добро), као што и њихови простори имају недостатке (мали простори, сведени простори, простори који не воде никуда, контејнери). Такође ови ликови узалудно ишчекују нешто док се њихово преживљавање своди на пуке физиолошке потребе. Покушаји да читамо Бекета кроз атеистички песимизам, као и да такво читање припишемо Макартију, доводи до редукције и сувишног упрошћавања, јер се наша жеља за коначним одговорима огледа у фрустрацији да проникнемо коначност и затвореност. Чини се да Макарти своју егзистенцијалистичку философију дугује Бекету. Дермот Моран сматра да је

Погрешно је мислити о Бекету као о философу чија порука једноставна, а нарочито о томе да је она туробна. Бекетово искуство је света је пре оно којем недостаје било који укупни, коначни смисао. Чак није, као што је Хобс тврдио, порука о томе је живот гадан, безобразан и кратак. Уместо тога, живот једноставно иде даље. Бекет остаје фасциниран начином на који се наставља живот: ‘Оно што се рачуна јесте бити у свету, а став је небитан, све док је неко на земљи. Дисати је све што је потребно и нема обавезе скитати или дочекивати друштво’. (Моран 2006: 109, Бекет 1984: 84)

У роману *Пут*, наставак живота кроз потпуни бесмисао је фасцинантан, јер јунаци опстају и након што су им све шансе укинуте и кад се постави питање *чему?* То јесте веома важан мотив романа, а Макарти решава ово питање кроз однос оца и сина. Бесмисао о којој се говори у делима Бекета и Макартија, карактеристична је за готово апсурдне дијалоге са старцем Илајем, који су структурирани попут драмских минијатура:

Где људи не могу да живе, ни богови не пролазе боље. Видећеш. Боље је бити сам. Зато се надам да није истина то што си рекао пошто би било страшно бити на путу са последњим Богом и зато се надам да није истина. Биће боље кад никога више не буде.

Биће боље?

Наравно да ће бити боље.

Боље за кога?

За све.

За све.

Наравно. Свима ће нам бити боље. Сви ћемо лакше дисати.

Добро је то знати.

Кад коначно више никог не буде само ће још смрт бити ту и њој ће дани бити одбројани. Биће тамо на путу и неће имати ни шта да ради ни коме. Рећи ће: Где су сви нестали? Ето како ће да буде. А што и да не буде? (Макарти 2007: 176–177)

Ова комичност питања смрти није одлика осталих сегмената Макартијевог романа. Високи, поетски и драматични, готово библијски стил, не карактерише дијалоге оца са старцем Илајем, у којима се о егзистенцијалним темама говори на трагикомичан начин. Код Бекета, Владимир и Естрагон стално предлажу да се негде оде, али се то не дешава, као што се не догађа ни самоубиство када се то, кроз разговор понуди као опција. Лишени егзистенцијалног страха, они разматрају самоубиство као једно од решења, кроз комичан дијалог. Како Скримшајр запажа,

смрт, или ограничење [...] се у роману *Пут* истражују као болни губитак контроле над временом. Тај отпор утеси наративних крајева представља и креативни најуникатнији аспект Макартијевог апокалиптичног стила. (Скримшајр 2011: 6)

Егзистенцијалистичка поетика Макартијевог романа примећује се у Илајевој изјави да Бога нема, јер

По чему би знао да си последњи човек на земљи? рече.

Ваљда не би ни знао. Просто би то био.

Нико то не би могао да зна.

Не би ни било важно.

Кад умреш то је као и да су сви други умрли.

Ваљда би Бог знао. Па јел тако?

Бога нема.

Нема?

Бога нема а ми смо његови пророци. (Макарти 2007: 173)

Макартијев сведени стил дијалога оца и Илаја асоцира на драме Семјуела Бекета, као осећање да се ништа не догађа, успорено кретање кроз опустели, сведени, позоришни пејзаж, са редукованом количином ствари. Описе статичног простора прожимају повремени драматични догађаји, али се значајни сегменти романа односе на описе умируће природе и промишљања о егзистенцијалном стању у коме се налазе. У Бекетовим драма ликови чекају да заједница дође до њих (види: Расел 2020: 5), неодлучни да се покрену са места на коме се налазе, јер каже Илај: „Нико не жели да буде овде и нико не жели да оде” (Макарти 2007:

173), Макартијеви протагонисти ипак настављају пут, без обзира на то колико неизвестан и бесмислен тај пут био. Њихова главна мотивација јесте достизање обале океана, јер

говорио је да све зависи од тога да стигну до обале а ипак кад би се ноћу пробудио знао је да је то све шупље и ничим непоткрепљено. Сасвим је пристојна вероватноћа да ће умрети у планинама и да то буде крај. (Макарти 2007: 29)

Макартијево постапокалиптично стање у роману константно преиспитује смисао егзистенције у потпуно уништеном свету, било да то чини позивајући се на есхатолошке мотиве из *Откривења* и других књига, или да се, на питање о хришћанском Богу у контексту света препуног смрти, уместо одговора, постављају нова питања, посредством драмског, бекетовског дијалога, у сусрету са херметичним и поетским интроспекцијама оца. У таквом свету, у коме амбивалентни апокалиптични догађај има траг Божије интенције, записа у библијском тексту, долази до комплексног процеса разградње смисла кроз разградњу језичких референата, као и других чинилаца смисла уметничког дела – књижевности и музике. Смисао у постапокалипси не може бити исти смисао какав обећава библијска есхатологија, јер се, у модерном добу, овај смисао трансформише у један индивидуалнији, личнији моменат, који опет може бити праћен неком новом метафизичком димензијом. Јунаци постапокалиптичног света нису искључиво сведени на физиолошке потребе, како се то чини, али је виђење тог света отежано свеприсутним пепелом и немогућности виђења и визије.

II 1.2. Немогућност виђења и визије: апокалипса која се не открива – недостатак светлости и боја и мистични пепео Макартијевог постапокалиптичног света

У роману *Пут*, појаве које имају ехо натприродног нису само карактеристичне за неименовани апокалиптични догађај, већ и за свепрожимајући мистични пепео као и вечито стање измаглице, чије је порекло амбивалентно, а функција да се запречи видно поље и могућност визије. У супротности са библијском апокалипсом која вео, те истину, открива, постапокалиптично стање јесте стање отежане визије. У таквом, монохроматском пејзажу долази до интеракције и игре таме и светлости, као и одсуства боја, али упорне очеве жеље да види, да му се прикаже измичућа апокалиптична истина. Могућство визије и виђења у игри светлости и таме у роману, на првој страници, проблематизује се кроз референцирање Дантеа и Платона.

И Макартијев *Пут* и Дантеов *Пакао* текстове започињу буђењем појединца у мрачној шуми у којој су јунаци изгубљени, да би се кроз описе патње, страдања и самоће, ова дела бавила универзалним питањима људске природе и заједница које приказују у својим екстремима (пакао и постапокалипса). Као што Дантеов *Пакао* представља отелотворење најгорих кошмара средњовековне католичке подсвести у страху да се не сконча у паклу, тако и *Пут* представља страховања савременог америчког појединца (види: Лејн 2010: 1) од различитих видова самоуништења човечанства или неименоване катаклизме. Описујући изопаченост људске расе, ова дела користе метафоре пустоши како би одсликали изопаченост хуманитета:

у комбинацији с критичном дистанцом коју пружа бег од стварности, [Данте и Макарти] омогућавају богато читање оба текста која се протежу изван религије и крвавих путовања према ономе што јесте битно тумачење људског рода. Данте користи уобичајену религијску нарацију посећујући историјске личности да би разоткрио исквареност људског духа и цркве; а Макарти користи приповест путовања и апокалиптичну кризу да би разоткрио насилну позадину људске природе и одагнао амерички мит о свету који има саосећање према људима. (Лејн 2010: 3)

Макартијева постапокалиптична проза се већ у првим редовима заснива и на Дантеовој поезици, чије су референце, уз оне библијске, изразито коришћење у дељењу културног знања кроз књижевне епохе. Дакле, први редови романа захтевају познавање литерарних и митских образаца, и повезују свој наратив са како са Дантеом тако и са платонистичком мисли.

Сновићење пећине, у коју у очевом сну ступају јунаци на првим страницама романа *Пут*, асоцира на трансформацију мита и алегорије Платонове философије, превасходно његове три аналогије из текста *Држава*, а то су: *Аналогија о сунцу*, *Аналогија о линији* и *Мит о пећини*. Платонове алегорије које се свде на идеје о спознаји истине, стварности и доброте, користе слике сунца и таме, сенки и пећине, виђења и немогућности виђења, како би конституисале симболе и начине врхунског духовног достигнућа појединца. Дакле, метафизичко и онострано су оно што представља тај врхунац, а материјални свет онемогућава нам да видимо светлост, то јест, да досегнемо мудрост која се постиже осветљавањем наше свести. С тим у вези, примећујемо да се ови мотиви у Макартијевом роману не појављују само секундарно или произвољно, већ да се описи постапокалиптичног простора и мистичне апокалипсе доживљавају у мотивима таме и светла, монохроматских пејзажа, мистичног пепела, те описима сунца које се на више места појављује, као и саме пећине у којој се налази митска звер. Ово су заправо, централни мотиви у роману, чија веза са платонистичким идејама представља један од кључева разумевања Макартијеве постапокалиптичне парадигме. Макартијево коришћење платонистичке философије није усамљен случај у његовом опусу, већ се ови мотиви појављују и ранијим Макартијевим романима, али чини се да у роману *Пут* преовлађује употреба ових мотива кроз које се описује постапокалиптично стање. У свету без струје, кроз мркле ноћи и измаглицу, дечак и отац користе бакљу како би осветлили простор, што чине и у пећини, а на симболички начин, чување огња јесте један метафизички траг којим се одржава мотивација њиховог путовања у непознато, да се настави даље према простору наде и поклекне према суициду и ултимативној меланхолији.

Могућност виђења код Платона пореди се метафизичком способношћу спознаје истине, која се не налази у осетном, материјалном свету реалности која је приказује као лажна спрам оне у којој се достиже Истина. Као што је случај и са библијском апокалипсом, очекивање које бива изневерено, јесте оно у коме се путем осветљавања ума или срца, у једном тренутку достиже апсолутна истина света. У контексту Платонове философије, стварност има двоструку природу: *хоратон* би представљало ову опажајну стварност, а *ноетон* би била стварност која није видљива голим оком, то јест, умом посредована стварност (види: Пешић 2018: 27). У Платоновој *Држави*, постоје

два посебна бивствовања. Једно од тих краљује у роду и регији умног (*noeton*), а оно друго у роду и регији видљивог (*horaton*); да не кажем за ово друго да је на небу да не би изгледало да хоћу да мудрујем именима. Него имаш ли управо та два облика: видљиви и умни (*poetski*)? (Платон 2002: 202)

Према Платону, материјални свет је свет илузија, сенки и копија⁴¹, док свет умног припада архетипском мишљењу. Платонова стварност привида или илузија јесте стварност у коме нас чула лако могу преварити, те се кроз опажајни регистар човечијих чула, како се показује, не може спознати апсолутна истина света, док се уз помоћ натчулног, душа издиже из света сенки да би ову истину досегла. Истини света приступа се уз помоћ четири степена знања, како то Платон дефинише у аналогiji подељене линије. У осетном свету најнижи ступањ сазнања су сенке и представе, илузије, а на мало вишем степену имамо физичке објекте које су повезане са веровањем. Ова два степена припадају мишљењу, *doxa*, док се право знање, *episteme*, конституише на следећа два степена у оквирима умног света. То су ступњеви математичких објеката и математичког разумевања стварности, *dianoia*, да би напослетку досегли интелигенцију или дијалектику, *noesis* (види: Сејерс 1999: 123, Жуж 2009: 18).

Ове две алегорије и класификације најбоље је посматрати упоредо, након што се подсетимо мита о пећини. Платонова пећина јесте метафора за опште људско стање; човек се, на симболички начин, налази у пећини у коме има ограничено виђење. У Платоновој пећини налазе се заробљеници који нису продуховљени философијом и који у дубини пећине имају могућност виђења у једном смеру. Иза њих налази се ватра, а између ватре и њих су лутке чије приказе на зидовима пећине виде ови затвореници. Дакле, они живе у опажајном свету илузије лишени огња мудрости, али се могу ослободити из тог света изласком из пећине на светлост, што чини један комплексан процес жртвовања у коме они морају победити илузије како би изашли на светлост на коју им се очињи вид није привикао.

Према класификацији Шона Сејерса, аналогija подељене линије и мит о пећини кореспондирају на следећи начин: метафора заточеника који гледају сенке лутака кореспондира са илузијом, ослобађање затвореника у тренутку виђења сенки јесте веровање, а виђење сенки и објеката изван пећине било би паралелно са математичким резонавањем, док би интелигенција представљала директну спознају објеката изван пећине. Напослетку, финално упознавање добра Платон би упоредио са гледањем директно у сунце (види: Сејерс 1999: 127). При изласку из пећине и ослобађању окова, човек гледа према

светлости, док при свему томе осећа болове, а од светлости не може да види оне ствари чије је сенке некада гледао, шта мислиш шта би рекао када би му неко рекао да је све дотле гледао само којештарије, да је сада много ближе реалности и да види правилније, пошто је окренут већој истини? (Платон 2002: 207)

Након што види сенке идеја, човек има могућност да види сунце у његовој истини, онакво какво је по себи а не какво је у представама, сликама и илузијама (види: Пешић 2018: 30). Светлост истине бива упоређена са светлошћу сунца које осветљава ствари, разгони сенке и доприноси разумевању стварности.

Платонов *Мит о пећини* конципиран је као дијалог Платоновог брата Глаукона и Сократа, Платоновог учитеља. Примећујемо везу између имена Глаукона и Макартијеве употребе речи глаукома (*glaucoma* у оригиналу на енглеском језику), која је на српски језик преведена као „мрена”: „Ноћи мрачније од мрака а дани сваки сивљи од оног што пред њим

⁴¹ У научнофантастичном жанру, овај мотив користи филм *Матрикс* браће Вачовски, али га користе и друга дела која се баве виртуелном стварношћу. Платон, а последично и Жан Бодријар плодотворни су аутори за разматрања питања реалности и илузија која су честа тема савремених књижевних дела које користе и СФ аутори.

истече. Као надирање неке хладне мрене што мрачи свет” (Макарти 2007: 1). Етимолошки потичући из грчке речи *glaucos* (сиво-плава боја), примећујемо да се већ у првим редовима роман позива на алегоријско промишљање о сужењу визије (у безбојном простору), као што и болест глауком представља сужење видног поља. Насупрот томе, Платонова *Држава* наглашава метафору сунца као нешто што ће осветлити истину, наду и мудрост (види: Хант и Јакобсен 2008: 155). Могућност да видимо сунце, оно што је добро, јесте инхерентно замагљена, али човек, упркос томе, може да види одблеске те истине, јер како Сократ говори Глаукому, човек мора да оде изван људске перцепције како би кроз илуминацију доживео апсолутну реалност. Како се наводи у Платоновом тексту, морамо:

упоредити свет који се показује нашем виђењу са боравком у тамници, а светло огња у овој са снагом сунца. Ако, надаље, оно успињање и посматрање онога што је горе схватиш као путовање душе у *сферу умног* [...], онда си на трагу онога што ја слутим и што си од мене желео да чујеш. Али, Бог зна да ли је то што ја нагађам истинито. У сваком случају, према ономе како се те ствари појављују, мени изгледа јасно да у подручју сазнатљивог, идеја добра је оно последње и да је тек с муком можемо сагледати. (Платон 2002: 208–209, емфаза аутора)

У даљем тексту *Државе*, апсолутна истина бива замагљена земаљском бригом о људској беди, која се евидентна и код Макартија, јер се у обраћању Глаукону, Сократ пита:

Да ли ће те чудити ако неко сврати поглед са ових божанских ствари и, запавши у људску беду, не буде у стању да се снађе, него постане смешан? Још засењених очију и ненавикнут на таму и мрак мора се овде борити пред судом или где било око сенки или око кипова од којих сенке долазе, и мора се препирати око тога на који начин схватају то људи који никада нису видели саму правичност. (Платон 2002: 209)

У очевој визији пећине у роману *Пут*, отац и дечак сведоче призору звери. Њене алабастерне кости оцртавају своје сене на зидовима пећине, као што светлост коју носе отац и дечак „титра преко влажног пећинског млека на зидовима. Као ходочасници из приповести прогутани и изгубљени унутар неке гранитне звери” (Макарти 2007: 1). Макартијева звер, према Габријели Бласи, представља питање људске перцепције (види: Бласи 2014: 98), док према Керол Жуж, створење које гледа према излазу из пећине не може да поднесе светлост, то јест, истину, чиме се враћа у мрак, у дубље одаје пећине (види: Жуж 2009: 18, Бласи 2014: 98).

Према Платону, „очи двапут отказују послушност и да то чине из два разлога: једном, кад из светлости улазимо у мрак, а други пут, кад из мрака излазимо на светлост” (Платон 2002: 209); напоследку се отвара могућност доласка до истине, просветљења. Код Макартија, ова ситуација се проблематизује, јер роман приказује константно падање у мрачније сфере замагљивања визије кроз коју је готово немогуће видети светлост сунца и разумети стање у коме се налазе, као и разлоге због којих су ту. Константно понављајући фразу да су носиоци огња, да поседују тај елемент апсолутног знања и просвећења, отац се истовремено преиспитује и доводи у сумњу валидност својих уверења. Дечак, с друге стране, као неко ко је представљен као аватарска фигура, такође тражи потврду ових веровања, али је његова искрена, неискварена доброта у складу са огњем хуманитета о коме се говори и он идеју о чувању огња задржава чак и када му породица која га проналази каже да је „мало скренуо” (Макарти 2007: 292). Међутим, и поколебљиви отац ипак верује у инхерентну доброту света и чување огња, што на самрти и потврђује када каже да ће „доброта [...] наћи малог дечака. Одувек је тако. И тако ће и бити” (Макарти 2007: 289).

Пре смрти, човеку се изнова враћа визија пећине попут оне са почетка романа:

Стари снови задиру у свет јаве. То је у пећини капало. Светло је било свећа коју је дечак забио у прстен од кованог бакра. Восак је прштао по камењу. Трагови незнатих створења у прапору изумрлог ткива. У том хладном ходнику били су стигли до тачке без повратка која се мерила само светлошћу што је носе са собом. (Макарти 2007: 288)

Дакле, упркос томе што је атмосфера апокалипсе насилна и мрачна, њихов хуманитет и потврда човечности мери се могућношћу да из те невоље изађу не укинувши веру у човека. Како сматрају Хант и Јакобсен, у пећини на почетку романа се профилише постапокалиптична тачка без повратка као

финитна светлост свеће и оквир створен отварањем и затварањем романа идејом глаукоса, антиплатонистичким објективним корелативом [што] говори о крају цивилизације, а не о њеном поновном рођењу. Дечак преживљава смрт оца, али на крају неће бити никога ко би носио ватру. (Хант и Јакобсен 2008: 157)

Будући да, за разлику од оца, дечака видимо као фигуру са жељом да помогне другима, можемо да кажемо да се упркос очевој смрти, дечак може сматрати као јунака који ће бити у могућности да самостално буде чувар огња. Дечакова жеља за виђењем сунца, како то проналази Керол Жуж, јавља се у речима у којим би желео да буде птица да би могао да одлети изнад баријере облака и види сунце: „Кад би човек био гавран јел би могао да узлети довољно високо да види сунце [...] то би стварно било згодно” (Макарти 2007: 161) (види: Жуж 2009: 21). Дечак је тај који, ултимативно, има могућност да види, да директно гледа у сунце, за разлику од оца који само на моменте постаје свестан сенки које га окружују.

Постапокалиптични простор Макартијевог романа омеђен је немогућношћу јасног виђења услед физичке препреке измаглице и пепела који прекривају небо, што је и даље одлика платонистичког мотива. Постапокалиптична проза се етаблира на успостављању веза са философским иконама попут Платона и његове алегорије о пећини. Физичке одлике постапокалиптичног простора и немогућност да се кроз замагљено небо види сунце услед мистичног пепела који све прекрива, представљају једну од манифестација платонове алегорије. У тексту се напомиње како отац и дечак гледају „преко долине где се земља таласасто губила у крупној зрнастој магли” (Макарти 2007: 18). Отац упорно покушава да нешто види „погледом упереним у безимену таму што долази да их застрје као покров” (Макарти 2007: 7), али се дешава да, чак и када користи двоглед не види ништа (види: Макарти 2007: 6). Како наводи Кристофер Вајт, њихова

акутна физичка и психолошка рањивост драматизирана је кроз бројне сценарије у којима су човек и дечак приморани да слепо осете свој пут кроз мрак [јер] од прве реченице па надаље, *Пут* [...] користи таму као мотив (као очај, духовну оскудицу, космичку усамљеност). (Вајт 2015: 536)

Отац нема физички недостатак да види, јер „ништа боље не види ни отворених очију” (Макарти 2007: 69); на сличан начин, ни антипророк Илај не види добро (види: Макарти 2007: 170), чиме се имплицира да је ослабљеност виђења и визије метафорична – отац није слеп у буквалном смислу, већ је у потрази за оним метафизичким смислом који му се у постапокалиптичном свету измиче, када „гледају тражећи нешто што ни смрт не може да поправи и ако то нешто не виде окренуће се од нас и неће се више вратити” (Макарти 2007: 215). Истовремено, и други објекти описују се као ослепели: „Пепео што се

ваља путем а клонули удови ослепелих жица далековода” (Макарти 2007: 6). Очева спознаја да му се ближи смрт кореспондира са доласком смрти⁴², која је записана у судбини и долази у: „час спознатљив што усуд га куца? Долази да запре ми вид. Да уста ми зајази иловачом” (Макарти 2007: 269), чиме се имплицира да је метафоричка могућност виђења равна животу, да смрт долази да човеку затвори очи, тачније, да означи тренутак његове смрти записане у судбини.

У роману се отац и дечак служе физичким објектима како би поспешили своје поље виђења. Осим двогледа, направе за побољшавање виђења, човек и дечак користе ретровизор закачен на колица супермаркета, како би имали могућност да предупредe опасности на путу. У неколико инстанци, дечак је тај који се стално окреће за људима које су оставили на путу, које нису могли да спасу, како би их још једном видео. Када види пса, малог дечака, човека кога је ударио гром, или човека кога који их је покрао, дечак се упорно окреће за њима у жељи да испољи своју доброту која надилази прилике суровог постапокалиптичног преживљавања. Једини пут када се дечак „не осврну ни једном” (Макарти 2007: 178), догађа се на растанку са старцем Илајем. У овој ситуацији се једино отац осврће, будући је разговор са другим људским бићем после више година оставио утисак на њега, што је индикација да постоји нека разлика у начину на који дечак посматра старца у односу на друге људе на путу. Хана Старк сматра да у осталим случајевима особе умиру као последица сусрета са оцем и дечаком (види: Старк 2013: 74), јер отац не успева да им помогне или им чак и одмаже. На тај начин, отац посредно доприноси сигурној смрти у случају лопова кога оставља без одеће и неопходних предмета за преживљавање. Такође, старац Илај сведочи о постојању других добрих људи на путу који му помажу и дају храну, што је тешко прихватљиво за очев етаблирани идејни конструкт о искључиво насилном свету, док дечак препознаје да ће човеку ипак неко на том путу помоћи, као што су они то претходно учинили. Отац, напосто, није у могућности да то „види”.

Проблематичност виђења доводи до тензије у роману у тренутку када отац и дечак наилазе на кућу из колонијалног периода која служи као складиште робова. Кућа у којој су некад „робови газили овим даскама носећи храну и пиће на сребрним послужавницима” (Макарти 2007: 108), као и „велика хрпа побациане одеће” (Макарти 2007: 109) коју виде, не помажу оцу да примети непосредну опасност од могуће смрти и заробљавања која прети од банде људождера, јер „касније ће имати довољно времена да размишља о томе” (Макарти 2007: 109). Како запажа Хана Старк, чини се да отац, заинтересован да погледа шта се у кући налази, као да избегава да се суочи са присутним индикаторима опасности, попут прозора који је „одшкринут и кроз њега се спушта конопац и ишчезава у трави” (Макарти 2007: 108), то јест, повезан је „са месинганим звоном” (Макарти 2007: 110) (види: Старк 2013: 77). Дечак, с друге стране, успева да предвиди опасност; његова визија је јаснија од очеве, будући да он моли оца да не иду на спрат, рекавши му да горе нема никога, те да ће можда нешто за јело наћи негде другде (види: Макарти 2007: 108–109). Отац чак не успева да примети ни озбиљније знаке присуства опасности попут малих отворених кола са гуменим точковима (види: Макарти 2007: 111). Када примете складиште препуно избезумљених људи припремљених за исхрану људождера, дечак је поново тај који боље

⁴² У западном културном регистру смрт замишљамо као косача, на енглеском *grim reaper*. У оригиналу на енглеском језику, употребљена је заменица мушког рода *he* када се говори о антропоморфној фигури смрти у црној одори која прекрива скелет, носећи косу у часу када је судбински записано да долази крај живота који смрт преузима када се њена визија пред неким укаже.

предосећа опасност, видевши људождере како долазе преко поља према кући. У пасажу у коме нам приповедач, излазећи из очевог оптичког фокуса, саопштава да „све је то видео а није видео” (Макарти 2007: 111), указује на метатекстуални моменат (Старк 2013: 78) у коме се питање вида поима као питање спознавања стварности, а читаоци треба да постану свесни очевог запреченог видног поља.

Платонова апсолутна истина света коју треба видети посредством метафоричке светлости, у постапокалиптичном роману бива трансформисана у парадоксалној ситуацији. Упркос томе што простор прекрива сива светлост, чини му се да је на моменат схватио ту апсолутну истину, која је, насупрот оној Платоновој, сада нова истина хладног сунца и недостатка апсолута, свести и божанске енергије коју је, чини се, сада немогуће спознати. Трансформација Платонове алегорије овде може имати више значења: према платонистичком виђењу, пепељаста копрена света запречава могућност виђења апсолута, али је Истину могуће досећи. У овом контексту, међутим, сведочимо о немогућности досезања платонистичког идеала Истине, већ је реч о новој, хладној, постапокалиптичној истини света за коју се не може са сигурношћу рећи да постоји као један објективни апсолут, већ се мора темељити на егзистенцијалистичком принципу. Будући да је Истина дестабилизвана, она се мора изградити партикуларно, самостално. Сазнајемо да је платонистички схваћена објективна Истина света нестала, а да отац то примећује када изађе

на сиво светло и стаде и на трен виде сушту истину света. Хладно неумољиво кружење Земље без последње воље и завештања. Тмина немилосрдна. Лажних сунаца лепи суноврат. Црно ништавило универзума тлачи и дроби. А негде две прогоњене животиње дрхте као лисице у заклону. Време што га нема и очи што их нема да га оплакују. (Макарти 2007: 133)

У оригиналу на енглеском језику Макарти употребљава реч *апсолутна* (истина света), преведена као „сушта” у верзији романа на српском језику, чиме се избор речи „апсолутно” може разумети као алузија на Платонов мит. Такође, у оригиналну на енглеском језику, изрази „време што га нема и свет што га нема и очи што их нема” заправо гласе „borrowed time and borrowed world and borrowed eyes” (Макарти 2006: 130), што би што би у дословном преводу значило „позајмљено време и позајмљени свет и позајмљене очи”. У инстанцама немогућности спознаје ове апсолутне истине, постапокалиптични мод користи и хронотоп времена које упорно истиче и кога нема. Дакле, недостатак очију еквивалентан је недостатку виђења, а оне су у роману повезане са нестанком света, као и нестанком времена.

Мотив пута, путовања, може се посматрати кроз Бахтинов хронотоп у коме простор и време представљају једну целину која је кључна за мапирање структуре језика и дискурса у роману као и дефинисања жанрова. Бахтин дефинише хронотоп као „унутрашњу повезаност временских и просторних односа који су уметнички изражени” (Бахтин 1981: 84). Троп пута јесте значајан хронотоп, јер се кроз ову метафору време и простор обједињују, а време тече кроз простор (види: Бахтин 1981: 244). Хронотоп функционише као начин којим се текст бави историјом, али и као однос који слике простора и времена конституишу у тексту, чиме Бахтин користи хронотопе према жанровима, па би према таквој класификацији, рецимо, временски хронотоп превладао у савременијим романима путовања, док би се просторни хронотоп чинио значајнијим за оне просторе књижевности који су више пасторални. Књижевно време, стога, не мора у роману бити доживљено као наше, стварно време, оно се може доживљавати као успорено, као оно које се одвија уназад, или кроз које се путује. Отац је одавно престао да мери време, чини се да само примећујемо

смену дана и ноћи, од сивила до мрклог мрака. Делује као да је време у роману стало јер нема живости, кретања, док напуштени простор има одлике нестанка времена. У постапокалиптичном роману време је једносмерно, јер префикс *-пост* указује на време после апокалипсе, после краја света какав познајемо, чиме се укида могућност повратка оном времену какво је било пре апокалипсе. Према Питеру Скулту, ова иреверзибилност времена јесте један од најеминентнијих аспеката постапокалиптичног мода, а тај аспект се дели на два позната хронотопа – предапокалипсу и постапокалипсу, историјски свет јунака и постапокалиптичну садашњост (види: Скулт 2019: 71–72). Упркос томе што се постапокалиптични мод сматра за научну фантастику која приказује будуће светове, постапокалипса је ипак окренута према прошлости, заточена у форми такозване Бахтинове *историјске инверзије* (види: Скулт 2019: 72), елемента фолклорног хронотопа у коме се кроз циклично поимање митског света гледа на прошлост као на повратак златног доба просперитета које је изгубљено али се враћа у својим циклусима.

Међутим, у свету лишеном стабилних референата хришћанства које у овом постапокалиптичном простору зависе углавном на усменом предању и жељи да се одржи некакав симболички поредак, ова историјска прошлост о којој говори Бахтин представља још један моменат бледеће стварности која се оцу јавља у облику ноћних мора, а које дечак познаје само посредством оца и његових предања. У том смислу, време у постапокалиптичном роману доживљава се очињим видом кроз замагљену визију, јер како могућност виђења бива замагљена, тако и време нестаје, „време што га нема и очи што их нема да га оплакују” (Макарти 2007: 133). У следећој херметичкој инстанци, отац промишља о концепту постапокалиптичног времена:

Очи сјајне у дупљама. Безверне љуштуре људи који се тетурају низ надвожњаке као селице у сипљивој земљи. Крхкост свега коначно разоткривена. Стара и вечна питања разрешена ништавилем и ноћном тмином. Последњи примерак односи собом целу врсту. Згасне светло и нестане. Погледај око себе. Заувек траје дуго. Али дечак зна оно што он зна. Да заувек нема више времена. (Макарти 2007: 27–28)

Сјајне очи спознају истину света, а то је, чини се свет без Бога, барем без оног Бога који би се приказао јунацима романа да им помогне разумеју смисао егзистенције када и будућност и прошлост бивају укинуте. Постоји само оно *сада*, које је развучено и делује као да се простире у вечност, као да се налазе у некој врсти чистилишта иза којег нема оностраног, загробног живота, већ само ништавило, па у складу с тиме и последњи примерак човека који је остављен да сведочи о крају света, са собом *носи читаву врсту* и читав систем веровања, богова, религија и свега што у шта је човек веровао да постоји.

У постапокалиптичном свету у коме се поглед скреће са призора смрти и трагедије, дечак представља аберацију од норме, јер дечак погледом покушава да успостави однос према другом човеку и да му помогне. Отац спушта поглед да не гледа у човека кога је ударио гром, коме се не може помоћи (види: Макарти 2007: 50), док би се дечак „стално освртао” (Макарти 2007: 51). Док отац види непријатеље на путу, дечак покушава да својим виђењем проникне у хуманитет који сваки човек носи. Виђење и погледи дечака и оца једног према другом успостављају један од најинтимнијих и најтоплијих односа супротстављени постапокалиптичном окружењу у роману. И у тренутку пред смрт човек одбија да буде покривен лежећи и посматрајући дечака „при одсјају ватре. Хтео је да може да види” (Макарти 2007: 285). Чак и након очеве смрти, ова веза оца и дечака наставља се у очевим саветима да дечак успостави комуникацију затварањем очију и уроњавањем у

унутрашњи свет: „Затворио је очи и обратио му се и склопљених очију слушао” (Макарти 2007: 288).

Виђење и визије нису само онемогућене у унутрашњим световима јунака, већ је Макартијев постапокалиптични амбијент лишен сунца како у материјалном смислу, тако и у метафизичком смислу. Простор омеђен измаглицом, пепелом и тамом јасно указује на одсуство сунца, а метафорички, на одсуство смисла и истине, те платонистичке димензије која постоји кроз свет идеја независно од човека и у којој се може достићи ултимативна доброта. На више места у роману, Макарти наглашава стање у коме се налазе јунаци романа – сунце у постапокалиптичном свету није више извор знања ни мудрости, нити оно, као у древним религијама, може заменити Бога, као симбол који краси античка врховна божанства. Такво стање одражава недостатак ослонаца који човек проналази у религијским текстовима; једини ослонац сада се налази у човековој вери у синовљево преживљавање. Сунце у роману *Пут* бива прогнано: „Тама невидљивог месеца. Ноћи сада само мало мање мрачне. Дању прогнано сунце кружи око земље као ожалашћена мајка са фењером” (Макарти 2007: 32). Лидија Купер проналази везу између метафоре сунца које кружи око земље и дечакове мајке која га је напустила, услед чега се некадашња топлота мајчинске љубави замењује хладноћом, као што и сунце више не одашиље топлоту. Према Куперовој, сунце је овде у приказано у архаичној геоцентричној слици, у коме сада има улогу мајке коју је дете напустило, а мајка у роману има улогу егоцентризма и губитка вере што је карактеристично за свет који се суочио са апокалипсом (види: Купер 2011: 223).

И у следећој инстанци о сунцу видимо контраст сивица и светлости, у којој отац, чини се, према Платоновој алегорији, јесте изашао из пећине, али је свестан да не може да види апсолутну истину света, будући да је у постапокалиптичном свету ова истина огољена у свом ништавилу

Изађе на сиво светло и стаде и на трен виде сушту истину света. Хладно неумољиво кружење Земље без последње воље и завештања. Тмина немилосрдна. Лажних сунаца слепи суноврат. Црно ништавило универзума тлачи и дроби. (Макарти 2007: 132)

Овде долази до изражаја Макартијев однос према Богу у поезији која се, посредством његовог боравка на научном институту Санта Фе, окреће према научној визији света, суровој арбитарној природи ништавила универзума у којој нема завета, судбине, нити завештања, већ остаје на човеку да своју судбину кроји. Међутим и у таквом спознању света као простора лишеног наде, роман почива на средишњој тачки између наде у неки метафизички ослонац и истоврмени недостатак тог ослонаца.

Наредна два пасуса слична су у стилу и метафорама: у оба се помиње сунце које не мари за човека, с тим што се у првом пасусу јунаци налазе на путу, док се у другом већ налазе на својој одредници, на Југу, на обали мора. Небрига природе или Бога за живот појединца који је остављен сам на свету без суштине, видимо у пасусима о сунцу, такође геоцентричном као и у претходна два цитата. У последњем пасусу, човек и дечак већ су стигли до свог имагинарног циља, до морске обале, која им не нуди ништа ново, сем сазнања да их пут којим су се кретали није довео у простор релативног благостања. Југ и море су дакле, такође јалови као и све остало, а утопијски простор, барем на физичком плану, доноси само још једно ништавило и смрт:

Меки црни прах дува улицама као сипино мастило што се разматава по морском дну и студен се прикрада и мрак се рано спушта и лешинари силазе низ стрме гудуре и бакљама

пробијају свиласте отворе у пепелу што лебди у ваздуху и затвара се за њима тихо као кад се склопе очи. На путевима су се ходочасници рушили и падали и умирали а туробна мртвачким рухом заоденута земља је ваљајући се промицала поред сунца и враћала се опет исто онако без трага и неопажена као путање свих других безимених сестринских светова у искомској тами потоњој. (Макарти 2007: 185)

Помисли да би могло да буде живота у дубини. Велике сипе што брзају преко морског дна у хладној тмини. Промичу попут возова очију великих налик на зделе. И можда иза тог закривљеног узавирања неки други човек иде са неким другим дететом по беживотном сивом песку. Можда спавају а тек море их дели на другом жалу међ грким пепелом света или стоје у ритамима изгубљени под истим сунцем што не мари за њих. (Макарти 2007: 225)

У оба пасуса у којима Макартијев приповедач користи слику сипе, још једног митског бића које се експлицитно не налази у библијском регистру, али поседује посредну сличност са Левијатаном, ако се претпостави да седам глава асоцирају на сипине пипке. Будући да отац помиње једино сипу као животињу која би могла насељавати морске дубине, избор ове животиње није случајан: сипа може да учини да риба грабљивица обневиди испуштајући црно мастило (и тиме изнова подсећајући читаоца на немогућност визије); истовремено, сипа је биће из грчке митологије (Кракен), као и из нордијске и других приморских култура (у римским легендама ова сипа се зове Полип). У канонској књижевности, сипа се појављује у Мелвиловом *Моби Дик*у, у опису борбе кита и сипе; у сонету Лорда Алферда Тенисона, *Кракен*, сипа улива страх морепловцима потапајући бродове и симболизује морске дубине које човек не може досећи, што је и један од мотива романа *20 000 миља под морем* Жила Верна, још једног романа у коме се појављује гигантска сипа као митско биће из дубина мора.

Као што постапокалиптични простор карактерише недостатак сунца, и други спољашњи фактори утичу на постапокалиптичну немогућност виђења. Простор постапокалипсе прожима меки црни прах, *грки пепео света*, црна и хладна беживотна тмина, доприносећи томе да апокалипса у роману буде на неки начин схваћена као мистична и натприродна. Како наводи Кристофер Метрес, „тама и ништавило [...] не морају нас одвести путем нихилизма, већ стазом непознавања која ће нам открити несхватљивост божанске мистерије, а не празнину” (Метрес 2001: 149). Недостатак колорита евидентан је у роману *Пут* чији је простор омеђен постапокалиптичним сивилом кроз опис света који је „јалов, нем, безбожан” (Макарти 2007: 2). Мотиви светлости и таме присутни су свуда у роману у контрастима света који је мрачан, мистичан и пепељаст, док су носиоци светлости и хуманитета јунаци који чувају огањ. Услед замрачења простора, огањ који симболизује доброту јесте метафорички, па се морају изнова подсећати да пламен не би у потпуности ишчезао из како из свести читалаца, тако и из свести јунака окружених смрћу. У том смислу, роман нас доводи до два супротстављена екстрема: хладан и мрачан свет који окружује човека и дечака и њихов однос чија међусобна пожртвованост, топлина и спремност дечака да, упркос присуству сталне смрти, задржи хуманост. У простору Макартијевог романа, доброта може бити схваћена као луксуз, извор могуће опасности, али и као присуство божије, аватарске светлости коју дечак носи.

Истовремено, мотив сунца, које код Платона представља симболички извор истине и просветљења, бива трансформисан као питање натуралистичке традиције арбитражности свемира и незаинтересованости за појединца, али то привидно одсуство Бога, чини се, није у потпуности укинуто, јер на путу у бесмисао, срећа прати добре момке који успевају на превазиђу све недаће. Каноничност овог романа лежи, између осталог, у сталном подсећању

на хуманистичке вредности доброте, јер ако бисмо говорили о роману *Пут* као о жанровском хорору, смрт и деструкција представљали би централно место у роману и били извор задовољења потребе за описом смрти као такве, док би суштинска питања о људској егзистенцији и потрази за смислом можда била одсутна или секундарна.

Натприродна апокалипса која је свеприсутна на путу открива нам се свепрожимајућим мистичним пепелом коме се не зна порекло; разуме се, тај пепео јесте производ пожара, али и они су на неки начин необјашњиви, јер се изнова са неба на земљу спуштају ватре и догоревају већ постојеће угарке трупаца и остатака стабала. Од првих страница па до самог краја романа, Макарти наглашава одлике пепељастог, замраченог, безбојног и мистичног простора:

кад је било довољно светла за двоглед, осмотрио је долину испред себе. Све је бледело и губило се у тмини. Меки пепео извијао се у широким праменовима изнад црне површине пута. Помно је посматрао оно што може да се види. Делове пута тамо доле међу беживотним деблима. Тражећи било шта што има боју. Неки покрет. Неки траг постојаног дима. (Макарти 2007: 2)

Мистичношћу апокалипсе доприноси и дим који Макарти пореди са паганским ритуалима:

Целог следећег дана путовали су кроз лелујаво прамење дима. У јаругама се дим дизао са земље као измаглица а танка црта стабла што горе на падинама изгледају попут сталка паганских свећа. (Макарти 2007: 49)

Макартијев стил у роману карактерише се понављањем описа таме, сивила и пепела те изналажења нових метафора као и богатог корпуса речи да опише ове необјашњиве појаве. Немогућност да се јасно види у овом простору наглашава се кроз бројне пасаже у којима отац „гледајући пепељасту светлост дана како се згушњава изнад земље” (Макарти 2007: 3) и константно покушава да поврати своју могућност виђења, а тиме и разумевања света који више није и не може бити исти као онај претходни. Просторне одреднице су сведене и нереалистичне, попут неке позоришне сценографије, симболичког цртежа или назнаке која би представљала само траг, „обрис града стоји у сивилу као цртеж угљеном преко пустоши” (Макарти 2007: 6). Пепео је у роману свеприсутан: „Аутомобили на улици прекривени згрушаним пепелом, све прекривено пепелом и прашином” (Макарти 2007: 10). Све је резултат великог огња који је прогутао простор: „Град је био углавном спаљен. Ни трага животу.” (Макарти 2007: 10). Град, као Нови Јерусалим у библијској апокалипси, јесте повезан грађевинама, храмовима, неорганичким светом, које за Нортропа Фраја такође представљају пут или стазу, као елементе људске интервенције. Метафора пута каузално је повезана са градом и његовим улицама, али истовремено је ултимативно повезана са питањем трагања у књижевном делу, јер фигурације града, баште, путева, нису само трансформације земљине површине, већ форме људског универзума (види: Фрај 2007: 171). Мистичност пепела евидентна је и у следећем пасажу: „Буђењем у хладну зору све се намах претвара у пепео. Као неке древне фреске после векова у гробницама ненадано изложене светлости дана” (Макарти 2007: 20). Мистична моћ пепела доприноси томе да приповедач види „пепелом разједану камену голет” (Макарти 2007: 14), као да пепео има моћ и да трансформише простор. Пепео карактерише и описе океана који више није плаве боје, већ као и све остало, поприма сиву нијансу:

Тамо у даљини је сиви жало са спорим великим таласима што се ваљају мукли и тешки као олово и чују њихов далеки звук. Попут пустоши туђинског мора што се крши о обале света

незаснатног [...] Иза њега океан огroman и хладан прелива се тешко попут спорог надимања и издисања згуре у јами а онда сива олујна црта пепела. (Макарти 2007: 221)

Нортроп Фрај поистовећује град са ватром, с обзиром на то да је град библијске апокалипсе једна ужарена блештава маса која се повезује са златом и драгуљима, оним што јунака чека на небу, па се самим тим и сунце, месец, звезде и остала небеска тела повезују са алхемијским симболима, чиме се успоставља вертикала ових земаљских елемената и небеске равни, а појединац се у тој хијерархији успињао до сунца, до центра духовног света и Бога (види: Фрај 2007: 173). Ватра, која прождире већ уништени свет у Макартијевом роману, у књижевности представља нешто изнад живота, нешто више (*чување огња*), док се вода асоцира са нижим светом, испод човека. Како наводи Фрај:

Данте је морао да прође кроз ватрени прстен и да пређе рајску реку да би са планине чистишишта – која се још увек налази на површини његовог властитог света – дошао у Рај или прави апокалиптички свет. (Фрај 2007: 172)

Дакле, ако се има у виду да небо и космички елементи попут сунца и звезда са којим се, путем ватре, човек повезује са простором апокалиптичног света који представља ултимативни циљ Новог света, код Макартија се небо замрачује, замагљује, а самим тим се и архетипско путовање којим апокалипса обећава нови живот укида и трансформише у постапокалиптично, које, на концу архетипског путовања не нуди ништа, или чак и ако нешто нуди, то није онај други, коначни нови свет.

Пепео и угарци доминирају простором романа *Пут*, а то су снажне метафоре света чији простор нестаје или бива избрисан. Жак Дерида сматра да су угарци метафора која сведочи о нечему што истовремено постоји и не постоји, видљиви знак стварности која престаје да буде могућа, то јест, знак света који је заувек нестао, а да истовремено постоји као траг одсутног другог, подсећајући на присуство и одсуство, недостајање и остатак, нешто што тишти наше сећање (види: Дерида 2014: 35). Угарци су остатак огња који се може поново распирити, то јест, не може нам вратити оно што је нестало, а тиме и блокирају виђење оца да се у простору оријентише, јер оно скрива трагове, пригушује звуке и доприноси слици једне пепељасте стварности која истовремено нестаје и опстаје (види: Амброжи 2015: 65–66). На тај начин, пепео прави рез између прошлости и садашњости, прошлости која је брементита у очевим сећањима и садашње стварности чији језик дечак не уме у потпуности да појми услед општег нестанка референата.

Свеприсутност пепела и преобликовање просторне равни као да утиче и на промену на темпоралној равни, на утиску протока времена: „Дуги дани. Поља без заклона где пепео брише путем” (Макарти 2007: 220). Пепео се подиже са пута и попут црног снега отежава кретање кроз простор, да би се у једном тренутку попут катрана лепио за стопала оца и дечака: „Црни застор пута под њима био се потклубучио од јаре и онда опет слегао [...] водотокови сива згура. Поцрнело разровано тло” (Макарти 2007: 195). Океан, водотокови, и реке су такође затамњене, сиве и пепељасте, јер „водопад који се сливао са високе избочине и падао осамдесет стопа кроз сиву копрену измаглице доле у језерце” (Макарти 2007: 37), а у претходном призору, језеро бива описано као „хладно сиво и тешко” (Макарти 2007: 18). Касније би се, у свом речном кориту, човеку чинио као да се река завршава у простору (види: Макарти 2007: 39), што доприноси осећању да се налазимо у сновиђењу у коме су многи детаљи изостављени из нашег сна, те да је у питању један недовршени простор. Као и језеро, и река има сличне облике, с тиме што наговештава заустављање времена и кретања у природи: „доле у удолини непомићна сива змија реке. Непокретна и јасна” (Макарти 2007:

4). Према апокалиптичним архетиповима Нортропа Фраја, вода традиционално припада простору „изван људског живота, стању хаоса или распадања које следи после уобичајене смрти, односно сведености на органско. Зато душа у тренутку смрти прелази реку или тоне у њу” (Фрај 2007: 173). Вода живота, карактеристична за апокалиптичну симболику, циркулише у универзалном телу, као што то крв чини у телу човека, што је архетип који се трансформише код Макартија посредством реке која се не помера, која нестаје. За Томаса Шауба, вода не симболише више проток времена, јер река стоји као да је замрзнута слика која нестаје у простору – она је загађена и црна и као таква не може бити место крштења нити медијум светог духа (види: Шауб 2009: 156). Шауб ситуира Макартија у оквиру традиције америчког канона у коме се пецањем на реци људски чинилац повезује са духом природе (који је за америчку традицију значајан кроз Емерсоново присуство Бога у знацима природе) у својеврсном ритуалу у коме удица продире кроз површину воде и кореспондира са духом природе отелотвореном у симболу пастрмке (види: Шауб 2009: 156). Пецање и мотив реке присутни су мотиви код Тороа, Мелвила и Хемингвеја на чијој традицији такође почива Макартијева поетика.

Мистични простор карактеришу и црне кише: „Лице му при слабашном светлу ишарано црnilом од кише као неком древном следбенику Теспида” (Макарти 2007: 7). Отац пореди дечака са античким грчким трагичарем Теспидом, који је уједно и први глумац забележен у историји. Фраза *следбеници Теспида*, у енглеском оригиналу *thespians*, означава античке глумце, што може да допринесе разумевању Макартијевог простора кроз минималистичку сценографију позорнице. Ово се допуњава сликом монохроматских, симплификованих и сведених пејзажима без много детаља природног окружења. На суптилан и поетски начин, Макарти потврђује натприродне елементе светлости и таме у роману: „слабашно светло свуд око њега, трепераво, и одасвуд и ниодакле” (Макарти 2007: 13), а „тмина што га дочекује при буђењу тих ноћи ослепљујућа је и непробојна. Тмина што озлеђује уши напрегнуте да ухвате какав звук” (Макарти 2007: 13). Ова мистичност утиче не само на немогућност виђења, већ и на остала чула, попут слуха. Потреба за другим људским бићима ствара илузије и халуцинације у којима чује далеку музику, када човек „помисли да чује бубњеве однекуд из мрачних брда” (Макарти 2007: 15). Та натприродна тутњава потврђује необјашњивост апокалипсе кроз земљотресе који имају свој звук, чак и у простору сведене и оскудне природе, изван урбаних предела:

пробудио се у тами и чуо како се нешто приближава [...] Земља се тресла. Долазило је према њима [...] Приближавало се, све гласније. Све се тресло. Онда прође испод њих као воз подземне железнице и оде у даљину и престаде [...]. (Макарти 2007: 27)

Пример мистичне апокалипсе у следећем пасусу нам се открива потмулим звуком пада дрвећа (можемо се сложити да већ нагорела дебела у околностима света који познајемо не би могла да производе заглушујући звук при свом паду, осим ако се то не дешава у непосредној близини наших јунака):

Шума се тресла од тутњања дрвећа што пада и муклих прасака снежног бремена што се распрскава при тлу. Грлио је дечака и говорио му је да ће све бити у реду и да ће ускоро престати и мало после и престаде. Потмули метеж удаљавао се и слабио у даљини. И поново тресак, усамљен и далеко. И потом ништа. (Макарти 2007: 99)

Макарти користи хришћанске метафоре и у опису падању пахуљица: „Ухватио је у шаку и посматрао како нестаје као последња хостија хришћанског света” (Макарти 2007: 14). Мистичност постапокалипсе се потврђује када се оцу чини да те пахуље „падају

ниоткуда” (Макарти 2007: 14), задржавајући се „на сивом снегу” (Макарти 2007: 30). Дакле, проблематично чуло вида праћено је и чулом додира пахуљице која нестаје појавивши се ниоткуда. И чуло укуса бива компромитовано, необјашњиво: „крупнозорни ваздух. Његов укус у устима вавек присутан” (Макарти 2007: 19). Примећујемо одлике простора: тишина спрам заглушујуће буке – тишина указује на ништавило, док се бука појављује као нешто непознатљиво, попут пахуљица које се појављују ниоткуда.

Човекова замагљена визија у том простору омогућава му да не види и не разуме простор око себе који се односи на натприродно, док су објекти и предмети које проналази, као и изгорели лешеви људи, сликовито описани. У неким инстанцама, и лешеви бивају мистификовани, „као жртве неизбежне у некој језовитој празнини што све собом усиса. Кроз налете пепела, тихи мимоход низ неми шпалир окован навек у угрушку пута” (Макарти 2007: 196). У роману је мистични простор натприродног, безбојног и замагљеног, у контрапозицији са свакодневним предметима који се до детаља описују, на каталогски начин (када говори о ознакама предмета попут секстанта, муниције, и уопште узев, свакодневних ствари које прикупља и користи за преживљавање).

Изнава се потврђује потрага за светлошћу у тренутку када човек тражи „било какав наговештај ватре или светла. Није било ничега. Светиљка међу стенама на падини брда једва да је била нешто више од труна светла” (Макарти 2007: 7). Светло такође бива описано као оловно (види: Макарти 2007: 4), а сива боја дана утиче на просторно-временске трансформације и успоравање времена, које чини се, употпуњава осећај безнадежности: „посматрао долазак сивог дана. Спорог и готово непрозирног” (Макарти 2007: 10). У једном тренутку, отац „подиже лице према убледелом дану” (Макарти 2007: 10), да би се касније, недостатак светлости дана описао на следећи начин: „При шкртом светлу што се издавало за обданицу” (Макарти 2007: 69) / „Посматрао је како се дан прилива. Шкрта зора, хладни и мутни свет [...] Безбојан свет од жице пресвучене хартијом” (Макарти 2007: 118–119). Такође, бездушна тама (види: Макарти 2007: 192) коју приповедач описује посредством очеве тачке гледишта, бива мистификована, превазилазећи границе простора: „Осврну се око себе али ништа се не види. Говорио је у тмину без дубине и величине” (Макарти 2007: 69). Сиво светло, које би требало да представља дан, спрам тмуше и тоталног мрака, не нуди охрабрење да ће успети да разуме натприродну атмосферу која га обухвата и обузима, јер „нејасно сиво светло је на западу” (Макарти 2007: 146), то јест, „језиво сиво светло опет се разли по жалу. У даљини слаба тутњава грома заглушена у тмуши” (Макарти 2007: 241). Пожари такође одају, „туробно суморно светло” (Макарти 2007: 52), а „још је било пожара што горе високо у планинама а ноћу су могли да их виде као тамно румено светло кроз чађ” (Макарти 2007: 29), док „невидно сунце не даје сенке [...] Нема ветра. Мртва тишина” (Макарти 2007: 70).

Слика замућеног сунца кореспондира са сликом језера из кога се издиже пепео: „Црни обриси стена што израњају из језерца пепела и праменови пепела што се дижу и ваљају у низини кроз пустош. Траг замућеног сунца што се неприметно креће иза тмуре” (Макарти 2007: 12). Језеро пепела може се, у контексту библијских алегорија, разумети и као постапокалиптична верзија огњеног језера, које се наводи на пет места у *Октривењу*. За разлику од пакла које имплицира место казне земаљских греха, огњено језеро симболизује вечито уништење, у које бивају бачени како Сатана, тако и сама смрт, али и звер и лажни пророк: „И ђаво који их вараше би бачен у језеро огњено и сумпорито, где је звијер и лажни пророк; и биће мучени дан и ноћ ва вијек и вијека” (Отк 20.11, *Библија* 1991: 265). Огњено

језеро је различито од пакла у смислу што имплицира другу смрт; кључеве овог језера не поседује ни сам Христ, што нам говори да је реч о једној коначној, тоталној смрти, другој смрти у којој бивају бачени и смрт и пакао (види: Отк 20.14, *Библија* 1991: 265).

Сунце је, дакле, сиво, суморно, замагљено, изгубљено, а и месец се описује као једва видљив и заблудео:

Седе у лишће и загледа се у тмину. Ништа не види. Нема ветра. Раније када би овако отишао и седео осматрајући предео што му заблудели месец даје једва видљиве обресе идући преко јетке пустоши понекад би угледао светлост. Мутну и безобличну у тмуши [...] Ујутру би се каткад вратио са двогледом и погледао крајолик тражећи било какав наговештај дима али никад га није угледао. (Макарти 2007: 193)

Библијско *Откривење* поседује елементе мистичне апокалипсе који се односе на природне и атмосферске чиниоце паралелне са оним у Макартијевом роману, попут земљотреса или црног сунца: „И видјех кад отвори шести печат, и гле, затресе се земља врло, и сунце поста црно као врећа од костријети, и мјесец поста као крв” (Отк 6.12, *Библија* 1991: 259). Такође, симболика неба и звезда је евидентна као значајан чинилац у контексту Бога/природе и тражења ослонаца и губитка смисла који је стари свет носио са собом: „И звијезде небеске падоше на земљу као што смоква одбацује пупке своје кад је велики вјетар заљуља” (Отк 6.13, *Библија* 1991: 259). На исти начин, примећујемо померање свих фиксираних геолошких елемената, а такви призори користе се у алегоријским причама чији стил користи и Макарти: „И небо се измаче као књига кад се савије, и свака гора и острво с мјеста својијех покренуше се” (Отк 6.14, *Библија* 1991: 259). У таквој слици небеског огња апокалипсе, „отопљена прозорска стакла висила су слеђена низ зидове као шећерни прелив на торти” (Макарти 2007: 280).

Упркос обиљу како хришћанских, тако и Платонових метафора о сунцу и светлу у роману *Пут*, морамо имати у виду да нам се Макартијева постапокалипса не јавља као платонистичка, већ је потребно роман читати у кључу у коме се овај философ чита кроз Ничеову, те савремену философију. Платонистички идеал конституисао је хришћанско мишљење верујући у апсолутну вредност човека који може да достигне метафизички апсолут. Ова идеја се у философији појављује код Хегела који говори о померању духа према субјекту и осећају губитка Бога, да би се код Ничеа урушила идејом о смрти Бога и колапсом метафизичке свести о Богу. Метафизичка криза која карактерише модерно доба не успева да пронађе нови ослонац како у идеји напретка, тако у научном сазнању нити у прогресу. Идеју смрти Бога, Ниче одсликава у познатој параболу о мудрацу коју усред дана пали светиљку:

’Гдје је Бог?’, узвикнуо је. ’Рећи ћу вам. Убили смо га – ја и ти! Сви смо га ми убили! Али како смо то урадили? Како смо испили море? Тко нам је дао спужву да избришемо цијели обзор? Што смо урадили када смо одвојили ову земљу од њеног сунца? Гдје се сада креће? Гдје се ми крећемо? Одмичемо ли се од свих сунца? Зар се падамо непрестано? Унатраг, постранце, према непријед, у свим смјеровима? Постоје ли још горе или доље? Зар се нисмо изгубили као у бесконачном ништавилу? Зар не осјећамо дах празног свемира? Зар није постао хладнији? Зар се ноћ непрестано не обрушава на нас? Зар не треба палити свјетилке ујутро? Зар не чујемо ништа друго осим звукова гробара који покапају Бога? Зар не осјећамо ништа осим божанског распадања? – Богови се такођер распадају! Бог је мртав! (Ниче 2003: 107–108)

Након сазнања о томе да је ослонац теистичког света заснован на хришћанским постулатима укинут, то јест, да је свет постао свестан урушавања метафизике, остаје једна метафизичка празнина, која се више не може испунити на начин који је људски субјект то некада чинио. Сада је, како се чини, појединац усамљен, попут бродоломника на чамцу суочен са бременим природе и њене произвољности, у константној потрази за новим начином како би се та празнина попунила на метафизичком хоризонту. Ничеово проглашење смрти Бога, евидентно је и у метафорама које су присутне у самом тексту, а чини се, сличне Ничеовој параболу о мудрацу: испијање мора/ брисање обзора/ одвајање земље од сунца/ понављање питања о кретању сунца у роману/ идеја да се јунаци романа, упркос томе што су на путу, нису сигурни где се крећу и шта их чека/ падање и (мета)физичко тражење ослонаца/ губитак просторних одредница/ бесконачно ништавило/ дах празног свемира/ хладни свемир и хладни простор/ обрушавање ноћи/ смрт Бога и богова. Смрт Бога не значи апсолутну смрт вере, већ, како Ниче сматра, „не морамо ли сами постати боговима да бисмо се тек показали њих достојни?“ (Ниче 2003: 108). Оно што се сада разликује, јесте да је такво стање метафизичке празнине огољено у потпуности нестанком света и простора. Док смо се, постмодерном разградњом *логоса* орпеделивали за *биос*, за живот по себи лишен терора разума или норматива западне метафизике, философија се одвијала у релативно мирнодопском или добу локалних катастрофа. Разлика у овом роману јесте та што је проблем усложњава јер и живот сам постаје луксуз, сведен на физиолошке потребе и живети живот има дискутабилно и измештено значење у постапокалиптичном простору.

Губитак стабилних референата кроз губитак упоришта и ослонаца наглашава се на више места у роману:

Прах и пепео бившег света ношени тамо амо по ништавилу туробним и пролазним ветровима. Ношени напред и развејани и поново ношени напред. Све развејано од својега привеза. Без ослонаца у пепелном ваздуху. Држи се о концу даха, трептавог и кратког. (Макарти 2007: 9)

Свет који је отац познавао, темпорални простор сећања предапокалиптичног стања, указује нам да је од пређашњег света остао само мистични пепео који се по својој природи дезинтегрише. Фигура мајке, стога, у роману има за циљ да буде глас прагматизма и логике, јер ако нема будућности и смисла, чему онда и живети, када свеprisутна смрт прети на сваком кораку. У једном тренутку она се обраћа оцу: „Причаш о томе да треба наћи упориште али нема упоришта које би се могло наћи“ (Макарти 2007: 58). Овај нестанак упоришта код оца се одражава и на физичком плану, када услед свеобухватне таме губи равнотежу, али успева да је поврати и да покуша „да види нешто у сивој шуми“ (Макарти 2007: 118). Недостатак упоришта постапокалиптичног света приказује се и нестанком референата које тај свет односе у тоталној апокалипси, па је и секстант, справа за проналажење локације на мору, која премерава даљину према сунцу и месецу, у рукама човека бескорисна: „Секстант [...] већ дуго времена није видео ништа што би у њему изазвало узбуђење. Држи га у руци а потом га врати“ (Макарти 2007: 234). Секстант је бескористан, јер се у постапокалиптичном простору губе и бришу како језички термини, тако и топографски термини, а нема упоришта према коме би нацентрирао овај уређај за навигацију. У инстанци у којој отац поново покушава да пронађе упориште, покушава то да учини раширених руку, чиме се читаоцу јавља симболичка визија крста, то јест, визија распетог Христа:

Устајао би и стајао готово несигурно у тој хладној аутистичној тами руку раширених ради равнотеже док се вестибуларни апарат у његовој лобањи мучи да обави све рачунске радње и избаци резултате. Стара прича. Да се нађе усправни положај. Успаван у односу на шта? Нешто безимено у ноћи. Жилу или матрицу. Чему су и он и звезде само обични сателити. Као огромно клатно у куполи што записује у дугом дану кретање универзума о коме можеш речи да оно ништа не зна, али ипак знати мора. (Макарти 2007: 13–14)

Према Ентонију Ворду, очев физички осећај губитка равнотеже и ослонца указује на доминацију визуелног у људском искуству и мапирању простора [...] иако је привидна доминација вида 'природни' елемент људског искуства у свемиру, валоризација вида у модерној картографији доводи до све веће апстракције и дистанцирања од света. (Ворд 2010)

Рачунске радње вестибуларног апарата које се помињу у Макартијевом пасусу поновно нас враћају на Платонове алегорије, према којима човек успева да на моменте изађе из илузије и сенки у математичко мишљење, али не успева да спозна свет и нађе упориште. У недостатку Бога (што је *стара прича*, како нам текст открива) који постоји готово само у очевим сећањима, отац и даље настоји да нађе упориште, осим оног које има у сину, макар нешто безимено, нешто изван језика, дискурса и система мишљења који бивају разграђени и дезинтегрисани. У сталној потрази за смислом које се налази у некој оностраној равни и према коме и звезде и он само обични сателити, отац тежи логичним објашњењем краја света, за неким значењем које би му пружио утеху и могућност да поправи нешто што се не може поправити, неки вид знања записаног у судбини. У једном криптичном пасусу, Макарти се надовезује на губитак упоришта користећи архаични, поетски језик:

Устаде и оде до пута. Из мрака у мрак води му траг. Онда заглуну однекуд. Не шаље то громобија. Под ногама цепти. Звук непојаман и зато неизрецив. Несамер неки што премеће се тамо у тмини. Студен и земљу саму у грч троши. Не јави се више. У којем је година добу? Колико је дечаку лета? Изађе на пут и стаде. Мук. Сав дух земљин сахне. Обриси у житки глиб утонулих градова спаљених до газа. На раскршћу тло срма долмена где расејане кости гњију што пророчишту изрике даровале беху. Једино још ветра збор. Каква ту пристаје реч. Зар од живог рода неко срочи то? Писаљку своју отеса зар да напише ретке те у цедилу или гаревини? У час спознатљив што усуд га куца? Долази да запре ми вид. Да уста ми зајаззи иловачом. (Макарти 2007: 269)

Можемо да приметимо понављање сегмената који говоре о натприродној апокалипси кроз грмљавину коју не шаље громобија; у одсуству Бога, отац покушава да припише абнормалне временске појаве некој другој сили. Такође, увиђамо да се временски хронотоп појављује у одсуству могућности дефинисања времена, праћен заглушујућом буком или муклом тишином. Посредована језиком, стварност не поседује референт којим би се описало искуство које човек доживљава, а будући да Бога нема, отац се преиспитује да ли би човечији фактор могао бити узрок за тако нешто. Попут пророка коме се јавља ново откровење о свету ништавила, отац жели да забележи овај догађај или се можда преиспитује ко би могао да буде аутор овакве судбине која долази у спознатљив час. Смрт долази насумично да оцу запре вид заслужене индивидуалне кривице и зато је тешко помирити се таквим произвољним светом, са произвољном природом. Кривица за апокалиптични догађај у постапокалиптичном моду може да се односи и на кривицу човечанства.

Лице природе која сахне не чита се само у представама ојађеног простора којим пролазе главни јунаци романа *Пут*, јер чини се да замире сама бит, суштаство природе, онај дах живота који упућује на пантеистичку једнакост природе и Бога. Са природом на умору

показује се претеће лице ништавила, а самим тим и човек доспева на ивицу опстанка. Спознаја о испреплетаним и међусобно зависним судбинама човека и природе поетично је изражена у очевој контемплацији када га „заглушујућ и непојаман звук грмљавине одвлачи у још већу тмину у којој се премеће неки несамер [и где] Сав дух земљин сахне” (Макарти 2007: 269). Према мишљењу Габријеле Бласи, „божански дух (салтнитер) који представља божју еманацију свеprisутну у природи, трансцендентални потенцијал” (Бласи 2014: 92) налази се у стању клиничке смрти, што не мора подразумевати фаталност као исход, јер се:

у алегорјски пустом и изгорелом пејзажу, природа открива као *facies hippocratica* (лице умирућег – медицински феномен у коме болесник има специфичан грч, поглед без фокуса, исколачене очи) као буквално окамењени, праисконски пејзаж. (види: Бласи 2014: 93)

Томас Шауб се слаже са констатацијом да је исушивање духа земљиног (*salitter*) из земље само интензивирање повлачења божанске иманенције из земље о којој Торо говори као о континуираном ’исушивању стварности која нас окружује’ (види: Шауб 2009: 161, Торо 1981: 349–50). Макартијево богатство вокабулара и религијско-митско-философских референци, обогашено је овом речју „дух земљин”, карактеристичном за алхемијске текстове Јакоба Бемеа:

Реч ’Salitter’ је са енглеског оригинала преведена као *дух* (што је највероватније најбоље решење), али она такође представља филозофски концепт, а можда и срж ренесансне езотеријске религијске филозофије. У делу *Аурора или Јутарња румен на Истоку* Јакоба Бемеа, немачког религијског филозофа, кабалисте, алхемичара и мистика раног 17. века, ова реч се појављује у облику који Макарти преузима, а преведена је као ’салнитер’ због свог (ал)хемијског значаја. Лоренс Принцип и Ендрју Викс наводе ја да је ’салнитер’ или ’божански дух отелотворење тоталне божанске силе, скупина свих сила које делују у природи и људској психи. Супстанца *салтнитер* је матрица сила [...] које су у интеракцији кроз фундаменталне опозиције [и појављују се у] божанском, чулном искуству, расту биљака’ (Принцип и Викс 1989), то јест [...] да представља ’основну силу природне стварности’ (Беме 1988: 15). Овај божански супстрат, појављује се у две варијанте, као божански *салтнитер*, и као њена супротна, непрочишћена супстанца. Када би се салтнитер превео као шалитра, изгубио се њен божански контекст, али треба нагласити да је азотна киселина коришћена као ’ћезап за одвајање злата из његових слитина’ (Беме 1988: 15) па се увиђа њен алхемијски значај. У Бемеовој дијалектици, салтнитер у својој чистој форми представља божанску силу, док њена нерафинисана форма представља непрочишћену материјалну силу. Гностичка дијалектика Бемеа у неодвојивости сила добра и зла такође се потхрањује у овом термину који се може једноставније разумети као свепрожимајућа сила у својој платонистичкој дуалности, божанској, и њеној земаљској копији. (Ћурчић 2018: 443)

Према Алану Џозефсу, „дух земљин не разликује се нарочито од силе Тао, Брахмана, или квантне физике коју проучава Макс Планк” (Џозефс 2009: 26). Важност ове речи јесте у томе да се с једне стране Божија присутност гаси, док истовремено дечакова христалика фигура треба да превазиђе ово стање, што нас доводи до „централног питања: Да ли лик дечака сличног Христу надилази – или преокреће или надокнађује – такво одсуство или повлачење?” (Џозефс 2009: 26). Одговор би гласио не, али како Џозефс запажа, асоцијација дечакове светлости са табернаклом рађа нове интерпретације хипотезе да дечак нема могућност да се издигне изнад духа који сахне.

Како присуство мистичног пепела асоцира на смрт света, чиме доприноси и тама и хладноћа постапокалиптичног предела, дечакова светлост представља супротност том свету, јер како наводи Лидија Купер, „љубављу према свом сину отац гради световни поглед

у којем патња постаје извор лепоте, а не његова пропаст. Ако пепео метафорички представља људску патњу, тада је дечак противотров тој тузи такође физички и метафоричан” (Купер 2011: 226). Дечак, чини се, постаје она животна сила, замена за дух земље који сахне, јер он представља „јемство његово” (Макарти 2007: 3) на основу који даје вољу за живот човеку и наду у преживљавање.

Дечак, који представља човеково јемство и стабилност и ослонац наде у неку непознату будућност, у очевој визији чини се као последњи подухват у постапокалиптичном свету. Пошто не познаје људе који нису изгубили наду у човечност у свету људождера, трансгресије табуа неповредивости и сакралности људског тела као носиоца душе, отац сматра да је подухват доласка на Југ у утопијски простор наде једина могућност за преживљавање, а да су њих двојица на том путу добри људи будући да чувају огањ. Дечак представља метафоричку светлост у роману, јер посматрајући цераду импровизованог шатора, човек примећује да је „тамо у мраку њен крхки плави облик изгледао [...] као бивак неког последњег подухвата на крају света. Нешто готово потпуно необјашњиво. А тако и јесте” (Макарти 2007: 49). Упркос свеопштој необјашњивој тами, „знао је да се нада тамо где основа за наду нема. Нада се светлу тамо где се свет што га зна смрачује сваког дана” (Макарти 2007: 219).

III 1.3. Постапокалиптични снови, сећања и стварност у роману *Пут*

Док се присуство светла може означити као симбол наде у роману, присуство боја је проблематизовано, јер оно може означавати човекове ноћне море, али и сећање на пређашњи свет, који се према конвенцијама жанра представља као пријатно пасторално и романтизовано место, спрам постапокалиптичног простора смрти. У једном пасажу о пријатним сећањима и бојама, отац се присећа заборављеног света:

Све је било осветљено. Као да се изгубљено сунце најзад враћа. Снег румен и намрешкан. Шумски пожар гутао је суви труд хрбата изнад њих, буктећи и лелујајући се наспрам натмуреног неба као поларна светлост. [...] Боја је пробудила у њему нешто одавно заборављено [...] Сачини списак. Изговори литанију. Упамти. (Макарти 2007: 31)

Заборављени су симболички и ритуални чинови који чија сврха је била успостављање вере; реч је о хришћанским церемонијама старог света које у постапокалиптичном простору губе своје утемељење, а на које се човек подсећа да их мора изградити, иако нема како и од чега. Он покушава да да смисао свету који је смисао одавно изгубио симболичким поступком литаније, што може да имплицира моменте визије светлости које му увек измичу. Отац се обраћа себи подсећањима да треба задржати симболичке поступке и да се они сачувају од заборава, јер је „све као неко древно помазање. Нека тако буде. Призови уобличења. Када немаш ништа друго исткај обреде свечане од зрака самога и дуну да оживе” (Макарти 2007: 76). Кроз ове ритуале човек настоји да оснажи своју наду у постојање неког смисла, а подсећања на симболичке чинове и значај ритуалног, помиње се у другом пасусу у коме се види да је мајка свесна тога да су овакви поступци излишни и можда самозаваравајући у једном огољеном свету:

Некоме ко нема никог боље је да скрпи неку пристојну приказу. Удахнеш јој живот и намамиш је иде даље љубавним речима. Понуди јој сваку сен мрвице и штити је од свега својим телом. (Макарти 2007: 59)

Очево подсећање да сачини списак или да призове уобличења увек бива прекинуто размишљањем о нечем другом, јер је простор сећања простор трауме прошлог света, јер „нешто се и заборавља, јел да? Да. Заборављаш оно што желиш да запамтиш, а памтиш оно што желиш да заборавиш” (Макарти 2007: 10). Покушаји да се реконструише сећање не успевају, јер они у свету постапокалипсе не могу да пруже значење. Прошлост је укинута, а покушај да сећање донесе смисао тиме што би се структурирала прошлост чини се безуспешним, јер не постоји аутентична структура која би дала неко значење и смисао садашњем тренутку. Како Аманда Викс примећује да се сећање

мења са сваким сећањем, реконструише се са сваким сећањем и човек разуме како пролазак кроз догађаје и сећања не може да спаси оно што је већ истекло; из таквог настојања никада неће бити постигнуто коначно значење, па чак и ако је то могуће, оно не би допринело његовом данашњем фокусу на преживљавање. (Викс 2014: 230)

И не само да не успева да их призове, услед трауме изазване апокалиптичним догађајем, већ сећања бивају активно одбачена као објекти који у садашњем свету романа немају никакву употребну вредност попут, новчаника, новчића, возачке дозволе, па и слике властите жене.

Очева компромитована визија и виђење доприноси до тога да и сам простор, мистичан и натрпиродан, задобија квалитет сновиђења, јер како отац каже: „На путу нема начина да се тргне из сновиђења” (Макарти 2007: 17) (*daydreams*, у оригиналу). Сновиђење у овом контексту може, између осталог, указивати на присећања, сећања и маштарења о некадашњем несталом свету, што јесте конвенција романа постапокалиптичне тематике. Очекивања идеализованог и романтизованог сећања како некад тај свет беше изврсно и пријатно место за живот јесу стандардни тропи у постапокалиптичном роману. Но, приметимо да су како снови, тако и сећања кроз сновиђења коруптивна у оном смислу да нити пружају утеху и бег из стварности, нити су поуздана места угодне и пријатне прошлости. Очева сећања из детињства говоре о идиличном и пасторалном, али примећују се елементи пропадања које снови несвесно антиципирају. Снови дечака, с друге стране, могу да буду и снови визије, након чега следи опасност по јунаке и чиме се имплицира месијански карактер дечака.

Као што смо напоменули, човеков сан о пећини на почетку романа кореспондира са визијом на крају романа. Иако му је и даље вид запречен, јер отац не може да види оно што би желео, на крају романа ипак види светлосну ауру која окружује дечака што му даје наду да ће дечак преживети после очеве смрти. Приметили смо канонско позивање на библијске мотиве у сну о звери на почетку романа која успоставља везу са пасусом који претходи кратком опису апокалиптичног догађаја. У овом очевом сну, отац и дечак „стоје на другој обали реке и дозивају га. Одрпани богови згурени у ритам на другој страни пустаре. Ходају по спеченом дну мртвог мора пратећи пукотине његове налик онима на напрслој плочи. Путање подивљале ватре на згрушаном песку. Прилике избледеше у даљини” (Макарти 2007: 53). Овај пасус доприноси разумевању звери не само као митолошке, библијске звери из библијског текста, него и на звер из песме *Други долазак* Вилијама Батлера Јејтса. Макартијева референца Јејтсове песме евидентна у употреби глагола „згурен” (*slouched*) који у Макартијевом оригиналу гласи: „Tattered gods slouching in their rags across the waste”

(Макарти 2006: 52). Није случајност што се звер и наведена реч појављују у истом контексту:

And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?

Но каква се то звер, свој час дочекав,
Вуче к Витлејему, да се у њему роди? (Вилијам Батлер Јејтс 2017; у Табор 2017; препев
Данило Лучић)

Песма *Други долазак* Вилијама Батлера Јејтса описује свет након страдања у Великом рату и периоду Шпанске грознице који је уследио. Песма, у којој се алудира на Христа, трансформише библијско *Откривење* у секуларном контексту безвлашћа у свету, али

Јејтсова звер, треба нагласити, не пропада нити умире у свом тетурању, као што многи мисле да нам ови стихови говоре; већ се она тетура у мирном, посвећеном прогресу ка свом циљу. У питању је заправо ужасавајући приказ: наратор песме наговештава да звер долази да остави за собом невиђену пустош. (Табор 2017)

На тај начин се, кроз оптику модернизма, указује на теме слабљења религије и доласка технолошке и индустријске парадигме која је бринула модернисте. Други долазак Христа, у Макартијевој постапокалиптици, није радосни чин откривења и новог почетка, већ онај који доноси деструкцију и уништење.

Осим апокалиптичне инвокације Елиотове *Пусте земље*, те Јејтсовог *Другог доласка*, Шауб проналази Милтонов иронични ехо напуштања раја, из којег се попут прогнаника Адама и Еве, отац и дечак крећу из пећине натраг на „црну површину пута по оловном свету, вукући ноге кроз пепео” (Макарти 2007: 4) (види: Шауб 2009: 154). Јунаци вуку ноге попут Јејтсове грубе звери (коју неки критичари асоцирају са звери из очевог сна) која вуче своје ноге према Витлејему, чиме се Макарти чврсто ситуира у канонској литерарној традицији религијских метафора и алегорија коришћеним у делима западног канона. У том контексту, Макартијева апокалиптична алегорија не представља само поједностављено разумевање Елиотове пустоши, те Јејтсове забринутости услед индустријализације и пропадања света, већ се ове метафоре користе да би се поставила питања о људској историји, смислу и односу човека и Бога у свету постапокалипсе, који је без обзира на дехуманизованост која га окружује и даље људски свет.

Монохроматски свет постапокалиптичног простора бива обојен у сновима чиме би према неком клишеизираним очекивању снови требало да сигнификују предкатастрофичну, пријатну прошлост. Дакле, ако говоримо о конвенцијама, снови и сећања о несталим свету требало да би да буду угодни, пријатни. Присуство боја у сновима, уместо тога, означава присуство смрти: „А снови тако богати бојама. Како би другачије смрт и дозивала?” (Макарти 2007: 20). Сновиђења, снови и маштања о несталим пријатним свету нису од користи, већ доприносе патњи; такође, визија дечакове мајке присутна је како у сновима, тако и у сећањима и у флешбековима. У првом сну о мајци, примећујемо одсуство боја о коме говори отац – мајка је у очевој визији такође бела, бледа, готово транспарентна:

У снове му испод зеленог и лиснатог балдахина у походе дође његова бледа невеста. Брадавица избуљених каолином, а ребра јој у бело одсликана. Огрнута хаљином од чипке, а тамна јој коса подигнута чешљићима од слоноваче, чешљићима од седефа. Њен осмех, спуштени поглед. (Макарти 2007: 16)

У овим флешбековима мајка се представља као предмет еротичне жеље и пожуде, кроз визију богату детаљима, да би се ова визија завршила одсуством боја:

Може да се сети свега о њој сем њеног мириса. Седи у позоришту а она уз њега нагиње се да слуша музику. Златне врпце и зидни свећњаци и велики стубовима налик набори завеса са обе стране позорнице. Држи његову руку у свом крилу а он може да осети крајеве њених чарапа кроз танку тканину летње хаљине. Заустави овај кадар. Сад призиви своју таму и хладноћу и нека си проклет. (Макарти 2007: 17)

У осталим сећањима о мајци, снови испрва бивају пријатни, да би се суочили са садашњим, постапокалиптичним безнађем стварности у којој се налази:

Сад раскошни снови из којих му је мрско да се буди. Нешто што није више познато у овом свету [...] Сећање на њу као да пролази поред травњака према кући у рано јутро у танкој ружичастој хаљини што јој се припија уз груди. Помисли да свако призвано сећање мора наудити његовом исходишту. Као у оној игри на забави. Кажи реч и шаљи даље. Онда буди шкрт. У сећању измењено, ипак своју стварност има, познату или не. (Макарти 2007: 133)

У сну је била болесна и он се старао о њој. Сан је у себи носио пожртвованост али није тако. Није се старао о њој и она је умрла сама негде у мраку и нема другог сна нити друге јаве и нема друге приче да се казује. (Макарти 2007: 31)

Интересантно је да мајчина свест о непостојању упоришта коинцидира са њеним недостатком снова, јер, како сама саопштава оцу: „кажу да жене сањају опасности које прете онима који су њима на бризи а мушкарци опасности по себе. Али ја уопште не сањам” (Макарти 2007: 58). Очеви снови, с друге стране, предмет су сумње и опасности. Његов прагматизам тражи упориште изван прошлости од које жели да побегне: „Био је неповерљив према свему томе. Говорио је су прави снови за човека снови опасности а да је све друго зов клонућа и смрти. Мало је спавао и лоше је спавао” (Макарти 2007: 16–17). Боје које се појављују у роману нису пријатне, већ болне, а укус воћа сабластан, чиме примећујемо инверзију пасторалних мотива и конвенција идиле:

Сањао би да шета по процвалој шуми где птице лете пред њима он и дете а небо болно плаво али учио је како да се тргне из таквих светова сиренине песме. Лежи ту у мраку са сабласним укусом брескве из приказе неког воћњака што му чили у устима. Мисли да кад би довољно поживео свет би напослетку био изгубљен сав. Као свет на самрти настањен оним што тек ослепеше док све његово полако чили из сећања. (Макарти 2007: 16–17)

Сећање о савршеном дану очевог детињства у пасторалном природном простору антиципира физичку деградацију простора и апокалипсу коју он не препознаје, јер у питању су слике које имају и негативне конотације. У очевом сећању на савршено детињство, „на муљу од имања његовог стрица налазило се језеро где су он и стриц ишли у јесен да скупљају дрва за ложење” (Макарти 2007: 11). Имање његовог стрица прекривено је муљем уместо пријатне подлоге, чиме се антиципира недостатак стабилног ослоња, чврстог утемељења. Такође, мотив језера присутан је како у пећини, тако и у овом сећању, када се у језеру купа са дечаком и долази до закључка да је то добро место; међутим, напослетку умире у близини океана, још једне водене површине. У англосаксонској традицији, простор воде асоцира се простором смрти. Неки сегменти очевог сећања јесу пријатни и припадају односу према аутентичном и непосредованом искуству природе, када се присећа стрица у „ципелама од јареће коже [...] лул[е] од кукурузног клипа” (Макарти 2007: 11), да би одмах затим приметио присуство беле боје и поређење бреза са костима:

Обала је била обрубљена брезама које се стајале беле као кости наспрам мрака зимзеленог дрвећа иза њих. Ивица језера бедем кривих пањева, сивих и ишибаних временом, остаци дрвећа што га ураган истргну пре много година. Сама дебла одавно исечена за огрев и однета. (Макарти 2007: 11)

Оно што би требало представљати идиличан моменат прошлости, сада је искривљено сећање, компромитовано симболима смрти и пропадања. Можемо приметити да опис природе није идиличан, већ мрачан: криви, сиви пањеви које је природна непогода истргнула; последњи пасус романа који говори о несталим пастрмкама којих више нема у потоцима, антиципирају се сликом мртвог гргеча који се „љуљушкао [...] извртута стомака у бистрој води” (Макарти 2007: 11). Сlike рибе, сунца, пећине, бистре воде и опасности указују на замућење сунца чак и у простору сећања:

Стајао је некад баш код такве једне реке и посматрао треперење пастрмки дубоко у језеру, невидљивих у води боје чаја изузев када би се окренуле на страну да се хране. Одржавајући сунце дубоко у тами као блесак сечива у шпиљи. (Макарти 2007: 42)

Овај пасус је у корелацији са последњим, криптичним пасусом у роману који говори о пастрмкама у потоку као слике света који се не може поправити. Упркос овим описима које предочавају полако пропадање простора, очево сећање указује на потребу за аутентичним искуством кога више нема, јер чак и када се појави слика неког пријатног искуства, она бива праћена неким претећим предсказањем које отац не успева да прочита, чак и када је иницијално „то је савршени дан његовог детињства. Тај дан је узор другим данима” (Макарти 2007: 12).

Као што се сан о пећини повезује са ноћном мором на крају романа, тако се и слика о спаљивању змија повезује са ове две слике. Истовремено, ово сећање из детињства, супротстављено је идиличном дану, као слика уништења у коме је човек починилац недела према природи. Призор спаљивања змија из очевог детињства налази се у контексту звери из пећине и спаљених змија из јаме:

Гледа како пијуком и будаком отворише стеновиту падину и како светлост дана паде на велико клупко змија, можда стотину. Биле су се збиле тамо да им буде топлије. Мрачне змијске цеви почеше да се тромо крећу на хладној оштрој светлости. Попут дробе неке огромне звери изложене светлу дана. Радници су их полили бензином и спалили немајући лека за зло већ само за представу зла што је сами створише. Змије су гореле и језиво се упредале а неке су тако у пламену пузале преко тла шпиље и осветлеше њене мрачне процепе. Немуште не дају од себе ни вриска бола и људи их и сами без гласа гледају како горе и увијају се и црне и растадоше се без гласа у зимском сумраку сваки са својим мислима и одоше кућама на вечеру. (Макарти 2007: 194–5)

Змија као митско биће има вишеструку симболику у корпусу традиционалних култура и можда је најарабљенија животиња у митолошком регистру различитих култура. У *Постању*, змијино присуство на дрвету добра и зла којим куша Адама и Еву, проузрокује човеков прогон из Еденског врта, симболишући грех и искушење. У *Откривењу*, архангел Михаило бори се против аждахе која „се зове ђаво и сотона, који вара сав васиони свет, и збачена би на земљу, и анђели њени збачени бише са њом” (Окт 12.9, *Библија* 1991: 259). Мотив змије на штапу, препознатљив и као симбол лекара и излечења, појављује се у *Библији* и као метафора и као симбол смрти, када старозаветни гневни Бог, шаље змије као пошаст. Змија је дакле симбол са вишеструким значењима у митском регистру, као што се примећује из библијског текста. То нас асоцира са Платоновим концептом фармакона, онога

што може и усмртити и излечити. Према Жаку Дериди, фармакон је такође и отровни траг прошлости коју не можемо вратити али истовремено и извор људских вредности и наде (види: Амброжи 2015: 64). Амбивалентан симбол змије у *Четвртој књизи Мојсијевој* представља змију као доносиоца смрти и као лек:

А Господ пусти на народ змије ватрене, које их уједаху, те помрије много народа у Израилу / Тада дође народ Мојсију и рекоше: згријешисмо што викасмо на Господа и на тебе; моли Бога нека уклони змије од нас. И Мојсије се помоли за народ. / И Господ рече Мојсију: начини змију ватрену, и метни је на мотку, и кога год уједе змија, нека погледа у њу, па ће оздравити. / И начини Мојсије змију од мједи, и метну је на мотку, и кога год уједе змија он погледа у змију од мједи, и оздрави. (4 Мој. 21.6–9, *Библија* 1991: 148)

У Макартијевом пасусу, међутим, змија нема потенцијал кушања човека на грешни чин спознаје, већ доле, немоћна у рупи, бива спаљена у једном ритуалном чину лишеном духовног набоја – јер тај чин, уместо да искорени зло овог света, приказује човека који чини зло према змији. Попут звери из човекове визије која се повлачи у таму, клупко змија асоцира на трбух звери. И касније, када отац и дечак наиђу на подземно складиште са заточеним људима, чини се као да се природа, или гневни Бог, свети за представе зла које је човек починио према змији у свету који је претходио апокалипси, јер као да Макартијев приповедач имплицира да постоји нека доза одговорности човека за апокалиптични догађај, а не да је то пука произвољност природе. Линда Вудсон проналази да „представа зла показује да језик пружа означитеља – реч зло – која истовремено трансформише начин на који људи разумеју стварност и затамњује истину те стварности” (Вудсон 2008: 91). Пасус у коме људи спаљују змије бензином интересантан је у каснијим деловима тезе у коме се, кроз оптику екокритике, посматра однос човека према природи у којој се Макартијева апокалипса чита као еколошка апокалипса. Питање кривице човека и евокације библијског изгона из рајског врта еквивалентно је пасторалним сликама природе у имагинаријуму дивљине као нетакнуте природе, у којој човек, својом похлепом и грехом, природу потчињава себи и тиме сноси кривицу гневног Бога.

У још једној инстанци, сећања идиличног дана антиципирају трагедију. Отац се присећа пријатног тренутка на плажи на којој са супругом лежи „под таквим мноштвом звезда” и посматрјући „црно морско обзорје”, каже „да би и он да је Бог био направио овај свет управо овакав и никакав другачији” (Макарти 2007: 225). Савршени тренутак детињства (у сећању на језеру) према коме се мере други тренуци, упоређен са савршеним тренутком очеве младости (са женом на обали мора), такође евоцира мрачне слике црног морског обзорја. На овај начин Макартијев приповедач супротставља једну идеализовану слику света дефинисану према једном тренутку (игноришу страхоте предапокалиптичног света, попут холокауста, ратова, глади) (види: Мундик 2016: 301).

Очева сећања су сегментирана, делимична и непоуздана, јер „ум га издаје. Утваре од којих није било ни трага ни гласа полако се буде из сна. То ти исправи” (Макарти 2007: 118), будући да се сурова реалност, у којој преживљавање представља главну мотивацију, обрушава на сећања и истискује их, да би се она, у очевој интерпретацији, чинила као опасна и заводљива, попут гласа Одисејевих сирена. Како наводи Патрик О’Конор, „сећања и чежња за психолошком кохеренцијом индивидуалног ума током времена подједнако су подложни немилосрдној негативности света као и било шта друго” (О’Конор 2017: 7). Флешбекови сећања и снови, према Питеру Швенгеру, обележени су

континуираном дислокацијом жеље. Ово одбијање да се фиксирамо у стабилном контексту јесте знатичељно заводљиво и доводи нас између редова, речи и фактуалистичких делова било које нарације. Наративни поредак, то јест стратегија која нас нагони на путовање према свему што није уређено, а то је оно што је рудиментарно, несвесно. (Швенгер 2006: 144)

Питање замагљеног вида односи се и на замагљивање стварности, јер снови и сећања стварају пукотине у линеарном наративном низу. Очева сећања куће његовог детињства код дечака евоцирају само страх, јер у постапокалиптичном свету дечак не поседује језичке и дискурзивне елементе да доживи оно што отац доживљава,

старинску дрвену кућу са димњацима и забатима и каменим зидом [...] То је кућа где сам одрастао [...] Јел улазимо? /А што да не? / Плашим се. / Зар не желиш да видиш где сам ја некад живео? / Не. (Макарти 2007: 24)

Дечак, не само да не може да препозна очева сећања и осећај дома, јер од рођења води номадски живот, већ се његов осећај прагматизма, услед природе његовог одрастања у свету лишеном прошлости, окреће према будућем:

Понекад му дете поставља питања о свему што за њега не пребива ни у сећању. Помно размишља како да одговори. Нема прошлости. Шта би ти волео? Али престао је да измишља зато што ни то није истина а и од причања се лоше осећа. Дете има сопствена маштања. Како ће бити на југу. Друга деца. Покушавао је то да сузбије али није имао срца да истраје. Ко би имао? (Макарти 2007: 55)

Ситнице које конституишу сећања и културни идентитет, као што је прослављање Божића поред камина, такође немају референта у дечаковом ограниченом простору сећања:

Овде смо славили Божић кад сам био дечак. Окрену се и погледа пустош дворишта [...] Хладних зимских ноћи кад не би било струје због олује седели бисмо овде код ватре, ја и моје сестре, и радили домаћи. Дечак га посматра. Посматра привиђења што полажу право на њега а која не може да види. Треба да идемо, Тата, рече. Да, рече човек, али не крете. (Макарти 2007: 25)

Ови сегменти приказују да отац покушава да изгради свој идентитет од крхотина сећања, да их улови у том месту дома у коме жели да се задржи да би успео, макар на моменат, да поврати прошлост: „Овде сам некад спавао [...] Ноћи, хиљаде ноћи сањања снова из детиње маште, светова обиља или ужаса какви су се могли сањати али никад овај какав ће бити” (Макарти 2007: 26).

Очева сећања су непоуздана, јер она референцирају нешто што је већ нестало, а будући да су ови референти избрисани из актуелне постапокалиптичне слике света, ни чин памћења, не може да оштети и ове последње остатке испражњених означитеља, услед чега се губе и последње ознаке концепата очевих сећања (види: Стентон 2011: 11). У таквом процесу, примећујемо да отац не именује локације које је некада познавао, јер упркос томе што користе мапу, отац не саопштава имена некадашњих градова и локација, чиме се омогућава да се уништена места „оставе у прошлости” (Кунса 2006: 64). Губитак назива локација и испаравање сећања у вези су са општим губитком смисла:

Човек је проучавао карте кад је био дете, држећи прст на граду у којем је живео. Баш као што би потражио своју породицу у телефонском именику. И они међу осталима, све на свом месту. С разлогом на свету. (Макарти 2007: 187)

Очева константна жеља да пронађе упориште у унутрашњем свету испољава се и кроз недостатак упоришта у спољном свету, када се мапе са бензинске пумпе не чине

релевантним означитељима. У сећању на период пре апокалипсе у коме се отац позиционирао према другом, према ономе што други одобрава или осуђује, на крају света лишеном етике и морала, отац је свестан да је пре апокалипсе, са разлогом и на месту, могао да нађе неко утемељење према друштвеним вредностима. Сада је сам на свету и нема моралног оквира и регистра којим би се упоредио или усправио, нема других на свету осим дечака који зависи од његових херојских прича да успостави властиту етичку матрицу. Дечак, чини се, ово боље разуме од оца, неоптерећен представама несталог света.

У дечакове ноћне море ретко имамо увид, али чини се да су оне усмерене према будућности и да су то су пророчки снови, јер се у роману дешава да се након дечакових ноћних мора у роману одиграва неки опасан, драматичан догађај. У једној дечаковој ноћној мори сведочимо о томе да дечак види играчку пингвина на навијање, који се креће упркос томе што нико није навио кључић на леђима пингвина. Дечак бива ужаснут овом сликом:

Имао сам тог пингвина који се навија и онда се гега и маше крилима. И били смо у тој кући у којој смо некад живели и он је дошао иза угла и нико га није навио и то је било стварно страшно [...] Било је много страшније у сну [...] Кључ за навијање није се окретао. (Макарти 2007: 36–37)

Вране и пингвини као нестали референти ипак остају у дечаковом регистру и у оба случаја: птице се повезују са натприродним – дечак пита оца да ли вране могу одлетети на Марс, а пингвин се креће на натприродан, аутоматизован начин. Кретање пингвина без ослонаца, без оног који управља светом, кореспондира са поимањем метафизичке празнине. Међутим, могуће је да је тај сан у релацији са каснијим разговором о сновима у којима отац саветује сина: „Кад твоји снови буду од неког света што га никад није било или од неког света што га никад неће бити и кад опет будеш срећан онда си већ дигао руке. Разумеш ли?” (Макарти 2007: 194). Можда дечаков сан можемо поставити и у контекст очеве визије из пећине, у којој и дечак види звер која више нема могућност откривења истине. У дечаковој имагинацији и мањку означитеља света у коме концепти нестају, очева звер може се поредити са дечаковим пингвином, али сада трансформисана на начин својствен дечаковој имагинацији – звер постаје ходајућа аутоматизована птица лишена духа земљиног. Аријел Зибрак сматра да дечаков сан представља визију наставка путовања без партикуларног разлога и сврхе. Пингвин би такође могао да представља самог дечака или његову жељу да изнађе разлог да настави путовање (види: Зибрак 2012: 112).

Напоследку, снови у роману одражавају и љубав који отац показују једно према другоме. Схвативши да нема утехе у ритуалима старог света које по аутоматици обавља (када дечаку пере косу, када помиње помазање, када помиње да треба направити списак, изговорити литанију), отац разуме да:

нема списка ствари које треба урадити. Дан већ сам по себи дар провиђења. Овај час. После не постоји. Сад је после. Сва благодат и лепота што уз срце привијамо имају заједничко изходиште у болу. Рођење у чемеру и пепелу. Па шта, прошапта уснулом дечаку. Ја имам тебе. (Макарти 2007: 55)

Показаће се и да очеви снови могу, уместо очекиваних, пријатних места, бити ноћне море. У једној од таквих инстанци, отац сања смрт дечака:

Понекад би седео и посматрао дечака како спава и стао избезумљено да јеца али није то због смрти. Није сигуран због чега али мисли да је до лепоте или доброте. Онога о чему више не уме да мисли. Згурени у мрачној шуми пију воду из јарка процеђену кроз крпу. Видео је у

сну дечака опруженог на одру и пробудио се ужаснут. Оно што на јави може да поднесе у ноћи не може и седи будан од бојазни да ће се сан вратити. (Макарти 2007: 194)

Ови снови превасходно потврђују топлину очиње љубави према сину. И дечак има кошмаре, али они, сем бриге о оцу, такође антиципирају очеву смрт: „Ружно сам сањао ... Плакао сам. Али ти се ниси пробудио” (Макарти 2007: 187). Кроз прогресију романа, дечакови снови о очевој смрти се интензификују, те он престаје да са оцем дели садржај снова, не желећи да о њима говори јер ионако нема „добре снове. Увек се у њима нешто лоше дешава. Ти си рекао да је то у реду јер добри снови нису добар знак” (Макарти 2007: 277). Очев став о лепим сновима потврђује несрећу, јер пред отац, суочен са неминовном смрћу, сања идиличне, обојене снове: „Сад би се понекад ноћу у црној и мразовитој пустопољини пробудио из пастелно обојених светова људске љубави, песме птица, сунца” (Макарти 2007: 280).

Снови и сећања оца одводе у други наративни простор у коме је чежња неки вид луксуза, јер снови, који на неки начин припадају свету пре Речи и Језика који конституишу знање, су они снови који попут бајке доприносе томе да замислимо потпуну деструкцију света (види: Вудсон 2008: 90). Срећа коју доносе ови снови јесу илузија која одвлаче човека од сусрета са реалношћу садашње апокалипсе, света срубљеног у својој апсолутној истини: истини у коме су урушени референти прошлог света, религије, уметности, књижевности, музике, јер живе у времену што га нема и свету што га нема.

III 1.4. Постапокалиптично архетипско путовање према Југу уз очување вредности старог света: чување огња и постапокалиптични хуманитет

Путовање јунака кроз статични простор (река која не тече, нестаје у простору) асоцира многе критичаре на роман путовања, док друге, попут Томаса Шауба и Линде Купер, кретање јунака подсећа на архетипско путовање потраге за светим гралом, што представља битан мотив у англосаксонској средњовековној књижевности. Према тексту Беатрис Тронтињон, Макартијев стил карактерише

широка употреба паратаксе, једноставност и фонетска компактност дикције, склоност једносложним речима и групним акцентовањима, употреба једноставних именица и укључивање архаизама. Све ове особине служе стварању литерарног и културног оквира у којем би се могло рећи о путошћима једне генерације, која је вероватно и последња (Тронтињон 2014).

На овом архетипском путовању, јунак се налази у непознатом простору, па се одлазак у пећину само симболично може разумети као архетипски прелазак прага овог путовања у простор наде. У постапокалиптичном мејнстрим роману, јунаци су већ бачени у један негостољубив простор, али обнова шире заједнице на крају тог путовања није могућа, или барем није извесна, што не значи да је у потпуности искључена. Међутим, одређени мотиви у роману попут *чувања огња* јесу неки вид трансформације мита о светом гралу и жељи да се пронађе грал на архетипском путовању које би могло да има више

значења – унутрашњу трансформацију јунака или трансформацију заједнице у постапокалиптичном простору. За разлику од митских хероја чија се шира заједница обнавља смрћу Краља рибара, заједница у постапокалиптичном простору романа јесте заједница оца и сина и потенцијал њене обнове достиже се смрћу оца и заснивањем нове микрозаједнице дечака и нове породице.

На путовању према Југу, отац и дечак морају да се подсећају на то да су они чувари огња, добри момци који настоје да сачувају симболички поредак несталог света, силу која их мотивише да наставе даље и упркос свему, преживе. Дечакова оптимистична фигура и његова доброта која се чини непрактичном, представа је апсолутне доброте. У суровом простору, отац изненађује дечакова жеља да помогне сваком другом људском бићу до те мере да му се чини да је дечак странац, биће из другог света. У том смислу, дечак је јунак архетипског путовања који има моћ која се чини натприродна у контексту постапокалипсе – моћ да истински чува огањ и да буде представа апсолутног добра. Он у потпуности живи очеве херојске приче које и оцу али и дечаку звуче редундантно у свету у којем се налазе.

Стога, неки критичари верују да дечак поседује божанске, аватарске карактеристике, услед чега се њихово путовање интерпретира у контексту могућности искупљења човечанства. Не оспоравајући дечакове квалитете (јер у очевој визији, дечак се асоцира са светлошћу; његова доброта је неупитна), поједини критичари читају Макартијев *Пут* као роман немогућности искупљења. Међутим, можда се искупљење омогућава овом једноставном формулом – чувати огањ и чинити добро другим људима. На тај начин, могуће је да се у фигури дечака одсликава други Христов долазак, као симбол жртве према беспомоћном другом. Дечаков хуманитет окренут је према заједници и давању, док је отац окренут према дечаку као и властитим сновима, као и тражењу метафизичког ослонаца.

Путовање оца и дечака носи траг потраге за светим гралом, мотивом англосаксонске традиције у легенди о Краљу рибару. Да би се заједница опоравила (услед суше или неке непогоде) мора се жртвовати сам краљ; он мора умрети како би дошло до обнове, а њега наслеђује млађи херој и тако се циклус наставља. Овај архетипски мод смрти и обнављања, потраге за самим собом, провлачи се кроз англосаксонску литерарну традицију од *Беовулфа*, атруријанских епова, до Елиотове *Пусте земље*. У постапокалиптичном контексту, до формалне обнове не долази, осим што дечак обнавља однос према добрим људима (новом породицом). Та породица саопштава дечаку да је пут опасно место и да се треба држати даље од путева, услед чега се поставља питање да ли простор обнове постоји негде другде, изван ових путева, јер

Мора да има нешто.

Можда неки мали дечак и отац седе на жалу

[...]

И можда и они чувају огањ? (Макарти 2007: 222)

Макартијева намера коришћења архетипског мода открива се у податку да аутор прву верзију рукописа романа *Пут* назива *Грал* (*The Grail*), како то у Макартијевој архиви проналази Лидија Купер (види: Купер 2011: 219). Мит о гралу почива на старогрчким, староримским, те келтским предањима, али у западни канон књижевности улази у 12. веку кроз витешку романсу *Персевал* чији аутор је Кретјен де Троа. У пустиловном роману на мистичном путовању, морални и продуховљени витез Персевал у потрази је за симболичким предметом који доприноси како материјалном и духовном благостању. Мит о Гралу се поприма хришћанске конотације и последично се повезује са фигуром Христа,

јер чудотворна моћ грала може да врати из мртвих, као и да донесе вечни живот онима који су правични и грала достојни. Приликом редиговања текста Макарти се одлучује за секуларнију верзију наслова (*Пут*, уместо *Грал*), али сам роман ипак остаје импрегниран митском, алегоријском и снажном архетипском тематиком. Лидија Купер сматра да „фантастични елементи у роману, међутим, нису натприродна алегорија, већ митолошки мотив” (Купер 2011: 219) при чему се Макартијева реалистична поетика не приближава фантастичном или магичном реализму, већ користи митску матрицу и постапокалиптични мод.

Слика грала у роману *Пут* „постаје метафора за оно што је способно да исцели свет коме је јако потребно духовно или морално обнављање” (Купер 2011: 220). За разлику од артуријанског мита у коме смрт краља обнавља поремећене друштвене односе и доноси поновни просперитет земљи, сада се обнавља само наша нада да ће дечак преживети и да ће добро превладати. Док се Елиотова евокација мита Краља рибара појављује на концу Великог рата као коментар на културну стерилност која је завладала у свету, чини се да се и овај митски образац у периоду после Елиота трансформисао у политички образац који би донео „смисао људском искуству које се често сматра бесмисленим” (Марино 2004: 115–116, Купер 2011: 220).

Шели Рамбо запажа две струје интерпретације Макартијевог романа у контексту литерарне традиције: прва се наслања на књижевност америчког Југа, кроз поетику Вилијема Фокнера и Фленери О’Конор, у којој је питање искупљења једно од централних тема, док друга струја чита Макартија као следбеника америчког Запада, за који су карактеристичније теме ниҳилизма, чиме се спасење укида у сликама насиља и незнања (види: Рамбо 2008: 100). Ранији Макартијеви романи одвијају се у простору америчког Југа (и она су више религијска), да би се касније радња одвијала на Западу (где су теме његових романа више философске). У роману *Пут*, повратак на Југ указује на повратак религијским метафорама и језику својственом библијском тексту, чиме се поново отвара питање искупљења (види: Рамбо 2008: 100), сада ситуирано у постапокалиптичном контексту. Кроз питање америчког културног простора, Рамбо проналази следеће дефиниције *искупљења*: „1) изворну невиност или доброту; 2) каснији пад, борбу или раздвајање; и 3) спас, опоравак или трансформацију” (Рамбо 2008: 102). Како у хришћанској поетици Христ искупљује грехе човечанства, тако и у постапокалиптичној пустој земљи дечак представља фигуру пророка или месије. Рамбо примећује два аспекта искупљења у роману: кроз питање идентитета подсећањем да су добри момци, као и кроз мисију чувања огња (види: Рамбо 2008: 104).

Питање идентитета добрих момака огледа се у тежњи да отац дечак на свом путу не науде другом људском бићу. Ово је честа дилема када се треба одбранити од насилника или конзумирати људско тело, што је граница коју не желе да пређу, па дечак изнова пита: „Да ли смо ми још увек добри људи?” (Макарти 2007: 79). Константно подсећање да у тренуцима глади неће појести друго људско биће улива наду у неки спас човечанства. Отац није убеђен у постојање добрих људи, услед чега приликом првог сусрета са људождером којег убија у борби, каже да је то

било прво људско биће се дечака с којим је прозборио у последњих годину дана. Брат мој напокон. Прорачунатост гмизавца у оним хладним и на уљу очима. Сиви и трули зуби. Лепљиви од људског меса. Онај што од света направи лаж до лажи. (Макарти 2007: 77)

За разлику од дечака, отац није представљен као апсолутно добар јунак, јер нема поверења у доброту других, или не помаже другима на начин на који о томе говоре приче старог света, услед чега дечак губи интересовања за његове приче о херојству подсећајући га је склон томе да крши обећања:

Морам стално да пазим на тебе рече дечак.

Знам.

Ако кршиш мала обећања кршићеш и велика. (Макарти 2007: 34)

Одлика добрих момака у причама у којима помажу другим људима урушава се у ситуацијама у којима отац одбија да поверује у дечакову причу да је видео другог, малог дечака. Отац оправдава своје ставове тиме што сваки сусрет може да представља опасност, јер напуштени дечак или усамљени старац могу бити мамац неке скупине лоших људи. У унутрашњем монологу, човек настоји да рационализује свој поступак уверавајући се да нема других дечака на путу (види: Виленберг 2010: 6). Настављајући да рационализује свој поступак, отац се подсећа приче о псу кога су срели на путу и када је покушавао да намами пса. Мајка је тада још била жива, а како Виленберг проицира примедбу, очев пиштољ иницијално је имао три метка, од којих напоследку остаје један. Претпоставка је да је, првобитно обећававши да неће појести пса, напоследку то ипак учинио, потрошивши на пса тај недостајући метак, да би касније рационализовао да је пас следећег дана нестао. Када чују лавез пса у даљини, дечак се пита да ли ће га убити, јер могуће је да је ово питање засновано на пређашњем искуству (види: Виленберг 2010: 6). Из тог разлога човеку је јако важно да стално потврђује да неће јести људе, јер већ је дошло до трансгресије табуа убиством и једењем пса, најбољег човековог пријатеља како се у културном регистру западне свести пројектује ова животиња.

У једном интервјуу са Џоном Хилкоутом, редитељем филма *Пут* (2009), Макарти напомиње да у роману *Крвави меридијан* нема много добрих момака, док је роман *Пут* о добрим момцима, што је, како Макарти потцртава, главна тема романа (види: Макарти 2018). У *Крвавом меридијану*, Макарти се фокусира на тему људског зла, док се у роману *Пут* радња базира на доброти оца према сину, као и сина према оцу и другим ликовима које срећу. Макартијево лично схватање доброте и зла јесте делимично есенцијалистичке природе, нешто што је урођено, али исто тако сматра да се доброта стиче посредством родитељске бриге. У складу с тим, Хилкоут примећује да је дечак рођен и одрастао у свету лишеном морала и етичности, који подсећа на научни експеримент, али да ипак представља најморалнијег лика у роману, што га наводи на питање да ли су људи инхерентно добри (види: Хилкоут 2018). Макарти пружа одговор на ово питање:

Не верујем да је доброта нешто што учиш. Ако си насумично препуштен свету да се учиш доброти из њега, имаћеш проблема. Али људи ми кажу с времена на време да је мој син Џон једноставно диван клинац. Причам људима да је он толико морално супериорнији од мене да се осећам будаласто када га исправљам у вези са нечим, али морам нешто да радим, отац сам му. Не можеш баш много да урадиш покушавајући да од детета направиш нешто што оно није. Али шта год да јесте, сасвим сигурно то можеш да уништиш. Само буди подмукао и суров и можеш да уништиш и најбољу особу. (Макарти 2018)

Чини се да улога Макартија као оца, паралелно са улогом оца у роману, јесте да кроз моћ језика, приче и приповести допринесе идеји добра коју не смемо да заборавимо каква год биле околности. Чак у околностима велике глади, када човек прождире један другог, не сме се заборавити огањ у душама других појединаца. Сумњичави отац не верује у доброту

путника намерника, јер добри људи се крију један од другог (види: Макарти 2007: 189). Како он каже дечаку: „Мислим да је мало вероватно да ћемо наићи на добре људе на путу” (Макарти 2007: 151). Чак и када предосећа надолазећу опасност, дечак не укида могућност доброте другог људског бића: „Неко долази. Јесу ли то лоши људи? Да. Нажалост јесу... Могли би да буду добри. Јел да?” (Макарти 2007: 105). У више инстанци дечак жели да помогне људима на путу – када се сусретну са старцем кога је ударио гром: „Ударио га је гром. Зар не можемо да му помогнемо? Не. Не можемо да му помогнемо” (Макарти 2007: 51), јер „не можемо да поделимо са њим оно што имамо или ћемо и ми умрети” (Макарти 2007: 53). Након драматичног призора угљенисане бебе припремљене за јело, дечак каже: „Да ми имамо ону бебу могла би да иде с нама” (Макарти 2007: 205). Такође, у сусрету са старцем Илајем, дечак инсистира да са њиме поделе храну. Не разумевши дечаков поступак, отац претпоставља да дечак можда верује у Бога:

Треба да му се захвалиш знаш
[...]
Можда не треба
[...]
Ја њему не би дао моје
[...]
Зашто је то урадио?
[...]
Не би ти то разумео, рече. Нисам сигуран ни да ја разумем
[...]
Можда верује у Бога.
Не знам у шта верује.
Проћи ће га то.
Не неће. (Макарти 2007: 177–178)

На очеву негацију постојања живих, добрих људи попут њих, дечак напоследку почиње да прихвата бесмисао рекавши: „Не знам шта ми радимо” (Макарти 2007: 251). Отац онда изнова уверава дечака да не треба губити наду, рекавши „Има људи. Има људи и ми ћемо их пронаћи. Видећеш” (Макарти 2007: 251). У роману се на више места потврђује да наду не треба губити и да ће доброта ипак „наћи малог дечака. Одувек је тако. И тако ће и бити” (Макарти 2007: 289). Дечак је, чини се, сигурнији да добрих људи негде има:

Можда су [људи] и живи негде (Макарти 2007: 249)

Па шта мислиш, колико има живих људи? (Макарти 2007: 250).

Чување огња у роману поседује мистични карактер невидљиве моћи, која се може тумачити и као снага наде и вере да се преживи: „Ништа лоше нам се неће догодити. Тако је. Зато што ми чувамо огањ” (Макарти 2007: 85). Функција огња у постапокалиптичном простору јесте нада и утеха у туробном свету, потврда да су добри момци, али и нека врста ослонца, симулација смисла несталог у свету у коме *Откривење* више закрива стварност него што је открива. Опис дечака на више места у роману асоцира се различитим облицима ватре, огња, светлости: „Гледао је како потпирује ватру. Ватроносни змај Бога самога [...] Нису све последње речи праве а овај благослов није мање стваран зато што нема на чему да почива” (Макарти 2007: 30). Метафора огња је начин на који отац дечаку приближава неку метафизичку силу. То је, чини се, уписани смисао кога нема – неки циљ у бесциљном свету. Огањ такође представља сигурност: „запалићемо ватру и онда се више нећеш плашити” (Макарти 2007: 73), али и месијански карактер дечака:

Светлост се кретала с њим [...] Лежао је и посматрао дечака при одсјају ватре [...] Погледај око себе, рече. Нема тог пророка у дугом летопису земље коме овде данас није одата почаст. О каквом год облику да си говорио био си у праву. (Макарти 2007: 285)

Ова пророчка формулација асоцира на „други Христов долазак” (Џозефс 2009: 26). У овој последњој инстанци, отац је на самрти и чини се да доживљава визију о дечаку који каже да је он тај који ће се бринути о оцу, јер: „Ниси ти онај који мора о свему да брине [...] Јесам, рече. Ја сам тај” (Макарти 2007: 267). У том тренутку долази до завршетка дечакове архетипске иницијације. Претходно је отац имао улогу заштитника дечака, која, како се оцу чини, јесте божанска дужност: „Мој задатак је да се старам о теби. Бог ме је одредио да то радим. Убићу сваког ко те такне” (Макарти 2007: 78). Дечак је изабрани херој, јер у очевом сну на почетку романа, „лутали су пећином у коју га је дете увело за руку” (Макарти 2007: 1). Док формално човек физички штити дечака, дечак је, на симболички и спиритуални начин, човеков заштитник. Оваква тумачења о дечаку као изабраном хероју потврђују се приликом описа дечаковог рођења, јер се његово рођење везује за тренутак појаве апокалиптичне светлости на небу. Библијска прича о звезди Бетлехема приликом Христовог рођења није случајан мотив који повезује дечака са Христом, јер мајка се

породила [...] у њиховом кревету уз светлост батеријске лампе [...] Невероватна појава малог темена [...] С друге стране прозора само све већа хладноћа, пожари на обзорју. (Макарти 2007: 60)

Симбол чувара огња позива се на мит о Прометеју који краде вечити огањ од Зевса како би га дао човечанству, за шта бива осуђен и завезан за камен. Прометеј симболише жељу за знањем, али и човекољубље и храброст. Симбол огња као и симбол вере, налази се у срцу дечака, у срцу сваког доброг човека, што напоследку отац открива дечаку:

Хоћу да будем са тобом [...]

Не можеш. Мораш да чуваш огањ.

Не знам како.

О да знаш.

Је ли стваран? Огањ?

Јесте стваран је.

Где је. Ја не знам где је.

О да знаш. У теби је. Одувек је био ту. Ја га видим. (Макарти 2007: 287–8)

Постојање неког смисла, било да је тај смисао у вери у Бога или у вери у неку личну вредност, јесте снажна сила која је помогла неким преживелим логорашима Холокауста да не клону духом у простору општег бесмисла и ишчекивања сигурне смрти. На пример, професор и психијатар, Виктор Франкл, који је био заточен у нацистичком логору за време холокауста и преживео ужасе страдања, приметио је да се већина заточеника окренула бесмислу егзистенције и угасила из живота пред ужасима којима су сведочили. Преживевши страдања, нагласио је да је кључ његовог преживљавања био његов лични смисао да заврши свој истраживачки рад и напише књигу када преживи (види: Џоунс 2017). Смисао не мора бити искључиво верске природе и у том кључу можемо читати речи мајке да га треба измислити. Истовремено, она је свесна да она не поседује такав циљ, што је донекле оправдано у свету у коме не постоји ништа изван апокалиптичног искуства. Огањ је дакле, један од могућих супститута смисла у таквој ситуацији и налази се унутра, у човековој души.

Месијанска и божанска природа дечака наглашена је на првим страницама романа: „Знао је само да је дете јемство његово. Рече: Ако он није реч Божја, Бог никад није ни проговорио” (Макарти 2007: 3). У Макартијевој сведеној прози лишеној непотребне интерпункције и референата, изјава „рече он“ је аберација од норме. Пошто знамо да се отац, схваћен као наративни субјект не обраћа дечаку, јер говори у трећем лицу, можемо да претпоставимо да Макарти користи стил библијских стихова према моделу из *Књиге Постања*. У *Постању*, свет бива створен Божијом речју; у *Јеванђељу Јовановом* Христ се асоцира се речју Божијом (види: Тронтињон 2014). Међутим, у Макартијевом пасажу, израз „Рече:” (Макарти 2007: 3) инкорпорира Божји говор унутар очевог (види: Тронтињон 2014).

И у другим инстанцама, дечак бива поистовећен са божанском природом, када „би [отац] подигао своје сузне очи и видео га где стоји тамо на путу и осврће се на њега из неке незамисливе будућности, сијајући у тој пустоши као табернакл” (Макарти 2007: 281). Дечакова светлост пореди се са таберналком, пустињским шаторским павиљоном библијских Јевреја који је имао функцију храма, места где обитава Бог Јахве. Испред мобилног храма који се везује за синове Израилеве у путовању према (обећаној земљи) Ханану (види: *Књига изласка* или *Егзодус*) био би запаљен велики огањ. Упркос метафори светлости огња овог старозаветног храма као светлости коју еманира дечак, може ли дечак у себи носити храм у свету у коме су сви храмови нестали и изгубљени? У овој игри значења треба напоменути да табернакл чува Заветни ковчег са Десет Божијих заповести? Истовремено, за католичке хришћане, табернакл је ковчег у коме се чува хостија еухаристије (сетимо се метафоре нестанка пахуље као *последње хостије хришћанског света*). Да ли је очева визија у којој дечака гледа из будућности производ делиријума или је реч о обожењу? (види: Цозефс 2009: 27). У многим другим инстанцама дечак се описује као христолика или пророчка фигура кроз метафоре куће светлости, грала, златног путира: „Седе поред њега и помилова му светлу и умршену косу. Златни путир, достојан за дом неког бога. Молим те реци ми како се приповест завршава” (Макарти 2007: 76). Дакле, имамо интеракцију речи „грал” и „путир” (дом неког бога) са таберналком, кућом бога (види: Купер 2011: 224). Истовремено, отац очекује од дечака да му, попут пророка, каже како се завршава апокалипса и шта ступа након краја света.

Примећујемо библијску референцу из *Књиге Постања* у којој Бог створи „човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни” (1 Мој 2.7, *Библија* 1991: 2), према коме можемо да поредимо дечака са новим Адамом. У контексту новог света, дечак одлучује да се, уместо Богу, моли људима који су за собом оставили склониште пуно хране.

Отац у дечаку види Божије отелотворење, сматрајући да је дечак „као Бог” (Макарти 2007: 253). Такође, ово питање се изнова поставља у дијалошкој игри са Старацем Илајем:

„Кад сам видео тог дечака помислио сам да сам умро.

Мислио си да је анђео?

Нисам знао шта је. Мислио сам да никад нећу видети дете. Нисам знао да ће се то десити.”

[...]

А шта ако ти кажем да је он Бог?

Старац заврте главом” (Макарти 2007: 166).

Напоследку, примећујемо да је однос оца према Богу увек преиспитујући: „Оставићу те исто онако као што си ти нас оставио” (Макарти 2007: 265). Губитак језика и немогућност библијског откривења отац наглашава у унутрашњем дијалогу: „Мислиш ли да оци твоји бдију? Да те оцењују у књизи својој? Према коме? Нема књиге и оци твоји мртви су у

земљи” (Макарти 2007: 201). Када старац Илај саопштава оцу да „Бога нема”, отац одговара само са упитним „Нема?” (Макарти 2007: 173), имплицирајући ово константно преиспитивање. Гледајући у старца Илаја, човек помисли: „Можда ће [Илај] постати бог а они младице маслине” (Макарти 2007: 166). У *Књизи Постања*, маслина се повезује са завршетком старозаветне апокалипсе када Ноје, преживевши потоп на својој арци, препород земље препознаје у роду маслиновог дрвета, услед чега се тај симбол сматра позитивним симболом препорода земље. Одсуство Бога примећујемо у речима пророка Илаја: „где људи не могу да живе, ни богови не пролазе боље” (Макарти 2007: 176), чиме се имплицира недостатак Бога и религије, али се истовремено може применити и инверзија ове логике: ако људи живе и богови могу присутни (види: Купер 2011: 229), указујући на функционизам вере, према коме се она посматра као извор етике и морала одсутних у постапокалиптичном свету.

Смисао постапокалиптичног света конституише се топлином и нежношћу оца према сину и путем сталних дијалога у којима отац дечака теши и пружа му ослонац (види: Тронтињон 2014). Губитак стабилних референата у спољашњем свету чини да једина стабилност која је могућа јесте дијалогски простор, не онај који постоји у будућности света који се не може исправити, већ тренутак у садашњости који говори о чврстој вези и поверењу у односу оца и дечака (види: Тронтињон 2014). За Томаса Шауба, јединственост романа *Пут* налази се у трансформацији значења од споља према унутра, заснована на безрезервној љубави оца према сину која надилази и саму ту пожртвованост (види: Шауб 2009: 153).

Кроз специфични ритуал који отац оставља у наслеђе сину као вид утехе и наде у опстанак, отац жели да пружи утеху сину обећавајући му да ће њих двојица моћи да комуницирају и након очеве смрти. Да би такав ритуал био плодотворан, дечак мора да затвори очи и да се потруди да призове оца – дакле, вера се налази у унутрашњем свету: „Можеш да причаш са мном а ја ћу да причам са тобом. Видећеш” (Макарти 2007: 287). У питању је, дакле, један лични и секуларни ритуал, заснован на верским премисама молитве. Отац је свестан значаја визије и виђења које упорно тражи кроз роман, да би напослетку видео дечакову светлећу ауру, што чини да поверује да ће дечак ипак бити сачуван, јер вера је једино што му остаје у самртном часу. Дечак ће моћи да „види” и „чује” оца тек када затвори очи и на тај начин, у дијалогу оца и сина развија један нови логос, кључ који дечак користи када, уместо са Богом, разговара са оцем (види: Тронтињон 2014).

Након очеве смрти, као у античкој драми, посредством изненадне силе *deus ex machina*, дечака проналази породица добрих људи:

Жена га је видела, загрлила и привила к себи. О, рече, тако ми је драго што те видим. Понекад би с њим причала о Богу. Он је покушао да прича с Богом али најбоље је да прича с оцем и он је причао с њим и није заборавио. Жена је рекла да је то у реду. Она је рекла да је Божји дах ипак и његов дах иако се преноси са човека на човека кроз сва времена. (Макарти 2007: 295)

Будући да не постоји индикација у роману да ови људи могу бити лоши, прецизније, да припадају бандама људождера, чини се да се једна етапа путовања у простор наде завршава срећним крајем. Добри људи проналазе друге добре људе, а мисија чувања огња хуманитета се наставља. Међутим, последњи пасус у роману поставља нова питања о будућности света у коме дечак наставља да живи.

Последњи пасус предмет је многобројних критичких текстова који покушавају да кроз ових неколико редова пронађу кључ интерпретације читавог дела. У тексту долази до измене наративног лица, јер нисмо сигурни ни ко говори, ни коме се у другом лицу приповедач обраћа. Такође, темпоралност бива измештена у прошлост:

Некад је у планинским потоцима било пастрмки. Могао си их видети где стоје у матици Ћилибара а бели им обод пераја као калуђерички вео лако додирује површину воде. У руци би ти мирисале на маховину. Сјајне и мишићаве и извијене. На леђима им вијугаве шаре што мапе су света у постанку. Мрежа мапа и путоказа. Онога што се не може вратити. Не може исправити. У дубоким долинама у којима су живеле све је било старије од човека и жамор је њихов био жамор тајне. (Макарти 2007: 295)

Томаса Шауб сматра да је у питању глас приповедача који кроз оца као фокализатора приповеда о крају света кроз један од флешбекова карактеристичних за очева сећања о идиличном свету прошлости; с друге стране, могуће је да је реч о неименованом наратору који се обраћа читаоцу. Како сматра Тронтињон, овде може бити речи о паралелизму, јер будући да се у претходним пасусима дечак обраћа оцу, могуће је да се у овом пасусу отац обраћа дечаку или читаоцима у свом одсуству. Такође, не треба искључити могућност и да се дечак обраћа оцу (види: Тронтињон 2014). Приповедач користи израз матрица када описује шаре пастрмке, као што изувијана матрица „црвених и црних рута” (види: Макарти 2007: 88) означава путеве на раскрсници мапе, али и ослонац света који тражи, такође се описује као жила или матрица универзума који човек посматра у заслепљујућој ноћи тражећи упориште. Овај последњи пасус отвара и многе еколошке интерпретације, јер ако овај пасус изместимо у период пре апокалипсе, онда се може говорити о загађењу, јер знамо да поточна пастрмка насељава искључиво незагађену воду. Ако се посматрамо овај пасус као постапокалиптични флешбек, такође можемо говорити о немогућности враћања у пређашње стање. Њихове мапе света у постанку асоцирају на

разарање света [које би] напослетку открило како је он створен. Океани, планине. Мучна контралика свега што престаје да буде. Пустош што све брише, њен водени одраз замрзо за сва времена. Мук. (Макарти 2007: 282)

Да ли овај поетски пасаж говори о нечему изван искуства, изван језика, ако се наглашава да је свет старији од човека, а да је говор пастрмки тајна? Чини се да поетични пасуси у роману постављају мноштво питања и отварају бројне могућности интерпретације. То је карактеристика канонских дела и Макартијеве прозе: све метафоре које употребљава као и митове које трансформише чини то на један суптилан и херметичан начин чиме се његова постапокалипса етаблира у западном канону.

Напослетку, увиђамо да Макартијев роман *Пут* наставља литерарну традицију својих претходника према разумевању канона Т.С. Елиота или Харолда Блума, користећи многобројне философско-митско-религијске наративе и матрице како би говорио о егзистенцијалним питањима која се постављају од старовековних текстова до савременог доба. У постапокалиптичном контексту, кроз коришћење мода потпуног уништења света, питања смисла и архетипског путовања у простор наде бивају смештена у један застрашујуће могући свет, који ипак открива начела љубави и хуманитета која превладавају у односу оца и сина који тај смисао настоје да одрже или реконструишу.

III 2. „Комична” постапокалиптична фикција трилогије *Лудадам*

III 2.1. Постмодерна постапокалипса: сатира, интертекстуалност, пародија, иронија

Роман *Антилопа и Косац* Маргарет Атвуд садржи два епиграфа на самом почетку романа цитирајући *Гуливерова путовања* Џонатана Свифта и *Ка светионику* Вирџиније Вулф. Епиграфи служе да укажу на правце према којима се текст треба читати; они су уписани у један интерпретативни ток и традицију на које се дело наслања и садрже кључеве за интерпретацију дела од које могу одступити или је трансформисати. Како се наводи у епиграфу преузетог из *Гуливерових путовања*:

Можда бих могао, као други писци, да изазовем твоје дивљење чудним, невероватним причама, но ја сам претпоставио да најједноставнијим начином и стилем изнесем голе чињенице јер ми је главна намера не да те забавим већ да те поучим. (Атвуд 2004: 7)

Стога, ако је веровати овом епиграфу, постапокалиптична проза Маргарет Атвуд има функцију да нам предочи могуће стање краја света како би нама, читаоцима, оставила неку упозоравајућу поруку. Оно што је јако важно у вези са овим епиграфом јесте и функција комичног и забавног. Епиграф која претходи тексту романа не служи да укаже да постапокалиптично стање није по себи драматично, већ да се догађаји, личности, идеолошки ставови у роману разматрају у виду једног сатиричног текста заснованог на традицији Џонатана Свифта. На тај начин, постапокалиптична трилогија Маргарет Атвуд има литерарни значај тенденције да буде препозната као ауторка кључног сатиричног текста првих деценија 21. века.

Изјава Свифтовог приповедача из епиграфа јесте сатирична, ако имамо у виду да фантастични светови о којима Гуливер приповеда јесу све сем, како се у *Гуливеру* наводи, *голе чињенице*; реч је о сатиричном моделу друштвене критике, који није апсурдан ни гротескан само због естетског и комичног ефекта, већ има дидактичку функцију моралног суда који читалац треба да формира у сусрету са овим световима. Иако могућност дефинисања сатире као жанра или мода измиче јасној класификацији, можемо као једну од битних одлика да наведемо да сатира служи да „изолује стање или сектор људског живота и да га исмева” (Мац 2010: ix). Међутим, исмевање не треба разумети као сврху, већ као предлог онога што се може променити у друштву. У том смислу, сатира има екстратекстуалне елементе, јер говори о одређеним друштвеним феноменима и намери аутора да се о њима дискутује, а намера сатиричног текста јесте да уђе у дијалог са читаоцем изван директног емоционалног уплитања, изван оног личног (види: Спекс 1968: 363). И стога је битно напоменути запажање Маринете Гримбик о томе да Атвудова подвргава сатири све ликове али и да проповеда, али се такво пародирање одиграва на један индиректан начин (види: Гримбик 2017: 25). Будући да је трокњижје *Лудадам* прожето еколошком тематиком, намерно давање инструкција о неком проблему било би на нивоу политичког памфлета. Стога, било је важно пронаћи глас да се укаже на друштвени проблем

еколошке кризе, али да то не буде прескриптивно, банално и путем уплитања директних ауторских интенција и судова.

Према типологији Нортропа Фраја, савремени романи углавном припадају ироничном моду, произишлог из грађанског романа средњих класа који у 19. веку постаје популаран у англосаксонској књижевности (почевши од Дефоа), док се у књижевности Француске грађански роман појављује нешто раније. Према Фрајовој подели, реч је о нискомиметичком моду према коме је херој у инфериорном положају у односу на читаоца, чиме се стиче осећај гледања са висине према јунаку (у романима у којима се протагониста налази у апсурдним ситуацијама, осујећен и заробљен) и у таквој формулацији текста, савремени читалац може да се поистовети са овим антихеројем. Некадашњи хероји били су супериорни у односу на читаоца и свет текста, али се кроз грађанско друштво ова парадигма мења и креће према нискомиметичком моду. Што је књижевни канон ближи савременијем роману, то се граница помера наниже (види: Фрај 2007: 44–45) и ликови бивају све више иронични.

Сатира, с друге стране, јесте модел ратоборне ироније (види: Фрај 2007: 266–267), јер су моралне норме сатиричног дела гротескне и апсурдне, а поседују и елементе фантазије или фантастичног – које служе да на комичан начин одсликају неку друштвену појаву или људску особину. Сатира бележи присуство барем неког видљивог моралног стандарда који препознајемо као почетну позицију приповедача, тобож разумну или хуману (види: Фрај 2007: 266–267). Суштинске одлике сатире јесу хумор који може бити базиран на фантазији или гротески, као и објект напада – нека друштвена појединост која се критикује на духовит начин. У *Гуливеровим путовањима* Џонатана Свифта то су карактеристике људске природе – хвалисавост, коришћене науке у бесмислене сврхе, превише ослањања на разум спрам емоција, разни аспекти енглеског политичког естаблишмента, док су код Атвудове то наука и уметност, религија, љубав, екологија и идеолошки аспекти еколошких заједница. Сатира се према објектима напада може односити на барем два начина: на догматски или на скептичан начин (види: Кејплан 2000: 33), при чему се догматски начин стриктно придржава једне апсолутне истине и свет посматра кроз црно-белу оптику, док се скептична сатира обазриво и са сумњом односи према предметима критике. Упркос томе што се Атвудова бави догматизмом религије и екологије, мод који можемо приписати Атвудовој јесте скептичан, јер чак ни еколошки активисти (имајући у виду значајан „еколошки“ сегмент трилогије) нису поштеђени у пародирању њихових еколошких догми (види: Гримбик 2017: 25).

Цитирајући Нортропа Фраја, Линда Хачн наводи да је разлика између сатире и пародије у томе што је намера сатире друштвена, док се пародија више односи на формалне карактеристике (види: Хачн 1978: 204). Сатира, пародија и иронија се преклапају и поседују одређене формалне сличности; Клајв Томпсон, међутим, дефинише иронију унутар етоса исмевања, опонашања (*mockery*), а сатиру као ону чији је етос подругљив (*scornful*). Пародија почива на игри, може да оспорава или да поштује предмет интересовања, то јест, дело које пародира. Према Томпсону, иронија је интратекстуални феномен, сатира је екстратекстуална, а пародија је интертекстуална (види: Томпсон 1985: 87).

Сатира се према објекту поруге односи са дистанце, док модерна пародија, према Линди Хачн, нема такву нужну карактеристику (она наравно може користити елементе сатире), већ се удаљава од литерарне форме коју пародира користећи њен предлогак (види: Хачн 1987: 204). Свако канонско дело, према Т.С. Елиоту, даје омаж неком претходном

великом делу, мислећи и на она будућа. Међутим, Елиотова идеја историјског осећаја у савременом контексту бива схваћена као терет или предмет стрепње према богатом наслеђу прошлости и континуитета с којим се треба носити (види: Хачн 1985; Бејт 1970; Блум 1973). Захваљујући томе, долази до реорганизације прошлости према њиховим потребама у њиховој књижевној и културној епоси која има различите карактеристике. Идејом смрти аутора, проблематичности концепта ауторског генија, као и статуса самог текста кроз мрежу других текстова, значења и језика као трага претходних текстова и идеја, пародија и интертекстуалност улазе у игру са другим текстовима. Из тог разлога, постмодерна пародија окренута је према игри, опонашању у оквиру такозване иронијске инверзије, али не нужно на комичан начин, да би се преиспитао и унутар новог контекста сместио претходни текст (види: Хачн 1985). Пародични текстови нису само имитација или цитат, већ се, кроз иронијску трансформацију, према делу које пародирају, односе кроз одређену дистанцу која подразумева губитак културног континуитета поверења у хуманизам.

Савремена дела постмодерне пародије истовремено и одају признање и одбацују традицију, како то Хачн запажа у примерима Фаулса, Барта или Борхеса (види: Хачн 1987: 211) и стога су она двоструко кодирана, трансконтекстуализована (види: Хачн 1985), при чему постоји одређена тензија између текста који ми већ знамо и текста који се понавља и трансформише у новом контексту. Јер, тежина канонских текстова постаје тиранска; међутим, уместо имитације, пародија не претендује на монолошко овладавање дискурса другог аутора (да дело напишемо стилем и кроз контекст неког пређашњег аутора), већ на бахтиновски дијалог (види: Хачн 1985). Пародија функционише на два нивоа: с једне стране, на конзервативном нивоу који потврђује значај и каноничност пародираниог текста, а са друге стране, на револуционарности дијалогске могућности да изнова искористи неки други текст; тиме се указује поштовање према канонској традицији, док се она истовремено преиспитује и смешта у другачији, савремени контекст.

У тексту *Палимсести*, Жерар Женет сматра да пародија као жанр има сатиричну функцију (види: Женет 1982: 24), али можемо се сложити да пародија, користећи текстуални предложак у смислу садржаја или стила, изазива код читаоца, како комични тако и деградирајући ефекат. Линда Хачн закључује да је пародија користан чинилац и књижевни метод у формирању друштвене сатире, што је евидентно и код Атвудове, која класификујући властиту трилогију, сматра да је она ближа карикатури него сатири, дисторзији стварности у комбинацији са реалистичним, спекулативном модом, пре него фантастичним световима (види: Атвуд 2006: 54–55). Заправо, фикција Маргарет Атвуд је у том смислу ближа развијеној научној фантастици Филипа К. Дика, Реја Бредберија и Курта Вонегата, чији текстови представљају увид у савремени свет са чијим проблемима се, неретко, баве на сатиричан начин, за разлику од многих пређашњих ескапистичких палп романа који бивају одвојени од питања друштвених криза (види: Тијенго 2015: 110). Стога, може се рећи да Атвудова трансформише жанр научне фантастике (и постапокалиптичног жанровског СФ-а), романсе, готике, утопије и дистопије, користећи више метода: сатиру, иронију, пародију, паратекстуалност и друге.

Интертекстуалност се код Жерара Женета појављује у *Архитексту*, *Палимсестима* и *Паратекстовима*, делима у којима се аутор бави утемељењем концепта транстекстуалности, што би он дефинисао као оно што директно или на прикривен начин успоставља везу једног текста са другим текстовима (Женет 1982: 1). Овај свеобухватни термин подразумева класификације интертекстуалности, паратекстуалности,

метатекстуалности, хипертекстуалности и архитектстуалности, као текстовима другог реда (види: Женет 1982: 1, Ван Стиндам 2010: 34). Текстови који се налазе на корицама, у предговорима или епиграфима јесу перитекстови, за разлику од епитекстова који су доступни у есејима аутора о самом књижевном делу, предавањима или интервјуима. Упркос томе што се текст истрагао из загрљаја ауторске интенције постструктуралистичком смрћу аутора, ауторска намера не треба бити у потпуности занемарена, јер и епиграфски текстови постају део корпуса који се тумачи са књижевним текстом. У романима трилогије *ЛудАдам*, паратекстови су важни јер они кроз ауторску интенцију представљају корпус који припада делу. Један од паратекстова, који ће касније бити детаљније објашњен, говори се о бренду једне канадске микропиваре под називом *ЛудАдамити*. Назив посуђен из романа Маргарет Атвуд (уз поштовање ауторских права) на веб сајту ове пиваре, допуњује се рецензијама у којима Атвудова преноси свет романа на рекламирање бренда. Коментаришући ово пиво, Атвудова тврди да би се свеци које поштују Божији баштовани, јунаци њене трилогије поносили квалитетом ових производа. Кроз овај пример примећујемо да се ради се о директној аутопародији, самореференцијалном чину који повезује однос према властитом тексту као пародијском и критичком у погледу конзумеризима, свестан неминовности да идеологије, догме, концепти, како унутар светова романа а тако и споља, неизбежно постају предмети тржишне игре. У том контексту, Женетова идеја перитекста коју видимо у Атвудиној рецензији постаје значајна за разумевање ових романа не само као сатире која изругује друштвене мањкавости и технолошку парадигму на гротескни начин, већ као и начин да разумемо ове постапокалиптичне романе као свеопшту пародију кроз више интертекстуалних слојева у којој сви учествују као предмети пародијске трансформације: Свеци, Баштовани, Кошчићи, људи, пивара *ЛудАдамити*, трилогија *ЛудАдам*, приповедни субјект, па и Атвуд као персона.

Трилогија *ЛудАдам* обилује паратекстовима из књижевности, религије, брендова и робе, уметности, музике, науке и других дискурса. Имајући у виду да је Атвудова ауторка већег броја академских текстова књижевне критике о Велсу, Мери Шели и Свифту, не чуди интертекстуалност према Дефоовом *Робинсону Крузоу*, Свифтовом *Гуливеру*, *Франкеништајну* и *Последњем човеку* Мери Шели, *Острву доктора Мороа* Х. Џ. Велса, *Ка светионику* Вирџиније Вулф, Орвеловој *1984-ој*, Хакслијевом *Врлом новом свету*, као и према Милтоновом *Изгубљеном рају*, Блејку, или Џону Банјану. Истовремено, Атвудова користи и трансформише модове готике, дистопије и научне фантастике и њихове конвенције.

Имајући у виду епиграф (перитекст) *Гуливерових путовања*, није тешко закључити да Атвудова користи сатирични мод, одајући признање једном од најпознатијих сатиричних дела, можда са намером да њено трокњиже постане кључно дело сатире новог миленијума. У епиграфу, Свифт наглашава истинитост, тачност и фактуалност властитог текста, а читалац, посредством културног знања о роману, зна да то није случај, имајући у виду цинове, патуљке, летећа острва, племените високоинтелигентне коње и остале ликове који припадају домену фантастичног, прецизније, сатиричног. Инсистирање на чињеничности јесте одлика сатире усмерена према научницима Свифтовог доба, чиме се подругује потенцирању разума и поноса на стечено научно знање као поље апсолутних непоколебљивих истина рациоцентричне просветитељске парадигме. Имајући у виду да новум научне фантастике према дефиницији Дарка Сувина означава иновативно онеобичавање посредством научног објашњења, Атвудова се, на изванредан начин, ослања на ову традицију сатире, јер треба имати у виду да се њена спекулативна фикција не удаљава

се превише од света садашње реалности у нове светове футуристичке технологије; како сама каже, она не пише научну фантастику, јер је технологија у њеним делима застрашујуће блиска и могућа. Дакле, генетски инжењеринг јесте могућ и данас, а питање клонирања човека само је питање етике. Међутим, не можемо рећи ни да је технологија апсолутно негативна и критикована у њеним делима – страх од рђаве употребе технологије у дистопијском предапокалиптичном свету заиста постоји, али се истовремено, посредством технологије креирају нови могући постапокалиптични светови који пружају наду у обнову. Намеће се закључак да је сам новум научнофантастичног жанра подвргнут пародији кроз сатиричне слике ових могућих, али гротескних научних иновација, јер како запажа Аделе Тијенго, Атвудова подвргава сатири научнофантастичне снове о бесмртности, постхуманој телесности, те тоталној контроли над природом (види: Тијенго 2015: 113). У романима Атвудове, технологија је и узрок апокалипсе, али и решење за креирање нових заједница заснованим на новим могућностима нових људи.

Трилогија *ЛудАдам* поседују интертекстуалне аналогije са Свифтовим *Гуливером*; неке од ових аналогija односе се на питање научног знања и односа према том знању. Џими-Снежни, приповедач кроз чију оптику посматрамо роман *Антилопа и Косац*, открива нам карактеристике постапокалиптичног света, као што то чини Гуливер, када се нађе на летећем острву Лапута (сатирична алузија на *Краљевско друштво Лондона за унапређење природних знања*), на коме научници, опседнути апстрактним појмовима и обузети дубоким мислима, губе појам о ономе што је значајно за сврху научног знања и потребе науке да побољша људски живот. Гуливера посматрају са висине, кроз научну ароганцију, али се диве његовој способности да усвоји њихов језик. Како Атвудова наводи у једном епитексту о роману *Антилопа и Косац*, као што идеалисти на Лапути имају предност супериорности у ваздуху, научници са Вотсон-Крик института супериорни су у односу на Џимија својом стручношћу у трансгенетици (Атвуд 2004б: 517). Школован на институту Вотсон-Крик, Косац се такође налази у друштву асоцијалних научника које би са подсмехом називали

Аспергова унија, због високог процента брилијантних чудака који су тумарали и скакутали и тетурали се његовим ходницима. Полу-аутистични, с генетског становишта; једносмерни, сужени умови, уочљив степен неспособности за социјалне контакте – одећа боже сачувај – и срећом по све присутне, висока толерантност према девијантном понашању у јавности. (Атвуд 2004: 210–211)

Приметићемо сличности са Свифтовим Лапућанима, који су толико задубљени у апстрактну мисао да имају посебне удараче који треба да их врате у комуникацију, јер се лако занесу, док су њихове жене, склоне промискуитетном понашању (неморал је овде уписан у називу острва коришћењем шпанске погрдне речи *la puta* – проститутка), физички одвојене на острву испод летећег острва. Лапућанима сем друштвених особина недостају и практичне особине, па имају накарадно скројена одела (попут академца Вотсон-Крика, Адама Један, чији кафтан као да су скројили дрогирани патуљци) као и накривљене куће. Незаинтересованост лапућанских научника за сексуалне односе наликује Џимијевом опису Косца који није био заинтересован за сексуалне успехе, јер иако

резултује променом телесног хемијског статуса те је стога стварна, заљубљеност се своди на хормонално узроковано измењено стање свести, према Кошчевом мишљењу. Поврх тога, понижавајућа је јер ставља човека у неповољан положај – даје објекту љубави превелику моћ. Што се тиче самог секса, њему недостају изазовност и оригиналност, а у целини представља веома незадовољавајуће решење проблема међугенерациског генетског трансфера. (Атвуд 2004: 210)

Однос између разума и емоција који овде примећујемо превладава у корист разума, али у овој иронији, Џими и Косац се заљубљују у некадашњу актерку илегалног снимка дечије порнографије, Антилопу, према којој осећају страст и нешто што покушавају да дефинишу као љубав, угрожен појам у предапокалиптичном свету Џимија-Снежног и Глена-Косца. За разлику од Лапућана који се баве теоријом бескорисном за практичан живот, Косац ипак, према својим уверењима чије теорије су подробно образложене, жели да учини нешто „корисно” за човечанство, да спречи свет од неминовне катастрофе самодеструкције, чиме, иронично, сам уништава свет. Међутим,

иако Косац изгледа као цинични мизантроп који се не би решио човечанства, он је мање ’луди научник’ него што је производ капиталистичке машинерије. Напоследку, Косац не може да уништи свет без завере између технократије и капитализма. (Ку 2006: 119)

Косац дакле, није класична жанровска фигура лудог научника који жели да уништи свет услед властитих фрустрација. Ово је међутим, упитно, на шта наводе његови љубавни неуспеси, диспропорционално велики пениси Кошчића, укидање романтичне љубави из њиховог гена, али и замисао да свет уништи путем вируса имплантираног у екстрадост, неку врсту вијагре, таблете задовољства (попут *some* у *Врлом новом свету*).

Као што се у Хакслијевом дистопијском и донекле сатиричном роману човек путем генетских модификација доводи до телесног савршенства, болести бивају одстрањене, посредством медикамената доводи се до блаженог менталног стања, а секс представља углавном физиолошку функцију, тако се у трилогији Атвудове, тела Кошчића моделују према гротескном и превише стилизованом укусу девијантних стилских норми лепоте. Код оба аутора, нови човек је потчињен технофиличарским фантазијама, чиме се преиспитује намера науке и њена етичност у одстрањивању некадашњих хуманистичких норми. Интересовање за тело у савременој критици превладава након што метафизички субјект бива дезинтегрисан, али Атвудова пародира овај дискурс пренаглашавањем сексуалности тела коме су одстрањене несавршености; Кошчићима је одстрањен когнитивни апарат за примећивање расних разлика, а раса се укида шареноликошћу боје коже:

Сваки пут кад се жене појаве, Снежни се изнова запањи. Кожа им је свих могућих боја, од најцрње до најбеле беле, разних су висина, али све су задивљујуће складне. Све су здравих зуба, глатке коже. Немају ни бора ни сала на стомацима, немају кверге, немају целулитску поморанцину кору на бедрима. Немају маље, немају жбуниће. Личе на ретуширане модне фотографије, или на рекламе за скупи програм рекреације. (Атвуд 2004: 114)

Док су жене пренаглашено феминизирани, мушкарци су превише маскулини:

Упечатљив приказ: слично женама, и ти мушкарци – глатке коже и развијених мишића – личе на статуе, а овако груписани подсећају на читаву барокну фонтану. Неколико сирена, делфина, херувима, и сцена би била комплетна. (Атвуд 2004: 171)

Интенција Косца можда јесте била да креира савршена естетизована бића, али чини се да, барем код Џимија, то остварује негативан ефекат, јер његове норме указују за потребу за неким аутентичнијим телом и стога је можда то „разлог што жене у Снежном не буде ама баш ни трунку пожуде. Раније су га покретали трагови људске несавршености, недостаци у конструкцији” (Атвуд 2004: 114). Сексуалност код Кошчића сведена је на ритуале парења, животињске нагоне и оргије које имплицирају слободне сексуалне праксе.

Питање душе и тела као питање метафизике и науке јесте питање супротстављених бинарних опозиција, према којима се у савременом добу вреднује телесност зарад

одбацивања поимања душе и метафизичког устројства света, а таква савремена парадигма се огледа у популарности конструктивистичких теорија. Као што видимо, Џими размишља о тој подели, али и код њега примећујемо поменуто неселективно сексуално уживање:

Када је тело први пут само пошло у авантуру? [...] након што је одбацило старе сапутнике – ум и душу – који су га некада сматрали обичном развратном љуштуром, или пак лошим друштвом које их је водило на странпутицу. Тело се зацело уморило од непрестаног звоцања и кењкања душе, те од нервозно исплетених интелектуалних мрежа ума, који су му одвраћали пажњу кад год би зубе зарио у нешто сочно, а прсте у нешто топло. Оставио их је негде успут, насукане у неком мемљивом светилишту, или загушљивом амфитеатру, док је најкраћим путем хитало ка топлес-баровима, а одрекавши се душе и ума, одрекло се и културе: музике, сликарства, поезије, позоришта. Све је то сублимација; ништа осим сублимације, са становишта тела. Зашто не погледати истини у очи?

Међутим, тело има сопствену културу. Има сопствену уметност. Погубљења су његове трагедије, порнографија – његова романтика. (Атвуд 2004: 100)

Проблематика душе и тела човека (али и животиње) као креације кроз коју се човек приказује као Бог, као стваралац нових постхуманих формација, јесте један од класичних тропа научне фантастике, а они корене вуку из романа *Франкенштајн* Мери Шели и *Острво доктора Мороа* Х. Џ. Велса. Атвудова користи пародију и при позивању на прото-постапокалиптични роман *Последњи човек*, Мери Шели.

Атвудова пародира научни дискурс, СФ и троп постхуманог тела као и проблематику опозиције душа/тело коју у књижевност уводи Мери Шели романом *Франкенштајн*, чији се новум заснива се на аутентичним научним идејама свог периода (види: Мелор 1989: 90). *Франкенштајн* је сматра и првим научнофантастичним романом али и делом жанра/мода готике. Тема научника који се супротставио Богу креирајући нови живот постаје стандардни троп СФ-а, а постхумано тело дестабилизује питање човека, прецизније андроида као човека. Како проналази Ван Стиндам, роман *Антилопа и Косац* пародира *Франкенштајна*, одајући почаст овом канонском делу, истовремено користећи иронијску инверзију у којој се дело налази у новом контексту (види: Ван Стиндам 2010: 71). Упркос евидентној теми научника који доводи до кризе фундаменталних питања људске природе и опасности технологије, Косац не задовољава наша очекивања о фаустовском лудом научнику као друштвеном прогнаннику, већ у предапокалиптичном свету романа бива поштован као друштвено прихваћени научник са осећајем за бизнис, што се одсликава у комичној ситуацији када говори о томе како успева да вегетаријанским клијентима понуди генетски модификоване бебе вегетаријанце. Попут Кошчића, Франкенштајново чудовиште је вегетаријанац, јер како у роману каже: „Моја храна није иста као у обичног човека; ја не убијам јагањце и јариће да бих задовољио свој апетит; довољни су ми жиреви и други плодови“ (Шели 1978: 181). Убиство животиња и жртва изједначавају се падом и грехом, што Атвудова обилато користи као потку идеологије Баштована или Кошчића као вегетаријанца. Из тог разлога, роман *Франкенштајн* јесте интерпретиран и у контексту екокритичких текстова, који оправдање за овакав приступ проналазе у тексту Персија Шелија о роману. Промисљајући о *Франкенштајну*, Шели наводи да трансгресија границе лежи у конзумирању меса, што последично узрокује изгнанство из рајског врта, јер „алегорија Адама и Еве“ и пробање забрањене јабуке изазива „гнев Божији и губитак вечног живота“, а то није ништа друго до „злочин који произилази из неприродне исхране“ (Шели 1993: 77).

Питање људског субјекта и постајања човеком у роману *Франкенштајн* прати немогућност усвајања језика Викторовог чудовишта, јер је и овај андроид лишен симболичког, те и друштвеног контекста, будући да не уме да говори и пише. У тренутку када ипак почне да користи језик и говори, он постаје човек и компензује своје монструозно тело човечијим способностима симболичког чина (види: Баколини 2000: 142). Имајући у виду да је Цими у предапокалиптичном периоду био успешан дипломац друштвено-хуманистичких наука и успешан у домену језичког изражавања, сада не успева да Кошчићима објасни речи које се посредством постапокалиптичног догађаја не налазе у језику услед губитка референата и њиховог лимитираног когнитивног апарата. Будући да познаје језик, књижевност и уметност, Цими-Снежни има потребу за комуникацијом на нивоу на који је навикао, али у Кошчићима не проналази саговорнике. Иако Кошчићи могу да га чују, њихова имагинација је делимично избрисана, услед чега наилази на неразумевање, па су ове карактеристике Кошчића, попут интелегентних коња Хујнима у *Гуливеровим путовањима*, онај хуманистички елемент који недостаје и који доприноси његовој друштвеној изолацији (види: Хаулс 2006: 172). Гуливерово неразумевање Хујнима чијем се интелекту диви, заснива се на томе што они не разумеју оне хуманистичке вредности које он поседује, јер су окренути искључиво рационалном и суздржаном размишљању. У пародијској инверзији Атвудове, Цими је инвертована фигура Франкенштајновог чудовишта јер је његов језик неразумљив Кошчићима (види: Ван Стиндам 2010: 72). Иако је Цими приповедач у роману, перспектива Кошчића ствара другачији норматив ове постљудске заједнице у којој се он налази као улез. Истовремено, Кошчићи недовољно познају језик па се и они, посредством развоја симболичком мишљења, приближавају дефиницији човека како приповест романа напредује. Франкенштајнов монструм усваја језик шпијунирајући породицу Де Лејси, слушајући часове које Феликс држи Агати, да би напослетку усвојио и писану реч, при чему му помажу текстови попут *Изгубљеног раја* Џона Милтона, Плутархових *Живота* и Гетевих *Јада младог Вертера*. Ова дела нису случајно изабрана, јер и у роману Мери Шели долази до употребе канонских дела и осећаја традиције, ако имамо у виду епиграф преузет из Милтоновог *Изгубљеног раја* који се односи на Адама (који је према јудеохришћанској традицији саздан од земље)⁴³ у свом обраћању према Богу Творцу:

Тражих ли од тебе, Творче, од глине
Да саздаш ме Човеком, молих ли те
Из таме да ме вознесеш⁴⁴. (Милтон 1989: X пев., стихови: 743–745, страна 74)

⁴³ Према хебрејском талмудском миту, рабини су успели да од земље направе биће које нема душу. Голум, ово човеколико биће у буквалном преводу значи необликована форма, али се у Талмуду (Сахредин 386, Мервин 2009) такође помиње да се ово биће зове Адам (на хебрејском – земља) првих 12 сати свог живота. Голем оживљава када му име Бога написано на папирићу ставе у уста, док се одстрањивањем папира биће убија (види: Мервин 2009). У роману *Пут*, у тренутку када отац осећа блискост смрти која долази да му запре вид и уста зајази иловачом (види: Макарти 2007: 269), примећујемо Макартијеву алузију на овај креационистички мит и метафору смрти као моменат у коме се земља (прах праху) симболички смешта у усну душљу. Папирић који представља живот јесте име бога, текст, па се нестанком и дестабилизацијом референата означава смрт старог света.

⁴⁴ Наведени епиграф изостављен је из аутору доступног превода романа *Франкенштајн* на српском језику (Издање из 1978., Југославија и Просвета). Из тог разлога исти епиграф који се налази у енглеском оригиналу романа *Франкенштајн* (издање из 1999. године), цитиран је овде директно из превода *Изгубљеног раја* на

Библијски креационистички мит који Милтон користи у *Изгубљеном рају*, доводи нас до закључка да у контексту романа Мери Шели, монструм свог креатора асоцира са Богом:

Изгубљени рај изазивао је код мене много дубља узбуђења [...] Осећао сам чуђење и страхопоштовање које може да изазове слика свемогућег бога, који ратује са бићима које је створио [...] Као Адам, изгледа да ни ја нисам био везан никаквим спонама за ма какво друго биће које постоји; али његов положај много се разликовао од мога у сваком другом погледу. Он је био створен божијим рукама као савршено биће, срећно и напредно, и његов га је творац чувао нарочито брижљиво; било му је дозвољено да разговара са нашим бићима, и да од њих стиче знања; а ја сам био несрећан, беспомоћан и усамљен. Много пута сматрао сам да је сотона био симбол који је боље одговарао мом стању, јер се често у мени, као и у њему, рађала жучна завист кад сам посматрао срећу својих заштитника. (Шели 1978: 159)

Након иницијалне фасцинаности савршеном креацијом првог човека, он схвата да Виктор уместо човека прави чудовиште. Разочаран тим сазнањима, чудовиште закључује да се његова физичка гротескност верније пореди са Сатаном *Изгубљеног раја*, да би се касније, у сукобу са Виктором, пожалио како је његова егзистенција равна Адамовом изгнанству из Еденског врта, а сам Виктор може бити фигура Сатане који поносно преузима улогу Бога Творца. Међутим, Милтонов Сатана није онај библијски већ књижевни Сатана чиме се библијска фигура Сатане трансформише у храбру, интелигентну и занимљиву личност, која је фасцинирала ауторе периода романтизма. Штавише, у одбрани поезије, Перси Биш Шели сматра да је „Милтонов Сатана као морално биће знатно супериорнији од Бога” (Шели 1965: vii.129). У предговору делу, Шели (попут Свифта у *Гуливеровим путовањима*, а последично и Атвудове у роману *Антилопа и Косац*) наводи како ово дело претендује на чињенице и да се заснива на теорији доктора (Еразма) Дарвина; то је поступак који делу даје кредибилитет и суспендује неверицу о томе да се од делова тела може удахнути живот новом човеку, што доводи до фасцинације научним сазнањима али и опасности злоупотребе науке. Књижевна дела романтизма постављају питања о интуицији, имагинацији у супротности са разумом или логичким размишљањем, што је евидентно и у романима Маргарет Атвуд; такође, роман *Антилопа и Косац*, посредством Кошчевих поступака и теорије, пародира овај однос, истовремено пародирајући како креационистички мит, тако и научни дискурс који је са претходним у вечитој тензији, јер како наводи Косац Бог је само *скуп неурона* (види: Атвуд 2004: 173).

У описима креације нових људи, сатирично код Атвудове се увек налази у равнотежи између „екстравагантног и обичног“, маестралних и фантастичних нових супер-бића и „миметичке реституције стварности“ која подразумева технички регистар научног дискурса, којима Косац истовремено потцењује и преувеличава описе Кошчића (види: Дворжак 2006: 126). Савршенство и могућност саморегенерације, отпорност на ултраљубичасте зраке, али и немогућност похлепе, приватне својине, зависти, глади и сл. изнова доживљавају антиклимактичне моменте у којима Косац, са фасцинацијом описује могућност рециклаже измета. Користећи стил „ниске бурлеске“ (Дворжак 2006: 126), Атвудова намерно користи „ниски” стил када пародира узвишени људски субјект који

српском језику. Погледати: Милтон 1989: Milton, Džon. *Izgubljeni raj II i Raj ponovo stečen*. Prevod, Darko Bolfan; Prepev, Dušan Kosanović. Beograd: Filip Višnjić.

реплицира Бога и дестабилизује моћ божије креације попут Прометеја или Виктора Франкенштајна.

У роману *Антилопа и Косац*, Милтонов *Изгубљени рај* помиње се експлицитно и имплицитно на неколико места: када се набрајају најпознатији аутори и канонска дела књижевности (види: Атвуд 2004: 93), али и када се Џими-Снежни помиње као „један од анђела који су чували улаз” (Атвуд 2004: 167–168) (види: Ван Стиндам 2010: 73) у комплекс симболички назван Рај, из кога су, посредством апокалиптичног догађаја прогнани Кошчићи где беху и зачети. Штавише, Хаулс наглашава да се *Антилопа и Косац* може класификовати као „*Изгубљени рај* постмодерног секуларног света” (Хаулс 2006: 173). На још једном месту долази до интертекстуалне релације романа и Милтонове поеме: унутар куполе Раја, Џими среће Антилопу која има функцију учитељице Кошчићима. Из Џимијевог унутрашњег монолога сазнајемо следеће: „*О, Џими, заиста позитивно размишљааш. Срећна сам што си схватио. 'Рај' је изгубљен, али ти у себи носиш други 'Рај' далеко срећнији*” (Атвуд 2004: 329). У дванаестој књизи Милтоновог *Изгубљеног раја*, Адаму и Еви се саветује да се може пронаћи „Рај у себи самом, срећнији далеко” (Милтон: 1989: 145, II, стих 586), ако у своме срцу имају љубав, стрпљење, умереност и друге добре особине. Уместо тога, пародија Милтонове верзије Раја који човек носи у срцу се у предапокалиптичном стању односи на Џимијеву сексуалну пожуду усмерену према Антилопи, а вечите истине и Божја завештана бивају сведена на позитивно размишљање својствено инстант решењима популарне психологије. Свет у коме живе јесте свет инстант љубави и инстант решења, попут пилуле екстрадости које ће свет учинити срећнијим али и мање човечним (види: Куестер 2010: 87). Оно што је битно овде нагласити је да се Атвудова позива на канонска дела књижевности одајући им почаст али и премештајући их у постмодерни контекст константним пародирањем и трансформацијом књижевног легата који има за себе, остављајући простора да и њена дела буду пародирана у романима неког будућег књижевног дела. Дакле, почевши од јудеохришћанског мита о Изгнанству из раја који бива преобликован код Милтона, па касније и код Шели, примећујемо како се у трилогији Маргарет Атвуд кроз све епохе чита ово двоструко значење на семантичком и садржајном плану.

Постапокалиптична фикција јесте фикција усамљених ликова или мањих група које преживљавају у негостољубивом свету и тиме се свако дело овог мода повезује са модом авантуристичког романа попут Дефоовог *Робинсона Крусоеа*. Јунаке ових романа карактерише мотив самоће, а тај мотив користи и Мери Шели, како у *Франкенштајну* тако и у *Последњем човеку*, да бисмо, кроз постапокалиптични мод, имали сличан мотив у Макартијевом *Путу* и роману *Антилопа и Косац*. Док у Макартијевом роману јунаци остају релативно усамљени (уз повремене људе које срећу на путу), роман Атвудове почиње као класичан наратив о последњем човеку на земљи.

Роман *Последњи човек* Мери Шели не представља модел жанровске постапокалиптичне СФ фикције, али је тема изолације и неименоване пошасте присутна. Екстремна изолација јунака дела који се налази сам самцит на планети земљи, остављен себи, својим сећањима и промишљањима, повезује се са идејом индивидуалног бића чија трагична самоћа представља опште стање изолације карактеристично за Бајрона и Вордсворта и друге ауторе романтизма (види: Лук 1965: xvii). Мотив усамљеног последњег човека, на изванредан начин присутан је и у *Франкенштајну*, када чудовиште схвата да је инфериоран у односу на Сатану, јер „Сотона је имао своје другове, ђаволе, да му се диве и

да га храбре, а ја сам усамљен и омрзнут” (Шели 1978: 160). Почевши као класичан наратив о последњем човеку, роман *Антилопа и Косац* приказује усамљеног Џимија у постапокалиптичном простору:

Али шта ако [...] он није једини опстали? [...] Призива у живот те могуће преживеле који су можда заробљени у изолованим џеповима, одсечени распадом комуникационих мрежа, и некако одржавају своје животне функције. Монахе у пустињским скривиштима, далеко од заразе; планинске сточаре који се никад нису мешали са равничарима; изгубљена племена по џунглама. Људе спремне на све, који су рано почели да слушају саопштења, побили све придошлице, затворили се у подземне бункере. Горштаке, осамљенике; залутале малоумнике, обавијене заштитним халуцинацијама. Групе номада које ходе својим древним путевима. (Атвуд 2004: 240)

Убрзо примећујемо да Џими није сам у формалном смислу, јер има улогу вође Кошчића, али истовремено, као што смо поменули, осећа усамљеност услед проблема да комуницира са њима на њему одговарајућем интелектуалном нивоу и „осећа потребу за људским гласом – потпуно људским гласом као што је његов” (Атвуд 2004: 21). Да би протагониста оваквог постапокалиптичног простора имао с ким да разговара, то јест, да производи нарацију, аутори постапокалиптичне фикције користе фокализатора кроз чију оптику читалац има увид у свет дела. У питању је свеприсутни приповедач у трећем лицу који има увиде у сећања, размишљања и токове ума, да би кроз ту наративну инстанцу, у одсуству дијалога, читалац имао увид у прошлост и дешавања пре апокалипсе, као и разјашњења о објектима у делу⁴⁵.

Приповести последњег човека карактерише мотив времена које читаоцу на самом почетку романа указује на статичност, на непотребност рачунања времена, јер поставља се питање смисла оваквог поступка. У роману *Пут*, отац напомиње како је одавно престао да броји дане и да мери време. Ово лиминално време присутно је као рез између две равни, оне пре и оне после апокалипсе, оног што је било и онога што је направило прекид између два плана. Џими се налази у такозваном нултом времену када

баца поглед на часовник – кућиште од нерђајућег челика, полирана алуминијумска наруквица, све и даље блиставо мада не ради. Носи га само као амајлију. Часовник му показује своје право лице: нулти сат. Прострелила га је ужасом да та спознаја да званично време не постоји. Нико нигде не зна колико је сати. (Атвуд 2004: 15)

Ипак, Џими је свестан да његов живот у овом постапокалиптичном лимбу није вечит, па на часовник гледа као на реликвију и амајлију која га прогони

[к]ао да му је дата кутија времена које припада само њему, препуна сати и минута које може да троши као новац. Невоља је у томе што кутија има рупе и време цури, ма шта он учинио с њиме. (Атвуд 2004: 52)

Прошлост представља само вишак, нешто што се не може вратити, попут гусенице која се спушта „на свиленој нити [...] Никад више неће постојати иста оваква гусеница,

⁴⁵ У наредна два романа трилогије фокализатори се усложњавају: у *Години потопа*, о свету пре и после апокалипсе сазнајемо посредством прича Тоби и Рен, да би у роману *ЛудАдам* фокализација била још више фрагментирана. Главни приповедач је Тоби, али приповеда и Зеб као и Црнобради, Кошчић који развија вештину писања и приповедања. Дакле, при крају романа, наративни глас преузима постхумано биће и бележи приче, то јест, креира митове о некадашњем човеку.

никад више неће постојати овакав тренутак, овакав стицај прилика” (Атвуд 2004: 53). У Макартијевом роману, овакве моменте подсећања на идеални тренутак имамо у очевим сећањима савршеног дана детињства или боравка на плажи са женом. Попут снова неименованог оца Макартијевог *Пута* и Џимијеви снови представљају вишак и терет, можда још бременитији, будући да је прошлост дистопична и апокалиптична, а да је он лишен присуства другог људског бића. И Џимијев однос према сновима је амбивалентан као и однос оца у роману *Пут*, јер Џими

Мрзи те снове. Садашњица је довољно ружна и без уплитања прошлости. *Живите сада* [...] Зашто везивати своје тело за сат, увек можете раскинути окове времена, и тако то [...] Ово је, дакле било његово *сада* у коме треба да живи. (Атвуд 2004: 285–286)

Атвудова овде изнова на сатиричан начин говори о псеудопсихологији и Њу ејџ концепту живота у *садашњем тренутку*, јер у стању безвремености и досаде услед нестанка људи, нико не жели да тај тренутак траје вечито, а како каже отац из романа *Пут*, „заувек траје дуго [...] заувек нема више времена” (Макарти 2007: 27–28). Обећање библијске апокалипсе о неком бољем свету такође бива изневерено. Можда и сама постапокалиптична фикција, између осталог, представља и жељу да се заустави време у оном периоду који је најидиличнији, а да се, само посредством књижевног дела, суочимо са могућим световима апокалипсе. У сећању на разговор са Косцем, Џими се пита о сврси луксузних центара за подмлађивање: „’Од чега се ово плаћа? [...] Од страха са неизбежном смрћу [...] Од жеље да се заустави време. Од људске судбине’” (Атвуд 2004: 313). Питање времена као постапокалиптичне и СФ конвенције коју пародира Атвудова, Ван Стиндам запажа у контексту постмодерне пародије на СФ и научне дискурсе, јер

иронијском инверзијом ове важне карактеристике жанра научне фантастике, Атвуд успева да зада завршни ударац разузданим научним истраживањима показујући нам могући будући свет који је несумњиво отуђен од нашег, а истовремено упечатљиво познат. (Ван Стиндам 2010: 55)

Конвенција СФ-а према којој научник, попут Виктора Франкенштајна или Косца, преузима улогу Бога примећујемо и у роману *Острво доктора Мороа* Х. Џ. Велса, чији интертекстуални траг је евидентан и у романима Маргарет Атвуд. Велсов роман наставља сатиричну традицију Свифтовог *Гуливера*, а примери за ово су Јахуи и Хојнуми из Свифтове приповести и дивљим људима и интелегентним коњима. Дивљи Јахуи подсећају на површно цивилизоване животиње; долази до промене перспективе у којима хибриди људи-животиња подсећају на дарвинизоване верзије Јахуа и Хујнима (види: Филумс 1981: 6). И у Велсовом роману, животиње, испоставиће се, неуспешно еволуирају, па су ове креације, попут Јахуа или Кошчића такође комичне и сатиричне. Упечатљива интертекстуална релација између трокњижја Маргарет Атвуд и Велсовог романа *Острво доктора Мороа* наставља ток који успоставља роман *Франкенштајн* у контексту произведених хуманоида. Централна мотивација Велсовог романа јесте креација нових бића и постављање питања *Шта је човек?* Велсова научнофантастична проза такође долази из једне сатиричне позиције, сада већ под утицајем Дарвинових теорија еволуције, али Велс настоји да пародира не еволуцију нити питање Бога, већ једно уверење које је владало Енглеском тога доба – неминовност друштвеног напретка и добробит свих научних експеримената. Велсови људи-звери настају укрштањем животиња и људи, као што Косац креира нове хуманоиде; међутим док Моро настоји да хуманизује животиње, намера Косца јесте да створи нове људе који ће спасити планету (види: Фереира 2015: 45). Кошчићи, као и људи-звери,

развијају космолошке митове о настанку како би одговорили на питања о властитом пореклу, али док Мороове креације деволуирају према животињским инстинктима, Кошчићи постају људскији, чиме се примећује неуспех оба творца у властитим намерама да Косце удаље од „негативних“ особина људи, или да људе-звери хуманизује према својој намери (види: Фереира 2015: 46).

У том смислу, ми читамо трилогију Маргарет Атвуд кроз знање о интертекстуалним везе са Милтоном, Свифтом, Мери Шели, Велсом, Вирџинијом Вулф, Хакслијем, истовремено одајући поштовање овим ауторима, али и дајући им нови контекст у складу са актуелном књижевном и друштвеном парадигмом. На тај начин, примећујемо да је постапокалиптична фикција Маргарет Атвуд превасходно утемељена у коришћењу пародије и сатире.

III 2.2. Физиолошка природа (пост)апокалипсе и крај уметности у трилогији *ЉудАдам*

У предапокалиптичном и постапокалиптичном темпоралном плану романа трилогије *ЉудАдам* долази до деградације високе уметности. Дистопијски мод који карактерише предапокалиптични свет сведочи о устројству у коме се висока уметност и књижевност доводе у питање, смањује се потреба за читањем и лепим уметностима, а истовремено се о њима говори на један физиолошки, скатолошки начин. Уметничка дела постају реликт прошлости и вреде онолико колика је њихова употребна вредност, која пре апокалипсе, постаје значајна само као артефакт у видео играма, а после апокалипсе готово у потпуности нестаје. Вулгарни језик физиолошких потреба има вишеструку функцију: користи се да би се дочарао комичан ефекат сатире проблема уметности која запада у кризу. Такође, користи се како се би се направила корелација између романа *ЉудАдам* и Свифтовог *Гуливера*, који, путем скатолошких мотива настоји да узнемири читаоца који би можда очекивао искључиво узвишени језик. Функција физиолошког и скатолошког у постапокалиптичној прози Маргарет Атвуд доприноси осветљавању постапокалиптичне фикције као канонске у поступку позивања на Свифтове сатиричне текстове. Кроз употребу скаредног језика и шалвих метафора које се базирају на сликама фецеса и уринирања, Свифт се критички осврће на друштвено, политичко и научно устројство свог доба. На сличан начин, Атвудова формулише савремену друштвену парадигму измештену у блиску и нешто даљу пред/постапокалиптичну будућност правећи омаж Свифту и његовим скатолошким инстанцама.

У трилогији, читалац сведочи о свету који је већ апокалиптичан пре апокалипсе; прецизније речено – реч је о сатиричној визији дистопијског света у коме се питање уметности своди на практичну примену знања дизајна, маркетинга, вештина комуникације које су усмерене према профиту. Џимијево занимање пре катастрофе одсликава критику стварности хуманистичких и природних наука:

Декорисаће хладан, груб, нумерички свет кићеном, дводимензионалном, празном сламом. Зависно од успеха који оствари на појединим предметима – у примењеној логици, примењеној реторици [...] моћи ће да бира између добро плаћеног декорисања излога за велику корпорацију и траљавог потплаћеног посла у маргиналној фирми [...] Није могао рећи да се радује остатку свог живота. (Атвуд 2004: 205)

Ако бисмо посматрали овај хронолошки период њених романа у којима је предапокалиптични свет противстављен постапокалиптичном, одступање од жанровске конвенције одиграва се у одбијању да се идеализује и романтизује свет који је нестао. На први поглед, чини се да у предапокалиптичном стању уметност већ бива деградирана – можемо претпоставити да се овај дистопијски моменат односи на актуелну друштвену парадигму, Бодријаров симулакрум у којем је стварност искривљена, а појединац нема могућност да пронађе аутентично људско искуство. Академија Марта Грејем коју су похађали Џими и Косац представља парадигму овог краха вредности и врхунац симулације, представљена на комичан начин као друштвена сатира високотехнолошког друштва. У том дистопијском свету, све су веће потешкоће да се форме високе уметности приближе ширим народним масама; за академију Марта Грејем каже се да је „добила је име по некој лудој старој богињи плеса из двадесетог века”, то јест, да је у питању неко „старинско феминистичко срање” (Атвуд 2004: 202), чиме Атвудова сатиризује и дискурс феминизма, чији је и сама поборник. Атвудова је свесна инхерентних проблема и догматичности свих идеолошких дискурса које тежи да подвргне сатиричном гледишту. Марта Грејем је “предствљала [...] живот, или уметност, или шта већ” (Атвуд 2004: 203), имплицирајући прекид са традицијом, што се огледа и у ставу Косца према *Магбету*, за који први пут сазнаје у савременој позоришној представи, закључивши да је „Ана К., док је седела на шољи и пуштала снимак на свој веб-сајт за воајере, убедљивије глумила леди Магбет” (Атвуд 2004: 203).

Миленаристичка апокалиптичка визија истрошености културе евидентна је и у томе што је и из певања и плеса „нестала сва енергија”, док су се „театарски догађаји [...] свели на групно певање или гађање парадајзом или такмичења за мис мокре мајице. Иако су неке старе форме преживеле – ТВ комедије, видео-спотови – гледали су их углавном стари људи, и то да би пробудили носталгију”, јер „што се тиче филма и видео-арта, коме они требају? Свако ко има компјутер може да измонтира шта год хоће [...] да створи нову анимацију” (Атвуд 2004: 203). Жалост за дезинтеграцијом високе уметности чини се да изазива носталгију код Џимија, мада и он сам, из забаве прави „обнажене верзије романа *Гордост и предрасуда* и *Ка светионику*” (Атвуд 2004: 204).

Питање уметности у ситуацији тешке кризе увек бива проблематизовано, јер оно се, као секундарно пуком преживљавању, одлаже и обесмишљава. Џими наводи да када

нека цивилизација оде у прах и пепео [...] заједно са њом остаје једино уметност. Сlike, речи, музика. Имагинативне структуре. Значење – то јест, људско значење – дефинише се помоћу њих. То мораш признати. (Атвуд 2004: 183)

За сваку културу је важно да сачува уметност, јер оно је извор значења и идеолошких и националних митова. Када су Черчилу за време Другог светског рата предложили да буџет за уметност и културу пребаци у војни буџет, изговорио је сада већ легендарне речи: *А шта ћемо онда да бранимо?* Бодријар сматра да је

Запад [...] обузет паником од саме помисли да не може спасти оно што је симболички поредак умео да сачува током четрдесет векова, али далеко од погледа и светла. Рамзес за

нас не значи ништа, али мумија поседује непроцењиву вредност, јер она гарантује да акумулација има неког смисла. (Бодријар 1991б: 13)

Дочаравајући стање теорије данас кроз дијалог Џимија и Косца, Атвудова имплементира Бодријарове концепте ове културне симулације. Косац, прагматични научник незаинтересован за уметност коју генетски укида из когнитивног апарата Кошчића, одбацује питање уметности као извора значења, тежећи да сведе човека на пукe физиолошке потребе, јер како каже,

Не остаје баш једино уметност [...] Данас су археолози заинтересовани и за оглодане кости и за старе цигле и за окамењена говна. Понекад и заинтересованији. Сматрају да се људско значење дефинише и помоћу тих ствари. (Атвуд 2004: 183)

Кошчев биолошки детерминизам представља сатиричан однос према науци који Атвудова уводи као вид директне и индиректне сатире. Косац се интенционално руга уметности и музици, али су и његови ставови, кроз интенцију приповедача, банални, гротескни и сатирични:

Људи могу да се забављају како год желе. Ако хоће да мастурбирају у јавности, да дркају кроз жврљотине, пискарање и гуђење, немам ни ја ништа против. То ионако има биолошку сврху. (Атвуд 2004: 184)

У Кошчевом говору примећујемо обиље скатолошких израза (*клозет шоља, канализациона цев, говна, рециклирање измета*) када говори о уметности. За њега су уметничка дело његове властите генетске креације – Кошчићи, а таква постапокалиптична уметност отеловљена је у бићима која рециклирају властити измет, јер како каже, “уметност је управо то за уметника [...] Његова празна канализациона цев. Појачало. Начин да нешто кресне” (Атвуд 2004: 184). Сличан идеолошки дискурс карактеристичан је и за уметнике из Плебеја, који у разговору са Џимијем о дидактичкој и ангажованој функцији уметничког дела, кажу да коначних одговора на инхерентне контрадикције нема, као ни решења, те да су главни производи људског друштва само рушевине. Човек је, како ови уметници запажају, чудовиште које

подсећа на циновског пужа голаћа који прогриза свој пут кроз остале облике живота на планети, жваће жива бића и искењава их у облику фабричког пластичног смећа кратког рока трајања. (Атвуд 2004: 263)

Скатолошки језик Косца није случајан, већ представља суптилну интертекстуалну референцу на Свифтова *Гуливерова путовања*, у којима се протагониста, готово у сваком од светова на којима се налази, сусреће са неким видовима скатолошких мотива. У Лилипуту, Гуливер у својој новој кући описује срамоту коју осећа олакшавањем црева (види: Свифт 2013: 17), а касније уринира на краљеву палату како би угасио пожар (види: Свифт 2013: 47); у Бробдингнагу се жали на мушице које на његовој храни остављају циновски измет (види: Свифт 2013: 104); такође, у Лапути, на академији у Лагаду, научници се баве начином да рециклирају измет у храну (види: Свифт 2013: 178). Сатира научне самоуверености Енглеске тога доба приказана је и у наредној ситуацији у којој један професор Гуливеру показује упутства за откривање завере против владе, описујући методологију надзора времена када субјекти конзумирају храну, на којој страни леже у кревету, али и којом руком бришу задњицу или какве је боје, мириса, укуса и чврстоће њихов измет, чиме Гуливер закључује да је питање столице најозбиљнија тема којим се научници на академији баве (види: Свифт 2013: 188). У земљи интелегентних коња

Хујнима, дивљи људи, Јахуи, са гране дрвета испуштају садржину свог дебелог црева право на Гуливерову главу (види: Свифт 2013: 223), а скатолошке референце се и касније везују за Јахуе. Сатирична карикатура Јахуа као референца субхумане расе и пуристичких расних тенденција научног елитизима, пародира се у контексту романа Маргарет Атвуд путем Кошчевих бројних описа несавршености човека и потребе да дође до радикалне промене. Према алузији која повезује Атвудову и Свифта, Косац излаже мишљење о томе да су „наши преци из разгранатих екосистема [...] срали [...] на противнике чучећи на дрвету”, чиме се у новом контексту трансформише значење технолошке ере као наставка примитивизма, јер „сви авиони, ракете и бомбе просто су разраде тог приматског инстинкта” (Атвуд 2004: 378).

У Свифтовом романиу, скатолошки моменти имају двоструки ефекат; сугерише се осећај катарзе услед презира према телу и физиолошким функцијама које оно обавља, док смо истовремено парадоксално свесни да у литерарној поруци овакве експлоатације имају интенционални ефекат одурности (види: Мајкрофт 2009–2010: 340). У ситуацији у којој Гуливер у Бробдингагу моли једну жену да га одведе да се олакша у дворишту иза једног листа, Свифтов приповедач моли читаоце за разумевање због тога што описи дефекације заузимају подоста простора у роману, јер ове скатолошке инстанце, чини се, доприносе томе да философски умови значајније продубе мисаоне процесе и имагинацију како би их што боље приближили јавности, а то је, тврди Гуливер, главна намера у опису ових ситуација током путовања светом (види: Свифт 2013: 87). Скатолошке референце код Атвудове евидентне су у односу према људоликим свињонима, који су, попут Јахуа „гадно смрдели”, лежали у „каки и пиши”, „нису имали клозет и олакшавали се где год стигну”, услед чега би се Џими, попут Гуливера, „неодређено постидео. Али он већ дуго није умокрио кревет, или је бар тако мислио” (Атвуд 2004: 38). Попут Гуливера, Џими има потребу да кроз свој унутрашњи монолог читаоцу оправда опише физиолошких потреба, јер када

пиша на скакавце, носталгично их гледа док одскачу. Та његова устаљена навика већ постаје део прошлости, попут љубавнице која остаје на перону, која маше за растанак али незауостављиво одмиче уназад, кроз простор, кроз време, великом брзином. (Атвуд 2004: 392)

Чин уринирања, коме Џими настоји да прида „виши смисао” кореспондира са Гуливеровим убеђивањем читаоца да су одурни, скатолошки моменти у роману неопходни.

Док Свифт пародира науку у контексту телесних излучевина и покушава да шокира угледни академски свет, Атвудова, посредством Кошчеве идеологије, пародира научно мишљење у контексту душе, јер за Косца, Бог је само скуп неурона, *Б-тачка* (алузија на *Г-тачку*, за коју се верује да има функцију оргазма код жене). На овај начин, Атвудова жели да извргне сатири савремене научне дискурсе који су апсолутно друштвено-конструктивистички, а у којима се Косац, иако пријатељ са Адамом Један и припадник Божијих баштована, ипак са њима проналази на истим идеолошким чвориштима по питању екологије и еколошког активизма. Кошчева опсесија физиологијом којом објашњава устројство света и поимање човека, крије ултимативно решење за проблеме света – симболички регистар Кошчића мора бити одстрањен:

Чувај се уметности [...] чим почну да се баве уметношћу, у невољи смо. Било какви тип симболичног мишљења означио би почетак пропасти, с Кошчевог становишта. За трен ока

почели би да измишљају идоле, сахране, гробне дарове, онај свет, грех, писмо, краљеве, ропство, рат. (Атвуд 2004: 381)

Питање уметности и телесног такође се преиспитује кроз концептуалне уметничке *ленд арт* инсталације зване Лешинарске скулптуре. Џимијева бивша девојка Аманда, ауторка ових инсталација, замислила је да се да се лешине животиња доводе камионима на пуне пољане и паркинге и да се њима исписују речи, да би се, када лешинари у великим бројевима приступе конзумирању слова, читав пројекат снимио из хеликоптера (види: Атвуд 2003: 264). Њена уметност гневи Баштоване и остале еколошке активисте које јој прете смрћу, али истовремено задобија пажњу и финансијску подршку мецене, којег приповедач описује као смежураног, корумпираног старог покровитеља, „који се силно обогатио на ланцу фарми људских срца” [доделивши Аманди] „позамашну стипендију, под илузијом да су њена остварења врхунска авангарда” (Атвуд 2013: 264–265). Примећујемо директне интервенције сатиричног, како према ауторки уметничког дела, тако и према богатим покровитељима, што заправо јесте критика претенциозне савремене уметности и индустрије која располаже са милионима долара којим финансира дискутабилна остварења концептуалне уметности. Чини се да је савремена парадигма, која је за Атвудову већ апокалиптична, свела уметност искључиво на питање профитабилности, указујући на сумњиве токове новца које учествују у одређивању тржишне вредности једног уметничког дела. Дискутабилна философија у позадини уметничког дела налази се у тврдњи ауторке да

свако слово абееде има своју вибрацију, позитиван или негативан набој, тако да су речи морале да пажљиво да се бирају. Лешинарисување их оживљава [...] а онда их убија. Моћан процес – ’као да гледате Бога док размишља’, написала је на Интернету. (Атвуд 2014: 265)

Овај процес у вези је са дезинтеграцијом језика као означитетеља, имајући у обзир да се речи исписане животињским лешинама дезинтегришу, како се и сам језик дезинтегрише. Могуће је да Атвудова пародира уметничке инсталације које репрезентују еко-феминистички дискурс и питање тела, језика, природног и вештачког. Амандина изложба можда је једнини пример постапокалиптичне уметности, јер у тренуцима након апокалиптичног догађаја, аутопутеви бивају закрчени возилима, истопљеним у пожарима након удеса, „лешинара је било милион” па је тај аутопут био „највећа Лешинарска Скулптура коју можеш да замислиш” (Атвуд 2013: 376).

У фигури Аманде, сусрећу се теме уметности, измета и идентитета (види: Баскин 2020), јер њен поглед на уметност кроз медијум црева, утроба, варења, конзумирања имплицира антиконзументистички етос, али, како примећује Баскин, коришћење клозетских шоља и речи *kaputt* (крај) коју исписују објекти смећа, односи се такође и на крај уметности (види: Баскин 2020), као што и њене уметничке инсталације нестају, бивају конзумиране. На исти начин и цивилизација коју познајемо долази до свог краја, а смеће њених инсталација може се асоцирати са идентитетом људске цивилизације, као и прихватањем смећа о којем ће касније бити речи. Питамо се, шта је остало од цивилизације и уметности коју треба сачувати? Ако класична дела више немају значај у предапокалиптичном свету, онда ће транзиција у нови поредак бити безболнија, јер уметност као интегрални део људског бића бива доведена у питање и онда је оно *за шта се боримо*, чини се, само нешто што је физиолошке природе.

Питање уметности и профита екстензивно се појављује и кроз видео-игре, ултимативни извор забаве и едукације у предапокалиптичном периоду, јер чини се да је виртуелност и симулација постала доминанта ове дистопије. Насилне видео игре и њихов

утицај на психу јесу једна од конвенција киберпанк жанра који се експлоатише у пародији дистопије у свету Џимијевих сећања. Деструкција света уметности и културног наслеђа у играма попут *Варварске чизме* и *Крви и руже* тичу се алтернативних историја и децентрирања историјског детерминизма као и наслеђа које, чини се, постаје безначајно у постапокалиптичном свету као логичан след догађаја претходног дистопијског света. У игри *Варварска чизма*, Џими и Глен (Косац) мењају токове историје, док се у игри *Крв и ружа* размењују достигнућа историје са геноцидима:

Рим против Визигота, стари Египћани против Хикса, Астеци против Шпанаца. Тај трећи сценарио био је згодан, јер су цивилизацију оличавали Астеци, док су Шпанци били варварска хорда. Игра је могла по жељи да се подешава где год су се користила стварна друштва и племена, па су се неко време Косац и Џими надметали у ископавању што непознатијих парова. (Атвуд 2004: 92)

Играч-крв је као жетоне користио зверства над људима, зверства великих размера: појединачна силовања и убиства нису се рачунала, морале су се уништавати велике популације. Покољи, геноциди и такве ствари. Играч-ружа служио се људским достигнућима. Уметношћу, научним продорима, врхунским делима архитектуре, корисним изумима. *Споменицима величанствености душе*. (Атвуд 2004: 92, емфаза аутора)

Била је предложена и курсна листа – једна Мона Лиза вредела је као један Берген-Белзен, један геноцид Јермена вредео је као Девета симфонија плус три велике пирамиде – али је остало простора и за ценкање. За то је ваљало знати велике бројеве – укупан број лешева у зверствима, најновије тржишне цене уметничких дела, а ако су уметничка дела била украдена, онда износ премије осигурања. Опака игра. (Атвуд 2004: 93)

‘Хомер’ [...] ‘*Божанствена комедија*. Грчко вајарство. Акведукти. *Изгубљени рај*. Моцартова музика. Шекспир, сабрана дела. Сестре Бронте. Толстој. Бисерна џамија. Катедра у Шартру. Бах. Рембрант. Верди. Џојс. Пеницилин. Китс. Тарнер. Пресађивање срца. Полио вакцина. Берлиоз. Бодлер. Барток. Јејтс. Вулфова’. (Атвуд 2004: 93, емфаза аутора)

Пропаст Троје [...] *Уништење Картагине*. *Викинзи*. *Крсташи*. *Џингис-кан*. *Атила*. (Атвуд 94, емфаза аутора)

У томе је била невоља с ‘Крвљу и ружом’: лакше су се памтиле кржаве ствари. Осим тога, играч-крв обично је побеђивао, али победник је за награду добијао пустош. У томе и јесте смисао, рече Косац. (Атвуд 2004: 94)

Неозбиљност којом се Џими и Косац опходе према књижевности, историји и уметности може се тумачити као свеопшта комерцијализација и симулација света у коме се оригинално дело дезинтегрише у корист апсолутног симулакрума, а такође се и указује на мешање ниске и високе уметности које се преобликују као један вид забаве (види: Бергталер 2010: 736). Међутим, ове игре постављају фундаментална питања о човеку у контексту двадесетовековне разочараности у просвећеност људског субјекта који је способан како за величанствена уметничка дела, тако и за најбруталнију геноцидну дезинтеграцију читавих народа (види: Бергталер 2010: 736). Уметност, како се чини, неће успети да спасе свет од апокалипсе; уметност која остаје, само је уметност генетике, јер је и сама уметност само скуп неурона, физиолошких потреба у којима би уметник само да задовољи властити сексуални нагон. Ликови Џимија и Косца у сатиричној визији уметности и науке представљају два различита поларитета: Сентименталан према високој уметности, Џими жели да верује да „фикција може да укине биолошку стварност нашег бића” (Бергталер 2010: 737). С друге стране, Косац разуме деструктивни потенцијал биолошке детерминанте,

те види уметност као физиолошки процес, у потпуности је одбацујући као артефакт или сувишност. Недостатак те треће, хибридне перспективе према уметности запажамо у роману *ЛудАдам*, у коме се Кошчићи и људи мешају и стварају пород хибридних бића (као симболичко спајање уметности и науке). Међутим, Кошчићи не би умели да спознају форме Амандине физиолошке уметности. Органски отпад у њеним уметничким делима бива сведен на физиолошку функцију који се рециклира и уноси у организам, изгубивши могућност да се инкорпорира у уметничку инсталацију. Недостатак симболичког апарата Кошчића којим могу да поимају уметност у било каквој форми очигледан је при преласку на наративни ток Црнобрадог (једног од ових постхуманих бића), чији идентитет се може заснивати само на пастишу остатака алузија и метафора који готово ништа не представљају у њиховом новом и постхуманом свету (види: Баскин 2020). С друге стране, коришћење језика и писма у записивању догађаја који чини Црнобради указује на нове хоризонте текстуалности и митолошких образаца новог света који бивају записани у неком виду *Књиге Постања* новог доба. Такође, на крају романа *Антилопа и Косац*, Џими сведочи о развоју симболичког мишљења Кошчића – они креирају примитивне облике уметности правећи фигуру идола Џимија (види: Атвуд 2004: 380–381) клањајући му се као неком анимистичком божанству. На тај начин сазнајемо да ће уметност полако и постепено задобити нове постапокалиптичне формације, које чини се, прате еволутивни цивилизацијски ток човековог развоја.

У роману *Антилопа и Косац*, језички концепти такође западају у кризу, јер у постапокалиптичном добу, за Кошчиће многе речи више не значе ништа. Наиме, усамљени Џими у сусрету са Кошчићима, наилази на проблеме да Кошчићима објасни концепте као и да успостави низ правила према којима се треба понашати: „Никако не може да им објасни шта су ти чудновати предмети, шта су били” (Атвуд 2004: 19). На комичан начин, Џими покушава да објасни појам „тост” (You’ll be toast – бићете у великој невољи⁴⁶), да би се покајао што је иницијално користио ове, за Кошчиће, опскурне и непознате метафоре. Да би објаснио значење речи тост у постапокалиптичном контексту, Џими прво мора да објасни шта је брашно, хлеб, тостер, услед чега убрзо одустаје. Напоследку, Џими саопштава да је тост средњовековна справа за мучење, те да сви који би јој били подвргнути би платили за све злочине из својих прошлих живота. Штавише, тост је ритуални предмет који прождиру фетишисти како би им поспешило кинетичке и сексуалне моћи, те се не може рационално објаснити. Напоследку, Џими каже да је *он тост* и да је *тост он* (види: Атвуд 2005в: 112–113). Овај нискобурлескни опис служи једном сатиричном и комичном моменту – Џими одлучује да је претешко објаснити све концепте који би довели до разумевања концепта тоста, да би такво објашњење заменио вулгарним и за Кошчиће, мистичним терминима који за њих немају никаквог смисла, али носе одговарајућу комичну месијанску аналогију – која је банална и псеудорелигијска: *Ја сам тост и тост је ја*.

Истовремено, у роману *Антилопа и Косац*, Џими нема могућност да комуницира са другим људима (ти дијалози се одвијају у флешбековима, сећањима у које имамо увид), па се чини да – будући да објекта нема, да друштвени систем не функционише, као и да нема саговорника – речи почињу да губе свој контекст, јер

⁴⁶ У преводу романа *Антилопа и Косац* на српски језик, коришћен је израз – наћи ћете се у сосу (види: Атвуд 2004: 111–112), услед погодности идиоматике српског еквивалента. У складу с тиме, читав пасус је преведен кроз покушај описа прављења соса.

Џими се ухватио за тог црвеног папагаја. Држао га је на уму. Понекад му је искрсавао у сањаријама, пун мистерије и скривеног значења, као симбол очишћен сваког контекста. Мора да је у питању била робна марка, логотип. (Атвуд 2004: 153)

У предапокалиптичном периоду, речи су сведене на кодове и симулакруме, али се тај процес убрзава у постапокалиптичној парадигми:

Ниоткуда се појављује реч: *Мезозоик*. Види ту реч, чује је, али не може да допре до ње. Не може ништа да повеже с њом. Пречесто се то дешава у последње време, то распадање значења, а ставке на његовој љубљеној листи речи нестају у празнини. (Атвуд 2004: 51, емфаза аутора)

Како каже Џими, „некада је био ерудита [...] Безнадежна реч. Шта су све те ствари које је некад наводно знао, и куда су нестале?” (Атвуд 2004: 164). Нестанак речи прати и нестанак врста у предапокалиптичном стању, будући да су доктрине Баштована и ЛудАдамита засноване на еколошкој парадигми, те очувању биодиверзитета. Стога и именовање представља значајан мотив као вид очувања угрожених врста, то јест, очувања од заборава већ несталих врста. Овај процес се одвија како кроз нова имена која преузимају ликови романа (Антилопа, Косац, Снежни, Бели Рогоз) али и кроз видео игру *Изумиратрон*. Примећујемо да је именовање важан елемент постапокалиптичне прозе – док у роману *Пут* само старац Илај бива именован, да би се испоставило да је и то име непоуздано, у романима *ЛудАдам*, сваки јунак преузима неко ново име, а имена Кошчића такође нису конвенционална англо-саксонска, већ подсећају на индијанска имена. Нестанак врста одвија се и пре апокалиптичног догађаја, услед чега се јавља потреба за преузимањем имена угрожених животињских врста, али и нових имена као што је Снежни; Џимијево ново име имплицира глобално загревање, те топлење снежног и леденог покривача Северног пола.

Из тог разлога, Џими сматра да треба да постане чувар речи, да концепте из сада већ изгубљеног света, сачува за нека нова поколења: „’Добро чувај речи’, каже себи. Чудне речи, старе речи, ретке. *Жанила. Норна. Лепорек. Библиогија. Суложница*. Кад те речи нестану из његове главе, нестаће у потпуности, заувек. Као да их никад није ни било” (Атвуд 2004: 82, емфаза аутора). Овај процес, чини се, почиње пре апокалипсе, посредством монетизације живота и губитка смисла канонских књижевних дела чије се изучавање сматрало „архаичним губљењем времена” (Атвуд 2004: 212). Покушавајући да се сети „ко беше рекао да је уметност потпуно бескорисна”, Џими се ипак одлучује да сакупља „спискове старих речи – прецизних и сугестивних речи које више нису имале смислену примену у новоизграђеном свету, или *говноизграђеном свету* (Атвуд 2004: 212, емфаза аутора), изразом који користи Џими у својим текстовима када на академији говори о деградацији савремене културе. И питање концепта човека Џими сматра проблематичним, јер у првом роману трилогије нема других људи, па израз који је наденуо себи – Снежни човек, редукује на име Снежни, а „реч човек сачувао је за себе, као какву тајанствену поткошуљу” (Атвуд 2004: 20).

Нестанак многих референата попут религије, језика, уметности и историје, праћен је нестанком музике. Подсетимо се да у роману *Пут*, отац дечаку теше свираљку али напослетку не успевају да одсвирају ништа, нити да јој нађу употребну вредност. Чини се да је сваки чин игре обесмишљен, па је и музика вишак неког старог света, јер она не доприноси пуком, физиолошком преживљавању. Као што се дечаковом оцу чини да чује удаљене бубњеве чије звуке је помешао са некаквом грмљавином, Џими има сличне чулне сензације:

Наоколо су свуда шумови: пљускање таласа, цврчање и зујање инсеката, звиждуци птица, крекет водоземаца, шумор лишћа. Уши га варају: чини му се да чује цез трубу, а уз њу и ритмичко бубњање, налик пригушеном звуку ноћног клуба. (Атвуд 2004: 120)

Џими наглашава да „воли старе хитове, из времена док су још песме имале речи” (Атвуд 2004: 159). Међутим, музика као уметничка категорија бива изостављена из физиологизације постчовека, јер бива прихваћена као једнини модел уметничког израза. Певање и елементи усменог предања опстају као елементи старог света, али певање Кошчића јесте измењено, постхумано певање, нешто што Џими није имао прилику да спозна у предапокалиптичном добу:

Њихово певање не може да се упореди ни са чим што је икада чуо у свом несталом животу: надилази људскост, или јој није ни принети. Као да кристали певају; али није ни то. Више као да се папрати отварају – нешто старо, нешто из епохе карбона, али у исто време и новорођено, мирисно, незрело. (Атвуд 2004: 120)

Косац није генетским путем одстранио музику из симболичког регистра Кошчића, јер

разумели су сањање, знали су шта је то: и сами су сањали. Косац није био у стању да одстрани снове. Снови су нам уграђени у темељ, рекао је. Није могао да се отараси ни певања. Певање нам је уграђено у темељ. Певање и снови су се преплитали. (Атвуд 2004: 372)

Чини се да ове архетипске матрице својствене првобитним народима ипак опстају упркос напорима да се човек потпуно дехуманизује од природе и културе који су производ стотина хиљада година еволутивног процеса. Како Џими запажа, „Није то певање, више је појање [...] сад може да види и удараљке” (Атвуд 2004: 380); песма Кошчића везује се за ритуално идолопоклонство усмерено према култу Џимија – карактеристика која се јавља из најдубљих архетипских извора човека које Косац није успео да елиминише, а то Џими наглашава на самом крају романа када се Тоби сусреће са Кошчићима претходно чувши њихово необично певање: „Не можеш убити музику” (Атвуд 2013: 501). Чини се да је певање Кошчића сатира друштвеног конструктивизма, јер је природа певања урођена и непромењива. У роману *ЛудАдам*, у разговору са Тоби, Црнобради се чуди како је могуће да Тоби не уме да пева, а Тоби одговара питањем да ли животиње којима певају воле музику. Збуњен овим термином, Црнобради се пита: „Шта је музика?” (Атвуд 2014: 214). Термин музике јесте производ теорија које се развијају у постпалеолитским културама, то јест, тај термин јесте производ класификације и питања жанрова, терминологије, стилова, хронологије, историје, што Кошчићима не значи ништа – они су ослобођени (барем за сада) тих идеолошких конструкција. При крају романа, чини се да развијају неки вид Њу ејџ идеологије, које наслеђују од Баштована, чије празнике и светковине и даље прате, јер су ЛудАдамити наставили да се њима баве. Један од ЛудАдамита, „Бели Рогоз је почео медитацију са музичком групом, у чему уживају многи Кошчићи” (Атвуд 2014: 378).

У предапокалиптичном свету Баштовани користе песме као вид усмене културе на којима се заснива њихова догма – грешно је било користити хартију, па су се догме и доктрине њихове деноминације преносиле усмено и кроз песму, јер је „песма облик хвале дубљи од говора, и Бог нас чује када певамо” (Атвуд 2013: 157). Међутим, пародирањем научног дискурса, музика се описује као процес мутације гена у људском мозгу:

Разлог због којег не можемо да замислимо да смо мртви тај што чим кажемо: ‘Ја ћу умрети’, изговарамо реч *ja*, и тако смо у тој реченици још живи. И тако су људи стекли идеју о

бесмртности душе – то је заправо последица граматике. Као и Бог, јер чим постоји прошло време, мора постојати и време пре прошлог времена, и тако се стално враћате уназад кроз времена, све док не кажете *не знам*, а ту је Бог. То је оно што не знате – мрачно, скривено, невидљиво, а све то због тога што имамо граматiku, а граматика не би била без гена FoxP2; и зато је Бог у ствари мутација мозга, а тај ген је исти онај који је птицама потребан за певање. И тако је музика урођена [...] уграђена је у нас. (Атвуд 2013: 370, емфаза аутора).

Сатирична постапокалипса Маргарет Атвуд бави се питањима којима је у туробној постапокалипси бави и Кормак Макарти – референти старог света, како се чини, представљају вишак у постапокалиптичној парадигми. Уметност, музика, књижевност и друге хуманистичке науке већ бивају угрожене у пародичној визији дистопијског темпоралитета који претходи апокалиптичном догађају, да би се касније проблематизовао у ситуацији када језички концепти губе своје означитеље и смисао у сусрету са Кошчићима. Начин на који Атвудова поставља ова питања кроз ликове Џимија и Косца јесте сатиричан, заснован на преобликовању мотива и сатиричног мода Свифтовог *Гуливера*. Међутим, за разлику од Макартијевог романа у којем не знамо каква је судбина обнове света и у ком простору би се она градила, код Атвудове се рађа нови свет на темељима старог, али и са елементима постхуманих, трансгенетских врста, који, на темељима хуманитета, доприносе новим и хибридниим формама симболичког мишљења које у њиховом контексту задобијају нови значај.

III 2.3. Есхатоекологија: пародија и децентрирање креационистичких и есхатолошких митова кроз еколошку идеолошку матрицу

Трилогија *ЛудАдам* трансформише матрице мита и библијских текстова као што то чини и Кормак Макарти, али се у романима Маргарет Атвуд ово преобликовање заснива на децентрирању креационистичког мита из *Књиге Постања* као приповести о *Потопу*. Истовремено, у романима се оставља простор за преиспитивање функције Бога, како у предапокалиптичном, тако и у постапокалиптичном стању њене трилогије; док је у Макартијевом роману, присуство Бога амбивалентно, скривено, те непознатљиво, код Атвудове Бога се идеја о Богу обликује кроз сатиричне и комичне идеолошке покушаје помирења научног и религијског, космогонијског и митолошког. Пратећи линију интерпретације Атвудине *Слушкињине приче*, у којој се критикује хришћанство као вид фундаментализма кроз мод дистопије, те се укида плуралитет вере, у романима њене трилогије, долази до пролиферације разнородних синкретистичких облика хришћанства и поимања религије према еколошком моделу. Постмодерно децентрирање и мита и религије, у свету погођеном еколошком кризом, одвија се кроз тумачење есхатолошких текстова као модела еколошког фундаментализма. Атвудова не напада организовану религију и идеју вере или Бога, већ поједине догматске аспекте који се формулишу у идеологијама како религије главног тока, тако и у неденоминацијским култовима.

У роману *Антилопа и Косац*, фокализатор Џими нам пружа увид у Кошчево поимање Бога кроз сатиричну интерпретацију Бога, кроз чију апсолутну негацију тежи да обликује Кошчиће. Ови постљуди би требало да буду лишени религијског поимања, будући да се

цивилизација, посредством организоване религије и друштвеног поретка, окривљује за узроковање неминовне апокалипсе. У процесу нове индоктринације Кошчића, Џими-Снежни, који преживљава апокалипсу, има задатак који му додељује Косац, да креира митски супстрат базиран на поштовању природе и идеологији веганства. Џими на комичан начин формира космогонијске и космолошке митове засноване на архетипским моделима примитивних култура у комбинацији са хришћанском трансформацијом библијског *Постања*. Роман *Година потопа* продубљује есхато-еколошке догме, будући да се главни ликови у роману оријентишу око култа Божији баштовани и самим тим је њихова верзија ове догме уписана у разумевање библијских текстова као потке за еколошку праксу и праведност према другим живим бићима. Њихове доктрине су сатиричне, баналне и комичне, што сазнајемо кроз различита гледишта више фокализатора у роману; њихова доктрина заснована је на првобитном греху и изгнанству из Еденског врта, као и визије мита о великом потопа. У роману *ЛудАдам*, Тоби наставља Џимијеву традицију космогонијских митова, које Кошчић Црнобради прихвата и записује, стварајући властите митолошке обрасце. У сва три романа, Атвудова децентрира митове (било да су они библијски или да користе универзалан архетипски образац својствен примитивним културама) да би кроз сатиричну оптику сагледала свет у актуелним друштвеним кризама, које могу бити политичке, религијске, идеолошке или еколошке природе.

У роману *Антилопа и Косац* се у једној инстанци имплицира библијско *Откривење*; овај суптилни израз којим Атвудова повезује постапокалиптично стање са елементима последње књиге *Библије*, изражава се кроз употребу речи „усхићење” (Атвуд 2004: 391) у српском преводу романа. Ова реч се налази у контексту у којем Џими, на крају романа, мења свој однос према свету око себе. Чини се да дотадашњи цинични хумор бива замењен импресијама постапокалиптичног света:

На источном је хоризонту сивкаста магла, осветљена ружичастим, кобним сјајем. Чудно је што та боја и даље изгледа нежно. Зури у њу с усхићењем; нема друге речи за то. *Усхићење*. Нешто му је шчепало и однело срце, нека велика птица грабљивица. Након свега што се десило, како свет може да буде тако диван? Зато што јесте диван. С небодера пред обалом допиру птичји крици и гласови који нимало не подсећају на људске. (Атвуд 2004: 391, емфаза аутора)

Реч *усхићење* из горепоменутог пасуса у оригиналу на енглеском језику гласи *rapture* и има два значења: занос/усхићење, као и *узеће верних*, које припада хришћанском миленааријанском етосу. У питању је такозвано посттрибулацијско *узеће*⁴⁷ (према коме би Христ требало да дође после *невоље, трибулације*), које у контексту овог романа засновано на трансформацији библијске апокалиптичне матрице, бива праћено Џимијевом унутрашњом трансформацијом у сусрету са још очуваном природом.

Како запажа Дејвид Кетерер, „догађаји који претходе овом дану пожара претпостављају једну дистопијску стварност која кулминира у периоду Сатаниног опуштања⁴⁸” (Кетерер 1974: 124). Апокалиптична визија према којој би свет нестао у

⁴⁷ Деноминације се разликују у томе у ком тренутку се догађа *Узеће* – пре или после Велике невоље.

⁴⁸ Овде се имплицира догађај из *Књиге Откривења* у коме се појављује митска женска фигура (Курва вавилонска) која симболише и зло, а асоцира се са доласком Антихриста. Овај изразито симболички део текста, предмет је многих интерпретација, али се можемо сложити да је реч о неком негативном друштвеном стању – лажне религије, јеретичке интерпретације, као и доласак невоље (*tribulation*, у неким протестантским тумачењима), или доба неморала, ратова, глади, пошаста, и сл. Према евангелистичким и баптистичким

великом пожару, сада се транспонује у нови контекст у коме се, посредством сада већ секуларне апокалипсе, свет у роману *Антилопа и Косац* уништава путем вируса. Можемо ли онда дистопијску стварност предапокалиптичног света овог романа интерпретирати у контексту протестантског концепта *невоље* (tribulation)? Можда би таква миленаристичка есхатолошка доктрина и могла да буде један начин разумевања овог стања, ако се има у виду да концепт *узећа верних*, то јест *узећа цркве* (capture) означава тренутак у коме Христ долази да одабране правоверне хришћане узме и одведе са собом на Небо. Концепт *узећа* карактеристичан је за поједине северноамеричке евангелистичке и баптистичке деноминације протестантизма и углавном су у питању миленаристичке цркве, чији верници очекују изванредан есхатолошки крај апокалипсом и узећем који се може догодити сваког тренутка.

Христово узеће не догађа се у роману; фигура Христа се не појављује да икога спаси, Као и у Макартијевом роману, апокалипса нити доноси потпуно уништење, нити Нови Јерусалим, како обећава *Библија*. Атвудова назначавала овај моменат у Џимијевим интроспекцијама:

Улични проповедници прихватили су се самобичевања и булажњења о апокалипси, мада су деловали разочарано: Где су трубе и анђели, зашто месец није постао као крв? На екрану су се појављивали учени људи у оделима; медицински стручњаци, графикони који су давали пораст броја заражених, мапе које су показивале путеве ширења. То су приказивали тамноружичастом бојом, као некад Британску империју. Џими би више волео неку другу боју. (Атвуд 2004: 361)

У романима трилогије, примећујемо да се креационистички и есхатолошки митови децентрирају коришћењем екологије, које на сатиричан начин плету јунаци ових дела. Овакви митови су неопходни конституент идентитета Кошчића, а ове митове прво Џими, а касније и Тоби, формирају на произвољан и комичан начин. Истоветно, митове о настанку и нестанку света формулишу и Божији баштовани, мада је њихово децентрирање ових митова комплексније, али такође и сатирично.

Функција мита била је да објасни појаве које се дешавају у природи и друштву на сликовит и једноставан начин, како би појединац нашао утеху пред необјашњивим појавама. Сунце или месец предмеђивали би божанске квалитете, а разне особине добра, зла, лукавости или мудрости, приписивани су животињама које окружују ту културу. Митови опстају како у култури тако и у књижевности савременог доба, али књижевност постмодернизма бележи потребу да метанаративи (међу којима је и старозаветни мит о Потопу) који имају монопол над тумачењем стварности буду дестабилизирани. Митско и религијско се у овим романима базира на комичним реинтерпретацијама мита и космологији заснованој на очувању природе: рајски врт као утопијски простор из кога човек бива изгнан грехом према природи и месождерством; старозаветни мит о потопу као последица човековог пада у грешност; хагиографија заснована на познатим научницима и ауторима еколошких текстова; креационистички мит о Кошчићима базиран на анимистичко-религијским формулама.

Позивајући се на Нортропа Фраја, Маргарет Атвуд сматра да је научна фантастика заменила митологију засновану на библијским формулама, услед чега се анђели и ђаволи

интерпретацијама, популарним у САД, разна кризна доба су доба невоље, али доба *Велике невоље* се може поредити са коначним апокалиптичним догађајем.

премештају у универзум у периоду када СФ постаје све популарнији. Услед кризе веровања у истинитост ових библијских религијских слика и веровања да су они, ипак симболичке представе, чинило се да религијске слике нису довољно веродостојне да би на реалистичан начин биле приказане на Земљи (види: Атвуд 2011: 70). Како сматра Фрај, будући да је и библијски текст митски текст, преплитање анимистичког и библијског разумевања креације света можемо разумети кроз сличне митске обрасце.

Митска прича коју плете Цими јесте произвољна и успутна верзија хришћанских и анимистичких космогонијских митова. Кроз ове приповести, Цими настоји конструише универзум којима би настанак света приближио Кошчићима, чији су умови готово *tabula rasa*, а у њих треба уписати идеолошки супстрат попут мита о постању који сликовито приказује морална начела која треба пратити и наредбе Бога попут оних који су записани у *Првој књизи Мојсијевој*. И као што Косац не успева да замишљено оствари – да Кошчићи буду лишени религијско-идеолошких веза и симболичког мишљења, тако се и Цимијеви покушаји космологије чине изазовним у сусрету са питањима Кошчића који желе ближа објашњења ових приповести.

Цимијев креационистички мит почива на архетипском симболу јајета из којег се рађа свет. Функција овог мита је измештена како би указала на блискост човека и животиње, наглашавајући да се разлике између њих налазе у могућности говора. У старозаветном креационистичком миту, човек бива створен касније и има задатак да буде господар животиња:

Косац је деци кошчевој направио кости од корала на жалу, а тела им је направио од манга. Али Деца Антилопина излегла су се из јајета, циновског јајета које је снела сама Антилопа. Заправо, снела је два јајета: једно пуно животиња, птица и риба, а друго пуно речи. Међутим, речи су се прве излегле, а Деца кошчева су тада већ постојала, па су појела све речи јер су била гладна, и зато није преостала ниједна реч кад се отворило друго јаје. Због тога животиње не могу да говоре. (Атвуд 2004: 110, емфаза аутора)

Цимијева мотивација да приповеда и смишља космогонијске митове заснива се на потреби да конзумира рибу коју му лове физички напреднији Кошчићи, јер када га питају да им исприча о делима Кошчевим, Цими је свестан да „причом мора да плати сваку уловљену рибу”, на шта у себи коментарише: „Боже пресеравања, не изневери ме” (Атвуд 2004: 116). Цимијева комична космологија у наредној инстанци започиње инстанцом: „У почетку беше хаос”, након чега наилази на потешкоћу разјашњавања како хаос изгледа. Лишени симболичког мишљења

испрва су тешко разумевали појам слике – цвеће на боцама лосиона по плажи, воће на конзервама сока. *Је ли ово стварно? Не, то је нестварно. Шта је нестварно? Нестварно нам говори о стварном.* И тако даље. Међутим, рекло би се да су сад схватили. (Атвуд 2014: 116, емфаза аутора)

Дакле, Кошчићи успевају да разлуче концепт означитеља од означеног, слику и стварност. У овом сегменту, могуће је да на пародичан начин и Атвудова говори о природи приповедања и фикције кроз идеју метафикције, подсећајући читаоца на однос приповедања и стварности, јер преиспитујући ове технике наратије, коментаришући их и касније их инкорпорирајући у текст, Цими преиспитује природу фикције (види: Де Са 2014: 42).

Џими наставља да на баналан начин дочарава хаос кантицом блата и воде које меша за грумењем земље, уз коментар да хаос не може да се једе и пије, објашњавајући да је тај период хаоса карактерисало убијање људи и једење када нису гладни. У овој космолошкој визији, људи су већ постојали али су били лоши и конзумирали су забрањену храну, па је Косац морао да уреди хаос, начинивши такозвано „Велико преуређење” створивши „Велику празнину” (Атвуд 2014: 117). Свестан да би се Косац противио овој или било каквој другој космологији и питању Божије креације, у Џимијевој приповести Косац је означен као стваралац света, а настанак земље из хаоса и велике празнине утемељено је, како на креационистичким митовима предхришћанских цивилизација, тако и на првим стиховима *Књиге Постања*. Говорећи о настанку Косца Бога, Џими каже да се Косац „никад није родио. Дошао је с неба као гром” (Атвуд 2004: 118), те да би било добро да своју причу касније доради, да Косца обдари „роговима, пламеним крилима, а приде и репом” (Атвуд 2004: 119). Овакве импровизације примећујемо и код Тоби, која у роману *ЛудАдам* преузима улогу Џимија-Снежног као креатора митова о постању. Чувши псовку *јеби га!* (Oh, fuck!) коју изговара Зеб, Кошчићи желе да сазнају значење ове речи. Тоби настоји да пружи валидно објашњење кроз митски образац, настојећи да одржи пуританистички етос. Према њеном предању, Јебига је митско биће:

Јебига му је такође био пријатељ и помоћник, али није могао да се види [...] Али Јебига му је правио друштво и давао му савете. Јебеш је живео у ваздуху и летео наоколо попут птице, па је тако могао да буде са Зебом на минут, па са Косцем, а затим и са Џимијем-Снежним. Могао је да буде на више места одједном. Ако бисте били у невољи и ако бисте га позвали – О, јеби га! – увек би био ту, баш кад би вам затребао. И чим бисте изговорили његово име, осећали бисте се боље. (Атвуд 2014: 164)

У постапокалиптичном свету, Џими (у *Антилопи*) и Тоби (у *ЛудАдаму*) Кошчићима приповедају своју верзију мита о постању што нам указује да су језик и усмено предање и даље релевантни и кључни модели разумевања света. На овај начин, Атвудова одаје признање овим формама које ипак надвладавају технофиличарски детерминизам Кошчеве апокалипсе. Јер, како наводи Маргарет Атвуд, „они који преживљавају, морају да памте и да користе имагинацију (све ствари које су везане за наративни импулс)” (Атвуд 2004г). Као што су Кошчићи знатижељни да сазнају мит о свом пореклу и човек има особину да смишља приче које ће допринети неком смислу земаљске егзистенције (види: Фелдман-Колодзејук 2017: 191). Напослетку, Косац не успева да елиминише симболичко мишљење код Кошчића, зато што

сад раде нешто што Косац није предвидео: разговарају са невидљивим бићем, развили су страхопоштовање. Добро је, мисли Снежни. Прија му кад се испостави да је Косац погрешно. Додуше, није их још затекао да граде себи ликове резане. (Атвуд 2004: 174)

Будући да Џими примећује да долази до развоја симболичког мишљења, он разуме неопходност мита као објашњења појавног света:

Како се ово догодило? Питаће њихови потомци док буду налетали на доказе, на рушевине [...] Ко је овде живео? Ко је ово уништио? Тац Махал, Лувр, Велике пирамиде, Емпајер стејт бидлинг – грађевине које је видео на ТВ-у, у старим књигама, на разгледницама [...] Кад би налетели на њих у три димензије, у природној величини, неприпремљени, побегли би, а након тога требало би им објашњење. У први мах рећи ће да су ту живели цинови или богови, али пре или касније пожелеле да сазнају истину. Као и он, они ће такође имати радознали мајмунски мозак. (Атвуд 2004: 240)

Митска нарација и приповедање остаје централно поље система мишљења које нам помаже да се суочимо са нашом смртношћу на Земљи. У том смислу, колико год комични, банални и апсурдни Џимијеви и Тобини митови били, ови трансформисани митови, напослетку доприносе једној човечности постхуманих Кошчића. Имајући у виду да је Маргарет Атвуд агностик и скептик према идеологији и религији, пародија коју користи да плете митску причу у романима, чини се да има моћ да искупи језик и уметност кроз спасење људске врсте у постапокалиптичном добу (види: Фелдман-Колодзејук 2017: 192).

Роман *Година потопа* детаљније се бави религијским доктринама Божијих баштована, будући да сваком од поглавља претходи једна од песама из њиховог *Усменог химненика* али и проповед њиховог духовног вође, Адама Један. Маргарет Атвуд у *Захвалници* наводи да

Баштовани нису засновани на било којој постојећој вери, мада неке ставке њихове теологије и праксе нису без преседана. Њихови свецни одабрани су према доприносима оним областима које су драге срцима Баштована [...] На текстове химни највише су утицали стихови Вилијема Блејка, уз Џона Банјана и *Химненик Канадске англиканске цркве* и *Уједињене канадске цркве*. (Атвуд 2013: 503)

Према својој структури и рими, баштовански химненици прилагођени су за певање, као што се и Блејкова поезија, услед своје структуре може лако изводити као композиција. И на тематском плану можемо пронаћи релације баштованских химни и Блејкове поетике, која је револуционарна, мистична и одступа од тадашњих конвенционалних религијских текстова. Може се рећи да Блејк свој неконформистички етос црпе од Џона Банјана, чије је *Поклониково путовање*, у периоду када је публикувано, представљало дисидентску хришћанску алегорију која је угрожавала тадашњи религијско-политички естаблишмент. Може се рећи да је његова хришћанска алегорија на коју је у значајној мери утицала републиканска револуција Оливера Кромвела и истинско протестантско усмерење, инкорпорирала и религијске оквири који су били револуционарни у том периоду. Блејкова поезија такође се базирала на идејама протестантског неконформизма, те критици просветитељства и доба разума, које залази у мистицизам и гностицизам. Према Кристоферу Роуланду, Блејкова:

сложена идиосинкратична митологија [...] одражава измењене околности реакције на догађаје Француске револуције. Теме Блејковог корпуса, попут пророчанства, преиспитују хегемонију ауторитативних текстова попут *Библије*. Његова критика дуализма и монархијског погледа на Бога прожима његово дело. (Роуланд 2016)

Будући да *Година потопа* за разлику од *Антилопе* не садржи епиграф, већ се на првој страници романа налази песма из *Химненика*, чини се да је фокус није на позивању на канонска дела, колико јесте на унутрашњем свету романа и идеологији Баштована. То не значи да референце на канонске ауторе не постоје, али оне су сада мање приметне. Баштовански *Химненик* такође пружа увид у дешавања везана за ову секту, која након што доживљава шизму и поделу, бива готово у потпуности уништена апокалиптичним вирусом. Иронија коју Атвудова имплементира у судбину Баштована јесте у томе да их њихова припрема за апокалипсу заснована на библијском пророчанству старозаветног потопа ипак од апокалипсе не спасава. Како примећује Ханс Бергталер,

Баштовани који успевају да преживе, то чине не због својих апокалиптичних веровања, јер њихова настојања да смање свој карбонски отисак показују се у потпуности недовољна да одагнају већу еколошку катастрофу. (Бергталер 2010: 738)

Треба напоменути да *Година потона* има знатно више фокализатора кроз чије увиде можемо да анализирамо трансформацију библијског мита и религијске доктрине Баштована. Главни приповедачи у роману су Тоби и Рен, преживеле чланице овог култа, које кроз флешбекове описују предапокалиптично стање. Док кроз лик Тоби имамо увид свеприсутног приповедача у трећем лицу који подразумева Тобина размишљања, приповедање Рен је хомодијегетичко. Сваку смену наративне перспективе прати песма из *Химненика* и проповедање Адама Један, верског вође Баштована. Такође, кроз тачке гледишта Тоби и Рен имамо увид и у перспективу Зеба, брата Адама Један, чија анти-пацифистичка становишта доводе до религијске шизме и одвајања, те формирања скупине ЛудАдамита. Сви ови ликови значајни су јер пружају различите аспекте сатиричног гледишта и критике идеологије Баштована. Тоби карактерише одређени вид скептичности који преиспитује доктрине Баштована, док Рен то чини на један наиван, индиректан начин, присећајући се детињства проведеног у култу. Критику идеологије култа видимо и на примеру Зеба, који се својим ставовима директно конфронтира са Баштованима, док се проповеди Адама Један чине инхерентно контрадикторним и комичним. Оно што можемо са сигурношћу рећи јесте да су Баштовани организација заснована на еколошким принципима и хришћанским митовима у контексту космогоније и есхатологије. Значајан елемент њихове праксе јесте веганство, забрана једења меса чије се конзумирање поистовећује са првобитним грехом и изгнанством из рајског врта. *Химненик* карактерише песничка форма трансформисаног библијског мита; прва химна обрађује мотив прогона из Еденског врта као утопијског места и идиличне, пасторалне слике природе коју човек нарушава и подјармљује, услед чега бива упоређен са пљачкашем:

Беше то једном Врт најлепши
Што је икада виђен.
У њему сва Божја створења
Пливала, ходала, летела;
Док не дођоше похлепни Пљачкаши,
и побише их редом све.
Све дрвеће што је цвало
И рађало плодове сочне,
Наслаге песка су прекриле,
Лишће, гране и корене моћне
[...]
О, Врту, о, Врту најдражи,
Туговаћу вечне сате
Док не устану Баштовани
И у Живот те не врате. (Атвуд 2013: 9)

Сатирична интерпретација мита о постању Адама Један почиње са „Драги пријатељи” (Атвуд 2013: 22), чиме се алудира на обраћање којим се у сатиричним романима попут Свифтовог *Гуливера*, приповедач обраћа читаоцу да га увери да је оно што говори чињенично. Адам Један уверава своје поклонике да је:

пре пет година, на Дан Стварања, [њихов] Кровни врт Рајске литице био је обична пустиња, окружена прљавим градским четвртима и леглима порока; али сад је процветао попут руже. (Атвуд 2013: 21).

Кровни врт са урбаном баштом коју култивишу баштовани представља алузију Еденски врт из Старог завета. Именовањем вођа ове организације старозаветним именима,

Адам (Један) и Ева (Један), имплицира се потреба да се реконструише слика Еденског врта у редакцији еколошких активиста; стварају се нове догме и интерпретације библијског текста које служе идеологији очувања природе. У *Молитви Дана Стварања*, Адам Један се супротставља тумачењу мита о постању према коме свет беше створен за шест дана, јер такав образац је створен како би се стварање света дочарало примитивном човеку, а „Бог се не може уклопити у уска књижевна и материјалистичка тумачења нити измерити Људским мерилима, јер су Његови дани еони” (Атвуд 2013: 21–22). Настављајући да интерпретира космогонијски мит, Адам Један пореди Божију креацију са Великим праском, којег опет, пореди са сексуалним оргијама, јер се „оба описа у суштини слажу” (Атвуд 2013: 22).

Према Адаму Један, именовање животиња одлика је човекове слободне воље, јер човек је тај који их именује (1 Мој, 2.19, *Библија* 1991: 2); Адам Један верује да се слободна воља стечена привилегијом именовања треба одразити кроз одрицање од стицања материјалних добара и одолевања искушењу да се једе месо (види: Атвуд 2013: 22). У *Постању* се наводи да Бог даје човеку да буде господар над свим живим светом (1 Мој, 2.28, *Библија* 1991: 2), али и да стих који се може тумачити кроз оптику веганства „ево, дао сам вам све биље што носи сјеме по свој земљи, и сва дрвета родна која носе сјеме; то ће вам бити за храну” (1 Мој, 1.29, *Библија* 1991: 2); такође, „свему што се миче дао сам траву да једу” (1 Мој, 1.30, *Библија* 1991: 2). Како Адам Један даље наводи, „Што се тиче самог Адама, Имена Животиња била су прве речи које је изговорио – први тренутак Људског језика. У том космичком тренутку Адам изражава своју Људску душу” (Атвуд 2013: 22). Изгнанство из Еденског врта, према Адаму Један, не догађа се кушањем јабуке, већ кушањем меса, јер „Човек пре пада још није био месождер [...] Колико смо тога својевољно уништили! Колико нам је потребно да се обновимо, сами у себи!” (Атвуд 2013: 22). Из тог разлога, Адам Један сматра да је задатак Баштована следећи: „[Да] извршавамо свој ситни удео у искупљењу Божје Творевине од пропасти и јаловости које су свуда око нас, и уз то се хранимо незагађеним намирницама” (Атвуд 2013: 21). Сличност идеологије Адама Један и еколошких организација је евидентна – модели еколошке правде које он употребљава у складу су са романтизованом слике природе чију девастацију ове организације упоређују са првобитним грехом (дубинска екологија, ЗемљаПреСвега!), како даље наводи Адам Један:

Како је јадно и усахло данас
То моћно семе Стварања –
Јер Човек се одрекну Блискости
Уз убиства, крађу и разарања. (Атвуд 2013: 24)

Док се у библијском бестијаријуму неке животиње попут змије асоцирају са појудом или злим особинама, у интерпретацији Баштована, ове асоцијације змије су занемарене у корист особина мудрости⁴⁹. Баштовани се не позивају на змију из *Књиге Постања*, већ на новозаветну змију која коју Христ употребљава као метафору када каже својим апостолима да буду *мудри као змије а безазлени и мирољубиви као голубови*. У *Јеванђељу по Матеју*, Христ користи само један од митских аспеката змије – мудрост. Према проповеди Адама Један, змија се понекад интерпретира „као зли непријатељ Човечанства”, чиме Адам Један подсећа на асоцијацију змије са Левијатаном, бићем које је „Бог створио да би људе научио понизности”, па и страхопоштовању; Код Грка су сматране

⁴⁹ Као што смо већ приметили у Макартијевом роману, сећање на спаљивање змија имплицира један вид злочина према природи; човек тај који се сада огрешује о змију.

за свете животиње, али у неким религијама означавају „почетак и крај времена” (Атвуд 2013: 275). Такође, Адам Један наглашава функцију симбола змије и кроз обнову, душу која одбацује своје старо биће, након чега се појављује као обновљена, у свој својој раскоши” и стога би људи требало да буду „мудри као змије” и „безазлени као голубови” (Атвуд 2013: 275).

Слика голуба такође бива трансформисана, па се наглашава да овај симбол безазлениости није увек мирољубив, јер „он има и своју дивљу страну” (Атвуд 2013: 276). Према оригиналном тексту, Христ саветује апостоле да мудрост не подразумева неискреност и превару, као што безазленост не треба да буде наивност. Код Баштована, мудрост змије упоређује се са мудрошћу целовитости бића, јер, како проповеда Адам Један, мудрост змије јесте управо та жеља за животом у тренутку, једноставност живота и недостатак потребе за интелектуалним оквирима (види: Атвуд 2013: 277), што чини се, одступа од оригиналног контекста, приближавајући се Њу ејд спиритуалним праксама о самоспознаји и живота у *садашњем тренутку*. Можда је његова интерпретација крајње секуларна – животиње имају инстинкт и мудре су онолико колико им је то дато еволуционим императивом да преживе у свом окружењу

јер оно што је у нама вера и побожност, код других створења је урођено знање. Ниједно Људско биће не може у потпуности спознати Божји наум. Људски разум је чиода што плеше на глави анђела, тако је мајушан у поређењу са Божанском неизмерношћу која нас окружује. (Атвуд 2013: 277)

Трансформација библијског мита о Потопу у контексту романа назива се „безводни потоп”, што је назив за лабораторијски вирус који изазива апокалипсу. Примећујемо библијски контекст апокалиптичног догађаја у опису Безводног потопа који

је показивао све јасне знаке: летео је ваздухом као на крилима, јурио кроз градове попут пожара ширећи уснут читаво море заражених, ужас и крвопролиће. Светла су се свуда гасила. (Атвуд 2013: 32)

Мизантропија према човеку као инхерентно грешном бићу огледа се у сектаријанском одвајању од осталих људи, који бивају окарактерисани као пљачкаши и силоватељи:

Шта хоће људи на барикадама? Да пљачкају, нема сумње. Силовање, новац и друге бескорисне ствари. Када наиђе Безводни Потоп, говорио је Адам Један, људи ће покушати да се спасу утапања. Хватаће се за сваку сламку. Пазите да не будете та сламка. (Атвуд 2013: 34)

Стицање материјалних добара се преувеличава и поистовећује са похлепом која проузрокује Божији гнев, и ултимативно Безводни потоп, јер „и попут Стварања и Пад је процес који траје. Наш пад је пад у похлепу” (Атвуд 2013: 71). Адам Један бива поистовећен са Нојем, јер „према Људским Речима Божјим, задатак спасавања одабраних Врста препуштен је Ноју, који представља оне најсвесније међу Људима. Само је он унапред упозорен” (Атвуд 2013: 114). Према есхатолошкој визији Баштована, човекова слободна воља доводи до греха, јер Бог је знао да је:

нешто пошло по злу са његовим последњим огледом, Човеком, али је било прекасно да то поправи. ‘Нећу више клети земље с људи, што је мисао срца човечијега зла од малена; нити ћу више убијати свега што живи, као што учиних’ (Атвуд 2013: 115)

Адам Један реинтерпретира мит о Постању кроз биоцентрични модел – живи свет, из којег је човек изузет, налази се у центру његове интерпретације. Ово анти-антропоцентрично тумачење заснива се на библијским стиховима у којима се помиње да се животиње треба да страхују од човека. Међутим, уместо интерпретације према коме Бог поручује да се човек брине о животињама, у сатиричном митском тумачењу, човека се треба бојати због његове инхерентно коруптивне и зле природе: „све звијери земаљске и све птице небеске и све што иде по земљи...нека вас се боје и страше”, јер идеја да се „плаше Човека” тумачи се као упозорење животињама да се чувају „*Човека и његовог злог срца*” (Атвуд 2013: 115, емфаза аутора). Животиње, стога, не треба убијати и конзумирати, јер животиње имају душу, што поткрепљује цитатима из *Књиге о Јову*: „научиће те; или птице небеске казаће ти...и рибе ће ти морске приповједити” (Атвуд 2013: 115). Њихова милитаристичка визија која се заснива на изгнанству и греху, сматра долазак потопа и апокалипсу као нужност да би се регенерисао свет. Баштовани нису усмерени према визији Новог Јерусалима на небу, већ овде на Земљи у оквиру своје еколошке визије.

Пре остваривања њиховог пророчанства – визије еколошке правде на Земљи – Баштовани формулишу секуларну визију рајског врта у оквиру Кровне литице, урбане баште у којој гаје органску храну; на тај начин Атвудова трансформише мит о рајском врту који је смештен у контекст простора урбане пољопривреде. Такође, пародира се мит о Ноју кроз именовање Арарата, склоништа са храном за преживљавање апокалиптичне пошести. Иронично, у Араратима Баштовани бивају принуђени да једу животиње, али их та склоништа не спасавају од смрти⁵⁰. Косац, с друге стране, имплементира своју технофиличарску визију Еденског врта у којима су нови Адами – Кошчићи; они су људи који би требало да буду безгрешни, а простор симболичног назива „Рај”, замишљен је као симулација природе, климатизована биосфера под куполом (митским јајетом) из којег и Кошчићи бивају изгнани у постапокалиптични свет. Оба раја, симболички, заокружују приче постања и апокалипсе, укореењени у интерпретацији доба постања као идиличног, утопијског простора златног доба коме се треба вратити како бисмо повратили равнотежу са природом (види: Кек 2018: 33).

Међутим, идеја људске природе, како приповеда Адам Један, није искључиво проблем човечије природе, већ је то проблем свих примата, који имају необуздане жеље, чиме се евоцира одређени сатирични научно-религијски синкретизам, јер

Наш пад из првобитног Врта био је Пад од безазленог испољавања тих образаца и нагона ка свесности о [приматима], које смо се постидели; а од тада потичу наша туга, наша стрепња, наше сумње, наш бес уперен против Бога. (Атвуд 2013: 70–71)

Овај грех према природи о којима говоре Баштовани јесте двојак, долазећи како од Бога, тако и од природе. У контемплацијама о опозицијама Бога и природе, долази до једног научно-религијског синкретистичког дискурса. Адам Један говори о немогућности науке да порекне Божију егзистенцију, јер

Бог је чисти Дух; па како онда ико може да тврди да немогућност мерења Немерљивог доказује његово непостојање? Бог је одиста Не-Ствар, Не-Стварност кроз коју и помоћу које постоје све материјалне ствари; јер када не би било такве Не-стварности, постојање би било тако крцато материјалношћу да се једна ствар не би могла разликовати од друге. Само

⁵⁰ Тоби преживљава апокалипсу заточена у ноћном клубу у коме је радила као плесачица, а Рен преживљава захваљујући томе што остаје на свом радном месту у луксузном спа центру.

постојање одвојених материјалних ствари јесте доказ Божије Не-Стварности. (Атвуд 2013: 70)

Бог је могао да створи Човека чистом речју, али није применио тај метод. Могао је да га створи од праха земаљског, што је на изванредан начин и учинио, јер шта бисмо друго могли назвати 'прахом' ако не атоме и молекуле, градивне честице свих материјалних бића? Поред тога, Он нас је створио дуготрајним и сложеним процесом Природне и Полне Селекције, која није ништа друго до Његов генијални начин усађивања понизности у Човека. (Атвуд 2013 :70)

Скептична према идеологијама, Атвудова пародира како креационистичке тако и еволуционистичке митове, јер и религија и наука знају да буду идеологизоване и доктринарне. Док Адам Један настоји да објасни научно као нешто што долази од Бога, Косац божанско приписује физиолошким процесима, јер „Косац се противио идеји бога, идеји било каквих богова, и свакако би се згадио над својим постепеним обоготваравањем” (Атвуд 2004: 118) и стога настоји да идеју Бога укине код Кошчића елиминацијом неурона заслужних за ову идеју. Цимијевим сведочењем запажамо да се ово не догађа:

Никад није видео жене да опште са Антилопом, иако то често помињу. Како то изгледа? Сигурно изговарају неку молитву или бајалицу, јер би чак и оне тешко поверовале да се Антилопа отеловљује пред њима. Можда падају у транс. Косац је мислио да је елиминисао оно што је називао 'мождана Б-тачка'. *Бог је скуп неурона*, неумољиво је понављао. Међутим, проблем је био тежак: ако се извади превише тих неурона, добија се зомби или психопата. Али ови људи нису ни једно ни друго. (Атвуд 2004: 173, емфаза аутора).

Цими се да пита да ли је Бог „неуронски кластер” и да ли се тај „кластер код људи преноси природном селекцијом јер у себи садржи конкуритивност, или је то можда само спандрел, фенотипска карактеристика и нуспојава адаптације” (Атвуд 2013: 269).

У роману Година потопа, фундаменталистичко схватање хришћанских догми, извргава се сатиричном кроз пародирање хришћанских секти и култова, које се, у верзији Атвудове, приближавају Њу ејд спиритуализму. Скептична тачка гледишта Тоби открива сатиричну идеологију Адама Један при првом сусрету са њим. Адам Један и његови следбеници бивају описани стереотипном сликом култа:

Вођа је носио браду и кафтан који је изгледао као да су га шили дрогирани патуљци. За њим је ишла шаролика група деце – различитих узраста, свих боја коже, али сва у тамној одећи – носећи таблице са исписаним слоганима: Божји баштовани за Врт Божји! Не једите Смрт! Животиње, то смо ми! (Атвуд 2013: 55)

Њена скептична тачка гледишта заснована је васпитању, јер отац јој је говорио да је „за проповедаоницом превише превараната а на седиштима превише будала” (Атвуд 2013: 40). Призор Адама Један наликује вођи култа карактеристичног за многе америчке миленаристичке култове. Северноамерички културни простор бележи значајну појаву миленаристичких култова попут Давидијанаца Дејвида Корейша, Небеске капије Маршала Еплвајта или Породице Чарлса Менсона. Дешава се да вође ових култова буду полигамни и са тенденцијама да искоришћавају чланице култова као своје љубавнице, па иако номинално пуританистички, ови култови постају место полигамије. Неки други култови, попут оних који су се наслањали на хипи културу, практикују слободније сексуалне праксе и живот у комунама. Користећи моделе религијских култова, Атвудова пародира ове

фундаменталистичке моделе⁵¹ кроз Тобину скептичну тачку гледишта према коме су Баштовани били једнаки на духовном плану, „али то није важило за онај материјални” јер су Адами и Еве имали виши статус од осталих чланова (сви су били једнаки, али Адами и Еве су били мало једнакији). Бројеви који би пратили њихова имена (Адам Један, Адам Два ... Ева Један, Ева Седам) наглашавали би пре њихову стручност, него ред важности. Како Тоби наводи,

Мислила је да њихова заједница много по чему подсећа на манастир. Свештеници, па затим искушеници. И искушенице, наравно. Осим што се чедност није тражила. (Атвуд 2013: 61–62)

Упркос пуританизму испољеном у веганству и антиконзумеризму као и фундаментализму вере у долазак судњег дана, Баштовани и ЛудАдамити слободније ступају у односе и код њих је то поље сексуалности отворено. Из тог разлога, Атвудова прави текстуалну алузију на адамите, ранохришћанску нудистичку секту другог века нове ере, која је практиковала нудизам као вид испољавања исконске невиности Адама. Такође, адамити одбацују категорију брачне заједнице као нешто што је непознато примордијалном рајском врту. Њихово разумевање сексуалности је динамично, апокалиптично, либераторно, у супротности са статичношћу и прохибицијама црквених тумачења о првобитном паду у грех. Према њиховим интерпретацијама библијских правила, сексуална енергија није се сводила искључиво на прокреацију, већ и на ужитак. У том смислу, сексуалне праксе адамита су јеретичке и либераторне. Како проналази Браун, „адамити су настојали да поново успоставе невини еротизам Адама пре Пада, практикујући *coitus reservatus*, сексуални однос без оргазма, то јест, чисто предзадовољство⁵²” (Браун 1970: 30, емфаза аутора).

Према верзији Њу ејд апокалиптизма Маргарет Атвуд у коме се конституише једна либераторна апокалипса, долази до ослобађања сублиминираних, потиснутих сексуалности на више начина: Апокалиптични моменат открочења у роману проузрокован је коришћењем таблете *екстрадост* која појачава либидо. Истовремено, Кошчићи ступају у неспутане сексуалне односе, а асоцијација Кошчића на адамите такође почива и у идеји нагости, одсуства стега првобитног греха наметнутог Августиновим интерпретацијама библијског текста о Изгнанству. Према идеологији Баштована „треба да живимо животом Звери у његовој једноставности – без одеће“ (Атвуд 2013: 71). Средњовековно хришћанско секташтво у старој Бохемији бележи одржање адамитске догме која је почивала на животу у комунама, пратиковала телесну нагост, као и слободну љубав, одбацујући како брачну заједницу, тако и приватно власништво. На исти начин, „Баштовани су подржавали верност кад је реч о везивању, док је Корполиција склапала бракове инсистирајући на могућностима контроле појединца коју тај чин пружа“ (Атвуд 2013: 142). Још једна од асоцијација јесте

⁵¹ Овде се пародира Кошчева идеја да се сви греси човека заснивају на спутаној сексуалној енергији; спутавање ове енергије, како се чини, можда је допринело до прогона жена које су сматране вештицама у Средњем веку. Могуће је да је томе допринело монаштво ових свештеника, што је потиснуло сексуалну енергију сублимирајући је мржњу према жени.

⁵² У оригиналном тексту, аутор користи реч *forepleasure*, која се дефинише као „угодно узбуђење (као оно изазвано стимулацијом ерогених зона) које има тенденцију да доведе до или ослобађа интензивније емоционалне реакције (као у оргазму)” (Миријам-Вебстер 2020). Дакле, сексуално узбуђење које се одиграва пре оргазма, чиме би *endpeasure* било дефинисано као оргазам.

елиминисање идеје брачне заједнице код будућих Кошчића, уписане у њиховом генетском коду.

Апокалиптичне миленаристичке култове друге половине 20. века карактерише својеврсна сексуална деградација. Наиме, познат је случај из 1997. године када је неколицина припадника култа Небеска капија, на челу са својим лидером, пронађена мртва у своје склоништу. Следбеници овог миленаристичког месије, Маршала Еплвајта, починили су самоубиство верујући да ће их пролазећа Халеј-буп комета транспоновати у један нови ноосферични простор изван Земље у коме ће достићи надљудски ступањ свести (види: Петман 2002: 1). Самосакаћење које је пратило масовно самоубиство било је брутално – припадници култа су се самокастрирали како би одагнали сексуалне нагоне, што је, како верује Петман, „озбиљан преступ имајући у виду неогностичке амбиције ове секте” (Петман 2002: 1). Фасцинацију америчким апокалиптичним култовима Петман повезује са „еротском свести” (Кермод 2000: 46) о којој говори Френк Кермод у студији *Осећај једног краја*. За Петмана, 2001. година (и Кјубрикова и ова наша) представља тренутак ишчекивања откровења, миленијума, есхатона, утопије, натчовечанске свести (како је виде поједини Њу еџ покрети), једног краја историје које назива либидалним трансфером вредности (види: Петман 2002: 3).

Либидални миленаризам везује се за идеју трансгресије, превазилажење потиснуте сексуалне жеље или транспозиције у једно економски правичније друштво. Разочарањем у еманципаторску моћ технологије као и пропасти могућег идеала другачијег економског поретка, у виду пропасти СССР, чиме непријатељ сада постаје аморфни (види: Петман 2002: 3), култизам Небеске капије у популарној култури дефинише се кроз појмове „репресије, ослобођења, трансгресије и трансценденције” (Петман 2002: 3). С друге стране, ако се зна да су други култови попут Давидијанаца и Аум Шинрикјо бележили неспутано апокалиптично ослобођење, можемо приметити да миленаристички култови „нагињу према екстремним ставовима везаним за сексуално понашање, у којима је секс или забрањен, или неселективно уживан” (Томпсон 1997; Петман 2002: 7).

Баштовани, међутим, бивају остављени на миру од стране Корполиције, ултимативне спреге државног апарата и корпорација, јер свет Маргарет Атвуд и даље одликује чврстим хришћанским етосом који би нашкодио угледу Корпорација. Баштовани се ослањају на дух времена и углед који имају *Петробаптисти* (фарсична црква која се заснива на поштовању нафте, сатирична алузија на баптисте Библијског појаса, америчког каубојског сентимента, неоконзервативаца попут Буша и Чејнија) и *Знани родови* (комерцијализована религијска организација екстремно либералног Запада). Како Тоби наводи, Корполиција посматра Баштоване

као уврнуте фанатике који комбинују екстремизам у исхрани с лошим смислом за моду и пуританским ставом о куповини. Али не поседујемо ништа што они желе, тако да нас не проглашавају за терористе. (Атвуд 2013: 65)

Према Баштованима, поседовање материјалних добара представља табу, услед чега се друге организације посматрају као деградирајуће из њихове перспективе. Разуме се, Петробаптисти и Знани родови представљене су као два екстрема у поређењу с којима би Баштовани требало да изгледају озбиљније. Док се догма Петробаптиста заснива на комичној игри речи (у називу је уписана латинска реч за камен, али и комични еквивалент Свети Петар = Свети петрол, Света Нафта), они би требало да представљају конзервативну десницу белог англосаксонца америчког Југа. Многе баптистичке фракције и јесу, чини се,

миленаристичке, док се њихово тумачење *Светог писма* и науке исмева као превише буквално. Атвудова на сатиричан начин представља једну поларизовану слику баптиста која се региструје у свести либералнијих Американаца. Са друге стране, либерална спиритуалистичка хришћанска секта бива исмевана и доведена у другу крајност, што примећујемо у Тобином мишљењу о Вини, која се прикључила Знаним родовима Западне обале сматран за епицентар прогресивне политичке струје у Америци. Како наводи Тоби, они сматрају да је

богатство знак Божје наклоности, јер *По родовима њиховијем познаћете их*, док *род* означава банковни рачун. Вина је приступила франшизи витаминских суплемената *Здравосвести* и брзо се проширила на пет продавница и одлично јој иде. Бернис је рекла да је Западна обала савршена за то, мада се тамо сви баве јогом и сличним стварима тврдећи да је то духовност, они су заправо уврнути, материјалистички рибоједи и телесни фанатици који раде фејслифтинге, уграђују бимпланте и баве се генетским инжењерингом, и имају потпуно изврнут систем вредности. (Атвуд 2013: 339, емфаза аутора)

Упркос томе што се Знани родови критикују због приземног синкретизма са философијом јоге и источњачким религијама, Баштовани такође поседују елементе ових пракси у контексту просветљења, јер „никад није успела да доживи тренутак просветљења који је доживела првог дана са Баштованима” (Атвуд 2013: 202). Медитација је, такође, саставни део њихових ритуала и достизања виших стања свести, јер како каже Адам Један, „у својим медитацијама, у својим унутрашњим путовањима, немојте отићи тако далеко да уђете у безвремено пре него што куцне час” (Атвуд 2013: 197). Остали култови се такође подвргавају сатиричном:

Познати Род и Петробатисти и остале богаташке религије држале су се подаље од тог краја, али би понекад наишла каква неугледна група Војске спаса [...] Суфистичка Браћа Чиста Срца [...] Старине у црној одећи [...] Харе Кришна [...] Лављи Исаисти и Вучји Исаисти држали су проповеди на угловима улица, сукобљавајући се кад би се срели: препирали су се око тога да ли лав треба да спава са јагњетом, једног дана кад стигне царство мира. (Атвуд 2013: 54)

Тоби преиспитује истинитост есхатолошког знања Адама Један, наводећи да није видела никакве доказе надлазеће апокалипсе, јер можда до таквих претпоставки Баштовани долазе гатајући по „птичијим утробама” (Атвуд 2013: 63). Чини се да ни методологија спасавања од потопа није најпрецизније осмишљена – од сваког се очекује да сачини властиту арку и да прикупи неке животиње или бар имена животиња (види: Атвуд 2013: 63). Скептичност Тоби напослетку се испољава директним и резигнираним обраћањем Богу уз незадовољство новим светом који је место опасности и могуће смрти, питајући се да ли су Кошчићи као нови људи Божија замисао о побољшању људске расе. Тоби се пита да ли су ликови овог постапокалиптичног света резултат Божије одлуке, јер Бог се одлучује да сачува

чудне примерке: групу некадашњих научника, шачицу баштованских отпадника, два психотичара на слободи са полумртвом женом. Тешко је да је то пример преживљавања најспособнијих, сем у случају Зеба. (Атвуд 2013: 480)

С друге стране, колико год били контрадикторни, Баштовани су ипак скупина антиконформистичких појединаца који се могу допасти читаоцу. За Баштоване се може рећи да представљају једну мирољубиву групацију, која настоји да, према свом веровању, приповеда добро, јер и

Бог у себи носи све што је добро. Он такође мора имати и смисао за игру – дар који је поделио и са другим Створењима осим нас, о чему сведоче и игре Врана и Веверица, као и раздрагана игра Мачића. (Атвуд 2013: 233)

Овај смисао за игру о коме говоре симболички представља визију трансформације мита Маргарет Атвуд, као једну књижевну игру која се огледа кроз забавна, јеретичка, архаична, али истовремено и сатирична и недогматичка читања *Библије*. На тај начин, како запажа Михаела Кек, они представљају противтежу дистопичним тоталитарним фундаменталистима Републике Гилеад из *Слушкињине приче* (види: Кек 2018: 33).

Хоуп Џенингс запажа да се у *Години потопа*

метафикционални и комични приступ Маргарет Атвуд противи великој традицији апокалиптичног мита, али да она ипак не настоји да разоткрије узалудност откривења и/или значења, већ се фокусира на демитологизацију како би показала границе или циљеве самог мита. (Џенингс 2010: 12)

Џенингс се слаже да се од читаоца не очекује да ишта узмемо за озбиљно, нити да прихватимо верзију еколошке апокалипсе у редакцији Баштована (види: Џенингс 2010: 13), али како примећује Маринела Гримбик, Атвудова нас ипак наводи да прихватимо идеју да литерарна уметност (фикција) можда може да буде катализатор еколошке свести, без обзира на то што се еколошке и хришћанске есхатолошке доктрине презентују на сатиричан начин (види: Гримбик 2017: 199). Овај процес морамо схватити као једну тематску и структуралну хибридноост – као што Баштовани практикују хибридно теологију (дарвинизам, екологија, религија, веганство, Њу ејџ, миленаризам, анти-конформизам и слично), тако су и Кошчићи хибридне творевине у чије генетско ткиво Косац (и сам задојен разним контрадикторним идејама) уноси превише елемената различитих идеолошких структура. Међутим, оно што Гримбик запажа као хибридно у смислу стила и постмодерног приступа овом роману, јесте хибридноост која се одвија у металептичности њене фикције – комодификација екологије се критикује, будући да је и сама еколог и да зна да њена публика долази из сфера живота наклоњених неком виду либераторних пракси (феминизам, антикапитализам, антифундаментализам, екологија). Атвудова не само да настоји да сатирично сагледа такве праксе, већ прихвата властиту комодификацију која се огледа кроз духовита предавања везана за роман *Година потопа* (који представљају незаобилазан део корпуса), али и сатиричним текстом којим рекламира пивницу која добија назив према ЛудАдамитима и инкорпорира свеце из романа у маркетинг фирме, збијајући шале на рачун идеологије у властитим романима. Истовремено, Атвудова као прилог на сајту романа (www.yearoftheflood.com) нуди списак озбиљне еколошке литературе, што је показатељ намере дела да се, кроз боље разумевање неизбежности комодификације као једне друштвене детерминанте, изнађе један еколошки глас уз помоћ кога би њен роман заиста задобио један види еколошког активистичког читалаштва⁵³, јер како примећује Маринела Гримбик, *Година потопа* је „хибрид комодификације, активизма, евангелизма, уметности и културе познатих личности” (Гримбик 2017: 200), па се стога не може очекивати да са озбиљношћу схватимо доктрине Баштована, већ кроз једну сатиричну оптику учесталих смењивања високе озбиљности и комедије, као и идеје да се човек од других животиња

⁵³ Интересантно је да се на сајту могу наћи и дискови музичких изведби песмама из *Химненика*, али и други литерарни и нелитерарни додаци, које креирају један спољашњи свет дела који доприноси разумевању и рецепцији романа.

може разликовати у погледу више свести и интелекта (види: Хаулс 2008: 64). Истовремено, важно је прихватити намеру Маргарет Атвуд да уметност ипак може, или барем треба да покуша, да промени свет, јер ако нема уметности, шта онда настојимо да очувамо и шта нас чини човеком?

И стога се у роману *ЛудАдам* Кошчићи све више хуманизују и постају сличнији људима. У тренуцима када им Тоби приповеда о томе како је продала своје јајне ћелије на црном тржишту, они показују емпатију и тугу. Док се брутални Пејнболери дехуманизују, Кошчићи и свињони (који су интелигентнији него обичне свиње, јер у једном тренутку праве савез са људима и Кошчићима) задобијају све више људских карактеристика. Тачка гледишта се полако усмерава према Црнобрадом (игра речи Blackbeard = Blackboard, школска табла, наставник, приповедач) који развија писање и почиње да приповеда нове митове. Један од тих митова је *Мит о Тоби* који, кроз оптику хомодијегетичког приповедача Црнобради уписује у књигу, јер сада већ знамо да ће имати ко да је прочита. На тај начин, Атвудова имплементира трансформацију мита кроз игру као вид приповедања Црнобрадог – више се не говори о изузетности људског субјекта који доводи свет до уништења, али долази и до трансформације постојећих митова, које су креирали Цими и Тоби. Постајући свесни наративности и фикционалности, Кошчићи теже да сами прилагоде митове кроз сталну трансформацију њихове свести и критичког размишљања, преиспитивања, што отежава ситуацију Тоби да више измишља приче. У хагиографији Црнобрадог, људи постају свец и митска бића, пријатељи које су они познавали и којима су приписане светачке особине. Такође, Кошчићи се све више хуманизују и у погледу моралних одлика, јер будући да су генетски предиспонирани да приступају парењу као животиње (променом боје гениталија) Црнобради у *Књизи* записује како би у будуће требало да поштују жене и да их питају за одобрење пре сексуалног односа (види: Атвуд 2014: 386). Будући да према инструкцијама Тоби, Кошчићи планирају да преписују запис њихове свете књиге, примећујемо да цивилизацијски процес преписивања библијских текстова води Кошчиће у будућност у којој ће доћи до развоја симболичког мишљења, уметности, религије, али нека питања остају отворена: да ли ће та нова култура и цивилизација довести до новог Косца и нове апокалипсе? Чини се да постапокалиптични хибридни свет постаје све хуманији, а да одсуство људи не значи одсуство хуманитета, јер у застрашујућој визији у којој људи бивају замењени другим хуманоидима, будућност човека јесте туробна, али не и будућност Земље, нити будућност човечанства. У тренутку када Црнобради описује Тобино самоубиство, примећујемо недостатак догматичног мишљења у записима нове митологије. Уместо да путем митолошке слике објасни суицид, Црнобради записује да он *не зна* разлог Тобине смрти, на тај начин укидајући жељу за апсолутном истином и дестабилизујући догматичне митске обрасце над којима су монопол имали Цими и Тоби. Црнобради одступа од једне апсолутне истине мита, омогућавајући плуралитет истина:

Где је она отишла, ја не могу записати у овој књизи јер не знам. Неки кажу да је умрла од себе и да су је појели лешинари. Свињони то кажу. Други кажу да ју је одвела Антилопа и да сада лети ноћу у шуми у обличју Сове. Неки кажу да је отишла да се придружи Пилар и да је њен Дух жбуну зове. (Атвуд 2014: 390)

IV КОНЗУМИРАЊЕ ПРИРОДЕ, ИДЕОЛОГИЈА ЕКОЛОГИЈЕ И РОМАНИ КОЈИ „УПОЗОРАВАЈУ”: ДРУШТВЕНИ КОНТЕКСТ И АКТУЕЛНЕ ДРУШТВЕНЕ КРИЗЕ

Након што смо одредили на које начине постапокалиптична проза у фикцији Кормака Макартија и Маргарет Атвуд кореспондира са литерарном традицијом унутар и изван канона, како се митско-религијски и философски модели трансформишу у овим романима, пред нама је задатак да одредимо на који се начин постапокалиптична књижевност интерпретира у друштвеном контексту. Упркос литерарном достигнућу ових романа, постоји и незанемарив корпус критичких текстова који ове романе анализирају из позиција друштвеног контекста и односа који ова дела успостављају са актуелним друштвеним кризама. Као што је напоменуто у уводу, примећујемо да се канон отвара за дела која се баве неким друштвеним проблемом који је релевантан у друштвеном контексту: род, класа, раса, колонијално у својству *утишаног другог*. Постапокалиптична проза поседује и фактор друштвене ангажованости, што додатно легитимизује ову литературу као значајну и друштвено одговорну, превасходно у контексту екологије и економије. У нововековној критичкој литератури све више почињемо да чујемо глас природе као глас утишаног другог. Рецепција постапокалиптичне прозе у академским круговима идентификује се и као она која указује на проблеме експлоатисане природе, климатске промене, врхунца нафтне производње, услед чега се постапокалиптична се конституише и као друштвено одговорна књижевност. Такође, забринутост услед могућности економског колапса на почетку миленијума чини се као још један од фактора друштвени криза који се тумаче у контексту друштвено одговорне фикције, што доводи до тога да се постапокалиптична проза може читати у анти-конзумеристичком кључу, као један од одговора на прекомерну потрошњу и културу гомилања непотребне робе, ресурса, као и опште технофилије и прогреса који може довести до краха цивилизације. Конзумеризам поставља питања о храни и оскудици ресурса као и о трансгресији табуа конзумирања животиња и човека. Постапокалиптична проза користи тропе које мапирају њени мање признати претходници, док истовремено преиспитује идеологичност исте те ангажоване књижевности као производе центара моћи који истовремено дестабилизују ове центре моћи али се показују и као њени експоненти. Ово поглавље има за циљ да укаже на идеолошка чворишта – природе, дивљине, екологије, популације, климе, нафте, хране, животиња, тела, неопримитивизма, и других сродних категорија ангажованог које се у том процесу преузимају, преиспитују и одбацују.

Разумемо ли постапокалиптични роман као упозоравајућу апокалипсу, примећујемо више акутних друштвеним криза: проблем очувања природе који се огледа у еколошкој апокалипси; нестанак нафте и климатска промена бива схваћена као апокалиптична; необуздани технолошки раст може да проузрокује како нуклеарни рат или дестабилизацију идеје човека и телесности; колапс економског система који може да окрене човека против другог појединца и створи екстремне, апокалиптичне ситуације канибализма. Такво тематско поље, у коме ћемо се усредсредити на изналажење сличности у делима Кормака

Макартија и Маргарет Атвуд, назваћемо пољем потрошње, прецизније конзумеризма. Постапокалиптичне теме ових романа (нестанак природе, нестанак простора, популациони проблем, оскудица ресурса, промена климе, радикалне заједнице, канибализам) припадају конвенцијама које су карактеристичне за романе постапокалиптичног мода. Кризе о којима се говори могу бити схваћене као кризе прекомерне потрошње ресурса: високотехнолошка културна доминанта базира се на експанзији и прогресу, а у таквом систему простор вегетације се редукује. Природа бива угрожена, што се у романима постапокалиптичне фикције доводи до екстрема – ресурси нестају, ступа стање екстремне оскудице и у таквом свету, нестају све погодности оног старог света. У популационој апокалипси човек постаје вишак, док се у постапокалиптичном стању брише граница човека и животиње, па и човек постаје објекат конзумирања.

Еколошка (пост)апокалипса у овим романима налази се у симбиотичком односу са екокритиком, интердисциплинарном теоријом која текст проучава из позиције „природе”. Приметићемо да тематика уништеног простора заузима значајно место у роману о крају света, а тај простор представља поље идеологије: концепт дивљине и нетакнуте природе бива дестабилизован, као што се и концепт природе, према савременим екокритичким и философским теоријама, у овим романима проблематизује. Приметићемо да се постапокалиптични романи сматрају романима климатске промене и нафтне кризе, али увидећемо да су и ове категорије подложне идеолошком структурирању. Покушаћемо да осветлимо еколошки ореол постапокалиптичних романа, да би нам се показало скривено поље идеолошких деловања, не само у вези са климатским променама, већ и у домену једне идеализације природе и златног доба дивљине и слике природе. Напослетку, бавићемо се и другим облицима идеолошког које се рефлектује у сурвивалистичком, анархистичком и конзумеристичком поимању свакодневног живота.

Дела Маргарет Атвуд се сама отварају за екокритичка проучавања будући да се садржај романа бави еколошким покретима и њиховим идеолошким позицијама. Макартијев роман јесте такође роман о природи, не само на начин на који је постапокалиптични роман *еколошки* (тематиком уништене природе), већ се, као и код Атвудове, отвара за читања која су у ширем домену екокритичког интересовања: нафтне кризе и климатске промене. Истовремено, Макартијев роман јесте плодотворно тле не само за раније екокритичаре који се баве дефиницијама о човековој кривизи за нестанак природе, већ и за савремена философска промишљања о идејама природе и простора, као и за сусрет сукобљених екокритичких струја унутар екокритике. Природа постаје централна метафора философских стремљења, јер се теорија отвара за проблематику тела, постхуманитета, али и нових онтологија хибридних простора смећа и постапокалиптичних рушевина.

У настојању деконструкције да разгради концепт природе као слике идеала пасторалне дивљине, показује се да и екокритика, као и постапокалиптични роман схваћен као упозоравајућа фикција, постају поље идеолошких тензија. Постапокалиптична проза почиње да се разуме као памфлет за борбу против климатске промене, која према неким ауторима, представља кључно поље идеологије данас. Одмах треба нагласити да циљ таквих преиспитивања није покушај порицања научне теорије о климатским променама, али ће се наћи простора да се ове теорије преиспитају у њиховој идеолошкој апаратури у чији систем бивају укључени постапокалиптични романи. Важно је нагласити да је текст Атвудове сатирично гледиште на начин на који се екологија конституише као идеологија, али тиме се не имплицира да је Атвудова, као личност и активиста, противница тезе о

антропоцентричној климатској промени, јер њен текст, као ни Макартијев, није прескриптиван. Еколошка визија Маргарет Атвуд у романима *ЛудАдам* је изузетна из разлога што указује на проблеме у креирању еколошке свести и њене употребе у контексту глобалног капитала, као и критике заблуда примитивистичких покрета укидања технологије и враћања древним моделима живота. Ми ћемо указати на једну појединост у мејнстрим еколошкој свести климатске промене и идиличности пасторалне слике природе које нам се као метанаративи. Из тог разлога, битно је направити пресек екокритичке критике као релативно неистраженог поља критике у критичком корпусу на српском језику.

IV 1. Екокритика: теорија и релевантност еколошке свести у постапокалиптичном контексту

Имајући у виду формулацију Лоренса Бјула да је „апокалипса најснажнија могућа метафора коју савремена еколошка имагинација има у свом регистру” (Бјул 1995: 285), примећујемо значајан корпус текстова који се баве Макартијевим романом и трокњијем Атвудове из критичке перспективе екокритике, теорије која се профилисала на проблематику *утишаног гласа природе* у тексту. Као што је као глас маргинализованог субјекта наступио на критичку сцену у виду гласа жене, родне, расне, класне или етничке мањине, тако се екокритика обазире на природу као потлаченог другог у савременом технолошком друштву (види: Спек 160) али и кроз историјско-културолошки континуитет. Након што тема подјармљене природе бива скрајнута из критичке оптике, екокритика почиње да тумачи човеково окружење као валидну категорију у оквирима књижевног, естетског и политичког, на сличан начин на који се теорије рода, класе и расе (види: Спек 161). Имајући у виду спрегу еколошког аспекта постапокалиптичне прозе као ангажованог романа, примерено је да се направи преглед екокритичке теорије чији се тропи евидентирају у постапокалиптичној прози. Као што смо нагласили, постапокалиптични мејнстрим поставља круцијална питања о еколошкој будућности нашег света, али истовремено преиспитује редукционизам ових поставки.

Екокритика се рађа на маргинама књижевне критике позног 20. века. Док су се на таласу ослобођења аутора, жене, рода, пола, класе, расе и колонијализма конституисали разни књижевни приступи читању књижевног дела, чинило се да је питање природе боравило у књижевном *андерграунду*. Питање еколошке ревалуације природе као *другог* поставља се након актуелизације научних публикација о еколошким проблемима, чиме се отвара простор за читање природе у уметничким делима на начин на који питање жене анализирају феминистичке студије. Испрва се екокритички текст односио на стварни свет, на окружење и импликације нарушавања човековог окружења које треба заштитити и сачувати. Истовремено, (пост)структуралистичка текстуалност усредсредила се на свет унутар текста, деконструишући стварност која се јавља унутар језика, унутар идеологије и друштвених контекста, што је умногоме допринело томе да екокритички текстови буду сувишни, неадекватни или недорасли академским стремљењима. Природа није имала своје место у ослобођењу човека, јер упркос томе што су спорадични али чести протести еколошких организација били присутни у политичком простору, ослобађање природе (али

и животиња) није проналазило своје академско место у борбама за класно, расно и родно освешћивање у хетерогеним праксама теорија заснованих на постструктурализму (феминистичка критика, постколонијална критика, теорија расе, студије рода, маскулинитет и квир). Чини се да је тек након деконструкције појмова жене, рода, класе и расе, на ред дошла и природа, која своје место у академији добија са еколошким проблемима који заузимају већи простор у медијском и научном дискурсу. Природа такође постаје маргинализован елемент у логоцентричном патријархалном поретку, а то је значило да јој треба дати глас као утишаном другом, као сегменту света који не може да говори за себе.

У 21. веку долази до асимилације еокритике и постмодерних теорија, чиме се питање природе на постмарксистичким и постструктуралистичким системима анализе полако транспоновало у критичку теорију. Питање је да ли је данас еокритика успоставила властиту књижевну теорију или се класификује као област тематски заинтересована за природу/екологију/окружење и сегменте стварности које они обухватају. С друге стране, мноштво академских текстова, научних конференција и студијских предмета потврђује релевантност еокритике као књижевне дисциплине и кључа за отварање контрадикција и гласова унутар књижевног дела. Јер, како наглашава Тимоти Кларк, „’окружење’ је, заправо, ’све’” (Кларк 2011: 203).

Два кључна дела сматрају се протоеокритичким текстовима и представљају незаобилазне студије које су конфигурисале раније текстове: Лео Маркс, *Машина у врту: технологија и пасторални идеал у Америци* (1964) и Рејмонд Вилијамс, *Село и град* (1973). У једном еокритичком делу *Озелењавање библиотеке* Лорета Џонсон сматра да је машина о којој говори Лео Маркс схваћена „као технолошки напредак у тадашњој девичанској земљи Америке” (Џонсон 2009: 9). Убрзана индустријализација Америке 19. и 20. века представља пукотину у симболичком регистру пасторалне идиле која нагони књижевнике и јунаке романа тога доба на својеврсно бекство у дивљину и просторе слободе (то може бити брвнара у коју се повлачи Хенри Дејвид Торо да би имао директније искуство природе, али и сплав у Твеновом роману *Хаклбери Фин*, виђен као симболика пасторалног врта). На сличан начин Рејмонд Вилијамс профилише тензије и контрадикције између села и града кроз историју енглеске књижевности почевши од 16. века, као и ефекте убрзане индустријализације, која први пут у историји доводи до масовног ширења урбаних простора на штету руралног. Овим двама студијама треба додати још једну протоеокритичку књигу ауторке Рејчел Карсон *Тихо пролеће* (1962), која је једна од релевантнијих катализатора савремене еокритике. У овом делу, Карсон открива широј јавности негативна дејства употребе пестицида на природно окружење. Критички дискурс према корпоративном капитализму и пропаганди које врше мултинационалне корпорације у произвођењу истине о својим производима, као и о искривљењу истине о безбедности истих, и данас је актуелан код организација које се боре против корпорација чија ГМО пољопривреда, чини се, има штетне ефекте на здравље. Кроз ову књигу 20. век почиње да се суочава са глобалним проблемима у односу човека и природе као слике угроженог другог.

Зачеци студија еокритике везују се за средину 80-их година прошлог века кроз пројекат уредника Фредерика Вејда *Настава еколошке књижевности: материјали, методе и ресурси* (1985). Неколико година касније, неколико конференција изабрало је еокритику за тему пленарних излагања: *Еокритика: Озелењавање књижевних студија* (1991) и *Америчко природњачко писање: нови контексти, нови приступи* (1992). Исте године

основана је асоцијација *АСЛЕ*⁵⁴, која ће се бавити еколошким приступом књижевности, а у оквиру ове организације покренут је часопис *ИСЛЕ: Интердисциплинарне студије књижевности и екологије*. Како сматра Шерил Глотфелти, „еколошка књижевна критика постала је препознатљива критичка студија 1993. године” (Глотфелти хviii: 1996), готово две деценије након што је Вилијем Ројкер употребио ову терминологију у есеју *Књижевност и екологија: експеримент екокритике* (1978). Деведесетих година прошлог века објављују се пионирска дела екокритичке теорије: Лоренс Бјул, *Еколошка имагинација* (1995), Кејт Сопер, *Шта је природа?* (1995) и *Збирка екокритике* (1996) Шерил Глотфелти (у сарадњи са Харолдом Фромом).

Екокритичка проучавања књижевних и некњижевних дела преваходно се позиционирају у оквирима земљоцентричне перспективе, правећи отклон од антропоцентричних интерпретација стварности (касније ћемо приметити полемике унутар теорије где се ове амбивалентности сукобљавају). Шерил Глотфелти сматра да је

екокритика [...] студија односа између књижевности и физичког окружења. Као што феминистичка критика проучава језик и књижевност из перцепције родне свесности, а марксистичка критика производи свест о начинима производње и економској класи кроз читање текстова, екокритика преузима земљоцентрични приступ књижевним студијама. (Глотфелти 1996: хix)

За Скота Словика, екокритика представља

изучавање експлицитних енвиронменталистичких текстова било којег научног приступа или, обрнуто, испитивање еколошких импликација и односа људи и природе у било којем књижевном тексту [или другом уметничком тексту], укључујући чак и текстове за које се на први поглед не може рећи да делују свесни не-човечног света. (Словик 2000: 160)

Почевши са проучавањем текстова који се баве природом у ужем смислу, теорија почиње да обухвата не само природу у књижевном делу, већ и одсуство природе у делима у којима она нема централно место и фокус. Касније се појам окружења тумачи у ширем контексту, па треба поменути дефиницију екокритике Пипе Марланд, која сматра да екокритика обухвата

низ критичких приступа који истражују заступљеност односа између човека и нечовека у литератури (и других културних облика), у великој мери из перспективе стрепње према уништавајућем утицају човечанства на биосферу. (Марланд 2013: 846)

Како се стање природног окружења усложњава загађењем планете, климатским променама и нестанком ресурса које задобијају апокалиптични тон у научним круговима, екокритика и апокалиптично преплићу се у академским радовима, јер ако нека промена у природи није драматична и ако не доводи до неког краја или смрти (екосистема, биљне или животињске врсте), онда значај очувања окружења губи потентност. У тренутку када радикална промена животног простора постаје евидентна, еколошка свест се јавља у одређеном броју мејнстрим романа, али и у теоријским текстовима – јер и природа се мора спасти и ослободити хегемоније човека. Лоренс Бјул види улогу екокритике као „кризу имагинације чија амелиорација зависи од проналажења бољих начина приказивања природе и односа човечанства према њој” (Бјул 1995: 2). Према екокритичару Крису Барати, функција екокритике заснива се на две поставке,

⁵⁴ ASLE, the Association for the Study of Literature and the Environment

да искључи читаоца из културно и друштвено конструисаних мисаоних система који су утемељени у бинарном систему човек/природа и да успостави везу између читаоца и природног света. (Барата 2012: 3)

У тематском смислу, екокритика се бавила питањем простора и идејом дивљине, али се у новијим текстовима бави и природом човека, идентитетима и деконструкцијом телесних граница и материјализама као и прихватањем отпада и смећа као новим конституентима наше еколошке стварности. Нека од питања која се постављају обазире се на начин на који се протагонисти односе према простору и начин на који се конституишу метафоре тог простора. Критика се пита да ли је простор у књижевном тексту релевантан за генерисање друштвених и поетичких анализа и дилема света дела и спољашњег света. Питамо се може ли се такав простор онда разумети као питање расе, класе или рода, као вид субалтерне проблематике којој треба дати глас и категоризовати је као засебну област критичке евалуације? Истовремено, на који начин се друштвене кризе (урбанизација–дивљина, трансценденталност природе, приватни–јавни простори, загађење простора) рефлектују у књижевним делима? Имамо ли у виду да ми не постојимо изван простора, јер мора се признати да простор – у овом случају простор онога што сматрамо природом – акумулира значајан регистар биосфере књижевног дела (види: Глотфелти 1996). Такође, Лорета Џонсон се пита

да ли би помак ка еколошкој перцепцији природе променио начин на који људи насељавају Земљу? Да ли аутори импутирају одређене вредности и претпоставке када представљају животну средину и нечовечји живот у својим радовима? Како да се избегну бинарне опозиције, или би људска природа требало да се перципира у односу ја/то или ја/ти? (Џонсон 2009: 7)

Према запажањима Урсуле Хајсе, савременије теме екокритике баве се и питањима могућности повратка на „еколошки прилагођеније начине насељавања природе, и какви би били културни предуслови такве промене” (Хајсе 2006: 504).

Периодизацијом екокритике по моделу феминистичких студија, Глотфелти класификује три различита периода тематике и интересовања екокритичара, које ће касније различити аутори рекласификовати. Имајући у виду да су текстови настали средином деведесетих година, ове класификације донекле су измењене. Најважнији теоретичари историје екокритике су Лоренс Бјул, Грег Гарард и Скот Словик. За Словика постоје четири таласа екокритике, али се сви слажу да су ове категорије флуидне, као и да су и даље у критичкој употреби. Наиме, користећи се класификацијама горепомнутих критичара, можемо установити три или четири екокритичке струје и увидети на који начин бавећи се природом постају свесне властите дискурзивности коју такође треба подвргнути критичком евалуирању како би се избегао догматизам и слепа идеолошка тумачења.

Рана екокритика бави се природом као дивљином, романтичарском представом окружења чији се простор редукује технолошком интрузијом и инструментализацијом. Природа бива схваћена у контексту пасторалног врта, нетакнутог простора и жеље за очувањем. Аутори ранијих текстова, чини се, теже да остваре неки утицај на спољни свет, да осветле проблеме у процесу интерпретације природе као нетекстуалном, стварном ентитету, који се налази под негативним утицајем човека. Не-људско окружење, оно које изузима човека, стога, није само наративна техника у роману, већ долази до сазнања да је историја природе испреплетана човековом историјом, који је кроз време модификује и

мења; такође, мотивација еокритике јесте и одговорност према природи и етички фактор овог односа (види: Марланд 2013: 7–8).

И ранијим еокритичким текстовима, природа, урбани и рурални простори, као и простори дивљине, бивају интерпретирани у оквирима простора слободе, пасторалног и дивљег, позитивног и негативног. За Шерил Глотфелти, простори се артикулишу кроз религијско-митску традицију, па се опис природе који има неку важну функцију у роману може читати као „еденски врт, Аркадија [...] дивљина – а када су ови простори одсутни из текста, поставља се питање: где *јесте* природни свет у тексту?” (Глотфелти ххiii: 1996, емфаза аутора). Сем ових митопоетских простора, партикуларни сегменти простора такође су предмет интересовања, попут „границе, животиња, градова, посебних географских регија, река, планина, пустиња, Индијанаца, технологије, смећа и тела” (Глотфелти ххiii: 1996). У суштини, први талас тражи начине да прошири свест о еколошкој етици. У овом процесу, неки еокритичари позивају се на Хајдегерову херменеутику о технологији, али и на идеје дубинске екологије која се рађа као одговор на такозвану „плитку” екологију. Ова еколошка школа, о којој ће бити речи заснива се на идејама биоцентризма спрам антропоцентричне парадигме у којој човек представља врховно биће на земљи коме је све подређено. И напослетку, у овој раној фази, примећујемо присуство научних података, чињеница из спољашњег света које посредују у интерпретацији текста, што чини ово поље критике интердисциплинарним.

Према Глотфелти, рана еокритика фокусира се превасходно на енглеске и америчке текстове; с једне стране, интересује се за виђење природе у песмама британских романтичара, Вилијема Вордсворта, Персија Биша Шелија, Лорда Џорџа Бајрона, Семјуела Тејлора Колрица, Џона Китса, а с друге стране, показује интересовање за анализу америчке есејистике, такозваног природњачког писања карактеристичног за трансценденталисте, Хенрија Дејвида Тороа, Ралфа Волда Емерсона, али и касније за научнике попут Алдоа Леополда, Рејчел Карсон и других. Док су се британски романтичари бавили експресијом осећања пред доминантом разума, покушајем реevaluације онтолошких својстава природе, амерички трансцендентализам наглашавао је јединство и хармоничан однос са природом као суштину људског искуства. У каснијим еокритичким разматрањима, романтичарска визија природе, која је и даље актуелна и посредством које природу сагледавамо као идеализовану пасторалну дивљину, уступа место једној неореалистичкој онтологији, у којој, насупрот неопасторалистичким визијама, природа бива схваћена као нешто што измиче дефинисању и што се проблематизује питањем пољопривредног простора, доместификације животиња, али и граница урбаног и руралног. Напослетку, увидећемо да сама природа поседује комплексни апарат природних појава што је чини простором изван наше имагинације о равнотежи и идиличности природних појава. Проблематика раних еокритичких анализа је недовољност метафизичке свести о дискурзивности природе, као и донекле наивна али добронамерна жеља да свет екологије приближи читаоцима, а да на тај начин увек зависе од научних сазнања у екологији.

Најзначајнија студија о романтизму и екологији, *Романтична екологија: Вордсворт и еколошка традиција* (1991) Џонатана Бејта, базирана је на Хајдегеровој херменеутици и визији природе кроз концепт екопоезије, више него што се бави еколошким активизмом и праксом. Уопште узев, дистинктивна одредница ових теоријских периода је вредновање квалитета природе као спољашњег света који треба очувати и заштитити. Ако се може извући један од битних аспеката ране еокритике, то је парадигма критике у којој аутори

текстова преузимају глас потлачене и субалтерне природе. Реч је, дакле, о романтизованој слици природе, без обзира на то да ли се дивимо њеној узвишености, као што је то случај код Тороа, или позив на акцију, као што то предлаже Рејчел Карсон. Осим тога, како сматрају Скот Словик и Јони Адамсон, почеци екокритичких проучавања текста баве се и космолошким наративима у којима се преплићу односи човека и нечовечијег света, а касније се развија и постколонијална екокритика империјализма и западњачке науке и културе (види: Словик и Адамсон 2017: 5).

Насупрот томе, други талас (који настаје средином 1990-их година) карактеришу вишеструки жанрови (зелене студије културе), мултикултуралност, екофеминизам, постколонијална екокритика, фокусирање на локалне светске књижевности, екокритика еколошке правде, тропи града и предграђа. Имајући у виду да је немогуће прецизније одредити ове хетерогене текстове, Лоренс Бјул сматра да се не може

нацртати ниједна коначна мапа енвайронменталистичке критике у литерарним студијама [...]. Ипак, можемо препознати неколико линија тренда које означавају еволуцију од 'првог таласа' екокритике до 'другог' или новијег ревизионистичког таласа или таласа који су данас све очигледнији. Ово разликовање првог таласа не треба, међутим, схватити као имплицирано уредну, одређену категорију. Већина струја покренута раном екокритиком и даље је снажна, а већина облика ревизионизма другог таласа укључује надоградњу и расправу о претечама. У том смислу, 'палимпсест' би био боља метафора од 'таласа'. (Бјул 2005: 17)

Ипак, увиђамо да у оквирима екокритичких проучавања долази до транспозиције од дивљине према урбаним, индустријским просторима, према друштвеним факторима насупрот тежњама према ноосферичком холизму дубинске екологије. Одвајање човека од природе које дубинска екологија имплицира, привилегујући дивљину и палеолитске културне обрасце, евалуира се кроз инстанце хегемоније друштвених заједница и капитализма. У другом таласу јавља се интересовање за питање дефинисања човека као производа те исте природе. Истовремено, долази до промене перцепције о природи која почиње да обухвата вештачке творевине (урбане просторе, пољопривредне просторе, градове, бране, вештачка језера и слично).

Истовремено, други талас не искључује значај америчких трансценденталиста, већ проширује свој регистар како на питања човека и његових творевина у природи, тако и гласова мањина и мултиетничких заједница, постављајући питања о друштвеним, културним и политичким утицајима на окружење. Заправо, утицај дубинске екологије на први талас заснива се на промишљању о нашем месту на планети земљи, критикујући антропогени утицај (доба антропоцена) човека на биосферу који се рефлектује кроз инструментализовање земље и њених ресурса. На тај начин, решавање еколошких проблема резултоваће померањем критике у простор друштвених проблема. Друштвена екологија Мареја Бучкина верује да ће се превасходно реструктурирањем класних разлика и друштвене хијерархије решити и еколошки проблеми (види: Марланд 2013: 850). Треба имати у виду да дубинска и друштвена екологија нису засебни таласи, већ две различите перспективе засноване на различитим идеолошким премисама.

У постмодернистичким рушевинама идеологија направио се теоријски и духовни јаз разградњом метанаратива, а самим тим се отворио простор за нови идеолошки дискурс екологије. Излазећи изван оквира очувања хабитата, екологија је продрла у системе веровања – у политичке, философске, књижевне, па и теолошке дискурсе. На концу

двадесетог века еколошка критика суочава се са унутрашњим конфликтима између дубинске и плитке екологије, примитивистичке и политичке струје, друштвене и спиритуалне екологије, да би еколошки дискурс напослетку обухватио левицу, десницу, анархизам, феминизам, маскулинитет и Њу ејџ. Подела се такође одвија на линији пацифистичких и радикалних организација, оних који би да успоставе контролу над производним процесима и привредним растом и оним који одбацују тековине тог прогреса.

Најинтензивнија расправа одвија се између друштвене (анархо-синдикалистичке) екологије Мареја Буччина и дубинске (радикалне-спиритуалне) екологије Дејва Формана, евидентне у разумевању следећих концепата: доминација над природом, дефиниција природе, однос човека и природе, човек, политичко деловање и разум. Док друштвена екологија сматра да је доминација човека над природом узрокована класном хијерархијом и тржишном економијом, дубинска екологија сматра да доминација почива на религијско-философским доктринама (овде са хришћанство као сматра супстратом западњачке хегемоније). За Бучкинову екологију, природа је процес у коме је све подложно промени и еволуцији, однос према природи условљен је друштвеним и класним односима, те је и разрешење проблема класне хегемоније услов решавања еколошких проблема. Форманов радикализам дефинише природу као космичко јаство, јединство профилисано кроз оптику источњачког метафизичког холизма (таоизма или будизма), а репрезентација природе има изразито естетски карактер, схваћена као дивљина, као објекат пожуде и страхопоштовања. Док Бучкин има поверење у рационални ум који ће еманципацијом превазићи потешкоће екологије, апокалиптизам дубинске екологије страхује од човека као узрочника проблема са којим се треба разрачунати, макар и радикалним методама. Поимање дубинске екологије о популационој експлозији која ће дезинтегрисати природна добра, па се самим тим *потрошити* природу, решење види у значајној редукацији популације, чак и ако то подразумева комплетну дезинтеграцију људског рода.

Друштвена екологија сматра да је човек напредно биће и да као такав може да предупреди нарушавање биолошке равнотеже, док дубинска екологија верује у интринзичке вредности целокупне биосфере као једнакост живих и неживих објеката. Мизантропија дубинске екологије именује човека као напаст на планети земљи коју у крајњој мери треба уништити како би се очувао баланс природе њихове идеалистичке репрезентације златног доба земље. Вредност људског живота у таквој хијерархији је ништа значајнија од вредности било каквог другог живог бића, било да је то пас, дрво, или вирус ХИВ. Природа за њих представља естетски објекат који је неопходно очувати у свом интегралном стању, макар то значило апокалипсу над човеком. Насупрот Бучкиновом политичком ангажману и вери у друштвене промене, дубинска екологија заснива се на ноосферичкој еманципацији еколошке свести, на екозофији заснованој на идејама као што су Гаја теорија, екофеминизам, будизам, таоизам, паганске религије. Напослетку, док друштвена екологија вреднује просветитељство као извор разума које може побољшати свет, према доктрини дубинске екологије, просветитељство и западне хуманистичке традиције укоренење су у манипулацији природе и њеној функционалистичкој представи, јер подела на субјект и објекат природу схвата као објекат деловања изван ноосферичког холизма.

Постајући свесна властите дискурзивности, еокритичка теорија надграђује раније репрезентације природе, истовремено преиспитујући дубину свог приступа и увиђајући наивност глорификације дивљине. На тај начин се отвара критички простор за скептицизам

према природи као идеолошком и друштвеном конструкту који се може употребити управо за одржавање застарелог устројства света. Природа се стога деконструише да би се могла одбрани и ослободити идеолошких репрезентација њене романтизоване слике. У том контексту, постапокалиптични роман с једне стране одсликава жудњу за пасторалним рајем, истовремено опредељујући постприродне (постпасторалне) просторе.

На концу другог таласа и на почетку трећег примећујемо упливе актуелне савремене теорије рода, постколонијалне теорије, као и еколошке правде. За екофеминизам, слика белог мушкарца имплицира патријархалну доминацију над окружењем кроз привилегованост ових опозиција у бинарностима мушкарац/жена, култура/природа, бело/црно, али и човек/животиња. Деконструисање ових опозиција инспирисаће питања тела у простору природе, разграђујући позицију тела и других врста у постиндустријском добу.

Конституисање трећег таласа (од 2000 до данас) превазилази границе националних држава према глобалном еколошком поретку; са биорегионализма теорија се креће у правцу екокосмополитанизма,

„препознајући етничке и националне посебности, а ипак превазилазећи етничке и националне границе; трећи талас истражује све аспекте људског искуства са гледишта животне средине” (Адамсон и Словик 2013: 6–7).

Према мишљењу Шерил Глотфелти, трећи талас анализира „симболичку конструкцију врста” (Глотфелти xxiv: 1996), преиспитујући демаркацију човека, амбивалентности дефинисања човека и животиње, човека и неживог света, питање тела и телесности. У том контексту, релевантни су текстови засновани на деконструкцији тела и амбивалентности граница човека и животиње код Доне Харавеј, као и како се тело (популација, системи и нормативи) и права животиња формулишу кроз теоријске поставке биомоћи и биополитике Мишела Фукоа. Такође се говори и о деконструкцији појма *Природе* (као друштвеног конструкта) и етаблирања нове амбијенталне поетике, као и теорије хиперобјеката Тимотија Мортонa или теорије антропоцена, којим се бави Питер Слотердајк и Ерик Свенхдау. Поље проучавања и поливалентност теорије у знатној мери се проширио даље на упливе студија рода, класе и расе, од постколонијалне теорије до животињских студија и веганства. Према Словиковој класификацији, трећи талас означавају

глобални концепти сједињавања места са необиорегионализмом (’екокосмополитизам, ’укорењени космополитизам’), ’глобална душа’, ’угњеждене биорегије’ или једноставно ’транслокалност’), компаративност (постнационална и постетничка?), ’материјални’ екофеминизам и више родних приступа (екомаскулинизам, зелена квир теорија), анималност (еволутивна екокритика, субјективност и заступљеност животиња, вегетаријанство, правда за нечовечије врсте и постхуманизам), критике изнутра (однос према теорији, репрезентативност, слављенички тон, ’литература’ превише ограниченог фокуса, заборављена улога активистичког феминизма, недостатак прецизне дефиниције, потпоља која се желе одвојити), полиморфност активизма. (Словик 2016)

Глобални хоризонти трећег таласа отварају се теоријом екокосмополитанизма Урсуле Хајсе, према којој се регионална екокритика и етничко искуство природе повезују у ризоматичној мрежи глобалних искустава, притом задржавајући специфичности својих културних дистинкција. Истовремено, екофеминистички концепти засновани на холистичким интерпретацијама уступају место материјалном феминизму (маскулитет,

квир), а животиње у студијама анималитета добијају глас, као и храна која у контексту екокритичке одбране природних ресурса и животињских права реevalуира права животиња и релевантност веганске културе. Штавише, неживи објекти, који су претходно сматрани као део животне средине и простора станишта као представе дивљине, добијају своја права у контексту еколошке правде. Постављају се питања да ли би планина, можда, требало да има своја права да егзистира у простору са осталим планинама? Проблематика осећајности планина можда није лако емпиријски доказива, али валидност поступака дестабилизације дефиниције природе у овим случајевима обједињује екополитику, активизам и теорију.

У последњој деценији издвајају се идеје о четвртм таласу, као и о будућности екокритике, оријентисане око теоретичара попут Стејси Алаимо, Бруна Латура и Тимоти Мортонa, Грејема Хармана и других. Правац који екокритика преузима последњих година, познатији као материјални преокрет, дефинитивно одбацује холизам дубинске екологије и спиритуализам зарад научности, деконструкције тела и природе и међупросторе човека, тела, животиње, квантне физике, субатомских честица, ризома, мрежа, повезаности система природног и друштвеног живота и постхумане стварности. Скот Словик сматра да је концепт *транстелесности* Стејси Алаимо „покренуо читав нов правац у савременој екокритици” (Словик 2012: 443), што би аутор овог текста назвао постхуманистички преокрет. Свеопшта повезаност супстанци живућег и неживог света тумачи се квантном, материјалном оптиком (насупротив спиритуалном холизму) деконструишући границе природе и културе комплекснијим модусима теорије, а притом успостављајући мреже политичких, економских, културних и научних дискурса. У студији Серенеле Јовино и Серпила Опермана под називом *Материјална екокритика* (2014) нови материјализам инкорпорира „философију, квантну физику, биологију, социологију, феминистичке теорије, антропологију, археологију и студије културе” (Јовино и Оперман 2014: 2). Фактори који одређују редефинисане односе у природи, према Стејси Алаимо, укључују

наглашавање материјалних међусобних повезаности људске телесности са светом-који-је више-него-човек и истовремено признавање да материјално делање захтева пространије епистемологије, омогућава нам да креирамо етичке и политичке ставове који могу да се супротставе бројним стварностима позног двадесетог/раног двадесет и првог века, у којима се 'човек' и 'окружење' ни у ком случају не могу сматрати засебним: здравље животне средине, еколошка правда, проток токсина и генетски инжењеринг. (Алаимо 2008: 238)

Дефинишући *транстелесност*, Стејси Алаимо наглашава да долази до:

међусобне размене и међусобне везе различитих телесних природа. Али, наглашавајући да префикс *транс-* означава кретање кроз различите локације, *транстелесност* такође отвара мобилни простор који препознаје непредвидиве и нежељене акције људских тела, нехуманих бића, еколошких система, хемијских агенса и других актера. (Алаимо 2010: 2)

Наиме, хамбургер у себи садржи потрошене ресурсе воде да би се напојиле краве, али у исто време садржи траг метана којима краве загађују биосферу. Такође, један хамбургер са собом носи траг пашњака и обешумљавања, па и загађење услед транспорта тог меса. Исто је и са микропластиком коју напослетку човек конзумира када поједе конзерву рибе која је уловљена у океану.

Промена парадигме у савременом проучавању природе односа људска–нељудска природа, креће се у правцу *новог материјализма*, тачније групе теоретичара и философа окупућене под називом *спекулативни материјализам*. Имајући у виду да је „директна спознаја било чега немогућа” (Харман 2013: 75), онтологијом објеката долази до

децентрирања субјекта. Неживи објекти и материја деконструирају се из оквира бинарних опозиција живо–неживо, а „неживој” материји даје се могућност делања. Материја, чини се, поседује способност делања, инхерентну моћ креације „што није карактеристика статичних објеката, већ генеративног постајања” (Јовино 2012: 53). Будући да не можемо бити сигурни о онтологији ствари-по-себи, можемо да спекулирамо о њиховој свести изван оквира људске свести о њима. И материјални објекти, у том случају, остварују свој глас, бивајући деинструментализовани у хијерархији антропоцентричних хоризоната. Робин Ченг-Синг Цаи класификује спекулативне приступе теорији на следећи начин:

(1) нови материјализми (Жил Делез и Феликс Гатари и њихови следбеници, попут Е. де Ланда, Роси Браидоти, Џејн Бенет и других); (2) дијалектички материјализам (Алан Бадју, Славој Жижек и њихов следбеник Адриан Џонстон); (3) спекулативни материјализам (Кинтен Меласо); (4) машинско оријентисана онтологија (Леви Брајант); (5) теорија мреже глумаца (Бруно Латур); (6) објектно-оријентисана онтологија (Грејам Харман и Тимоти Мортон); (7) делатнички реализам (Карен Барад); (8) теорија ствари (Бил Браун); (9) пластични материјализам (Кетрин Малабу) и други. (Цаи 2017: 274)

Спекулативност ових (екокритички блиских) философских теорија значајна је због покушаја да се изађе из оквира постмодерног језичког преокрета у онтологију о томе шта битак јесте у контексту материјалних објеката, разграђујући системе мисли субјекта–објекта у којој субјекат као производ мисли антропоцентричан у тој опозицији. Њихове теорије виђене су као значајни допринос размишљања о свеопштем еколошком стању и односу према материјалним објектима, било да су то елементи живеће материје попут флоре и фауне, или климатских промена, хиперобјеката или било каквих видљивих и невидљивих феномена. Можда се на списку горепомнутих философа може наћи и Ијан Хамилтон Грант са концептом геофилософије (засноване на Шелинговој философији природе) у оквирима његове мисли коју сам класификује као трансцендентални материјализам, заснован на платонистичкој спекулативној физици – значајној због савремених онтолошких приступа питању природе у роману. Кроз концепте *геофилософије* (термин Жила Делеза и Феликса Гатарија), екокритички текстови баве се сликом пустиње и празнине као критике модерности (присутне код Ничеа и Хајдегера). Истовремено, фигура пустиње одсликава капиталистичку просторност у контексту културне доминанте антропоцена и неизвесности наше материјалне егзистенције. Напоследку, за поједине спекулативне реалисте, концепт природе се дубље деконструира да би се позиционирао изван антропоцентричне хијерархије и уступио место новим екологијама изван поделе субјект–објекат и човек–природа.

Екокритичка поетика се деконструира са унутрашњих позиција, што је евидентно у теорији Тимотија Мортонa, који разграђује екомимезу ране екокритике, наглашавајући унутарње контрадикције концепта *Природе* (који се мора одбацити и избацити из речника, јер означава све и ништа), термина дискурзивно и идеолошки омеђеног идеалом слике-представе дивљине, што представља препреку за развој савремене еколошке мисли и заштите животне средине. Док се у ранијим текстовима Мортон позива на екологију без природе, у *Хиперобјектима* (2013) деконструира простор и време у контексту екологије. Климатске промене, нуклеарни отпад, сунчев систем – објекти који јесу или нису предмет човекове могућности директне опсервације – имплицирају *необичност*, разумевање да никада не можемо да проникнемо у њихову суштину. Мортонова херметична поетика (неретко критикована због амбивалентности и контрадикција термина хиперобјеката, као и због недовољно образложених корелација) значајна је због прихватања и коегзистенције са

другим објектима, али због деконструкције романтичарске визије дивљине, чиме отвара простор за хибридне ентитете и нову екологију.

Сумирање овог прегледа таласа еокритике и тема којима се баве отвориће могућности за партикуларне тематске инстанце које су значајне за постапокалиптичне мејнстрим романи. Имајући у виду на који начин се конституише питање природе и окружења, простора схваћеног као идеализација романтичарске слике дивљине спрам хибридних простора постхуманитета, деконструкције граница тела, човека, животиња и неживих материјалних објеката кроз различите струје унутар еокритике, увидећемо савремена стремљења филозофске мисли и друштвених тенденција да оно што дефинишемо као природа добије свој глас. Чини се да у постапокалиптичним романима простор природе не функционише искључиво као простор одвијања радње, већ као активни сублиминарни протагониста, датост која се опредмеђује у тренуцима друштвених криза везаних за будућност живог и неживог света на планети Земљи.

IV 2. Дезинтеграција (пасторалног) простора у постапокалиптичној фикцији

Простор у романима *Пут* Кормака Макартија и трилогији *ЛудАдам* Маргарет Атвуд има за циљ да предочи постапокалиптичну атмосферу пустоши насталу катастрофом којој се може приписати природни, натприродни и антропогени утицај. Поремећена је равнотежа у природи, окружење је радикално измењено, а живи свет је готово уништен. У постапокалиптичној прози наратор/јунак сведочи о степену разградње природног окружења а налази се у уништеном простору прекинутог технолошког прогреса који се огледа у зарђалим металним конструкцијама и маховином или пепелом прекривеним руинама. Постапокалиптични романи какви су *Пут* и трилогија *ЛудАдам*, предмет су проучавања еокритике, интердисциплинарне теорије која се бави феноменима простора и природног окружења у литерарном контексту. Главни троп који профилише постапокалиптичну прозу јесте простор природе који је скоро у потпуности дезинтегрисан, да је повратак на стари поредак упитан или немогућ. Пасторална представа идиличног простора дивљине, чини се, постаје проблематизована свеопштом урбанизацијом, али је у постапокалиптичној прози таква ситуација доведена до екстрема. У романима Макартија и Атвудове примећујемо присуство различитих идеолошких трвења који се тичу проблема природе као идеализоване слике и природе схваћене као једног идеолошког места. Имајући то у виду, примећујемо да ангажована постапокалиптична проза евоцира слике изгубљеног пасторалног раја, истовремено указујући на идеолошке заблуде таквих представа. Наиме, оно што роман *Пут* чини истинским ремек-делом јесте:

врховни чин естетизације места одвијања радње које инхерентно негира естетизацију. То је херојско достигнуће, због кога пусти и беживотни постају прелепи лирски пејзажи, а то указује на спасење. (Хампси 2008: 495)

Еокритички текстови указују на одговорност човека за нарушену равнотежу у природи. Некадашњи свет се посматра кроз идеал живота у сагласју са природом, поима се као изгубљени рајски врт. Постапокалиптична проза тежи атмосфери почетка изнова,

обнове и редефинисања света. Деструкција остаје главно средство за доминацију, што спречава успостављање и одржавање природне равнотеже и онемогућује стварање одрживих заједница као основа за будуће друштвено устројство. Дивљина у овим романима није питомото место за човека, али ни постапокалиптична пустош није у потпуности непријатељско окружење без могућности обнове.

Визију природе ових романа, која се огледа како у идиличном, тако и у мртвом и пустом пејзажу, анализираћемо користећи се двома различитим теоријама у екологији. Прва теорија позната нам је као *дубинска екологија*, она заступа радикалан и активистички приступ доводи се у везу са Њу ејџ спиритуализмом. Друга је теорија *мрачне екологије* Тимотија Мортонa, заснована на научном холизму, као и на разградњи појма природе ради поништавања кривице човековог хубриса, али и на усвајању нових решења проблема *природе* у научном приступу. Анализираћемо на који се начин феномен простора теоријски поима у контексту руралног америчког искуства са освртом на опозицију *град/дивљина*, притом фаворизујући дивљину као изгубљени идеал. Размотрићемо и опустошене пределе Северне Америке у контексту климатске катастрофе и последица нарушене природне равнотеже по човечанство. Да бисмо подробније разумели дезинтеграцију концепта природе својственог мрачној екологији, поменућемо и савременије философске и критичке трендове који се баве природом, а који донекле напуштају конструктивизам природе као идеолошког дискурса према спекулативном материјализму.

Синтеза *дубинске екологије* могла би да изгледа овако: Људски род је првобитно живео у хармонији са природом али је услед напретка у технологији и све успешнијег овладавања природом отишао предалеко и пореметио баланс у екосистему⁵⁵. Сходно томе долази до природне катастрофе која доводи до нестанка већине органског света, што се у дубинској екологији тумачи као освета природе. Јунаци постапокалиптичне прозе, попут митских трагичних хероја, сведоче о изгубљеном завичају услед катастрофе изазване огрешењем о природне законе, па се и екокритика, прецизније, дубинска екологија, заснива на инхерентној кривици човека за изазивање еколошке катастрофе. Критикујући овакве еколошке идеолошке позиције, Славој Жижек преиспитује симбиотички однос човека и природе у романтизованог слици, која се у једном историјском тренутку геолошке историје искривљује посредством пољопривреде, механизације, употребом фосилних горива или нуклеарне бомбе, па се тиме, еколошка апокалипса сматра казном за људски хубрис (види: Жижек 2009: 157–158). Овај континуитет је тачка где се дубинска и мрачна екологија теоријски разилазе. Дубинска екологија заступа становиште повратка равнотежи и аутентичном јединству човека и природе, што је нагли индустријски и технолошки успон пореметио. Мрачна екологија образлаже да континуитет не постоји зато што је природа стихијског карактера: непредвидива, хаотична и комплексна.

Тимоти Мортон у свом раду *Екологија без природе* развија систем мрачне екологије као пандан дубинској екологији коју представља као мистификацију природе и потрагу за неразјашњеним феноменом изгубљеног јединства. Мортон се не упушта у потврду или негацију поставки теорије дубинске екологије, већ на цео тај концепт гледа као на идеологију која личи на затворен систем. Славој Жижек такође тврди да је „екологија најзначајније поље идеологије данас” (Жижек 2009: 156) и да се развија у „нови опијум за

⁵⁵ О другим битним аспектима дубинске екологије у контексту идеологије екологије биће речи и касније.

маса” (Жижек 2009: 158). Мортон настоји да докаже како је дефиниција природе као појма тешко изводљива, зато појам заслужује да буде одбачен (*Природа не постоји!*), јер

постављајући нешто звано *Природа* на пиједестал и дивити му се издалека, за окружење чини исто што и патријархат чини за фигуру жене. То је парадоксални чин садистичког дивљења. (Мортон 2007: 5)

Другим речима, теорија не може да се „избори” са негативним деловањем човека на природу, нити неолудистички наративи могу довести до потпунијег разумевања природе. Појам природе измиче покушајима чврстог дефинисања. Природа је све што нас окружује, трава, дрво, биљни и животињски свет, микроорганизми, али ту спадају и творевине човека – акумулациона језера, бране, пољопривредни простори, каменоломи, копови, као и тунели, мостови, стамбени блокови, индустријски комплекси. Коначно, фикционе светове романа *Пут* и трилогије *ЛудАдам* могуће је сагледати као просторе пада и искупљења, где природа као други реагује против човечанства које нарушава еколошки баланс, што је блиско поставкама дубинске екологије. Супротно томе, ако бисмо пространства ових романа посматрали са позиција мрачне екологије, дошли бисмо до закључка да су сва збивања у природи одраз насумичног развоја и збира деловања више различитих фактора, како људског тако и атмосферског.

Доживљај простора у погледу чежње за једним идеализованим, изгубљеним светом огледа се у виду реминисценција на некадашњи живот који се несметано одвијао до пропасти у роману *Пут*, док је у романима *ЛудАдам* ситуација комплекснија, јер имамо више темпоралних равни. Међутим, оно што јесте одлика поља романтизоване идеологије јесте тежња како Баштована, тако и Косца, да будућа хибридна друштва живе у складу са животом првобитних заједница. Хармонична егзистенција се код Макартија налази једино у успоменама, јер након претрпљене катастрофе простор бива опустошен и претворен у ништавило, али не потпуно: одређени трагови живота и вегетације који се местимично појављују сведоче о трајању упркос смрти и деструкцији. У романима трилогије *ЛудАдам* креиран је другачији свет, пропаст се тумачи као нужност ради прочишћења животног простора од зла и греха, регенерација се системски спроводи, подстиче се креација нових, генетски модификованих врста и нове, хиперкоректне културе која промовише потпуни склад живота у хармонији са природом. Овакав постапокалиптични процват, генетске мутације и агресивна обнова чита су сатира савременог технократског погледа на свет.

На самом почетку романа *Пут* описан је девастирани простор, спржена и бесплодна земља, сиви пејзаж који на први поглед не одаје знаке живота и не улива поверење у могућу обнову. Безимени јунаци, означени само као човек и дечак, лутају просторствима Америке крећући се према Југу у потрази за склоништем током зиме, готово деценију након неидентификоване пропасти која је опустошила зелене површине а разноврстан рељеф претворила у једноличан брисани простор. У роману *Пут* природа самог катаклизмичког догађаја није детаљно описана, питање нуклеарне катастрофе, удара непознатог небеског тела или климатског поремећаја са далекосежним последицама остаје отворено. Дат је једино наговештај у виду ружичастог бљеска на небу и престанка рада казальки на часовницима у тачно 1:17 ујутру, што јасно имплицира симболику библијске апокалипсе. Но, то може бити и астероид као и нуклеарна бомба. Дечака и његовог оца на њиховом путу пределима постапокалиптичне Америке сусрећу помор, глад, страдање, сурова борба за опстанак и очајничка потрага за храном, упечатљиво приказана посредством банди канибала које обитавају у дивљини. У освет сваког дана отац затиче исти, сиви и туробан

предео који у њему изнова буди осећање безизлаза. О суморној атмосфери света романа јасно сведочи наведени одломак:

Ноћи мрачније од мрака а дани сваки сивљи од оног што пред њим истече. Као надирање неке хладне мрене што мрачи свет [...] Кад је било довољно светла за двоглед осмотрио је долину испод себе. Све је бледело и губило се у тмини. Меки пепео извијао се у широким праменовима изнад црне површине пута. Помно је посматрао оно што може да се види. Делове пута тамо доле међу беживотним деблима. Тражећи било шта што има боју. Неки покрет. Неки траг постојаног дима. (Макарти 2007: 1–3)

На први поглед простор у роману је негостољубив и нездрав, беживотан и без колорита, јер:

чини се да су отац и дечак присутни само да документују тај последњи роман човечанства. Уместо запањујућих боја и изванредне топографије, читалац се сусреће са зидом сивила, једнобојном и 'пустом земљом', где су једино снови богати бојом. (Граулунд 2010: 60)

Противтежу оваквој реалности представљају идиличне слике света пре катаклизме, које се појављују у сновима оца и успоменама на место породичног дома – куће на имању са језером у околини и реком која га подсећа на пецање гргеча. Наравно, ради се о прошлости, а реалност је непоколебљива у чињеници да је „пејзаж и простор толико досадан [...] да није битно да ли се неко креће или не” (Граулунд 2010: 60), односно простор је „тотално испошћен да је свака помисао на враћање у доба пређашње невиности” (Граулунд 2010: 60) нешто јако тешко, или готово немогуће оствариво. Коначно, простор у роману не мора да садржи никакво значење, али у исто време може означавати и све, јер „не може се порећи његова свеprisутност, али се не може ни побећи” (Граулунд 2010: 60). Граулунд поручује да је немогуће пронаћи значење и том смислу слика пустиње, то јест, пустоши, савршено функционише у роману (види: Граулунд 2010: 69). Граулундово екокритичко становиште предочава стање измењене свести преживелих након катастрофе у роману. Борба за опстанак је постала примарно, ако не и једино начело, све остале вредности су доживеле пораз пред чињеницом опште угрожености. У централним личностима овог романа одвија се унутрашња борба око основних принципа хуманитета. Да ли је зарад опстанка неопходно одбацити људско достојанство и придружити се канибалима, је ли опстанак уопште могућ и да ли је такав живот уосталом вредан опстанка, неке су од тема којима се овај роман бави.

Роман *Пут* приказује слику потпуно измењеног света у околностима под којима више није главно радити и стицати, већ преживети до сутрашњег дана и пронаћи склониште, под условом да такво нешто уопште постоји. Приказан је суноврат цивилизације као и недостатак основних ресурса унутар ојађеног простора, али оно што је јунацима романа бременито јесте општи бесмисао као и неизвесност опстанка. Екокритичка истраживања настоје да укажу на губитак упоришне тачке у савременом друштву инсистирањем на убрзаном технолошком развоју, што каузално води стању описаном у роману *Пут*, бесмислу уништеног света, пропасти и дехуманизацији. Наслов романа указује на мотив који покреће дечака и оца, као и на наду, слабашну али једину коју јунаци романа имају. Пут који не води никуда јесте и симбол дезинтеграције, узевши у обзир да су амерички ауто-путеви одувек асоцирали на успех индустријализације, привлачност идеје америчког сна и гесло слободе избора, док је у Макартијевом роману ауто-пут нефункционалан и запуштен. Саобраћај је престао да постоји, као и целокупан концепт САД као државе или било каквог постојећег система управљања; све институције бивају укинуте.

Разговарајући, отац и дечак остављају сведочанство о бесмислу у ком се налазе док прате пут према југу:

Зашто су то државни путеви?

Зато што су некад припадали државама. Деловима земље коју смо звали државама.

Али више нема држава?

Не.

Шта им се десило?

Не знам тачно. То је добро питање.

Али путеви су још увек ту.

Да. Још неко време.

Колико?

Не знам. Можда још дуго. Нема ничега што би их уништило. (Макарти 2007: 41)

Да би се ауто-пут као показатељ високог степена развијености једног друштва изградио, неопходно је поравнати терен, искрчити шуму, прокопати тунел кроз планину, дакле потребно је извршити својеврсно насиље над природом у име напретка. Када нешто блокира изградњу пута, обично се уклања или премешта по сваку цену, макар то било и гробље, како нам то показује специфичан пример из романа *Пут*. Стиче се утисак да слепа безобзирност, односно жртвовање свега, била то природа или људске емоције, зарад индустријског развоја, мора доћи на наплату. Из ретроспективе оца сазнајемо за

гомиле ископаних лешева из детињства што их селише да уступе место ауто-путу. Многи су помрли у епидемији колере и на брзину су покопани у дрвеним сандуцима што се сад сатрулели отварају [...] Мутном зеленом патином прекривени бакарни новац расут из каса њихових очних дупљи на запрљано и натруло дно мртвачког сандука. (Макарти 2007: 219)

Упркос чињеници да се сваки роман одиграва у неком простору, критичка теорија бавила се проучавањем других тема, док је простор као поље деловања моћи и идеологије постао релевантан тек у двадесетом веку, наступањем марксистичке критике Анрија Лефевра и постмарксистичким интерпретацијама Фредрика Џејмсона. Разлог за то је значај историје у дискурсу после Француске револуције, као и фасцинација временом у делима модернизма. Разочарање у идеје еманципације и технолошког напретка донели су и нова интересовања како Мартина Хајдегера, тако и Жана Пола Сартра за простор, а вреди поменути и хронотопе Михаила Бахтина. Значај простора за тумачење дела потврђује и Фредрик Џејмсон, питањем „зашто би пејзаж био мање драматичан од догађаја” (Џејмсон 1991: 364).

Анри Лефевр сматра је да је простор идеолошки детерминисан када се пита:

да ли је могуће замислити да деловање хегемоније оставља простор нетакнутим? Може ли простор бити тек пасивно жариште друштвених односа, миље у којем се постварује њихово комбиновање, или скуп процедура примењених да се они отклоне? Одговор на то питање мора бити не. (Лефевр 1991: 11)

Пејзаже антропогене деструкције карактеришу високотехнолошки урбани простори и човеков евидентни утицај на руралне пределе и пределе дивљине до те мере да је „индустријализација површно модификованог капиталистичког друштва исходи у програмираном свакодневном животу у свом прикладном урбаном окружењу” (Лефевр 1971: 195; Елден 2007: 103). Према Стјуарту Елдену, Лефевр рedefинише идеју урбаног простора кроз концепт „технолошког простора” (Елден 2007: 103). Развој технологије и друштвених устројстава пратила је промена урбане географије, трансформација

села/руралног у градске/урбане просторе, а у постиндустријској Америци овакав развој се истиче униформношћу капиталистичке производње. У *Производњи простора*, Лефевр проналази да је у претходним економским моделима долазило до несташице хлеба, али никада до несташице простора, док данас имамо мањак простора захваљујући пренасељености високоиндустријализованих држава (види: Елден 2007: 106). Како запажа Џејмсон, слика идиличног села и Хајдегерових *пољских стаза* је

неповратно уништена позним капиталом, зеленом револуцијом, неоколонијализмом и мегалополисом, који гради своје магистрале преко старих поља и празних парцела и претвара Хајдегерову 'кућу бивства' у стамбене објекте [...] јер други у нашем друштву у том смислу више није Природа, као што је то било у предкапиталистичким друштвима. (Џејмсон 1991: 34)

Простори постапокалиптичних романа одражавају крај бесконачног напретка и експлозије урбанизма на просторе дивљине, модификујући је и доводећи до оскудице дивљине, која у романтичарском етосу остаје као идеал повезаности са природом. Ове контрадикције су нужно резултанта капиталистичке производње простора, који је своје унутрашње системске слабости управо превазишао скраћивањем простора и транспоновањем производње на светско (прекоморско) тржиште. Простор је, стога, сложићемо се, идеолошки детерминисан као и чиниоци и мреже које се у њему генеришу, јер „чак иако је све просторно, ова постмодерна стварност овде је некако просторнија него било шта друго” (Џејмсон 1991: 365).

Савремено доба карактерише брзина о којој говори Пол Вирилио, сажимање просторно-временске равни и тежња за немилосрдним технолошким напретком, која се рефлектује на политику и економију. Наше доба је доба иновација и инвенција, али, како проналази Вирилио, сваки проналазак прати његова катастрофа, како парне машине, тако и авиона, који су значајно скратили перцепцију простора и допринели убрзању које свет доживљава (види: Вирилио 1999: 89). Ауто-путеви су један од симбола технолошког поретка убрзања трговине и транспорта и промене у комуникацији, близини и могућностима убрзане индустријализације. У еколошком смислу, не само да долази до дезинтеграције хабитата већ и до загађења звуком (бука и ентропија) и загађења светлошћу (редукцијом простора дивљине и слободе све постаје надзирано и контролисано, билборди врше интеракцију са возачима). Визуелно, они пресецају широке просторе дивљине и америчке прерије, док су истовремено и чиниоци аутентичног америчког искуства слободе вожњом аутомобилом међудржавним трасама од Источне до Западне обале. Индустријски развој Америке у периоду после Другог светског рата обележен је значајним инфраструктурним пројектима повезивања две обале. Овакав прогрес праћен је идеалом брзине чиме се и поимање простора и времена убрзавало у складу са захтевима капиталистичког економског модела. Симбол тог модела су аутопутеви широких трака моделовани за индустријско друштво индивидуализма и изузетности, као и осећаја слободе у властитом аутомобилу. Аутопутеви стога представљају *par excellence* капитализам, напоре да се овлада природом и простором, као и да се превазиђе феудални и сеоски инфраструктурни систем.

С друге стране, ауто-путеви доносе поремећај урбане интеракције, укидајући стара градска језгра у Америци⁵⁶, услед чега урбану географију Америке дефинишемо као постфродовску. Кроз већину америчких урбаних простора ауто-путеви пролазе кроз ужа градска језгра, одељујући некада живе просторе доступне пешацима и просторе интеракције у просторе приватних корпорацијских зграда и вишеспратних простора за паркирање, потискујући становништво у предграђа (енгл. *suburbs*) униформног изгледа и без јасне дистинкције, што је резултат постмодерне рециклаже архитектонских кодова. Овакав пројекат редукује могућност истинске интеракције пешака, пролазника, излога, кафића, занатских радњи. Без аутомобила чини се да у Америци није могуће стићи нигде; ова проблематика се примећује у постапокалиптичном простору даљине које сажете мрежом путева постају пустош – међудржавни путеви не воде никуда сем у опасност. Разуђивање некадашње просторно-временске имплозије након технолошке катастрофе доприноси вишку простора, даљини, празнини и пустоши која се симболички представља као један од конвенционалних жанровских призора постапокалипсе.

Апокалиптична визија простора прожетог путевима указује на запоседање природе, и њен реверзибилни процес потраживања одузетог, повратком у феудално друштво, имплицирајући крах прогреса и достигнућа овладавањем америчких простора обешумљавањем и префигурацијом хабитата. Ауто-путеви симболишу не само просторну мрежу која је некадашња феудална утврђења (мисли се на Европу) претворила у отворене урбане конгломерате повезане широким тракама, већ су изменили концепцију простора и поимање времена. Појам брзине који карактерише капиталистичку идеју бесконачног прогреса омогућио је не само флуидност робне привреде, већ је превасходно укорењен у војно-технолошкој индустрији, јер су градови-утврђења нестали су развојем преносивог оружја. Наиме, Двајт Ајзенхауер, амерички председник и врховни командант у Другом светском рату, инспирисан „немачким *аутобаном*” (Клајн 2016, емфаза аутора) и једним јако дугим путовањем унутар Америке, увидео је неопходност ауто-путева за транспорт, превасходно војне опреме и људства. Из тога произлази траг апокалиптичности рата и деструкције, али и опажање да су ауто-путеви донели револуционарну фрактализиацију и драматичну измену културног простора. Имајући у виду овде поделе на руралне и урбане просторе, важно је анализирати идеолошке детерминанте у критичком простору које се рефлектују на савремено друштво.

Симболика ауто-путева у Макартијевом роману је у том смислу вишеструка – с једне стране они представљају надмоћ човека над природом, док са друге стране напуштени ауто-путеви представљају баналне и застареле симболе некадашњег поретка који се полако круни и нестаје. Без нафте, струје и технолошких иновација, отац и дечак сада су само пешаци према имагинарном Југу. Штавише, међудржавне магистрале одсликавају свеопшту смрт: на путевима отац и дечак пролазе поред уништених аутомобила, спаљених тела, али и долазе у опасност да буду убијени, опљачкани и поједени. На крају романа дечак сазнаје проблематику очеве решености да се крећу линијом ауто-пута, јер како га преживела породица саветује, треба се држати малих локалних путева, то јест, избегавати било какве

⁵⁶ Одлика великих и малих градова САД јесте ауто-пут који пролази кроз градско језгро и на тај начин чини да инфраструктура не буде усмерена према пешаку већ према аутомобилу. Као последица оваквог урбаног планирања, многи градови уклањају стара градска језгра чиме се, на неки начин, укида интеракција између пролазника, шетача, ресторана, или паркова. Симбол економског напретка предратне Америке, било је планирано да ауто-пут прође и кроз срце Менхетна, али се то напослетку није догодило захваљујући многобројним протестима грађана Њујорка.

отворене путеве. Можда се овде говори о погубности једног концепта праћења званичне идеологије главног пута, а с друге стране могуће је да ауто-путеви говоре о губитку контроле моћи актуелног економског система неодрживог прогреса. У роману, слобода америчког ауто-пута се сужава са могућностима које пружа у постапокалиптичном простору, јер

широки отворени простори Америке [...] нису толико широки или отворени колико се чини; напротив, они творе густо параноидни и строго контролисани крајолик, место у којем нема непризнатих, неиздиференцираних зона. Непријатељ је потенцијално свуда, и било ко. Прави непријатељ није злочин, тероризам или болест; не морамо се бојати социопата, сексуалних предатора, или серијских убица у нашој средини: прави непријатељ је двосмисленост. У топографском смислу, оно што треба избегавати по сваку цену је празан простор. (Гамперт 2012: 397)

Губитак простора и губитак смисла у роману *Пут* прати урушавање социјалног система и хијерархије моћи државе која је некада била градитељ тих путева. Путевы Америке постају вишак у атавистичком систему људождерских банди које чине друштвено устројство некадашњих Сједињених Држава, па се на путевима читава непостојање знака ауто-пута у регистру дечака који могућност да спозна њихову ширу слику и идеолошки смисао. Вишезначност симболике ауто-пута, дакле, истинско је америчко искуство, пре свега у домену слободе миграторног идентитета Керуакове поетике, као и капитализма, индустријализације и фордизма, војно-технолошке контроле, а такође и идеологије брзине о којој говори Вирилио. У таквом контексту, ауто-путеви сажимају простор својом брзином, указујући на опасност фанатичне глобализације и прогреса, док у том процесу они преобликују топографију дивљине и урбане средине, редукујући просторе биодиверзитета. Овакав чин симболички представља смрт визије нетакнуте природе, будући да угрожава места сакралног и лиминалног, јер је у Макартијевом роману, ауто-пут у сећању дечаковог оца пројектован да прелази преко гробља, чиме се закључује опште предапокалиптично стање идеологије профита. Овакав постапокалиптични простор постаје *непростор*, место бесмисла у коме профит постаје безначајан а новац се може јести.

Критика конзумеристичког модела коју Макарти одсликава бесмислом новца у посткатастрофи, потврђује се критика ауто-путева као акутне тачке капиталистичког бесконачног прогреса, тачније *неместа*. Док просторе куће повезује са породицом, укореењеношћу, идентитетом, Марк Оже сматра да се места која указују на стално кретање становништва у градским центрима попут аутопутева и шопинг центара могу назвати неместима (Оже 2005: 36). У овим просторима измишљених слика у којима долази до велике акумулације убрзаног кретања или саобраћаја, које доводи до парадокса осећаја глобалног јединства простора, али и усамљености и жеље за завичајем (Оже 2005: 36–37). У оваквом систему, усамљени путници комуницирају са својим окружењем путем билборда, реклама и других знакова комерцијалне природе. У постапокалиптичном свету романа *Пут*, билборди губе смисао комуникације са путником намерником, јер конзумеристичка привреда више не постоји, па рекламе и билборди постају архаична места некадашњег поретка, „билборди који рекламирају хотеле. Све како је некада било, само избледело и временом ишибано” (Макарти 2007: 6). У каснијем тексту, Макартијев приповедач се осврће на питање билборда као репрезентације света обликованог призором и рекламом:

билборди су били прекречени танким слојевима фарбе да би се могло писати по њима и кроз фарбу је могао да види бледи палимпсест реклама за робу које више нема. (Макарти 2007: 130)

Америка је земља простора, великих отворених путева и прерија. У складу са тим, америчка историја и национални идентитет укорени су у идеји простора и границе, нове земље или новог рајског врта који је требало населити енглеским колонистима. Суштина америчке књижевне имагинације новог доба темељи се на колонизовању Источне обале и експанзионистичкој политици границе пионирских похода на Запад. Гилемин проналази да је „природа у америчком пасторализму достигла функцију типолошког хронотопа, алегорију” (Гилемин 2004: 142). Може ли се онда тврдити да је оно што профилише амерички идентитет управо наратив пута? Наратив романа *Пут* заснива се на експлоатацији ове традиционалне теме управо да би деконструисао митове америчке изузетности, просперитета и мобилности. Имајући у виду да књижевност рефлектује друштвене кризе, апсурдност употребне вредности ауто-путева у систему иреверзибилне деструкције и безнађа огледа се у повратку на првобитне друштвене системе у којима аутомобили и ауто-путеви представљају артефакте давно изгубљеног индустријског друштва. Из тог разлога оптика идеолошке перцепције романа из становишта америчког читаоца утиче на места посебног сензибилитета имагинације америчког идентитета. Простор је централно место америчког искуства, и стога је битно разумети

централну улогу коју географија игра у америчкој имагинацији и начин на који се та имагинација рачва према утопијским и дистопијским антиподима. Многе кључне речи у дискурсима америчке историје и дефиниције тог магловитог ентитета познатијег као 'национални идентитет' су геоцентричне: Граница, Дивљина, Врт, Земља обиља, Дивљи запад, Мали град, Велики град, Отворени пут. Географска монументалност Новог Света инспирисала је осећања чуђења и терора. (Царвис 1998: 6)

Макартијево интересовање за амерички Запад фигурира поновном откривању и истраживању границе у постапокалиптичном тоталитету, јер за разлику од обиља које су затекли изворни пионири, отац и дечак уплетени су у

апокалиптично ревизионистичку пионирску авантуру. Југ постаје место чија се граница митски изнова исписује, делимично мотивисана очевим уверењем да може испунити основну људску потребу и да оду где је топлије. (Волш 2009: 265)

Митски простор дивљине Запада и прерије бива реконструисан у једној инверзији, јер чини се да јунаци крећу према источној обали Јужне Каролине (дакле, не према Калифорнији, како неки критичари верују⁵⁷) док је онтолошки простор за могућност успостављања реструктуриране заједнице онемогућен нестанком егзистенцијалних конституената тог простора. Тим чином увиђамо да се пионирско освајање Запада демитологује, чиме се успоставља реверзибилни ток сусрета са непријатељском

⁵⁷ Постоји неколицина текстова о фактуалистичким елементима пута у роману; Ноксвил, место у коме је Макарти одрастао јесте једна од таквих одредница. Истраживачи Макартијевог текста који потичу из савезних држава попут Тенесија, Северне и Јужне Каролине и простора америчког југа подробно су истраживали путеве, тунеле, језера, и друге географске одреднице, које се, показује се, умногоме валидне, дакле одговарају оним неименованим просторима у роману. Занимљиво је на који начин и са којом прецизношћу они мапирају овај простор који напослетку постаје простор ходочашћа љубитеља романа *Пут* и других, пређашњих простора Макартијевог *Пограничне трилогије*.

природом или њеним трагом, остатком некадашњег призора. Можда је управо стога „природа узрок апокалипсе” (Гиффорд 2013: 5).

Просторне одреднице Југа у роману нису јасно дефинисане, али се ситуирају на мапама и у сликовитости онога што је што се могло сматрати аутентичним Југом. Такође, простор је омеђен ободима Апалачких планина, али услед недостатка означитеља, чини се да се на неки начин деконструишу специфични културолошки односи на географском плану Америке. Кристофер Волш сматра да „Јужне Апалачке планине и Источни Тенеси пружају географско окружење за [...] маштовиту деконструкцију гностичке идеје хегемонског, насељеног и стабилног Југа” (Волш 2009: 7). У даљем тексту Апалачки крајолик асоцира Волша на пољопривредне заједнице сиромашних фармера, маргинализованих у подели колача америчког сна. Парадоксално, док су руралне заједнице осиромашене маргине одвојене од великих финансијских центара и предграђа 50-их година које нас асоцирају на слику америчког сна, до које мере долази до маргинализације Индијанаца, имајући у виду њихову иницијалну другост? Вијнантс уочава да се роман

Пут показао као снажна критика како (тренутне западне) везе између себе и Д/других (однос превише важан у колонијалном и постколонијалном дискурсу), тако и капиталистичког конзумеризма који уништава животну средину и животиње. (Вијнантс 2016: 62)

У постапокалиптичном простору и мапе које детерминишу путању према Југу губе смисао, па самим тим и називи топонима не значе ништа, јер њихови означитељи сада представљају напуштене једноличне парцеле и руиниране зграде и куће. Мапе бивају интерпретиране као симулакруми, јер се њихов репрезентациони низ везује за капиталистички конзумеризам. Чињеница да отац користи мапу нафтне компаније није случајна, већ указује управо на бесмисао посттехнолошког апокалиптизма. Мапе које не воде никуда одраз су друштвеног стања бесмисла посткапиталистичког напретка и краха либералне економије, стања кризе субјекта и јасне путање хуманизма савременог доба. С тим у вези, „постепена дезинтеграција мапе је одраз њене опадајуће способности да служи као средство разумевања простора” (Ворд 2010). У том смислу, савремена криза смисла и еколошка забринутост за будућност планете одсликава се прекомерном употребом фосилних горива аутомобила, при чему ауто-путеви представљају нову праисторију у којој се природа може освајати само ходањем.

Отац и син у свом походу на Југ траже начин да се домогну југоисточне обале користећи се мапама. Испоставиће се да им мапе не могу бити од велике помоћи док се крећу кроз једноличну пустош, а поставља се питање и како препознати одредиште када се до њега стигне. Сама идеја уточишта је од прворазредног значаја за јунаке романа, она их покреће и мотивише њихову истрајност у проналажењу излаза, док су места означена на мапама реално непостојећа. Ентони Ворд наводи да „ове мапе представљају свет друштвеног и просторног реда, познатог и препознатљивог простора” (Ворд 2010) који је изгубио утемељење, јер

немогућност позиционирања у постапокалиптичном простору у коме отац губи референтну тачку ослонца, рефлектује стање друштвене стрепње губитка стабилних референата, лоцирања фиксне тачке у свемиру која би пружила – како религијску, тако и научну сигурност. (Ворд 2010)

Услед потраге за смислом постојања у стању потпуне неизвесности хаотичног простора романа *Пут*, Граулунд закључује да

свеобухватна пустиња којом путују човек и његов син не значи апсолутно ништа осим тога да је свеприсутна и да је 'онаква каква јесте'. Тај недостатак смисла, тада, мора нужно остати централна загонетка коју поставља *Пут*. Суочени са окружењем потпуне бесмислености, да ли је могуће да било које значење уопште постоји? (Граулунд 2010: 69)

Сходно томе, по мишљењу Граулунда, *Пут* је роман који је ипак антропоцентричан, будући да је у њему човечанство извор и тумач значења, добри људи и њихово преживљавање су једна од централних мотивација, а не очување дивљине, нестанак простора или канибали (види: Граулунд 2010: 74).

Осврнемо ли се на америчку књижевну традицију природњачке метафизике у делима Ралфа Емерсона и Хенрија Дејвида Тороа приметимо да се њихови текстови заснивају на руралном искуству, јер ова два пионира америчког трансцендентализма суштину свог америчког искуства проналазе у дивљини. Ови аутори виде истинске америчке вредности и виталност нације у заједницама у којима се живи једноставним животом, изван градске конгломерације, док у градској буци виде отуђење од природе и исконског живота. Овакву традицију, на специфичан начин, баштине и романи *Пут* и *ЛудАдам*. У свету романа *Пут* урбани живот је прошлост, намирнице се не могу купити у супермаркетима, а новац не представља ништа више од безвредне хартије. Технологија не функционише, тотална је оскудица у свему, па и у најосновнијим животним потрепштинама. Све ово чини преживљавање у дивљини крајње тешким подухватом, будући да пепео и пустош онемогућавају повратак идиличној пољопривредној пракси.

За Макартијев роман карактеристично је одсуство топонима; ниједан локалитет у простору романа није именован. Ешли Кунса тумачи да је такав поступак наративна стратегија да се укаже на нове могућности света који настаје, те да нестали рајски врт пређашњег света има могућност обнове у новом пасторалном рају, у рају у којем су имена старог света застарела (види: Кунса 2009: 61–62). Пасторални крајолик идиличне природе бива огољен од лепоте и узвишености, у један јалов и опустошени простор, чиме се доводе у питање романтични и идеализовани симболи репрезентације природе (види: Бласи 2014: 90). Према Габријели Бласи, роман *Пут* не пружа било какву:

контрапозицију између природног света и конструисаног света позног капитализма, нити било каквог дуализма између конзумеристичких друштава и изгубљене природне лепоте. Неименовани отац и син гурају колица из супермаркета кроз 'пустош Емерсонове пасторалне Америке'. (Бласи 2014: 91)

Приказујући свет где су животиње и вегетација готово изумрли, роман онеобичава простор немогућношћу реалистичне репрезентације природе која бива опустошена апокалипсом, чијим се узроком и не бави фокусирајући се на алегоријску природу епохалне промене (види: Бласи 2014: 92).

Лице природе које вене не читује се само у представама ојађеног простора којим пролазе главни јунаци романа *Пут*, јер чини се да замире сама бит, суштаство природе, онај дух живота (енгл. *salitter*) који упућује на пантеистичку једнакост природе и Бога. Са природом на умору показује се претеће лице ништавила, а самим тим и човек доспева на ивицу опстанка. Спознаја о испреплетаним и међусобно зависним судбинама човека и природе поетично је изражена у очевој контемплацији, када га „заглушујућ и непојаман звук грмљавине одвлачи у још већу тмину у којој се премеће неки несамер [и где] Сав дух земљин сахне” (Макарти 2007: 269). По мишљењу Габријеле Бласи, „божански дух (салтнитер) [...] представља божју еманацију свеприсутну у природи, трансцендентални

потенцијал” (Бласи 2014: 92), па се кроз мишљење екокритичке редакције ово односи на неку непојамну и праисконску енергију изван појавног света (дубинска екологија ће ово разумети као холистички дух Мајке Земље и повезаност свих бића у једном трансценденталном облику). Како сматра Бласи, у алегоријски пустом и изгорелом пејзажу, природа се открива као *facies hippocratica* (лице умирућег – медицински феномен у коме болесник има специфичан грч, поглед без фокуса, исколачене очи), термин који позајмљује од Валтера Бењамина када говори о алегорији природе као о праисконском пејзажу посмртног, окамењеног лица простора које прожима смрт, јер природа и јесте лице смрти, како закључује Бласи, и она се већ налази у трансценденталном, у Макартијевим сликама природе према којима поседује нешто изван језика и појавне стварности (види: Бласи 2014: 93).

Роман *Пут* читаоца навикава на беживотно окружење мртвих предела и јалове земље, па је самим тим преокрет ефектнији када отац наилази на дрво, конкретно реч је о јабуци. Као носилац симболичког потенцијала библијског дрвета, јабука указује на могућност обнове вегетације, а њени плодови, које отац затиче осушене, али за које се неочекивано испоставља да су јестиви, јачају наду и уносе трачак оптимизма у преовлађујућу атмосферу безнадежности. Појава јабука у условима крајње оскудне вегетације, готово деценију након опште пропасти, шири семантичко поље романа према утопији и нади у обнову девастираног простора, истовремено наводећи читаоца да посумња у валидност очевог виђења света. Можда се његова сужена визија рефлектује у томе да не може да примети могућност обнове вегетације: јестива јабука не би могла да на земљи почива нераспаднута деценију након апокалипсе; плод који отац куша мора бити скорије природе – а ако је једно стабло јабуке родило плодове, онда је могуће да постоји читав воћњак. Могуће је да запречена визија света спречава оца да примети постојање воћа. С друге стране, могуће је и да се јабука налази у роману у оквиру симболичке игре библијских мотива и пасторалне слике света изгубљеног рајског врта.

Типични симболи некадашњег света: „кућа на пропланку, ливадњаци, билборди и бандере” (Годфри 2011: 169) катаклизмом су дезинтегрисани и сведени на угљенисане остатке. Као што тврди Лора Грубер Годфри, „Макарти креира како интимни и разумљиви пејзаж, тако и слику застрашујуће непознатог терена” (Годфри 2011: 169). Бандере и билборди подсећају на постиндустријско потрошачко друштво док ливаде, пропланак и кућа призивају драге успомене очевог одрастања на имању, „језеро где су он и стриц ишли у јесен да скупљају дрва за ложење [...] мртви греч љуљушкао се изврнута стомака у бистрој води” (Макарти 2007: 11), што је представљао „савршени дан његовог детињства” (Макарти 2007: 12). Исто тако, „отац би сањао да шета по процвалој шуми где птице лете пред њима” (Макарти 2007: 17), на месту „где је некад посматрао пастрмке како се праћакају у струји, пратећи њихове савршене сенке на каменитом дну” (Макарти 2007: 27). Присуство жутиковине, женшена и других биљака карактеристичним за амерички Југ сведоче о несагласју очевих успомена и места које у том тренутку походи. У очевом присећању очито је „раскошно, цветно зеленило апалачке шуме” (види: Годфри 2011: 170), док пред њим стоји изобличени и нагорели рододендрон. У том смислу, слика природе из очевих сећања сведочи о томе да је роман *Пут* „књижевна чежња за изгубљеним пасторалним идеалом” (Годфри 2011: 173). Међутим, како проналази Годфри, није реч о идеализовању времена и простора очевог детињства, већ је роман ламент над целокупним њему познатим светом који је ишчезао:

места које насељавају познати ритуали, људи, биљке, кодови, значења, пејзажи. Он жали за интимним знањем пејзажа и места, али истовремено жали зато што сам носи то знање. (Годфри 2011: 174)

Лик оца поседује знање о времену пре пропасти, у његовим евокацијама настају поређења тренутног живота опстајања у беди и неизвесности света на измаку и прошлог живота сигурности и обиља под окриљем плодне земље. Насупрот оцу, лик дечака не памти „срећнија времена”, за њега је суморна стварност преживљавања у немилосрдним условима разореног света једино што постоји. Годфри ипак констатује да „сећања оца доприносе слојевитој и комплексној географији нашег постапокалиптичног ништавила” (Годфри 2011: 163). Крај романа доноси нам још једно очево сећање, фрагмент од кључног значаја за разумевање *Пути*. Амбијент потока, за који оца везују снажне емоције, сада је у знаку разиграних пастрмки у води уместо раније слике мртвог гргеча. Овај лирични опис тиче се судбине природе суочене са ништавилом и опстанка живог света у њој:

Некад је у планинским потоцима било пастрмки. Могао си их видети где стоје у матици ћилибара а бели им обод пераја као калуђерички вео лако додирује површину воде. У руци би ти мирисале на маховину. Сјајне и мишићаве и извијене. На леђима им вијугаве шаре што мапе су света у постанку. Мрежа мапа и путоказа. Онога што се не може вратити. Не може исправити. У дубоким долинама у којима су живеле све је било старије од човека и жамор је њихов био жамор тајне. (Макарти 2007: 295)

Стари свет је неповратно изгубљен али то не искључује наду у обнову природе и рађање новог живота из пепела и постојећег хаоса. Попут каквог мита, отац умире а дечак остаје да са групом преживелих настави покрет ка југу у циљу проналажења уточишта на коме ће можда бити могуће уредити нови живот. Више од тога завршетак романа нам не може понудити, али и сама та нада може бити довољан разлог за наставак пута, односно борбе за опстанак. Да нада није узалудна и да борба није сасвим без изгледа на успех, чак и седам година након катаклизме, сведочи нам ранији очев проналазак сасушених плодова јабуке и смрчка.

Да би се „природа” књижевног дела усвојила, потребно је рашчитати текстуалне слојеве састављене из људских прича и историја (види: Годфри 2011: 164), као саставних делова унутрашњег живота и емоција наративног субјекта који „у географију уписује просторе као места [...] инфилтрације историјских и културолошких наговештаја у специфични географски терен” (Саглиа 2002: 125). Вишезначност привидно оронолог и брисаног простора посредована је очевим честим реминисценцијама и из тог разлога терен који се прелази парадоксално делује истовремено и познат и непознат (види: Годфри 2011: 164), а исто тако немогуће га је класификовати јер магла, пепео и прашина доминирају пределом, што сналажење у простору чини немогућим. Хампси тврди да простор опустошене земље „де-романтизује однос појединца са природом” (Хампси 2008: 497), док Годфри иде корак даље, алудирајући на „комплетно разарање живог света који некада беше познат а сада остаје само у сећањима” (Годфри 2011: 167).

У поређењу са постапокалиптичним светом романа *Пут* Кормака Макартија, где је неидентификована катастрофа задесила целокупан живи свет, први роман трилогије *ЛудАдам* Маргарет Атвуд, *Антилопа* и *Косац*, обликује такође свет након катастрофе али у приметно другачијем контексту. Пропаст која је задесила свет у овом роману је прецизно наведена; ради се о пандемији моћног лабораторијског вируса који је десетковао човечанство, док су остали облици живота нетакнути. Једине жртве пандемије *Безводног*

Потона уз људе јесу дотадашњи урбани начин живота и технолошки развој; заправо генетским инжињерингом направљена је нова врста људи која насељава дивљину, а пре пандемије створене су и нове, генетски модификоване биљне и животињске врсте. Нови људи названи су Кошчићи, по псеудониму Косац, чији је носилац научник, творца те нове врсте мутаната. Косац дела према идеологији заснованој на биоцентризму, он је поштедео заразе свог пријатеља Цимија/Снежног, задуживши га да се стара о мутантима и да надгледа изградњу њима својствене митологије. У питању је жеља за утицајем на природу и њен развој, тачније вештачки се мења окружење и природни поредак ради лакшег контролисања свих облика живота на Земљи. Примећујемо конвенционалне, жанровске описе, својствене СФ роману, на самом почетку романа *Антилопа и Косац*. Видимо да се технологија распада а да вегетација буја, градови тону у зеленило и стапају се с природним окружењем:

На источном је хоризонту сивкаста магла, осветљена ружичастим, кобним сјајем. Чудно је што та боја и даље изгледа нежно. Небодери пред обалом виде се спрам ње као тамни обриси, и невероватно се уздижу из ружичасто-плавог сјаја лагуне. Крици птица које се тамо гнезде, удаљено стругање океана преко сурогатских гребена од зарђалих аутомобилских делова и набацаних цигала и сваковрсних крхотина – подсећају готово на саобраћај у време празника. (Атвуд 2004: 15)

Свет другог романа трилогије под насловом *Година потона* такође је богат флором и фауном као и у првом роману. Хронологија догађаја у *Години потона* поклапа се с временским оквиром у првом роману, у питању је период пре пандемије и након ње, тако да се не може говорити о типичном наставку трилогије у смислу времена. Божји баштовани своју догму заснивају на *Књизи Постања* и *Легенди о Ноју*, представљају се као чувари природе а подсећају на многе хришћанске секте у Америци, које проповедају о крају света и последњем времену. Под утицајем њихових учења Косац и ствара смртоносни вирус који припадници култа ослобађају користећи се технологијом, иако у својим проповедима изричито негирају значај технолошких остварења. Крајњи циљ овакве верске организације јесте прекомпоновање живота на Земљи под изговором бриге за очување планете; следбеници славе дивљину као идеал, стварају се анархо-еколошке комуне које се настањују на кровове напуштених зграда, а једина прихватљива апаратура јесу примитивни, еколошки одрживи инструменти домаће производње. На самом почетку романа *Година потона* у прилици смо да себи предочимо како изгледа свет који је преобликован по критеријумима Косца након пандемије смртоносног вируса и утицаја климатске промене:

Са првом врелином магла се диже над густишем стабала између ње и напуштеног града. У ваздуху лебди благ мирис паљевине, мирис карамела и катрана и прегорелог роштиља и пепељасте масне мирис спаљеног ђубрета после кише. Напуштени торњеве у даљини личе на корале каквог прастарог гребена – избледели и безбојни, беживотни [...] Сунце се помаља на истоку бојећи црвеним сиво-плаву измаглицу океана у даљини. Лешинари што чуче на бандерама шире крила да их осуше отварајући се попут црних кишобрана. (Атвуд 2013: 11)

Роман *ЛудАдам* ослања се на догађаје који се збивају пошто су се јунаци прва два романа сусрели, у дивљим пределима и на терену комуна Баштована. Наизглед идилична и примамљива, нетакнута природа никако није безбедно место, преживели који лутају дивљином су агресивни и нису пријатељски настројени, слично канибалима у роману *Пут*. Читав амбијент сатирично алудира на библијску *Књигу Постања*, карактеристични су нови креационистички митови о настанку света и божанској фигури Косца са Кошчићима као његовом креацијом. Митови су потребни, јер као и у свим другим племенским заједницама, неопходно је створити зачетак будућих биоодрживих људских друштава. У уточишту

енклава ЛудАдама, домаћи простор описује блатара, а то је врста „куће од набоја, која беше склониште за неколицину преживелих од глобалне пандемије, која је збрисала човечанство” (Атвуд 2014: 9).

Идилични и пасторални простор прошлости, какав се очекује према жанровској конвенцији, код Атвудове је већ (пост)апокалиптични, прецизније речено дистопијски простор, али начин на који је описан свет, може довести до рецепције према којој је апокалиптични доживљај нешто пожељно. Један вид задовољства у читању постапокалиптичног мода јесте могућност да се посредством имагинативног света катастрофе обришу и ресетују друштвени системи засновани на неправди, бесмислу и беда, да се системи репресије напакон укину једним хаотичним системом, из којег ће можда произаћи неко боље друштво. У том смислу, предапокалиптично стање за многе јунаке Атвудиног универзума јесте непожељно стање. Најрадикалнији представник таквог начина мишљења јесте Косац, који управо из тих побуда пасторалне и идиличне визије света тај свет укида, да би створио нови и праведнији свет.

Предапокалиптични простор у свету трилогије *ЛудАдам* огледа се у дубоко подељеном друштву у коме влада каста привилеговане групе људи из луксузних научних института. Са друге стране стоје бедна насеља и огрезлост у сваковрсном пороку, а интересе моћних штити приватна полиција у чију надлежност не спада цветање проституције, педофилија, ни злоупотреба генетских модификација. Приказана је ситуација када научно-технолошки развој достиже свој врхунац после кога следи декадентно раздобље корпоративне олигархије. Такво дистопијско друштвено уређење негује култ насиља, дакле насиље се не сузбија већ толерише па чак и подстиче у виду масовне забаве а зарад контроле народних маса. О томе сведоче специфичне игре смрти а место где се одржавају познато је као Пејнбол арена. Овај простор модерних гладијаторских игара смештен је у дивљини; примећујемо да се слика дивљине у предапокалиптичном свету поима као слика опасности и смрти,

установа за осуђене преступнике, како политичке, тако и оне других врста могли су да бирају желе ли да их спреј-пиштољима усмрте, или да одслуже казну у Пејнбол арени, која заправо уопште није била арена, већ нека врста затворене шуме. (Атвуд 2013: 123)

Унутар добро чуваних корпорација владајућа класа управља човечанством и контролише употребу генетског инжењеринга у властиту корист. Попут предузећа која се баве производњом модификованих житарица, постоје и компаније Здравосвести, које Атвуд описује на следећи начин:

у комплексима [Здравосвести] живели су припадници Копрорација – сви ти научници и пословни људи за које је Адам Један говорио да уништавају старе Врсте и стварају нове и разарају свет. (Атвуд 2013: 178)

Сушта супротност ограђених и неприступачних поседа *Института за генетска истраживања* су плебеје, сирова места где је сваки вид забаве доступан и где уместо закона и прописа преовладава општа разузданост. За Рен и Тоби „плебеје су простор изазова и слобод[е] плебејаца” (Атвуд 2013: 88), док су за Божје баштоване и њихову аскетску еколошку догму то развратна и нечиста места. *Баштовани* своје баште негују усред урбаног простора, на месту некадашњих луксузних Буенависта апартмана. Те мале оазе природе окружене сивилом називају Кровни врт:

пре пет година, на Дан Стварања, [...] Кровни врт Рајске литице био је обична пустиња, окружена прљавим градским четвртима и леглима порока; али сад је процветао попут руже. (Атвуд 2013: 21)

Урбане репрезентације пасторалне слике света и потребе да се простор зеленила пренесе у просторе града, јесте и Тржница природних материјала, која је била

смештена у паркићу на северном крају Парка баштине, преко пута бутика *СоларСнејс*. Ту се налазио и ограђени простор с песком, љуљашке и тобогани за децу. Била је ту и кућа ћерпича, саздана од глине, песка и сламе [...] Адам Један је говорио да су је изградили древни 'зелени', пре најмање тридесет година. Плебејци су по њој спрејом ишкрабали натписе и поруке [...] *У-б јбн Зелембаће* [...] Дрво Живота није било намењено само Баштованима. На ту тржницу су долазили сви из мреже ПриПрома – Колхоз из Папратишта, Двориште из Кутијетине, Зелени из Голфгрена. (Атвуд 2013: 171, емфаза аутора).

Визија Баштована заснива се на комунама урбаних зелених простора (алузија на критички дискурс једног дела америчке урбане популације). Такође, пасторални врт јавља се и у описима природе из перспективе Зеба, природе која осваја девастирани простор и преузима га кроз коначни тријумф дивљине као моћније силе у односу на човека, тиме поновно озелењавајући подручје изгубљеног пасторалног америчког раја. С друге стране, Кошчева визија пасторалне баште рајског врта предмет је технофиличарског раја, у оквиру комплекса *Рај*, у коме се у симулираном пасторалном окружењу генетски модификују Кошчићи.

Сећања на некадашње пасторалне просторе примећујемо код Тоби, која жуди за аутентичношћу пређашњег идиличног јединства са природом. Када се Тоби присећа предапокалиптичног стања са негодовањем посматра некадашњи конзумеристички идеал, док јој се начин живота Баштована чини прихватљивијим:

сав тај лажни мермер и репродукције антикварног намештаја, ћилими у нашој кући, ништа ми није изгледало стварно. И мирисало је необично, на средство на дезинфекцију. Недостајали су [јој] земљани мириси Баштована, мириси кувања, чак и оштар воњ сирћета. (Атвуд 2013: 247)

Ипак, простори у овим романима су и простори акумулације залиха, идеје која се, како се чини, коси са неким од догми које проповедају. Сатирична визија Атвудове говори о тајним складиштима, Араратима, у којима Божји баштовани одлажу залихе (слично бункерима у роману *Пут* које откривају главни јунаци):

Баштовани су били уверени у то да наилази пошаст, мада Тоби за то није видела никакве очигледне доказе. Можда гатају по птичијим утробама. Приближавало се велико истребљење људске расе, због пренасељености и зла, али баштовани су себе изузимали: намеравали су да преплове Безводни Потоп, помоћу хране коју су чували у скривеним склоништима, која су звали Араратима. Што се тиче пловила у којима ће савладати тај потоп, биће то њихове сопствене Арке, у којима ће се наћи и њихова сопствена збирка животиња. Тако ће преживети и поново населити Земљу. (Атвуд 2013: 63)

Арарати, односно бункери, које налазимо у фикционим световима романа Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, одраз су стварне посвећености многих Американаца који граде слична склоништа и дугорочно се припремају за могући сценарио смака света.

Постапокалиптични простор трилогије *ЛудАдам* битно се разликује од оног у роману *Пут*. Природа је већином поштеђена од катастрофе, па у постапокалиптичном простору код

Маргарет Атвуд постоји релативан биодиверзитет. Све оно што налазимо у простору романа *ЛудАдам*, зелена пространства, водене површине, дивље и мутиране животиње, у простору романа *Пут* изостаје. Ова два романа разликује и однос према човеку, док је код Кормака Макартија акценат на човеку и његовом опстанку, код Маргарет Атвуд је у првом плану опоравак природе након пошаста која је задесила човечанство, дакле ако за *Пут* кажемо да је антропоцентричан, онда за *ЛудАдам* можемо рећи да је биоцентричан. Научник Косац оставља нове, модификоване врсте људи и животиња да наследе живи свет, а нестанком полуције, обезбеђено је „златно доба” за екосистем. У последњем роману трилогије, поновно успостављање равнотеже у природи делује неспутано: „тундра: двестагодишње врбе попут хоризонталне лозе, а дивље цвеће цвета одједном, јер лето траје само неколико недеља” (Атвуд 2014: 71). Оваква апокалипса има потпуно другачији утицај на природу у поређењу са апокалипсом Макартијевог романа, што уочавамо на примеру субјективног доживљаја лика Зеба, услед чега се примећује да катастрофа која погађа људски род самим тим исцељујуће делује на простор вегетације, јер

крз тундру се тешко кретало. Сунђераста, натопљена, са скривенима јамама са водом и клизавом маховином и издајничким травнатим брежјем. Било је делова старих авиона који су вирили из тресета. (Атвуд 2014: 72)

Напоследку, романи Кормака Макартија и Маргарет Атвуд су и пасторални и апокалиптични, јер ова два су у готово нераскидивој дихотомији, али ултимативно, критикујући човека као појединца, одбијају да наду за спасење укину оптужбом читавог хуманитета, као што и не обустављају могућност опоравка. Упркос песимистичности ових романа, смрт простора и деструкција може служити да затвори један циклус екологије као метанаратива, те пружити један нови регенерисани простор, или дозволити да се савременост бави њиме на хуманији начин.

Међутим, проблематична и амбивалентна могућност регенерације некадашњег простора у роману *Пут* евидентна је у приказима воде (водопад, река, језеро, океан), као и симболиком рибе која настањује овај простор. Пасторална имагинација сећања о старом свету очевог детињства још на почетку романа везују се за слику воде и језера у коме, као дечак, види мртвог гргеча изврнутог на леђима у бистрој води (види: Макарти 2007:11). Идиличне слике детињства транспонују визију начете будућности света који полако завршава свој циклус, с обзиром на то да симболика рибе у библијској митографији указује на Христа, а мртва риба говори о смрти Бога, то јест смрти света, антиципирајући постапокалиптични сценарио. Значај симболике рибе у роману *Година потопа* указује на критику антропоцентричне идеолошке оптике карактеристичне за дубинску екологију. Божји баштовани сматрају да:

други могу да заступају расистичко схватање да смо ми, Људи, мудрији од риба [...] бити Априлска Риба значи понизно прихватити сопствену лудост и весело признати смешну страну – посматрано с материјалистичког становишта сваке Духовне истине коју проповедамо. (Атвуд 2013: 234)

Првоаприлске светковине везују се за француску традицију из 1563. године, за време владавине Карла XI када се успоставља дан шале, смеха, обмане и преваре. Ова традиција је укореењена у древним календарима везаним за промене природних циклуса, када је сунце у сазвежђу риба, а веровало се да је тада тешко уловити рибу, па су се риболовци враћали кући без улова. Ова инстанца се у роману *Година потопа* прекомпонује према веганској визији света – немогућност улова рибе постаје весело догађај који је у сагласју са неједењем

и неловљењем животиња. Божјим баштованима

риба је била пригодан симбол, јер је и Исус својим апостолима најпре назвао двојицу рибара, које је одабрао како би му помогли да сачува популацију риба [будући да] рибе непосредно опште с Богом [...] Како то пророчки звучи сада када светски океани пропадају. (Атвуд 2013: 233)

У Макартијевом роману, простор водопада такође имплицира мртав и укинут простор, будући да је првобитни ентузијазам призора водопада „који се сливао са високе избочине и падао осамдесет стопа кроз сиву копрену измаглице доле у језерце” (Макарти 2007: 37) омеђен разочарањем у непостојање рибе као и остале фауне. Суспензија простора евидентна је у слици у којој се „чини се да се река завршава у простору” (Макарти 2007: 39), да би напослетку, тренутак губитка наде у повратак на пређашње стање уследио коначним доласком на обалу, на одредиште Југа, где се

дуж линије плиме простирка исткана од морске траве и на милионе рибљих костура пружа [...] низ обалу све док поглед сеже попут неке изоклине смрти. Бескрајна слана гробница. Бесмисао. Бесмисао. (Макарти 2007: 228)

Последњи пасуси Макартијевог *Пути* сведоче о визијама пастрмке из потока на чијем телу се налази мрежа мапа и путоказа. Из екокритичке перспективе, ове мапе показују хубрис човечанства према окружењу одабиром пута који води у пропаст, а мртви гргеч из очевих сећања можда је потврда оваквих слутњи. Кристофер Волш сматра да

позивање на мапе, на картографски поредак који превазилази просветитељски хубрис мапа као културних артефаката, подсећање је на оно што смо можда већ изгубили и на мистерију света који можда ниједан ум не може или неће схватити, на митско знање које претходи другим епистемолошким конструкцијама познавања света. (Волш 2009: 267)

Романи постапокалипсе стога користе обрасце апокалиптичног мита како би указали на стање културне кризе у погледу односа према простору земље и вегетације. Макарти и Атвуд у симболици априлске рибе и пастрмке користе се обрасцем „мистицизма природе” ради покушаја да се укаже на дубљи смисао природе или одсуство истог. То нас доводи до Гилемановог закључка да њихов

еко-пасторализам одаје већи афинитет према анимизму америчких Индијанаца (или европском мистицизму) него према екопасторалном регионализму или Америчком Југу или Западу. (Гилемин 2004: 13)

Оваква уређења подсећају на комуне обогате спиритуализмом и холизмом Њу ејџ спиритуалне праксе. Жижек супротставља њихове спиритуалистичке доктрине арбитрарношћу и непредвидивошћу природних појава на примеру необјашњиве смрти пчела (види: Жижек 2013: 23). Упркос настојањима да се објасне узроци смрти пчела широм света, потреба човека је да разуме узрок. Дубинска екологија проналази кривца у човековом деловању на нарушавање природне равнотеже, а као резултат имамо освету Мајке Земље која нас „сада кажњава због тог искоришћавања” (Жижек 2013: 23). Успостављање новог поретка као решења за проблеме еколошки и економски посрнутог света, Жижек формулише кроз еко-пасторалне идеје, које су својствене неопримитивистичком погледу на свет:

Ако прелазимо са националних држава на ноосферичку државу, можемо видети себе како истражујемо једну врсту нехијерархијске друштвене организације – ’синхронични поредак’ заснован на поверењу и телепатији – које су Хопи Индијанци и неке аборицинске групе

користиле миленијумима. Ако глобална организација може да се организује из тренутног хаоса, биће заснована на сарадњи, пре него на конкуренцији 'победник узима све', довољности пре него презасићењу, комуналној солидарности пре него на индивидуалном елитизму, и преиспитивању свете природе земаљског живота. (Жижек 2013: 22)

Идеологија дубинске екологије, без сумње са исправним намерама у погледу заштите природе, на тај начин запада у вид екстремизма, биотероризма окренутог против хуманитета, да би у свом идеолошко-политичком памфлету настојала да уништи читав људски род, како би остале јединице живог и неживог света могле да се развијају и наставе свој еволутивни ток без присуства човека. Закључићемо да је кључна идеологија дубинске екологије повратак у изгубљени пасторални рај, као и повратак изгубљене хармоније, која се у екокритичким текстовима деконструира хипотезом да пасторални рај никада није постојао, као и да природа као концепт наноси више штете него користи за екологију.

У огледу *Нови светови за старе* Дејвид Кетерер разматра постапокалиптичну тематику књижевних дела и осврће се на *Анатомију критике* Нортропа Фраја, где се тема апокалипсе у књижевности третира као имагинативни феномен читаве *природе*. У том смислу, представе Јерусалима на небу, биљака у баштама Аркадије или животиња усред дивљине, супротстављене су мотивима опустеле земље и градова као паклених јама. Са становишта Кетерера је „у архетипском смислу читав књижевност апокалиптична” (Кетерер 1974: 11). Кетерер осмишљава концепт америчког Адама који

насељава простор *изгубљеног раја* као опште место, и за разумевање структуре америчког искуства сматра релевантном *Књигу изласка* [која] пружа прикладну парадигму пале Америке са обећаном земљом као неухватљивим циљем. (Кетерер 1974: 3)

С тим у вези, Кетерер примећује корелације научне фантастике и америчког искуства, јер иако СФ постоји и у другим земљама које су засноване на индустријском поретку, СФ је ендемично америчка књижевност (види: Кетерер 1974: x). Код песника британског романтизма и америчког књижевног романтизма, слика пасторалног простора, чини се, има „снажно утемељење у западној култури” (Гарард 2004: 33). Поједини прото-еколошки (али и савремени) текстови имају елементе следеће генерализације природа – позитивно / градско – негативно, мрачно, занемарујући тешкоће руралне свакодневице, која се управо из тих разлога временом трансформише у урбани простор технолошких иновација. Грег Гарард профилише три различита формата пасторале: касична „носталгична” (Гарард 2004: 37) пасторалност, у којој долази до тотализације идеалистичког етоса. Према овом модусу, златно доба људске хармоније са природом увек је идилично, а рајски врт простор је сећања на изгубљену невиност. Романтични пасторални модус, карактеристичан за британску традицију, види рурални простор као опцију повлачења од капиталистичке, индустријске револуције, а она редукује поље руралног мира, насупрот све већој урбанизацији. Напоследку, Гарард дефинише амерички пасторализам као простор пољопривреде (види: Гарард 2004: 49), зоне култивације земљишта у коме простор пољопривредних добара маркира дистинкцију између урбаног и дивљине.

Према Грегу Гарарду, дивљина се у британском и америчком културном простору конституише кроз неколико различитих тропа. У старом свету, дивљина је виђена као место изван граница цивилизације (на пример, у библијској имагинацији или у раној америчкој књижевности), простор „опасности” или место „егзила” (види: Гарард 2004: 62). За амерички трансцендентализам дивљина се трансформише у простор повлачења од

цивилизације, имплозије индустријализације на слободне просторе, услед чега се дивљина перципира као простор мира и склоништа, простор медитације и идиле. Америчка књижевност производи овај троп као један од кључних чинилаца америчког идентитета, „аутентичног искуства” (види: Гарард 2004: 71), границе или прерије, отвореног простора слободе. У савременом апокалиптичном роману, евидентне су контрадикције руралног и урбаног простора и евокације сећања за идилом простора слободе прошлости који се редукује индустријским прогресом.

Слотердајк тврди да је суштина хуманизма пасторална фантазија о припитомљавању човека у којој човек себе поставља у улогу пастира, дакле, не само да води, већ и да комплетно обликује и подучава. Парадоксално, шта онда то припитомљава човека уколико су његови досадашњи напори да сам себе припитоми довели само до тога да он освоји моћ над свиме бивствујућим (види: Слотердајк 2009: 16). Поље моћи над природом и људски хубрис преузимања улоге господара над природом главна је тема дубинске екологије. С друге стране, неки савремени критичари попут Тимотија Мортонa и Славоја Жижека слажу са одбацивањем концепта природе као другог зарад остваривања ре-евалуираних односа у новој еколошкој парадигми. Прерије и простори дивљине и пољопривредних добара налазе се у регистру ране екокритике у контексту бинарних опозиција дивљина – цивилизација и рурално – урбано, али се развојем екокритичке мисли долази до усложњавања ових категорија, па и одбацивања концепта природе као флуидног, хетеронормативног феномена, детерминисаним идеолошким супстратом идеализоване слике и визије пасторалне идиле. Разлоге за оваква становишта објашњава и Фредерик Џејмсон, артикулацијом да се

Природа везује за памћење не из метафизичких разлога, већ зато што доноси концепт и слику старијег начина пољопривредне производње коју можете потиснути, нејасно је се сетити, или је носталгично вратити у тренуцима опасности и рањивости. (Џејмсон 1991: 366)

Према Бергталеру, корени еколошке кризе налазе се у неуспеху људске имагинације (види: Бергталер 2010: 741), а један број екокритичара, под утицајем дубинске екологије, верује у важност осветљавања еколошке свести код читалаца, као и исправљања ове мане, немогућности увиђања холистичке вредности свих живих бића. Дух романтичарске тежње за природом и пасторалним супротставио се урбанизацијом, те технолошким напретком и индустријском револуцијом. Другим речима, пројекат индустријске револуције утицао је да човек „заборави” јединство са биодиверзитетом постављајући се као његов господар. Претпостављајући да је човек такође производ природе, долази се до парадоксалне ситуације, да човек мора да себе припитоми и култивише, да буде део и културе и природе. У том смислу, може се говорити о припитомљавању људске животиње (види: Слотердајк 2009: 12–16, Бергталер 2010: 734).

У савременом свету потрошачког друштва уочљив је непрекидан притисак очувања капиталистичких вредности у виду стварања профита, материјалне сигурности, удобног живота, па се поставља питање како би свет изгледао у случају катастрофе и пораза система у коме живимо. Питамо се да ли би човечанство опстало у драстично измењеним околностима и ако је одговор потврдан, да ли би се онда створила хуманија друштва налик на првобитне заједнице или би се потонуло у непрекидним сукобима и насиљу? Овакво разматрање делује прикладно у контексту америчког континента који је и сам у прошлости називан „Новим светом” и доживљаван као простор наде и новог почетка. На примеру Америке, од колонизације до данас, видимо отвореност обе могућности, односно идеју да

је складан живот у миру и природном окружењу могућ као што је могуће и апокалиптично истребљење. Екокритичка истраживања не узимају постапокалиптични наротив искључиво у значењу уништеног, аветињског простора него и као гранично искуство, критични период реорганизовања живота и природне регенерације. Неопходно је развијање свести о правилном одржавању простора за одлагање отпада, напуштених индустријских објеката али и погребних земљишта у циљу очувања природних ресурса који се могу показати драгоценима у случају еколошке или какве друге катастрофе. Ту долазимо до проблематизације простора природе као идиличне дивљине, јер природа схваћена као окружење омеђена је човековим утицајем.

Ни сам човек као експонент природе не подлеже фиксним класификацијама, што је евидентно на примеру Кошчића, као и на примеру Џимија. По схватању Ли Розел, „Џими/Снежни оличење је лиминалног као ’двосмисленог, ни овде ни тамо, у међупростору свих фиксних тачака класификације” (Розел 2010: 62). Џими, схваћен као снежни човек може а и не мора постојати, јер увек

трепери на рубовима мећава, мајмунолики човек или човеколики мајмун, мистериозан, неухватљив, познат само по гласинама и по отисцима стопала окренутим уназад. (Атвуд 2004: 20)

Џими настањује ту граничну зону где „постојећа флора и фауна [...] указује на неку шансу за реинкорпорацију окружења, помирење света у ком живи, места које се увек рађа” (Розел 2010: 62). Маргарет Атвуд нам представља нови свет који се родио на сумраку старог и заменио га, а Кормак Макарти нам даје слику света на самрти. У случају Макартија нови свет тек треба да буде рођен, што, судећи по атмосфери романа, није сасвим извесно, али ипак постоје мали наговештаји света у настанку.

Неке инстанце романа *Пут* ипак говоре о могућој обнови простора: сасушени плодови јабуке и смрчак су јестиви. На путу према Југу, дечак наставља кретање али подаље од ауто-путева који представљају опасна места и стари свет на умору, али и сведоче о заједничкој борби природе и човека за нови свет. Можемо претпоставити да наслов романа симболизује и пут од старог, оронулог света ка новом, у коме ће се природа обновити заједно са новим животом који ће бити заснован и организован у другачији поредак. У трилогији *ЛудАдам* природа се постепено враћа у равнотежу након стравичних догађаја. У роману *Пут*, као и у романима трилогије *ЛудАдам*, поред критике човечанства које може бити означено одговорним за стање у коме се свет налази након катастрофе, ипак се назире и индивидуална савест која може допринети опоравку и успостављању равнотеже. Мрачна атмосфера ових романа може користити као пример при покушајима редефинисања еколошких теорија у смеру подизања свести о значају природне енергије и ресурса који се неадекватним односом према животној средини уништавају.

Идеал повратка природи од које се човек отуђио својствен је романтизму у доба индустријског развоја у Енглеској, а за енглеске песнике романтичаре однос према окружењу био је од изузетне важности. Рустикални пејзажи Америке, који се везују за прошлост код Макартија, а код Маргарет Атвуд за будућност, метафора су „изгубљеног раја”, *Аркадије* у коју је немогуће вратити се, благословени простор за којим се чезне у условима постапокалиптичног нереди. Тимоти Мортон прихвата становиште да је „еколошка уметност [...] повезана са капитализмом и конзумеризмом [...] кодираних у језику и идеологији екомимезе, као и екокритике уопште” (Мортон 2007: 92) у периоду

романтизма, што је супротно широком консензусу о романтизму као покрету који негира капиталистички култ уживања у изобиљу. У друштвено-историјским условима

британског империјализма, рата и глади, глобална култура увоза намирница током оскудице већ је решавала проблем глади у узурпираним екосистемима, а заправо је приватно власништво помогло развијању еколошке свести. (Мортон 2007: 94)

Ливаде, којих се Макартијев лик оца присећа са носталгијом, заправо су омеђена приватна својина, а другачије није било ни у феудалном устројству у Енглеској, у доба романтизма (види: Мортон 2007: 94). *Дивљину* као „идеално место”, песнички продукт романтичарског конформизма, немогуће је досегнути зато што може да егзистира искључиво као „резерват неексплоатисаног капитала” будући да је дивљина једна „апстракција [која је] увек је ’негде тамо’ [...] изван излога дистанце естетског искуства; чак и када се [у њој] налазите” (Мортон 2007: 113). Дистанца о којој говори Тимоти Мортон је непремостива је јер „дивљина”, коју настањује човек ипак је култивисани простор (види: Мортон 2007: 113). Речено се односи на линију романтичарског конформизма; на тај начин се и Мортонова мрачна екологија залаже за прихватање нуспроизвода као саставних делова наше околине без обзира на то јесу ли органског или неорганског порекла. Стога, примећујемо да је слика простора у романима Кормака Макартија и Маргарет Атвуд производ различитих идеолошких сусрета: идилична слика пасторалног раја говори о свету који је и пре апокалипсе, био посредован једном романтичарском сликом нетакнуте природе која није дивља, већ је вековима била модификована од стране човека. Оваква слика се поларизује противстављањем идеалног призора и драматичног постапокалиптичног крајолика. На тај начин, долазимо и до проблема концепта природе, која је такође идеолошки детерминисана.

IV 3. Природа са великим П: деконструкција природе и тела

Конституисањем постапокалиптичног као академски легитимизованог мода литературе, исти проблематизује концепт природе, деконструишући њене идеализоване представе. Чини се да је постапокалиптична проза, иако ангажовано блиска идеји очувању природе и упозоравању од њеног уништења, свесна да се природа као концепт мора преиспитати, па и одбацити, како би се конституисало разумевање природе у властитој контрадикторности. Природа са великим П, чини се, постаје метанаратив који се показује као препрека за то да се екологија ослободи тврдокорних идеолошких и тоталитарних поставки. Под појмом природе се такође подразумева питање границе тела и телесности која се замућује. Док се Макартијев роман бави девастираним простором као метафором природе која, као концепт, више не постоји, овај сегмент тезе бави се технофобним аспектима постапокалиптичног. Жанровски троп који се бави негативним аспектима генетске модификације људског тела, последично проблематизује природу човека и трансгенетских врста деривата човека, услед чега се дестабилизује и природа као Божија датост. У трилогији Маргарет Атвуд, Кошчићи представљају дестабилизовано тело, али се чини да савремени постапокалиптични роман, има двојаку, технофобну и технофилну

функцију. Иако долази до промене у генетском материјалу човека, а човекова природа бива измењена да би допринела стању еколошке ефикасности човека, показује се спрега постапокалиптичног са постхуманистичком и материјалистичком екокритиком које нису технофобне. На овај начин, постапокалиптична проза преиспитује поставке технофобије кроз чији поступак ангажовани роман треба да укаже на опасност од технологије и катаклизмичност интервенција на човеком телу и субјекту.

Постмодернистичка разградња метанаратива довела је у питање метафизику, субјект, религију, историју и друге метанаративе, остављајући концепт *природе* по страни, али чини се да појавом четврте струје екокритике и природа постаје предмет интересовања деконструкције. Ова струја није хомогена у оквиру ове критике долази до помиривања конструктивистичке и есенцијалистичке парадигме. Природа се посматра као идеолошки термин, свест о томе да представа природе као призора идиле не доприноси новим еколошким увидима, већ их спутава, сусреће се са идејама неоесенцијалистичких теорија спекулативног реализма, онтологије засноване на објектима и материјалистичке екокритике. Природа почиње и да се посматра по себи, сагледава се независно од нашег поимања и идеолошког апарата и промишља се у односу на друге *нељудске* објекте. Истовремено, питање тела, које је посредством феминистичких теорија било схваћено као друштвени конструкт, сада се посматра у контексту различитих материјализама – материја, предмети, тело и атомске честице преузимају научни дискурс да би се дефинисали као флуидни, страни, свепрожимајући.

Ми посматрамо вегетацију, животиње, као и друга бића и објекте као елементе оног што у ширем контексту подразумевамо под природом или животном средином, али чини се да је читава концепција природе идеолошки детерминисана и успостављена у одређеном историјском тренутку. Проблем је у томе што концепт природе спречава људе, као интелигентна, осетна бића, да делују у правцу нове екологије, а не само естетике, већ праксе која би помогла очувању света са стварним еколошким проблемима. Мортонова мрачна екологија јесте концепт према коме треба одбацити управо такве романтичарске илузије о природи као пасторалној дивљини, јер како он тврди у делу *Екологија без природе*, „Природа не постоји”, идеја коју касније позајмљује и Славој Жижек (Жижек 2009: 159). Природа не постоји у смислу наше представе или илузије о ономе шта би требало да буде, јер *природа са великим П* није ништа друго до метонимијски низ означитеља који се у нашој свести асоцира са овим концептом. Такође, треба одбацити фетишизацију природе као угроженог другог, не да бисмо имплицирали да она није угрожена, већ зато што се упорно идеализује и глорификује као пасторална дивљина, идеал који не можемо достићи у нашој савременој технолошкој парадигми. У том смислу, можемо разумети екологију коју према формулацији Алана Бадјуа (а пре њега и Жана Бодријара) Жижек класификује као „нови опијум за масе” (Жижек 2009: 158) или главни метанаратив 21. века. У контексту према којем Бадју поима екологију као *опијум за масе*, она служи као инструмент моћи који дезавуише политичке субјекте од практичног и истинског делатништва да се нешто истински промени у погледу девастације природе.

Иако користи постмодерне тезе о разградњи означитеља природе, Макартијев роман може се разумети и као проза о природи, јер Деридино *Нема ничег изван текста*, код Макартија се трансформише у *Нема ничег изван природе* (види: Грив 2018: 11, емфаза аутора). Макарти не покушава да деконструише идеју природе као нечег аутентичног, иако се то дешава у очевој визији, већ поставља питања о природи и из метафизичких и из

научних позиција, јер се о материји може спекулисати, али се не може апсолутно прихватити у свести, услед вечитог постојања вишка. Природа апсолутно јесте подложна промишљању, али не кроз директно искуство ствари на свету и можда је и стога очева визија замагљена када сведочи о крају света као о контраспектаклу који ће показати како је свет настао. Према Џулијусу Гриву, Макартијева проза није дискурс природе, већ се ради о пракси коју врши природа сама, природа која себе саму промишља у књижевности, јер ако природа поседује суштину независну од човекове свести, она се у књижевном делу може конституисати кроз фикцију (види: Грив 2018: 9). Стога, Макарти је ближи спекулативном реализму који функционише у оквирима нове онтологије природе, спрам постмодерног антиреализма, који природу види као друштвени конструкт (види: Грив 2018: 10). Макартијев архаични речник, митолошко лишено ироније, не доводи Макартија у везу са модернистичким легатом (иако се канонски и кроз симболе и интертекст на њих наслања), нити се за њега може рећи да припада постмодерни. Његов реалистички тон и митолошка дубина дефинишу његов приповедни стил (види: Грив 2018: 3).

Тимоти Мортон се слаже да „идеја о природи коју многи толико воле мора да ишчезне у 'еколошком' стадијуму људског друштва” (Мортон 2007: 1), подразумевајући да да ће еколошка свест у књижевности, уметности, социологији, култури и/или философији, морати да укине *природу* како би развила прогресивну/практичну мисао која показује да нисмо окружени природом, и да природа није негде тамо, већ да је све (живи и неживи објекти) повезано, сродно и зависно (види: Ћурчић 2019: 176), јер ми смо та природа о којој говоримо са даљине. Видљиви и невидљиви објекти функционишу у свеопштој каузалности на субатомском нивоу, па је тиме и природа медиј који окружује наше биће. Нову екологију Мортон налази управо у уметности и естетици која одбија да прихвати искључиво идеализоване пасторалне представе природе, већ настоји да је деконструише (види: Мортон 2007: 4–5).

Имајући у виду нестабилност означитеља који се асоцира са природом која

стоји на крају потенцијално бесконачног низа других термина који се у њега урушавају, иначе познатих као метонимијска листа: риба, трава, планински ваздух, шимпанзе, љубав, сода вода, слобода избора, хетеросексуалност, слободна тржишта... Природа. (Мортон 2007: 14).

Нагласивши бременитост термина *природа*, Мортон класификује три начина на који природа функционише у нашем имагинаријуму: први се односи на празни означитељ који има толико појмова да се више не зна шта тачно тај термин означава; други се односи на природу као на силу природних закон, то јест нормативни стандард (када кажемо да је нешто природно или да се односи на стање ствари у природи); трећи, онај о коме је било речи када смо говорили о идеологизацији дивљине, јесте природа схваћена у контексту наше фантазије о њој, фантастичне слике које асоцирамо са природом (види: Мортон 2007: 14). Ова фантазија представља могућност изван опажајног које дубинска екологија кроз холистички приступ призива када говори о теорији Геје, Мајке Земље као једног организма, идеји свеприсутног Бога и материје у смислу неухватљиве суштине, Макартијевог „духа земљиног који сахне”, алхемијског салнитера, силе коју не можемо појмити путем директног искуства, то јест, онога што Џон Лок зове *етер* (види: Мортон 2007: 15). Мортонова естетика бави се суптилним елементима које објекти међусобно успостављају,

тај непојаман простор који назива амбијент⁵⁸. У том смислу, Муртонова поетика користи елементе спекулативног реализма, нове онтологије која прихвата делатност објеката који нису човек (не само животиња, већ свих објеката) који, према овом онтолошком заокрету, прихватају егзистенцију природе као нечег независног од људског конструкта, јер ако је она схваћена као засебан ентитет, као Други, она је подложна човековом потчињавању (види: Холмс 2012: 57–58).

Природа негде тамо, јер природа као други се налази на епистемолошкој удаљености, а човек је чинилац који треба да је спасе; међутим, то недостижно Друго увек измиче, јер се у свести сакрализује на олтару романтичарских илузија, и због тога увек постоји тај осећај отуђења и потребе за повратком према праисконском времену Рајског врта, Златног доба, времену пре Пада и првобитног греха (види: Муртон 2010а: 5). Привлачност дивљине каква се огледа у идеологији Божјих баштована кроз евокације америчког трансцендентализма, та нетакнута природа у коју се бежи од урбане буке, јесте комбинација „утопијског пуританизма о иманентности Бога у новонастањеној Америци и лози пантеизма које су карактерисале писце попут Вордсворта и Емерсона” (Муртон 2007: 114). Међутим, позиција из које говоре песници романтизма, у њиховом добу већ јесте она која се налази изван угрожене дивљине, будући да је посредством политике ограђивања тадашње Енглеске почело разарање феудалног поретка и директног односа који су имали са земљом и зачецима развоја масовне пољопривреде, што проблематизује питање дивљине (види: Муртон 2007: 94). Имајући у виду дистанцу која се ствара између ње и модерног човека и приватног ограђеног поседа, може ли се о природи, у том смислу, говорити као о производу конзумеристичке идеологије, јер природа постаје капитал.

Рејмонд Вилијамс увиђа потребу за другачијим начином читања опозиција човека и природе:

У овом стварном свету онда нема сврхе супротстављати се или поновно указивати на велике апстракције Човека и Природе. Ми смо помешали наш рад са земљом, наше снаге са њеним силама превише дубоко да бисмо их могли повући и раздвојити. Осим ако се ментално не кренемо уназад, ако наставимо са јединственим апстракцијама, бићемо поштеђени труда да на било који активни начин погледамо читав комплекс друштвених и природних односа који је у исто време наш производ и наша активност [...] Потребне су нам различите идеје јер су нам потребни различити односи. (Вилијамс 2005: 83–85)

Концепт природе, то јест, њена идеолошка слика, ниче упоредо са првим засејаним семеном пољопривредне револуције на тлу Месопотамије, јер још од преласка у геолошко доба холоцена, култивација усева повезује се са посматрањем циклуса климе, атмосферских прилика и појава чијим познавањем тадашњи човек могао да предвиди погодно доба за сетву и жетву. Релативна стабилност климе после периода Леденог доба конструисала је идеолошку визију природе као стабилне „угодно хармоничне периодичне циклусе утеловљене у циклусу годишњих доба, омогућавајући редовно предвиђање будућности без стрепње” (Муртон 2016: 58). Дакле, чињеница да смо живели у ери холоцена од 12000 година релативне климатске стабилности, веровало се у хармонични климатски циклус који је допринео поимању природе као стабилне и хармоничне категорије, што је заправо

⁵⁸ Појам амбијента представља суптилну, неопипљиву околину, видљиву и невидљиву људском оку, истовремено физичку и недефинисану, искуствену 'ствар' коју ми, као људи, ураћамо. У *Екологији без Природе*, Муртон уводи стилску фигуру амбијент, „екомимезис који проучава необичност околине, пажљивом анализом музике, скулптуре, перформанса [или] писања” (Муртон 2007: 34) (види: Ђурчић 2019: 177).

случајност коју су (Пост)Месопотамци разумели као константну. Овај геолошки период карактеришу „релативно стабилни и умерени климатски услови који су допринели развоју људских друштава” (Свенхдау 2011: 69). Предвидивост природних циклуса одржала је ту илузију све до доласка *антропоцена* (термин који 2002. године уводи Пол Кројцен), епохе започете од тренутка када човек почео да мења и модификује природу (у постиндустријској револуцији) и последично утицао и на климатске промене. Како наводи Мортон, „природа је латентна форма *антропоцена* који чека да се појави као катастрофа” (Мортон 2016: 59). Интересантно је да се средњовековни период глобалног загревања услед повећане емисије угљен-диоксида у природи изоставља из ових хипотеза, можда из разлога јер угрожава наратив антропоцентричне промене климе, о чему ће бити речи у каснијем тексту.

Природа бива схваћена као рефлексија лакановског објекта фантазије, губитка и фиксације на „идеалну” природу коју смо изгубили, то јест

људске хармоније ретро-укалупљивања света у еколошку равнотежу и жудње за Природом која функционише као велики ‘Други’ [...] обећање [...] за проналажење истински хармоничног живота. (Свенхдау 72: 2011)

С друге стране, неолудистичке идеје против технологије изгледале би претерано идеалистичке у временима у којима се технологија може користити да би се, заправо, бавила проблемима с којима се планета неспорно суочава. Славој Жижек предлаже:

Да бисмо настанили мали део стварности који се појављује унутар нашег хоризонта смисла, морамо претпоставити да Стварност-по-себи („различита и другачија од ума”) која поткрепљује да је наш уређени свет део стварности, јесте уређена и кохерентна Целина. Укратко, морамо да верујемо и да се поуздајемо у Стварност: природа-по-себи није само бесмислени састав вишеструкости, то јесте Природа. Али шта ако је овај однос вере у Природу, у исконску хармонију између ума и стварности, најелементарнији облик идеализма, ослањања на великог Другог? Шта ако истинска материјалистичка позиција започиње (и завршава се, на неки начин) прихватањем категорије по-себи као бесмислене хаотичне многострукости? (Жижек 2008: 58)

Проблем дефиниције природе, према критици новог материјализма коју прихвата Мортон, јавља се при покушају јасних дистинкција између живих бића (од човека до вируса), јер сви организми имају сличан ДНК низ, чиме се урушава та дистанца између овде и тамо, а природа се јавља као флуидан ток. Нафта коју користимо јесте резултат седиментације остатака диносауруса у процесу који траје милионима година, а опет, то је продукт метаболизма бактерија, као што је уосталом и кисеоник и читава атмосфера, која представља различит скуп дистинктивних и голим оком невидљивих форми генома (види: Мортон 2010: 48). Дакле, говоримо о природи као једној мешавини живих и неживих објеката и када прихватимо да се све прожима, да природа није негде тамо, већ овде и свуда, можемо одбацити хијерархијске структуре и говорити о новом поимању екологије и окружења. Значај одбацивања концепта природе за екологију јесте значајан управо због питања коегзистенције врста, свих нама познатих и непознатих врста које чине ДНК ланац, мрежу која је децентрализована и у којој не постоји природна хијерархија, нити централна тачка објеката (види: Ћурчић 2019: 171–172). Прихватањем Муртоновог концепта *страног незнанца* (*strange stranger*), оног нељудског које припада истој *мрежи*, постоји могућност осећаја интимности са свим тим, за нас страним објектима који се налазе у ДНК мрежи, чиме би се створила нова, радикална друштвена заједница, али не на бази одрживог развоја, јер то је још један облик хегемоније и идеологије који би одржао капиталистичку

парадигму; уместо тога, као осетно биће, човек се треба окренути свим осетним и неосетним бићима у новој врсти суживота ових трансврста.

Жил Делез и Феликс Гатари доприносе еокритичком заокрету када разбијају илузије о хармоничној равнотежи земље, јер „права истина материје – блистава, трезвена истина која борави у делиријуму – јесте да не постоје такве ствари као што су релативно независне сфере или склопови” (Делез и Гатари 1983: 3–4). Делез и Гатари развијају идеју геофилософије, према којој концепт земље није један елеменат међу другима, већ обухвата све елементе одједном, а притом користи један или други да би детериторијализовао територију (види: Делез и Гатари 1994: 85). За Делеза и Гатарија природа је флукс, ризоматична мрежа у којој се прожимају људски и нељудски антанти у својеврсном асемблажу. Детериторијализација о којој говоре односи се на идеју да свако тело (било да је то човек, птица, заједница, установа) добија енергију од оног другом и са тим телом се прожима у мултиплицитету. С тим у вези, како наводе аутори:

„Клима, ветар, сезона, час, нису од другачије природе него што су то ствари, животиње или људи који их настањују, прате, спавају и пробуде се у њима. Ово би требало читати без паузе: животиња се даје у трагање у пет сати. Постајање-вечери, постајење-ноћи животиње, крваво венчање. Пет сати је ова животиња! Ова животиња је ово место! ’Танки пас трчи путем, тај пас је пут’, узвикује Вирцинија Вулф. Тако се морамо осећати. Просторно-временски односи, одређења нису предикати ствари, већ димензије мултиплицитета” (Делез и Гатари 1987: 263).

И касније, ови аутори разграђују трансценденталну хијерархију разумевања природе, сматрајући да „свака разлика између природе и вештачког постаје замагљена” (Делез и Гатари 1995: 155). Природа, човек, животиња, вирус, постају замагљене категорије, не само према биолошком детерминизму, већ у погледу генетских модификација и страних тела, комбинација и асемблажа који дестабилизују јасне границе.

Постапокалитични крај човека, дифузија граница човека и нељудског у постмодерном теоријском контексту кроз деконструкцију фалогоцентризма, реконструише појмове природе и човека дефинишући га као постчовека. Постхуманистичке теорије засноване на антропотехнолошкој спрези технологије, протеза, генетске слике међу живим бићима и подривањем дистинкција човека и животиње, као и свих живих и неживих организама и ствари, сврставају постхуманистичко стање у домен анти-антропоцентричних параметара. Та постмодернистичка теорија дистанцира се од генеалогске еволуције према флуидној инволуцији о којој говоре Делез и Гатари, онтолошком преливању кроз различите телесне и генетске карактеристике врста кроз чију технолошку оптику човек редизајнира људски геном, тиме редизајнирајући и саму природу. На тај начин читава (људска) природа бива комодификована из жеље за профитом кроз мапирање технофиличарских, генетских, наноиндустријских апарата под изговором ослобођења човека и његове добробити. Делез и Гатари разумеју проблематику капиталистичке безграничне шизофреничне жеље за напретком, но њихово уверење је да ће се општом комодификацијом сопства, убрзањем у декаденцију, капитализам саморегулисати, победити себе у властитој игри (види: Вандерберг 2008: 897). Борба против ове опште комодификације на линијама антиглобализацијских покрета против интрузије у геном, било да је то клонирање човека или модификовање пољопривредних култура житарица, воћа, поврћа или животиња, показује намеру капитализма не само хабермасовски схваћен живот-свет, већ и сам живот (види: Вандерберг 2008: 885–886). У таквом систему, може доћи и до приватизације генома,

који може ускоро постати интелектуална имовина, којом се може трговати и њоме се опходити као према интелектуалној својини. Ова генетска грозница захвата велике корпорације које својим биотехнолошким патентима контролишу природу хране и њену производњу (на пример, Монстанто, Новартис, Авентис) (види: Вандерберг 2008: 894).

Упркос овим опасностима, постхуманистичка теорија коју заступа Роза Брајдоти, налази се на позицији која није предмет дистопијске, хакслијевске слике контролисаног друштва, али нема ни безрезервну усхићеност биогенетичким достигнућима. Постхумана теорија сматра да „виталистички материјализам конституише језгро постхуманог сензибилитета који настоји да превлада антропоцентризам” (Брајдоти 2016: 87), на темељима једног другачијег хуманизма, а у складу с тиме, „зое-центрирани егалитаризам јесте [...] срж постантропоцентричког обрта” (Брајдоти 2016: 93). Из тог разлога, искључиво дистопистички дискурс није продуктиван у дефинисању времена које доживљавамо и које је пред нама, јер оно је ту, а наш субјективитет треба редефинисати у складу са актуелном науком. Како наводи Нил Бадмингтон, „апокалиптички прикази краја ’човека’ [...] игноришу способности хуманизма да се регенерише и, сасвим дословно, изнова успоставља” (Брајдоти 2016: 59; Бадмингтон 2003: 11). До овог постхуманог стања које се угледа у засићењу теоријом долази услед револуционарних биогенетичких открића у науци. Услед таквих драматичних промена у нашој представи човека као једног хомогеног бића, генетски инжењеринг и дигитално доба доводи до редефиниције човека или човечијег у периоду антропоцена у којем се фигура човека представља као најзначајнији геолошки фактор на планети.

Материјалистички преокрет у теорији обухвата постмодернистичке антихуманистичке постулате, али фокус ове теорије јесте одређени повратак онтологији. Како наводи Серенела Јовино, материјалистичка екокритика проучава области

’изван природе’, наиме изван визије која природу повезује углавном са човековим и дуалистичким концептима као што су ’другачије-од-културе’, ’дивљина’ или ’околина’. У овој визији појам ’окужења’ (околна материјалност у којој настају индивидуална бића) премешта се међуигром материјалних субјеката. (Јовино 2012: 56)

Недуалистичка по природи, материјалистичка екокритика одбацује есенцијалистичке нормативе екокритике о дивљини и култивисаној природи, замењујући поделу човек/нечовек идејом постхуманистичке перформативности. Истоветно, Брајдотијина визија постхуманизма не ослања се на постмодерне поделе бинарних опозиција између природе и културе. Заправо, њена теорија се „дистанцира од друштвено конструктивистичког приступа, који успоставља категоричку разлику између датог (природа) и конструисаног (култура)” (Брајдоти 2016: 31) позивајући се на надградњу Спинозиног монизма. Како сматра Брајдоти, „појам хуманог је, под двоструким притиском савремених научних достигнућа и глобалних економских интереса, далеко и шири и обухватнији” (Брајдоти 2016: 29).

Према постхуманистичкој екокритици, човек је производ ризоматичне материје, децентриране мреже у којој оно што конституише човека „происходи из чудног спрезања” (Јовино 2012: 56), необичног узрочно-последичног следа субатомске равни, вибрација, флукса, преплитања. Не постоји чистоћа човека у његовој биолошкој егзистенцији, јер увек постоји биолошки траг живих и неживих објеката, људског и нељудског идентитета. Како сматра Јовино, „што више имамо интеракције људско – нељудско, било да производимо

научну апаратуру или једемо генетски модификовану храну, то се више мења 'природа' човечанства" (Јовино 2012: 56).

У делу *Телесне природе* Стејси Алаимо уводи концепт *транстелесности* (види: Алаимо 2010: 2), повезаности материје живих и неживих бића, економије и политике, читавог екосистема у конфигурацији еколошког ризика. За Стејси Алаимо, тело се не односи искључиво на физички објект организма, већ на било који егзистирајући ентитет, било да је то човек, животиња, атом, нафта, ураган, или скуп људи у некој политичкој организацији (види: Алаимо 2010: 2). Наиме, тело као физичка категорија у природи садржи велики број истоветних гена, од којих је већина истоветни код човека и обичне мушице. Штавише, наша тела на површини и у систему поседују микроорганизме, хетерогени систем како са човечијим, тако и са неживим телима. Овакво устројство, како образлаже Алаимо, слично је сунђеру, оно упија и прелива своје карактеристике кроз материју других бића; у том смислу, тела су *порозна* (види: Алаимо 2010: 107), она су системи. Сваки систем тражи своју храну, воду, гориво и слично, и они се саморециклирају у процесу завршетка живота. Порозност тела представља ту повезаност комплетног екосистема и зависност од других ентитета. Критикујући картезијанску онтологију тела са дистинктивним границама споља и изнутра, критикује се недостатак свести о утицају на спољашњи свет на природу око нас. На тај начин, природа неће бити негде тамо, нека спољашњост, већ умрежена интеракција свих објеката, имајући у виду да и наше тело поседује, рецимо, одређене количине живе. Транстелесно тело је, стога, сваки објекат у природи; то тело смо ми, али и све остало, изван перцепције природе као наше спољашњости, јер природа/окружење смо ми, а такво виђење помаже нам да се ослободимо њених романтизованих представа.

У критичком осврту на идеологију концепта природе, Ерик Свенхдау се позива на Бруна Латурса у промишљањима о одбацивању овог означитеља. Свет, како ови аутори наводе, испреплетан је објектима који су квази-друштвено-природни будући да су и Природа и Култура, као бинарне опозиције, производи дискурзивних пракси. (види: Свенхдау 2011: 73; Латурса 1993). Латурса постхуманистичка теорија говори о хибридности ова два поља, о човековом научном уплитању у ланац ДНК, о клонирању, формацији акумулационих језера, нафтних бушотина, па и електромагнетних таласа, (види: Свенхдау 2011: 73; Латурса 2005) долазећи до симбиотичког односа природног/друштвеног, неодвојиве хетерогености о којој говори и Тимоти Мортон, или ризоматске децентриране делезијанске мреже. У постхуманистичком свету, произвољност и хаотичност природе, као и човек евидентан утицај на њену промену, доводе до разлагања идеализованог концепта природне датости. Према Серенели Јовино

мислити материјалност у погледу еколошке терминологије такође открива нељудску и постхуману област других материјалних извора деловања – оних ентитета које Бруно Латурса назива 'актантима': електричне мреже, загађујуће материје, хемикалије, енергија, склопови, научни уређаји, киборге, отпад, ствари саме својом живахном снагом и 'девијантним делањем'. (Јовино 2012: 52)

Увевши у обзир перформативност и друштвену конструисаност природе, то јест човека у постмодерној теорији, чини се да се тиме отвара поље његове реконструкције, слободе да се телесност човека не само деконструира теоријски, већ да се у потпуности реконструира технолошким и генетским модификацијама, јер одбацивши есенцијалистичке хипотезе о стабилном субјективитету и датости хуманитета, човек се може реконструисати у складу са актуелним друштвеним апетитима, то јест, у случају

постакапиталистичког либералног поретка – у постхумано (трансхумано) биће. Теоретичар постхуманизма, Мајк Мајкл сматра да

на свету нема људи. Или боље речено, људи се стварају – у језику, кроз дискурзивне формације, у њиховим различитим везама са технолошким и природним актерима, преко мрежа које се хетерогено састоје од људи и нељудског. (Мајкл 2000: 1)

Човека видимо у његовом постајању, не више као биће, будући да се постајање одвија кроз техно-гнозу, кроз модификације, јер ако се претпостави да никада нисмо имали онтолошку датост, можемо да претпоставимо да њу даје сам човек, а самим тим и мења. Јер, како сматра Тимоти Мортон:

изгубили смо свет, али стекли смо душу – ентитети који коегзистирају са нама ометају нашу свест са већом и већом хитношћу. Три пут ура за такозвани крај света, тада, будући да је овај тренутак почетак историје, крај људског сна да је стварност значајна само за њих. Сада имамо могућност стварања нових савеза између људи и нељудских људи, сада кад смо изашли из кокона света. (Мортон 2013: 108)

Можемо ли рећи да смо одувек били постљуди? Можемо ли зачетке оваквог мишљења приписати маклуановској екстензији органа и коришћењу протеза, и сложити се са *Кибориким манифестом* Доне Харавеј? Екстериторијализација памћења одвија се кроз текстове, сада хард дискове, дигитализацију, наше очи продужавају наше тело наочарима, наш говор одвија се кроз телефонске импулсе и слично. Међутим, развојем генетике долази до био-техно-генезе, телесног виђеног као хетерогеног пастиша људског генома; наставак људске еволуције, комбинације људских генома са животињским, базирају се на идеји ризоматске мреже повезаности живог света. Уз помоћ кибернетике ДНК код бива редукован на информацију којом се може манипулисати по вољи и креирати нове, мутиране људске и животињске врсте. Имајући у виду корист коју медицина има од таквих научних достигнућа, инвентивност капитализма и телеолошка жеља за прогресом и профитом, чини се, нема границу. Питамо се шта ће свету донети нове надљудске, генетски модификоване врсте? Да ли ћемо моћи да препознамо људски лик у новим, постхуманим бићима и ко је онај који креира шта је нови хуманитет који ће да детерминише њихове идеолошке конструкције?

Према конвенцији СФ-а, појава гротескног тела асоцира се са чудовишним формама мутаната. Водећи се идејом дестабилизације картезијанског субјекта, границе хуманитета, расе и пола, аутори се баве хибридни, модификованим телима а на тај начин се изазива сумња и критика научно-технолошко-биолошког поретка. Дистопијска имагинација постхуманог рефлектује друштвене анксиозности овог система као негативне силе која је апокалиптична, јер како наводи Роза Брајдоти:

Књижевност и филм који приказују изумирање наше и других врста, укључујући филмове катастрофе, чине засебан и успешан жанр, и уживају велику популарност. Овакав скучен и негативни друштвени имагинаријум означила сам као технотеатролошки (Брајдоти 2002), тј. као објект културне фасцинације и аберације. Дистопијско огледање биогенетичке структуре савременог капитализма кључно је када желимо објаснити популарност овог жанра. (Брајдоти 2016: 96)

Једна од Жижекових класификација апокалиптизма тиче се радикалне промене у технолошком напретку, имплозије вештачке интелигенције и ДНК модификација. Њихов ефекат суштински мења ткање људске менталне и телесне структуре, проглашавајући крај човека зарад трансмутације у постхуманитет. Овакву верзију апокалипсе Жижек назива

„техно-дигитални апокалиптизам” (Жижек 2013: 8), који „доведен до екстремности [...] узима облик такозване тех-гнозе, и прелази у Њу ејџ апокалиптизам” (Жижек 2013: 19). Стрепње од дистопијске будућности у којима наше поимање човечности бива уздрмано заснивају се на романтичарским визијама стабилног људског субјекта који ће бити радикално измењен до момента губитка хуманитета, губитка идеје *природне* датости, која се губи и даје места неким другим, непознатим бићима. У једном интервјуу, Атвудова наводи да „ако ћете да спајате гене, ићи ћете заиста врло чудном стазом. Ако ћете то да радите на људима, оно што морате да се запитате јесте да ли желите да људска раса остане људска” (види: Бусон 2004: 140). Страх од технологије својствен Баштованима потврђује страхове Атвудове о катастрофичном исклизнућу експерименталне науке која, ако се не стави под интересе свих нас, може да доведе до апокалиптичног или дистопијског света. Славој Жижек проналази биотехнологију као конституент апокалиптичности савременог доба будући да

капитализам функционише само у прецизним друштвеним условима: то подразумева поверење у објективизован тржишни механизам ’невидљиве руке’ који, као врста лукавства ума, гарантује да конкуренција индивидуалних егоизама делује за колективно добро. Међутим, налазимо се усред радикалне промене: оно што се данас појављује на хоризонту је неуобичајена могућност да ће субјективна интервенција бити окидач за еколошку катастрофу, судбину биогенетске мутације, нуклеарну или сличну војно-друштвену катастрофу итд. Први пут у људској историји акт једног друштвенополитичког агента ефикасно може да промени, па чак и прекине светски историјски и чак природни процес. (Жижек 2017).

У другом тексту, Жижек наглашава опасност био-технолошких модификација људског геном, јер би екстремни генетички инжењеринг могао да доведе до стварања суштински другачијих врста, а један од узрока за то је наше недовољно познавање истинског деловања ДНК (види: Жижек 2013: 10).

Дестабилизација концепта природе у трилогији *ЉудАдам* врши се кроз генетски инжењеринг: смртоносног вируса, биљака, животиња, трансживотињских врста, генетски модификованих људи, хибрида ових људи и аутентичних људи, чиме се границе између врста и тела бришу и замагљују. На тај начин, романи Маргарет Атвуд иду корак даље од стандардне деконструкције патријархата о којима је било речи раније, сада је сам концепт природе предмет преиспитивања. Косац изјављује да не само да не верује у Бога, већ, како каже: „’Не верујем ни у Природу’ [...] ’Бар не с великим П’” (Атвуд 2004: 223). Кошчева становишта, као уосталом и идеолошке поставке осталих ликова ове трилогије, треба разумети као сатиричне, као критику просветитељског разума, али и као један вид деловања различитих идеолошких позиција, које могу бити и контрадикторне. На пример, Кошчев страх од прекомерне популације и романтичарска визија о нетакнутој дивљини која бива нарушена првобитном пољопривредом припадају идеализованој слици природе. Косац, међутим, научним дискурсом говори и о природи и о Богу као скупу неурона, што му даје привидни легитимитет. Његова убеђења су, како се читаоцу чини, радикално биоцентрична, те противна технолошком напретку човека још од зачетка пољопривредне револуције, будући да је тај напредак довео Земљу до уништења. Међутим, читаоцу се открива иронија Кошчеве изјаве: идеал природе као нетакнуте средине и праорганске богиње представља супстрат идеје Природе, коју он, посредством високотехнолошке генетске науке жели да ревитализује у свом фетишу. Косац уништава свет да би уступио место идеји Природе, оној са великим П, али истовремено, он ствара нови хибридни свет, чиме дестабилизује идеју

трансцендентне природе у чијем постприродном свету се он открива као нека врста творца. Кошћићи бивају модификовани на тај начин да постају отпорни и на могућност усвајања симболичког поретка који би, доцније, довео до стављања природе на пиједестал, јер према њиховом коду, они не могу развити осећај за књижевност, уметност, идеологије. Уместо трансхуманистичког пројекта учитавања свеопштег знања у човеков субјект, Кошчев пројекат бави се одстрањивањем знања, јер оно представља моћ над природом и нужно доводи самог човека у декаденцију и на крај цивилизационог циклуса.

Према мишљењу Славоја Жижека, када трансхуманисти

описују могућност уплитања у нашу биогенетску фазу и мењање саме наше 'природе', некако претпостављају да ће аутономни субјект који слободно одлучује о свом деловању и даље бити присутан, и да ће одлучивати на који начин ће се мењати његова 'природа'. (Жижек 2013: 19)

Биотехнолошким модификацијама човек може утицати и модификовати окружење у хуманистичке сврхе или у функцији биолошких ратова, и таква модификација долази споља. На исти начин човек већ модификује биљке, животиње, а у одређеној мери и себе. Крајем природе и крајем човека у постапокалиптичном простору, модификације ДНК матрице човека могу се разумети као нешто застрашујуће, али чини се да постхумана теорија, иако свесна ове могућности, не искључује позитивне аспекте таквих интервенција.

Ерика Кадворт и Стивен Хобден дефинишу постхуманизам кроз три различита принципа: „у смислу света после човечанства, као облике телесне модификације и трансхуманизма и [...] света који се састоји од нечега што је више од човека” (Кадворт и Хобден 2014). Према Рози Брајдоти, постхуманистичка теорија није нужно позитивна ни негативна у контексту телесних интервенција и наслања се на теорију новог материјализма Доне Харавеј и Кетрин Хејлс. У студији *Постхумано*, Рози Брајдоти профилише четири јахача постхумане апокалипсе: нанотехнологију, биотехнологију, информациону технологију и когнитивне науке (види: Брајдоти 2016: 91). У контексту дистопијске књижевности 21. века, услед убрзане друштвене технологизације која посредује у свакодневном искуству – човек, замењен роботом, постаје сувишан елемент у производном процесу, те нека занимања изумиру захваљујући дигитализацији радног места, а самим тим долази до финансијске неизвесности и страха од будућности. У дистопијским формулацијама будућности, генетске модификације могу довести до тачке без повратка, а човек може постати нехумано, стерилно биће, животињске врсте ће изумрети, док ће друге патити као објекти конзумеризма. Истовремено, постхуманистичке теорије у некој мери одбацују друштвени конструктивизам зарад новог есенцијализма заснованом на флуидности и хибридности, повезаности свих живих и неживих бића, које се у футуристичким технолошким парадигмама новог субјекта не морају нужно разумети као технофобни ни технофилни.

Сложићемо се да постоји потреба за једном новом теоријом која ће, у савременом контексту, направити отклон од ламентирања над технолошким иновацијама које сада конституишу тело, субјективитет, човека и нечовечје, животиње и друге елементе – *zoe*, једног шире схваћеног живота (жива и нежива материја) насупрот *biosa* (дискурзивно омеђеног и уже схваћеног *anthroposa*). Постхумано у романима постапокалиптичног мејнстрима, стога, поседује вишеструку функцију; с једне стране, оно служи да нас упозори на негативне аспекте биогенетичке парадигме – било да је у питању монструозно генетски модификовани живот или идеја да више не знамо ни шта је то човек (ако смо икада истински

то прецизно знали), као и да формира теоријски оквир за нове представе субјективности унутар технолошког поретка са којим се суочавамо, које не морају нужно бити позитивне или негативне. У том смислу, код Макартија и Атвудове можемо говорити о постхуманизмима, о различитим виђењима сфере живота у постхуманитету, узимајући у обзир Макартијеву несигурност у људски субјект и покушај да се одржи она, према постхуманистичким нормативима, превазиђена идеја човека. Критика као и примена постхуманистичке идеје као једне виталистичке силе хибридности, која се дистанцира од бинарности природе и културе, истовремено успоставља нови субјективитет у технолошком имагинаријуму постхуманих идентитетских и телесних формација у трилогији Атвудове. Макартијев роман засигурно не може бити постхуманистички у смислу у коме то јесте трокњижје Атвудове, јер Макартијев роман је измештен у технолошку парадигму у коме се не помињу мобилни телефони и интернет, па самим тим ни генетске модификације ни физички постљуди не припадају овом универзуму. Ликови његових романа могу бити постљуди у метафоричном смислу, као људоджери, као они што одбацују оно од природе и културе да би се у једној регресивној деволуцији претворили у звери. Такође, дечак, иако посредством очевих приповести припада старом свету, он је ипак рођен после апокалиптичног догађаја, па самим тим представља незнанца у односу на стари свет, јер отац и он „виде различите светове” (Макарти 2007: 184–5); старац Илај помишља да је видео анђела, а отац „можда по први пут схвати да је за дечака и он сам туђин. Биће са неке планете што више не постоји. О којој су приче сумњиве” (Макарти 2007: 156–157).

Постапокалиптични пејзажи плодно су тле за апликацију постхуманистичке екологије; питања дефинисања хуманитета и нечовечног редефинишу човека у постхуманом контексту, формулишући теорију на следећим питањима: Које су границе тела? Шта конституише човеково тело и каква је разлика између човека и животиње? На који начин се конституише човек и на који начин се границе човека и животиње деконструишу у савременом свету? На који начин се поимање хране у савременом поретку ствари преноси на питање исхране у стању оскудице? Да ли је у тренуцима оскудице могуће држати се веганског, ненасилног односа према животињама и како се генетским инжењерингом мења идеја исхране како у савременом, тако у постапокалиптичном добу? У тренуцима тешке оскудице и масовне глади, поставља се питање да ли је трансгресија границе табуа канибализма чин који одељује границе старог и новог света – онога што нас и даље чини људима, или циљ оправдава средства, па је у ситуацијама тешких недаћа дозвољено конзумирати људско месо. И на који начин канибализам бива интерпретиран кроз идеолошко поље (метафора) конзумеристичке идеологије капитализма и прекомерне потрошње?

Биотехнолошки свет предапокалиптичног стања у романима Маргарет Атвуд посредује између корпоративног капитализма, профита, и генетских мутација, под идејом унапређења света, али се заправо налази у служби профита мултинационалних корпорација. Наиме, „Димијев отац радио је за фарме Акциорганског друштва. Био је генограф” (Атвуд 2004: 34), док је његова мајка била микробиолог која је радила на свињонима, гротескним животињским мутантима свиња са елементима човекове ДНК, како би се њихови органи користили у трансплантацијама (види: Атвуд 2004: 41). Ови хибриди људи и свиња померају границу човека и телесности; они су трансврсте, јер

свињони су пројектовани у циљу узгајања разноврсних, здравствено безбедних органа од људског ткива, у трансгенетској свињи домаћину – органа који ће се лако пресађивати (Атвуд 2004: 34).

Ни биљке нису изузете у овим модификацијама, будући да су студенти ботаничке трансгенетике створили читав низ тропских мешавина отпорних на сушу и поплаву, с цветовима и лишћем у нијансама хром-жуте и ватроцрвене и фосфоросцентно плаве и неонски пурпурне (види Атвуд 2004: 216). Опет, ради се о стварима према којима из наше етичке позиције не можемо нужно говорити као о апсолутно негативним. У центру за генетику „Рај”

сви су велемајстори. Пред очима ти је ЛудАдам, најбољи од најбољих [...] генији за комбиновање гена [...] одговорни за све оне испаде – микробе који једу асфалт, епидемије неонског херпеса на западној обали, осе убице коко-кугли и тако даље. (Атвуд 2004: 319–20)

Људско у њеним романима бива дисциплиновано, слично дистопијском систему коју Хаксли етаблира у *Врлом новом свету* или концепту потрошног тела у роману *Не дај ми никада да одем* Казуа Ишигура. Будућност тела у романима Атвудове предвиђа одстрањивање болести и несавршености, свет у коме ће

моћи [...] да праве бебе по тоталној спецификацији – деца ће моћи да имају било коју телесну, менталну или духовну особину коју купац одабере” [...] ’Рај’ је већ развио кожу отпорну на ултраљубичасте зраке, уградио хемикалију за одбијање инсеката, дотад невиђену способност за варење сировог материјала. (Атвуд 2004: 325)

Сатирична проза Атвудове осврће се на веганску идеологију, јер новорођенчад бивају модификована да буду вегани по рођењу: „Изненадио би се колико људи жели врло лепу и паметну бебу која једе искључиво траву. Вегани су изузетно заинтересовани за ту малу ставку” (Атвуд 2004: 327). Атвудова на сатиричан начин дочарава плиткоумне екологе, јер екологија постаје поље идеолошких и тоталитарних стремљења.

У *Надзирању у кажњавању*, Мишел Фуко проучава дисциплинарну моћ која надзире тело и потчињава га размештањем и стратегијама (манастир, школа, војска, затвор, болница). Тело као облик интересовања и дисциплинарна моћ која се над телом одвија зарад јачања телесних способних су политичке природе. Фуко наводи да

вештина управљања људским телом чији циљ није једино да се његове способности повећају нити само да се оно још више потчини, већ да се створи такав однос који у оквиру истог механизма тело чини утолико покорнијим што је оно корисније, и обрнуто. Ствара се, значи, политика принудног потчињавања тела, а то подразумева прорачунату манипулацију његовим елементима, покретима, понашањем. Људско тело потпада под машинерију моћи која га истражује, рашчлањује и поново саставља (Фуко 1997: 192)

Фукоов појам биополитике актуализује се као вид моћи, рачвајући се у две категорије: кроз економију (контролом породице и породичних односа) и кроз политику (владавину полисима). Биополитичка моћ омогућава функционисање капитализма, јер тело постаје субјект у оквиру производње и потрошње, чиме се људски живот прилагођава процесима капиталистичке производње. Делез питање моћи продубљује идејом постиндустријских друштава контроле у којима је дисциплинарна моћ знатно суптилнија и ризоматична, за разлику од суверене моћи. Она постаје демократска и либерална, регулативна у циљу побољшавања услова живота – пасторална моћ.

Савремена наука долази до сазнања да је могуће трајно изменити човеков субјекат, обрисати сећања, променити структуру човекових сећања биохемијским инжењерингом. Овде је реч о постхуманистичком, трансхуманистичком наративу о смрти човека, зарад креације нове верзије натчовека, који би био интелигентнији, отпорнији на болести, убрзавајући еволуциони след у циљу достизања вишег степена отпорности на окружење. Разлози за овакве модификације готово нужно извиру из страха од смрти природе, апокалипсе која ће уништити човека, као и страхом од смрти. Идеја о бесмртности и надилажењу телесних ограничења стара је барем колико и *Еп о Гилгамешу*. Стога, биоинжењеринг верује да је могуће изменити субјект (јер измене тела само су спутане етичким нормама), уклонити трауме субјекта како би се повратили у предтрауматично стање. Упркос томе што је реч о наизглед хуманистичким вредностима, етичка питања преиспитују ко одлучује о овим модификацијама и како их контролисати. Ако се претпостави да су модификације у процесу зачећа детета како би га ослободили болести и начинили отпорнијим на окружење бенигне одлуке богатих родитеља, ко може да гарантује да се овакве мере не могу употребити као средство присиле и контроле укидања слободе субјекта за потребе пројеката појединаца или држава?

У романима трилогије *ЛудАдам* тело Кошчића има вишеструку функцију – с једне стране, одражава стрепње технофобичног апокалиптизма монструозног тела и губитка хуманистичког субјекта, а с друге стране, потрагу за новим, хибридном идентитетима у технолошки посредованом добу. Славој Жижек сматра да се

открићем детаља о биохемијским и метаболичким путевима, боље можемо опонашати њихову елегантност и ефикасност, како бисмо решили проблеме цивилизације. Можда ћемо створити примитивног, самоодрживог биоробота који се храни угљен-диоксидом и избацује кисеоник. (Жижек 2013: 10)

Телесна фигуралност Кошчића заснива се на генетски модификованом скупу карактеристика, који подразумева следеће: дигестивни тракт креиран за потребе оскудице и несташице према генетском моделу зечева – могућност да се хране полусвареним биљем које се празни из ануса како би се поновно конзумирало и варило неколико пута недељно:

Цекотрофи су му одвратни, јер се састоје од полусвареног биља које се избацује кроз чмар и поново гута два до три пута недељно. Била је то још једна младалачко-генијална Кошчева идеја. Употребрио је слепо црево као основу на којој је изградио потребан орган, сматрајући да је у раној фази еволуције, кад је исхрана наших предака садржала више влакана, слепо црево морало служити таквој сврси. Међутим, конструктивну идеју украо је од припадника породице Leporidae – зечева и кунића. (Атвуд 2004: 175).

У овом сатиричном скатолошком опису, Атвуд се поиграва са идејом рециклаже – процесом који има двоструку примену у роману – указујући на неопходност рационализације потрошње ресурса у природи, истовремено критички сагледавајући једну савремену девијацију у којој се поступак рециклаже сматра окајањем греха читавог конгломерата загађивача. Даље, телесне модификације Кошчића налазе се у комбинацији пигментације гена бабуна, чија јарка боја која обележава репродуктивне органе постаје светло плава да би означила период парења (све у циљу елиминације сексуалног насиља). Адаптибилност женских полних органа почива и на хромофорама октопода, чија карактеристика да мењају боју омогућава сексуалну сигнализацију. И треће, софистицирани генетски апарат Кошчића апсорбује способност предења мачака у циљу омогућавања самоизлечења, могућности да се ултразвучним фреквенцијама, својственим

овим животињама, зацеле раздеротине и ломови костију. Гротескно монструозно тело Кошчића у сатиричној визији Маргарет Атвуд до те мере је подвргнуто исмевању тоталитарности идеје рециклаже и неких аспеката еколошке идеологије да се, у најсатиричнијем моменту у роману, Кошчићима придаје могућност рециклирања властитог измета. Дакле, оваква политика копорофагије, конзумирања властитог измета у постапокалиптичном стању, чини се да представља критику једног идеолошког поимања рециклаже. У текстовима о паноптикону, Цереми Бентам опседнут је идејом рециклаже, а сваки производ може бити користан, па и људски измет; према његовој визији, у казнено-поправној институцији лишеној отпада, кажњеници би уринирали по зидовима како би их грејали, а сваки делић измета био би искоришћен (види: Жижек 2009: 169). Сатирична трилогија Маргарет Атвуд препознаје ове идеолошке формулације тоталитарне жеље за рециклажом која се огледа у модификованој ДНК матрици Кошчића. Наиме, како би преживели у условима оскудице, а и како не би одузимали много од природе, Кошчићи једу властити измет.

Према Кошчевој идеологији, еколошка правда заснива се на радикалном ставу да људе не само да треба елиминисати већ њихова тела употребити у сврхе рециклаже, како се дошло до правде и исправљања грешака према природи:

Ускоро [...] неће остати ништа осим мреже дугих подземних ходника по читавој површини планете. Ваздух и светлост у њима биће вештачки, јер ће се озон и кисеоник на планети Земљи потпуно уништити. Људи ће пузати тим ходницима четвороношке, у колони, потпуно голи, видеће само гузицу човека испред себе, мокраћа и излучевине отицаће кроз отворе на поду, све док дигитализовани механизми насумично не одаберу неке од њих, које ће се онда усисати у споредни тунел, самлети, и послужити осталима преко низа сисалки које се налазе унутар цеви. Тај систем ће заувек одржавати сам себе и биће праведан према свима. (Атвуд 2004: 263)

Према идеологији Божјих баштована, све што може да се рециклира, рециклира се, смеће се мора одстранити као негативан објекат свести, па се током Дана Бионира, зелене мараме које, попут пионира комунистичких република, носе око врата, сачињене су од материјала за рециклирање (види: Атвуд 2013: 90), чиме приповедач Атвудиних романа имплицира на везу идеологије тоталитарне рециклаже и комунистичке идеологије. Ова идеологија поприма сакралне, спиритуалне и догматске размере, у којој је хартија „сматрана грешном јер се прави од тела стабала” (Атвуд 2013: 79).

Људско тело такође је предмет рециклирања, чиме се у овом идеолошком конгломерату повезује екологија рециклаже са индијанским, тибетанским и зороастријским концептима краљевске сахране, чину у коме тело напушта материјални свет према небу у трбуху лешинара. Такође, у циркулисању материје у природи, свака органска материја представља извор хране за друге организме јер

деловањем буба Стрвинара и Бактерија које изазивају труљење, наша земаљска тела се разлажу и враћају елементима који обогаћују живот осталих Створења. Како су грешили наши преци чувајући лешеве – балзамујући их, украшавајући их и сахрањујући их у гробницама. Какав ужас – претворити љуштуру Душе у нечисти фетиш! И на крају крајева, каква себичност! (Атвуд 2013: 195).

Питање тела које се рециклира сажето је у следећим питањима смрти као питањима компостирања (прављења ђубрива од органског отпада) и рециклаже:

Много су причали о смрти. Баштовани су изричито тврдили да се живот не сме уништавати, али су с друге стране такође тврдили да је смрт природан процес, што је помало противречно [...] Сматрали су да је сасвим лепо компостирати се. Не мисле сви да то што ће ти тело завршити у неком лешинару сјајна будућност којој се треба радовати, али Баштовани мисле. (Атвуд 2013:78)

Макартијев роман такође је плодотворан извор екокритичких проучавања смећа, јер како сматра Вероник Брагар,

протагонисти, који су некада били произвођачи отпада, сведени су на властиту базичну материјалност и постају сакупљачи смећа, што је функција која је у принципу повезана са нечистоћом. (Брагар 2013: 479)

Макартијева проза може се читати у контексту екокритичке теорије о смећу кроз нови материјализам Серпила Опермамана и Серенеле Јовино, који управо проналазе постапокалиптичну фикцију као релевантно поље деловања реконфигурације материје, посредством које је човек константно принуђен да се суочава и обнавља контакт са нељудским и при чему се материјални отпад конституише као „археолошки слојеви информација о преокренутој прошлости” (види: Брагар 2013: 481). Смеће се, с једне стране, на дијегетичком нивоу трансформише у материју и коначно бива реинвестирано кроз нове етичке вредности, а са друге стране, како примећује Брагар, показује се на који начин се језик и текстура, то јест, материја, користи, поново открива, па и инвестира у мноштво семиотичких могућности (види: Брагар 2013: 481).

Макартијеви јунаци су као лешинари који претурају по смећу, јер оно је извор могућих предмета који им могу спасти живот, где се можда може пронаћи нека храна, јер смеће добија нову материјалност – оно постаје храна. Ни људско тело се не баца, сахрањује, већ се конзумира, јер отац верује да ће тело људождера којег он убија убрзо бити конзумирано од стране чланова његове банде. Такође, читав свој иметак гурају попут бескућника у колицима супермаркета, а смеће остаје у бункеру уредно одлажу у контејнер. Такође, отац наглашава да стално морају да сакривају своје смеће, што према Брагар, представља апорију у роману, имајући у виду да им пластични објекти и чаше помажу да преживе (види: Брагар 2013: 481).

Ми живимо у доба нафте и пластике која прекрива просторе планете у тој мери да постапокалиптични сценарији о крају света говоре о нестанку живих врста загађењем отпадом. Међутим, док се дубинска екологија позива на повратак палеолитском начину живота, редукацији производње и означавања хуманитета као искључивог кривца, мрачна екологија практикује прихватање смећа као наше стварности успостављањем хибридног идентитета које укључује то смеће и производњу уметности у којој и оно има свој глас. У том смислу, Жижеков позив на прихватање смећа је „прихваћање наше мржње према смећу” (Жижек 2009: 180), помирење са нашим хубрисом, проналажење политичког решења проблема с природом. Мортонова поетика одступа од уобичајених ламентирања над уништењем природе, опасности технологије и привлачности дивљине као решења за проблеме света. Теоретичар дубинске екологије рекао би да смо ми, као људи, сами по себи криви што смо се отуђили од природе, да је деградирамо и уништавамо, предлажући заснивање заједница по угледу на ловце-сакупљаче. Намере ових радикалних струја неолудистичких еколога су искрене, али технолошка парадигма неће нестати и стога можда треба употребити технологију управо за очување вегетације. Жижек тврди да се природа „често тумачи као нека врста хармоничне равнотеже, која потом бива нарушена и ишчашена

путем људског хубриса, због људске жеље да доминира природом” (Жижек 2009: 180), што се подудара са библијском алегоријом о паду из раја и Божјом казном за грешнике. Парадокс с којим се суочава екокритика која одбацује технологију као кривца за нарушавање природне равнотеже огледа се у томе да наука не би открила глобално загревање да није напредне технолошке опреме. С друге стране, екокритичари попут Тимотија Мортонa сматрају да се технологија треба употребити у сврхе спречавања даљег климатског колапса.

Ни Мортон ни Жижек не тврде да проблем са којим се земља суочава није стваран, али проблем је у томе што ће стално дивљење појму „природе” у еколошкој мисли увек чувати природу на одређеној даљини, док сами проблеми бивају мистификовани. Не може се очекивати да ће технолошка ера назадовати, а нешто се мора учинити, притом одржавајући постојећу технолошку апаратуру која профилише савремени свет (види: Ћурчић 2019: 179). Мортон и Жижек не охрабрују загађење животне средине када говоре о прихватању смећа. Прихватање ’муља’ значи отварање екологије новим естетикама смећа; када једном прихватимо да је тамо, када једном знамо одакле долази и куда иде, да није скривено испод тепиха, већ да је део нас, нова, хуманија еколошка мисао моћи ће да постане пракса. Људи су одговорни за чување вегетације и за предузимање акције против глобалног загревања (чак и да човек није кривац), а одговорност је људи да нешто учине у вези с тим – да користе најновији технолошки напредак, да модификују окружење како би га сачували (види: Ћурчић 2019: 179). Прихватање смећа као наше реалности је можда последња могућност промене идеолошко-политичке еколошке позиције према концепту природе, јер када прихватимо свеprisутност отпада и увидимо да је део природе и културе, можда ће, верује се, доћи до разумевања да природа није негде тамо, изван сфере нашег блиског животног простора, већ и такви објекти чине оно што сматрамо природом. Није ли пластика обрађени отпад диносауруса? Реторика лепоте смећа можда преокрене еколошку свест према очувању преосталих живих објеката, покрене процес рециклаже, смањи производњу, или макар из друге позиције сагледа реалне еколошке проблеме (види: Ћурчић 2019: 179).

Бергталер сматра да је термин одрживог развоја проблематичан и амбивалентан, јер одрживост у контексту примитивне заједнице ловаца-сакупљача не значи исто и за савременог човека урбане средине који сматра да се напредак, развој технологија, и рециклажа називају одрживим само зато што су ефикаснији од претходних неодрживих модела. У том смислу, ’изгледа да је одрживост изразито ’плитка’ реформистичка верзија еколошке политике’. (Бергталер 2010: 730)

Еколошка идеја рециклирања је само мит, тврди Славој Жижек, јер док се Шведска поноси успехом стопостотне рециклаже свог отпада, свест о односу према окружењу ставља се на терет појединца. То је, чини се, изразито индивидуалистичка идеологија, која наспрам тежње да се систем политички структурно измени у друштво хуманијег односа према животној средини, заправо потхрањује свест појединца да је учинио добро дело рециклирајући стари папир или пластику. Идеја рециклаже заснива се на „укидању отпада” (Жижек 2009: 169), не обазирјући се на немогућност таквог идеалистичког пројекта. Заправо, велике транснационалне компаније које производе највише отпада заслужне су за производњу кривике код појединца кога желе да окриве за своје злочине према природи (види: Жижек 2009: 170). Жижек елаборира своју тезу о људском хубрису на следећи начин:

Због тога постоји нешто обмањујуће у спремности теоретичара антропоцена да криве нас, људе, за претње по наше окружење: волимо да будемо криви јер, ако смо криви, онда све

зависи од нас, ми повлачимо конце катастрофе, тако да такође можемо спасти себе једноставно променом наших живота. Оно што је заиста тешко за нас (барем за нас са Запада) да прихватимо јесте да смо такође (до неког непознатог степена) импотентни посматрачи који само могу да седе и гледају каква ће бити њихова судбина – да бисмо избегли такву ситуацију, склони смо да се залажемо у френетичним опсесивним активностима, рециклирамо стари папир, купујемо органску храну, штагод само да бисмо били сигурни да радимо нешто, дајемо свој допринос. (Жижек 2017)

Свест о рециклажи заснива се на свести о кривици, а управо кривица користи капиталистичком систему вечите производње. Смеће постаје још један комодитет, роба на којој треба зарадити, ако имамо у виду свест појединца о малом доприносу успостављања равнотеже и чистоће света. Појединац постаје кривац, док систем наставља да производи отпад; отпад бива укинут у подсвесном регистру појединца симболичким чином рециклаже, док се огромне количине отпада (у највећој мери из развијених земаља Запада) транспортују на Исток и завршавају у океанима. Славој Жижек решење види у томе:

да се човечанство мора припремити да живи 'пластичнијим' и номадскијим начином: локалне и глобалне промене у окружењу могу наметнути потребу за непознатим обимним друштвеним трансформацијама. (Жижек 2017)

IV 4. Идеологија климе: савремена постапокалиптична проза у контексту климатске фикције

Постапокалиптична легитимним литерарним гласом покреће питања климатске промене као још једног, еколошки схваћеног питања утишаног гласа природе. Док се дезинтеграција природе схваћене као дивљине примећује у домену нестанка зеленила, клима постаје релевантно академско питање којим се бави друштвено освешћени роман, под утицајем апокалиптичних научних и медијских дискурса о неминовној климатској катаклизми. Наиме, ово питање је релевантно јер се бави проблемом опстанка свих живих бића на планети. Иако овај сегмент тезе посвећује простор постапокалиптичној прози као оној која доприноси давању гласа клими као утишаном и маргинализованом субјекту описима драстично измењене и загађене атмосфере у романима Макартија и Атвудове, овај сегмент такође на указује на идеологију која прати климатску промену. Генеза климатске промене схваћене као једног од савремених метанаратива битна је како би се поставила питања о двострукој функцији ангажованог романа као поља продукције моћи и покушаја дестабилизације владајућих наратива о климатској промени. Притом, наглашавамо да се овај феномен у овој дисертацији не пориче, већ се пружа увид у неке идеолошке феномене које проблематизују питања климе и (пост)апокалиптичног.

Развијајући свест о растућој забринутости за климатске промене, хуманистичке науке питају се на који начин књижевно дело даје свој креативни одговор на глобалну промену климе. Клима се појављује као троп или као новум у све више постмиленијумских романа, песама и драмских текстова. О климатској промени може се говорити као о централном догађају у делу, али и као атмосфери у којој се одиграва радња романа. Схваћена као

глобални феномен у коме је сваки становник земље у опасности, али и као јединствен историјски догађај – јер антропогена криза није виђена у познатој људској историји⁵⁹ – клима представља инспирацију и изазов за ауторе као значајан феномен који заокупља пажњу како аутора, тако и читалачке публике. Имајући у виду овакве класификације, можемо говорити о постапокалиптичним романима Кормака Макартија и Маргарет Атвуд као о *cli-fi* (изведено из *sci-fi*, СФ), то јест, климатском поджанру СФ-а, односно спекулативне фикције. Последњих година о климатској фикцији говори се као о поджанру, али важно је напоменути да се не ради о једном кохерентном жанру (јер се питање климатске промене обрађује у потпуно различитим жанровима и стиловима, било да су то трилер, СФ, дистопије, драме, па и литерарна фикција), већ је можда приближније говорити о климатској фикцији као о једном књижевном феномену, то јест, говорити о корпусу дела које се баве климатском променом у мањој или већој мери.

У настојању да отворе нове хоризонте критике, Адам Трекслер и Аделин Џонс-Путра сматрају да климатска књижевност треба да реevalуира књижевне појмове попут места, простора и природе у контексту климатске промене (види: Трекслер и Џонс-Путра 2011: 186). Да појаснимо, говоримо ли о климатској фикцији као поджанру СФ-а, треба имати у виду да су тематика и простор романа нужно одређени климатском променом: ураган, суша, поплава, вулкан, нуклеарна катастрофа или неки необичнији атмосферски феномени, као и деривати таквог дискурса – питање несташице хране, загађења планете и друго. Говоримо о роману спекулативног карактера – под претпоставком да су климатске промене већ извесне, а да блиска будућност може донети радикално измењену атмосферску ситуацију. Можемо ли онда говорити и о романима који се тематски баве климатским променама и њеним импликацијама на свет дела, али да не залазе у наведену област у оквирима научне фантастике? И напослетку, чистокрвни СФ као и такозвани меки СФ поседују обиље примера који се могу евалуирати кроз анализу овог поджанра.

На пример, један од визионара климатског СФ-а, Џ. Г. Балард, почетком шездесетих година прошлог века, публикује неколико романа са климатском тематиком пустоши и загађења, урагана и других климатских аномалија: *Ветар ниоткуда* (1961), *Утопљени свет* (1962) и *Спаљени свет* (1964). Популарност Баларда као СФ писца превазилази границе жанра, али ови романи остају у релативном андерграунду и не уживају култни статус као роман *Судар*. Чини се да је управо новомиленијумска проза доживела процват климатске фикције у популарној књижевности код аутора Мајкла Кричтона, *Стање страха* (2004), Џенет Винтерсон, *Камени богови* (2007), Клајва Каслера, *Арктичка пловидба* (2008), али и код Ијана Макјуана у роману *Солар* (2010). Кричтон и Каслер су популарни писци чија се дела вреднују према заплету и потенцијалу жанровског романа. Овome низу можемо додати и трилогије *Марс* и *Наука у главном граду* Кима Стенлија Робинсона, за кога се може рећи да се у готово свим делима бави еколошком правдом и проблемима услед промене климе. Рецимо, у Робинсоновој трилогији *Марс* преиспитују се могућности насељавања и

⁵⁹ Формулација да је човек кривац за климатску катастрофу постаје опште место у описивању феномена климатске промене. Међутим, климатски скептици аргументују документацију о Средњовековном топлом периоду (од 800. до 1400. године), као и о Мини-леденом добу (у 17. веку) (види: Кеигвин 1996: 1504). У овим периодима дошло је до значајних температурних разлика, а да оне нису биле изазване антропоциним утицајем, већ је реч о комплексним природним процесима, како на Земљи, у њеној атмосфери, тако и из свемира. Ове аргументације не значе да човек не утиче у значајној мери на климатске промене које су тренутно актуелне, већ говори о клими као сложенем процесу и простору за скептицизам који, чини се, бива елиминисан из јавне дебате.

терафомирања Марса као планете у којој човечанство може наставити свој цивилизацијски ток уколико услови на Земљи не буду више погодни за живот. То је уосталом и предмет научног истраживања новог миленијума, јер лакше је замислити измештање читаве цивилизације, него се потрудити да се услови за живот на властитој планети прилагоде одрживијем начину живота. И у својим каснијим радовима Робинсон се експлицитно бави климатском кризом и променама на планети Земљи. Не треба заборавити допринос познатих СФ аутора попут Урсуле Легвин, Марц Пирс и Роберта Силверберга, чија дела се могу наћи и у академским силабусима⁶⁰. Ијан Макјуан, с друге стране, писац је који је академски афирмисан и признат као аутор „озбиљније” прозе. Будући да је очекивано да друштвене околности и кризе утичу на креативни потенцијал аутора, не чуди што је некада андерграунд књижевност *тврђег* или *мекшег* СФ-а климатске катастрофе сада у мејнстриму, на истакнутим местима аеродромских књижара.

Аутори климатске критике, Трекслер и Џонс-Путра, сматрају да су писци којима се академска критика бави познати по својим иновацијама и квалитету књижевног дела – „озбиљни аутори”, док се идеје које пружа жанровска, андерграунд књижевност – занемарују услед општих места и недовољног књижевно-философског потенцијала. Ипак, део корпуса који се бави климом и даље долази из домена такозване жанровске фикције, а

жанровска фикција се често доживљава као нешто што не завређује научну пажњу. Неке студије се одвијају у овим областима – истраживање научне фантастике је најплодотворније – али ова се дела често сматрају одвојеним од истраживања ’књижевне’ фикције. Ове предрасуде знатно су ометале проучавање књижевности о климатским променама, јер су жанровски романи вероватно велика већина и најчитанија фикција са тематиком климатских промена. Даље, као што предлажемо у наставку, жанровска фикција на свој начин нуди доказе о томе како климатске промене изазивају и подстичу књижевне иновације. (Трекслер и Џонс-Путра 2011: 189)

Поставља се питање да ли се климатска фикција треба бавити начинима репрезентације промене климе као катализатора за размишљање о свету изван света романа? У тексту о климатској фикцији, Трекслер и Џонс-Путра проналазе да је

један од првих задатака било ког књижевног научника заинтересованог за приказе климатских промена у књижевности, јесте да идентификује књижевне текстове који ће изазвати сталну пажњу. Мноштво литерарног истраживања врши се детаљном анализом појединог текста, истражујући шта би текст могао рећи, и смештајући своје идеје у контекст шире историјске, интелектуалне, културне или научне струје. (Трекслер и Џонс-Путра 2011: 188)

Међутим, чак и романи који су донекле интерпретирани као климатска фикција, а иначе уживају велико поштовање код читалаца и критичара, представљају значајно поље које отвара могућности за мање познате (жанровске) ауторе који се баве овом тематиком. Настојимо ли да анализирамо романи Макартија и Атвуд у оквирима неког критичког апарата климатске критике, или да их чврсто укалупимо у категорију климатске фикције, наићи ћемо на потешкоће да директно повежемо климатску промену са овим романима. Наиме, апокалиптични догађај у роману *Пут* је астероид или нуклеарна експлозија (ако изузмемо да је у питању оностранина сила или нешто треће), али који год фактор да је у

⁶⁰ У оквирима научне фантастике, која се одиграва световима визија могуће будућности, долази до неке трансформације климе и Земље, тако да је ово кроз историју чест мотив, а списак аутора је знатно већи него што се у овом прегледу наводи.

питању, резултат јесте радикално измењена клима. Не можемо бити сигурни, већ можемо само да претпоставимо које природе је ова експлозија, јер тек ако засигурно знамо да је у питању атомска бомба, смемо са сигурношћу да тврдимо да је нуклеарна фисија, то јест, антропогени узрочник, изазивач смрти климе у роману *Пут*. У потрази за прецизнијим траговима и доказима, критичар попут детектива покушава да ислеђује роман у потрази за језичким знацима да је човеково деловање одговорно за стање тоталне климатске апокалипсе у роману, како би оправдао свој биоцентристички приступ. Такође, у трилогији *ЛудАдам* клима јесте измењена, али апокалиптични догађај није прави, већ алегоријски потоп, укидање готово читавог становништва узроковано намерним пуштањем лабораторијског вируса. Измењена клима је дакле, у овим романима, присутна, али се антропогени утицај на климу можда може приметити из суптилних текстуалних знакова. Како исправно примећују Трекслер и Џонс-Путра, „већи сегмент истраживања наводи климатске промене као важне за поставку романа, али не бави се изричито питањем на који начин се Маргарет Атвуд бави питањем климе” (Трекслер и Џонс-Путра 2011: 188). Према новијем и допуњеном тексту Џонс-Путра наводи да се климатска фикција тиче питања „антропогених климатских промена или глобалног загревања како га сада разумемо” (Џонс-Путра 2016а: 267). Овде можемо донети занимљив закључак – ако се позивамо на актуелна научна сазнања да бисмо тумачили књижевно дело засновано на човековом утицају на климу, шта ће се догодити са овом критиком ако се, којим случајем, докаже да човек, у климатској промени, није толико значајан чинилац. Одговоре ћемо можда наћи тек када званична наука промени закључке, јер климатски скептицизам тренутно представља табу тему у научном дијалогу.

Знатан број текстова бави се Макартијем и Атвудовом у контексту климатске фикције, али се мали број текстова бави конституисањем климе у романима. Напросто, након наслова у коме сврставају романе ових аутора у оквире овог књижевног феномена, аутори критичких текстова баве се еколошким темама – простором, дивљином, храном, канибализмом, екологијом, и слично, али се конкретним питањем конституисања климатске промене не бави готово нико. Један од разлога је што је ова теоријска категорија новијег датума, а други је што романи два канонска аутора нису експлицитни у свом односу према клими – Макартијев роман карактерише изненадни догађај из кога не можемо пронаћи то идеолошко становиште. Оно се може пронаћи у дискурсу приповедача, или флешбековима на пређашње стање, али такве инстанце у овом конкретном роману нису толико откривајуће. Ако се, међутим, претпостави да је узрок апокалипсе нуклеарна бомба – текст се може анализирати у контексту нуклеарне зиме. Питање астероида такође би било интересантно ако бисмо применили знање које имамо о последицама удара астероида на планету. Из тог разлога, постоји бојазан да се у текстове не учита превише значења којег напросто нема, али једно је сигурно – романи *Пут* и трилогија *ЛудАдам* имаће почасно место у уводима будућих антологија о климатској фикцији, барем услед тематике и општег оквира на линији *еколошки роман – климатски роман*.

Један од текстова који се приближио питању климе у проучавању Атвудиних романа је Ханс Бергталер, који се фокусира на концепт одрживости (sustainability). Хипотеза гласи: Користимо ли алтернативне изворе енергије и правимо ли мањи карбонски отисак као појединци и друштвене групе, можда ћемо успорити климатску промену и очувати оно мало необновљивих извора енергије. Чини се да клима и алтернативни извори енергије поседују изразито идеолошки карактер; ако желимо да одржимо систем потрошње који карактерише снажне индустријске земље, не значи ли да одржавамо систем, или се бринемо о одржавању

наше *слике* планете? Чини се да је *одрживост* донекле проблематичан појам. У романима *ЛудАдам*, Божји баштовани свакодневним активностима подражавају фундаменталистичку, те пуристичку политику одрживости биосфере (веганство, аверзија према технологији, пестицидима, фабричким производима). Ова идеја је евидентна у њиховим

рукотворинама, баштованству, литургијском календару и свим осталим ритуализованим активностима око којих је организован комунални живот Баштована: истовремено преносе корисна еколошка знања и навикавају чланове групе на еколошки одговорно понашање стварајући симболички поредак у којем њихов опстанак може постати смисаон. (Бергталер 2010: 740)

Закључак је следећи – претпоставимо ли да идеологија Баштована подразумева некоришћење аутомобила, пестицида, хемикалија, њихово понашање мора бити биоодрживо. Логичка премиса која следи је да читалац може извући *поуку* о томе да неконформистичко понашање није рђав већ позитиван модел понашања. Свесни доласка апокалипсе, Баштовани су већ припремљени за функционисање у свету без енергетских ресурса. На тај начин, узгајање органске хране, рециклирање и компостирање доприноси њиховом ниском карбонском отиску, јер Баштовани не загађују атмосферу и не доприносе климатској промени.

У романима Атвудове климатска промена није централни троп нити главни апокалиптични догађај, али се ове промене помињу као елементи друштвене кризе у предапокалиптичном стању, а ефекти се виде у периоду после апокалипсе. Романи *ЛудАдам* можда припадају одредници *протоклиматске* фикције не само зато што се одигравају у оскудици изазваним глобалним загревањем већ зато што су и део повода за апокалиптични догађај, јер Косац сматра да је крај хуманитета неминован уколико се не заустави човеков антропогени утицај на климу. У роману *Антилопа и Косац*, Цими проводи време у хладовини дрвета кријући се од сунца, а „на источном хоризонту је сивкаста магла, осветљена ружичастим, кобним сјајем. Чудно је што та боја и даље изгледа нежно” (Атвуд 2004: 15), имплицирајући промену боје као индикатора промене климе. Чини се да је климатска ситуација озбиљнија у следећем сегменту и указује на проблем озонског омотача:

Прегледа хоризонт једним оком без тамног стакла: ништа: Море је усијан метал, а небо избељено плаветнило, изузев рупе коју је прогорело сунце. Све је тако празно. Вода, песак, небо, дрвеће, крхотине прошлости. (Атвуд 2004: 23)

Овде већ примећујемо носталгију за преапокалиптичним стањем доступне пијаће воде, бујних крошњи, млаке воде океана или неба из којег не долазе злокобни ултраљубичасти зраци. Такође, климатска промена доноси померања годишњих доба, имајући у виду следећи пасус:

Цими и Косац матурирали су у ’Здравосвести’ једног топлог влажног дана почетком фебруара. Церемонија се некада одржавала у јуну; време је тад било сунчано и умерено топло. Међутим, јун се на источној обали сад претворио у кишну сезону, а по олуји се не може одржати догађај под ведрим небом. Већ је почетком фебруара било напето: промашили су торнадо за само један дан. (Атвуд 2004: 189)

У роману *Година потопа* помиње се „време велике суше” (Атвуд 2013: 74) у Висконсину, али и потпуна климатска катастрофа широм света: „Сетите се јужних обала

Средоземља – које некад беху плодна поља а сад су пустиње. Сетите се уништења у басену реке Амазон; сетите се великих уништења екосистема” (Атвуд 2013: 115).

Макартијев роман *Пут*, с друге стране, питање биосфере обрађује знатно ефективније за потребе климатске фикције и критике питајући се како преживети у свету у коме је биосфера нестала, у коме пепео прекрива небо и онемогућава процват живог света, будући да су биљке и животиње одсутне из простора романа, а да све подсећа на историјске катаклизме када би се на неколико година (а можда и деценија или миленијума) живи свет редуковао услед астероида или супервулкана. Пошто се роман одвија у радикално измењеној атмосфери, Џорџ Монибо сматра да је *Пут* „најзначајнија еколошка књига икада написана” (Монибо 2007) посебно услед освешћујуће поруке коју нам преноси о драматичним антропогеним климатским променама. Међутим, ретко се ко од критичара бавио климатском променом у смислу како се она конституише у тексту романа, већ алегоријама пуне земље у контексту екокритике, конзумеризма, религије. Из тог разлога, Џонс-Путра се слаже да *Пут* можда није роман климатске промене (јер сада имамо читав *жанр* који своје текстове директно или индиректно оријентише према знањима о овој промени), али један део свог културолошког импакта дугује стрепњама о апокалипси климе које почивају у културној свести савремених читалаца (види: Џонс-Путра 2016б: 520). С тим у вези, Монибоов закључак не треба у потпуности одбацити – ако говоримо о роману *Пут* као о метафори неодрживости потрошње ресурса садашњег света – а онда је први утисак који роман оставља следећи – морамо се освестити, јер ако нешто не учинимо, наша планета ће изгледати овако! Све ће нестати, а људи ће прождирати једни друге. Џонс-Путра, у читању текстова о Макартијевом роману, проналази тумачење текста као

изражавање анксиозности, односно смрти и визије, стрепње за које [критичари] тврде да су ендемичне за друштво у времену климатских промена. Важан тренд у том погледу је сугестија неколико студија да је став савременог друштва према климатским променама део све доминантнијег концепта ризика. (Џонс-Путра 2016а: 273)

Морамо још једном нагласити појединост услед које текстови о Макартијевом роману као о роману климатске промене не успевају да роман укалупе у тај контекст кроз читање самог текста – климатска промена, у контексту научног мишљења не долази изненадно, већ је то процес који може да траје годинама, деценијама, па и вековима. Тај процес се у научној сфери драматизује политиком страха од климатског Армагедона, а сваки изостанак драматичне, видљиве промене, то јест, коначна апокалипса, изнова се помера на следећу деценију и наредних неколико година. Изненадни апокалиптични догађај описан као блесак светлости у роману *Пут* није и не може бити резултат климатске промене, барем према законитостима природе коју познајемо. То не значи да се Макартијев текст не може читати као еколошки, екокритички текст, нити значи да Макарти није заинтересован за питање природе, јер већ је било речи о философском концепту који природа има у његовом опусу, па и у роману *Пут*. Битно је нагласити да се питања климатске промене у роману *Пут* читају у контексту књижевне рецепције Макартијевог дела, онакве каква она егзистира у свести читалачке публике оптерећене савременим проблемима инспирисане медијским и научним дискурсима о надолазећој катаклизми. Из тог разлога, роман *Пут* допире до читалаца у курикулумима књижевности климатске промене као роман у коме је клима измењена онако како би то можда изгледало кад би до климатске промене и дошло. Из тог разлога, није потребно поново се враћати на просторне метафоре постапокалиптичног уништења и изнова их цитирати и читати као елементе

климатске промене. Ни код Атвудове климатска промена није централно место у роману, али се на неколико места експлицитно о томе говори, па је њено трокњиже, на посреднији начин ближе корпусу текстова о климатској фикцији.

Није наодмет поменути текстуалност климатске промене кроз оптику еко-историзма, интердисциплинарне студије екокритике и еколошке историографије – анализу текста кроз историјске и друштвене контексте о климатској промени. На који начин се у роману рефлектује контекст о промени климе кроз историју? Антропоцена трансфигурација природе потиче још прве пољопривредне револуције, а након тога човек је наставио да мења климу. Јер, не утиче ли на климу пустошење шума, на недостатак кисеоника, смањење емисије угљен-диоксида и појаву кише? Какве климатске аномалије би проузроковао нестанак амазонске шуме? Но, како сматра Жилен Д’Арси Вуд у свом тексту о еко-историзму:

критичне историје културног реаговања и прилагођавања природним појавама које су ван људске контроле изостављене су из екокритичких студија: сезонске температурне аномалије, екстремни временски догађаји, климатске промене (на пример, преокрет Малог леденог доба) и природне катастрофе. (Д’Арси Вуд 2008: 3)

Климатска промена кроз историју (било да је то у древним митовима, средњовековним текстовима, или у тексту *Олуја* Данијела Дефоа), за еко-историзам мора бити интерпретирана не као спорадични догађај текста, већ као централни, то јест, кључни догађај који узрокује „успех или неуспех човека у једном екосистему” (Д’Арси Вуд 2008: 7).

Термин одрживости је важан за разумевање друштвене и политичке импликације наше епистеме у којој се говори о немогућности да одржимо систем финитних ресурса наше планете. Дакле, систем прекомерне производње и коришћења ресурса је неодржив – извори и ресурси морају једног тренутка доћи до тачке недостатка. Међутим, контекст у коме се ова књижевност тумачи, у складу са научним дискурсом, не фокусира се на промишљања о новим системима редуковања производње – већ на проналажење решења у антропогеном утицају на климу – ако се сви потрудимо да имамо мањи карбонски отисак – планета ће бити спасена, капитализам ће бити спасен. Одржати, дакле, систем у коме живимо – у суштини, одржати наш конзумеристички систем, али на тај начин да не утичемо на производњу угљен-диоксида – и свет ће бити сачуван од готово неминовне апокалипсе. Из тог разлога је значајно да се одрживост разуме и интерпретира у контексту фетишизовања угљеника – јер, треба размотрити које идеолошке позиције и структуре производе савремене ставове о климатској промени. Можемо закључити следеће: климатска фикција и еколошка катастрофа конституишу се кроз актуелни научни и медијски дискурс климатске промене – теорије да је човеков утицај на трансформацију климе довео до тачке из које се мора реаговати, чиме се постапокалиптични мејнстрим роман сврстава у сферу *освеићујуће* књижевности. Но, како бисмо размотрили шири контекст ове климатске хипотезе, треба имати у виду да је климатска промена можда један од метанаратива, а свако је термин који делује из позиција моћи и политичких агенди постполитичког друштва.

Ерик Свенхдау запажа да „климатска промена [...] представља јасну и актуелну опасност по цивилизацију какву је знамо”, али се истовремено односи и на „појаву и консолидацију једног постполитичког и постдемократског стања” (Свенхдау 2013: 384). У савременом политичком дискурсу, климатска промена позива нас на деловање и директну акцију, али се њена репрезентација одвија у својеврсној деполитизацији политичке сфере.

Климатска промена, као глобални феномен, асимилиује све политичке субјекте у дискурс научне струке – политичка решења за проблеме више нису актуелна – она су сада у домену научничких исказа и статистика. На тај начин, долази до одстрањивања политике из јавне сфере живота, до једног процеса демократизације екологије. Како сматра Свенхдау, „клима [је] изгледа политизована као никада раније” (Свенхдау 2013: 385) и постављена на највиши степен јавне расправе, у којој све државе настоје да постигну консензус (у мањој или већој мери), а решења траже у менаџерско-индустријским комплексима. Имајући на уму мисао Фредрика Џејмсона да је „лакше замислити крај света него крај капитализма” (Џејмсон 2003: 73), можемо приметити да се капиталистички поредак и либерална економија (која је можда највећи узрочник те кризе) не доводе у питање, већ се траже одрживи системи алтернативне енергије и климатског опорезивања како би се суштински одржао *status quo*. За потребе таквог одржавања, последње две деценије актуелан је термин одрживости, који се користи како у идеологији еколошког активизма, тако и у политичком дискурсу. Популарна еколошка књига Ала Гора, *Непријатна истина*, говори о потреби да се делује *одмах* како би се спречила еколошка катастрофа. Међутим, одрживост се постиже, како верује научно-политички консензус данашњице – регулацијом угљен-диоксида и „стабилизациј[ом] њеног садржаја у атмосфери” (Свенхдау 2013: 388). Ова борба води се на два поља: прво је сагоревање угљен-диоксида које се одвија кроз коришћење фосилних горива, а друго је нестанак угљеничких ресурса, попут нафте и гаса. Оба наведена предмета забринутости конституишу књижевне феномене у оквирима у којима се читају постапокалиптични романи Макартија и Атвудове: *климатска књижевност* – антропогени утицај на климу у књижевности и *петротекстови* – књижевност достизања врхунца у експлоатацији необновљивих ресурса – нафтна криза, то јест криза енергетских ресурса.

Једна од метода у којој се ова питања покрећу у научно-медијском-политичком дискурсу је култура страха и честа прижељкивања катастрофе карактеристична за медијске наслове, такође рефлектована у сферу постапокалиптичног романа. Њих Свенхдау исправно назива екологијама страха, апокалиптичним визијама дестабилизоване планете земље без контроле (види: Свенхдау 2013: 389), јер „страх је заиста кључни чвор кроз који пролазе многи преплетаји текућег еколошког наратива и наставља да храни бригу за ’одрживост’” (Свенхдау 2013: 389).

Апокалиптичне маштарије о крају света, саставни део западне мисли од сумерске и хришћанске митологије, саставни су део западне мисли и акцелерирају се у тренуцима немогућности успостављања контроле капиталистичког прогреса. Но, оно што разликује постмиленијумско доба је „апокалипса без могућности искупљења” (Свенхдау 2013: 390). Позивајући се на Жака Дериду, Свенхдау говори о апокалипси без апокалипсе, изван добра и зла, тренутак који се одлаже у бесконачност, а чија је карактеристика чиста негативност (види: Свенхдау 2013: 391). Дакле, ако је у класној борби еманципација и победа пролетеријата била плод маштарија о ослобођењу, те док је за феминизам ослобођење жене представљало коначни исход борбе о освешћењу њеног статуса, негативност о којој се овде говори је неухватљивост субјекта, немогућност да се појми комплексност климе и некакав циљ коме се тежи. Субјект ове климатске борбе стога је угљен-диоксид који се постварује у виду фетишизације истог као робе будући да берзански шпекуланти инкорпорирају CO₂ на тржишту обвезница и европској климатској берзи (види: Свенхдау 2013: 392). Постајући свеопшта претња која се мора регулисати, угљен-диоксид преузима фигуру другог у антагонистичкој борби човека и овог непојамног објекта. Њему се приписује сва кривица која више није, нити може бити резултат системске грешке нашег економског устројства.

Свенхдау закључује да је овај непријатељ зато „ујек нејасан, двосмислен, друштвено празан или вакумски као и хомогенизован [...] није друштвено отелотворен, именован, или избројен” (Свенхдау 2013: 396). Лек за проблеме ујек долази из тржишта, из менаџмента климом, из финансијско-корпоративног апарата који ће приволети банкарски сектор и инвеститоре да реше проблеме додатним опорезивањем. С друге стране,

чак и површна анализа ’зелене политике’ [...] током последњих година [...] значила би њихов преображај из ангажовања у политици надметања [...] у њихову интеграцију у деоничарске преговарачке аранжмане. (Свенхдау 2013: 403)

А будући да су потребне суштинске, системске друштвене промене, да би се климатска катастрофа превазишла, државни апарати и мултинационалне корпорације улажу напоре да до радикалних друштвених промена не дође, јер оне су политички неповољне, а непрофитабилне. С тим у вези је, како наводи Свенхдау, „фетишизација угљен-диоксида” (Свенхдау 2011: 79), како би се убризгао краткорочни ефекат друштвено еколошког задовољства, да се само угљен-диоксид (у мноштву других еколошких опасности) смањи на одређени прихватљиви степен. Угљен-диоксид сада постаје Други, комунистички баук из Хладног рата, спољни непријатељ кога треба одстранити како би се природа вратила у равнотежу. Славој Жижек потврђује да

проблеми, стога, нису резултат ’система’, нити неједнако расподељених односа моћи, нити мрежа контроле и утицаја, или безочне неправде, нити су фатална системска грешка, већ се откривљује неко изван система. (Жижек 2006: 172)

На који начин је, увидећемо, либерални, корпоративни капитализам асимиловао многе најснажније еколошке покрете и преузео вођство над политиком климе кроз фетишизацију CO₂ остаје да се види у даљем тексту.

Међувладин панел о климатским променама у оквиру Уједињених нација (ИЦЦП) упозорава на озбиљност еколошких проблема са којима се суочава планета. Упркос томе што одређени број научника оповргава човеков утицај на климатске промене, па и на постојање саме промене, треба се запитати: Чији научници објављују истину? Могуће је да постоје елементи у којима се апокалиптично појављује као супстрат производње страха. У том контексту, постапокалиптични роман и климатска фикција опредмеђују оно што се може означити као екологије страха, дискурс који еколошке проблеме представља као неминовне и надлазеће катастрофе које распламсавају апокалиптичну имагинацију. Дискурс глобалног загревања заснива се на страху од могуће климатске катастрофе, укореењен у политици моћи и жељи за овладавањем природом и њеном модификацијом. Комплексни систем климатске контроле, временске прогнозе, вештог мапирања земље и сателитског надзирања подстичу Слотердајка да говори о шпијунирању природе као облику контроле, као и о вези геологије и војноиндустријског комплекса који надзиру земљу и потхрањују ову индустрију зарад производње ратних технологија (види: Слотердајк 2001: 349). Пре више од пола века, у геополитичкој трци за контролу климе између САД и СССР, потпредседник САД Линдон Џонсон говори о производњи климатских сателита, јер „онај ко контролише климу, контролише свет” (Џонсон 1962), из чега се откривају настојања глобалних империјалних сила да користе климу у сврхе идеолошке и геополитичке борбе. Није тајна да су 60-их година прошлог века САД и СССР потписивали споразуме о престанку климатских ратова. Страх и глобални ризици који се везују за климатске промене повезују се са глобалистичким корпоративним капиталом, те инжењерингом климе. Из таквог идеолошког становишта Мајк Хулм закључује следеће:

страх је моћно оружје америчке политике и главни адут за наставак 'рата против тероризма', али је после елиминације Бин Ладена, 'рат против климатских промена' добио приоритет, укључујући и првооптужени CO₂. (Кнежевић Керн: 2014; Хулм 2014)

Клима, култура и цивилизација одувек су се налазиле у каузалном односу, јер је развој цивилизација зависио од подобне климе за развој пољопривреде и основних ресурса за одржавање живота заједнице. Када би климатски услови постали неповољни, тада би се и заједнице осипале, селиле или нестајале. Дакле, климатски услови су кључан фактор у развоју цивилизације и културе, а то се огледа у митском есхатолошком веровању у апокалипсу потопом како код древних Сумера, тако и касније у абрахамским религијама (јудаизам, хришћанство, ислам). Оно што се са сигурношћу може претпоставити јесте да су климатске промене пре антропоцена биле произвољне и као такве изазивале страх од уништења цивилизација (види: Кнежевић Керн 2014; Хулм 2014). Како наводи Мајк Хулм, „да бисмо разумели садашњу постмодерну анксиозност везану за климатске промене потребно нам је дубинско и историјско тумачење климе и њеног значења за људско друштво” (Хулм 2008: 5). Како се даље у тексту дефинише, климатске промене артикулишу се кроз „четири доминантна владајућа дискурса у савременом добу – сурвивализам, одрживост, решавање еколошких проблема и зелени радикализам” (Хулм 2008: 5). Чини се да идеолошка производња страха лежи у корену дискурса апокалиптичких наратива о екологији, а узроци оваквих дискурзивних формација детерминисани су кроз историјско-митолошке визије страха од необјашњивих природних појава које су приписиване божанском гневу и Страшном суду, евидентном у есхатолошком хришћанском етосу. Било да су у питању поплаве или суше, људски хубрис представља, још од најранијих тумачења библијске апокалиптике, доминантан узрок краја света. У том периоду, Природа и Бог су у нераскидивој вези, што се огледа у демонолошким приказима Судњег дана, што је резултирало генерисањем наратива о непредвидивој клими која се уткала у друштвену матрицу, што је евидентно у идеологији Божјих баштована. Касније, током просветитељства и доба научног развоја и класификација природних појава, овакве представе стварности су се одржале. Наиме, Хулм сматра да се на тај начин клима припитомљавала „метафорички, кроз натуралистичка објашњења климатских феномена” (Хулм 2008: 9) те да је дошло до редукције страха, али научни репозиторијум у својој подсвести и даље поседује рецидиве историјске детерминисаности.

Напоследку, савремено доба и развој науке доноси актуелни дискурс климатске катастрофе подржан научним сазнањима и чињеницама о глобалном загревању. Имајући у виду претензије на објективност научног дискурса, велики број научне јавности упозорава на страх од катастрофе услед глобалног загревања. На пример, Сер Џон Хојтон сматра да је „утицај глобалног загревања такав да не оклева да га опише као 'оружје за масовно уништење’” (Хојтон 2003, *Гардијан*), док Стивен Хокинг изјављује да би глобално загревање могло да „убије милионе људи. Треба да водимо рат против глобалног загревања уместо рата против терора” (Хокинг 2007, *Тајм*). Истодобно, савремена научна истраживања о климатским променама врше се кроз високотехнолошке сателитске алгоритме како би указали на отопљавање леденог покривача и нестанак прашуме. Технологија којом се ова истраживања врше имају вишеструку улогу, а једна од њих је потпуна контрола информација о токовима планете земље. Дискурс страха и еколошке катаклизме користи се овим позицијама моћи и контроле, тако да увек постоји сумња у различита идеолошка становишта из којих се производи апокалипса. Из тога произилази потреба за формирањем глобалне акције организација попут Уједињених нација,

креирањем међународног консензуса који ће спречити појединачне загађиваче, јер чини се да је немогуће успоставити дисциплину поштовања међудржавних протокола, па се из тог становишта о глобалним еколошким проблемима може говорити као о геополитичком инжењерингу, једном систему опште политичке контроле. Са друге стране, друштвени инжењеринг тиче се појединца и деловања на више структуре са позиција рециклаже, органске хране, еколошких производа, који, показале се, доносе профит међународним корпорацијама.

Ендрју Рос сматра да је пад комунизма почетком деведесетих година прошлог века допринео појави дискурса климатске катастрофе – губитком страшила комунизма, америчка глобална политика почела је да генерише страх од природне катастрофе као вечитог Другог, а тада се појављује и концепт глобалне климе, јер „уместо да осећамо климу као што смо то чинили историјски, као део заједничке локалне, или чак националне културе, саветују нас да о клими мислимо глобално” (Рос 1991: 25, Хулм 2008: 18). Хулм наводи да се о климатској катастрофи не може говорити изван дискурса одређеног геополитичког становишта (Хулм 2008: 15) које имплицира спрегу корпоративног капитала, науке, политике, идеологије и државне администрације.

У сврху ефективног успоравања климатских промена, Уједињене нације формирају ИЦЦП, у чијем извештају се наводи 2030. година као рок за ограничавање емисије гасова угљен-диоксида (види: ИЦЦП, 2018). Суштина извештаја (за који се тврди да има подршку од већине научног тела релевантних професора и истраживача) јесте хипотеза да производња угљен-диоксида сагоревањем фосилних горива (природни гас, мазут, нафта, угаљ) директно узрокује глобално загревање, а самим тим могући извесни низ реперкусија на природу и популацију, као што су суше, поплаве, глад, оскудица. Клима је, чини се, почела да постаје екстремна, а већа катастрофа се може предупредити само ако се делује *одмах*, јер многе нације неће преживети повећавање просечне температуре за 1.5–2°C⁶¹.

Политички дискурс Демократске партије САД последњих деценија прати еколошку матрицу УН. На пример, Ал Гор, бивши потпредседник САД и добитник Нобелове награде за мир за достигнућа у еколошком активизму, деведесетих година прошлог века етаблирао се као еколошка фигура на маргинама политичког мејнстрима. Под окриљем нове еколошке кризе, Ал Гор изјављује да је дебата о климатским променама – завршена, јер време истиче и потребна је хитна акција. Такође, бивши председник САД, Барак Обама недавно изјављује да „нема веће опасности за будуће генерације од климатске промене”, а да свету прете природне катастрофе, поплаве, суше, глад, али и климатске миграције, закључујући да „Пентагон каже да климатске промене представљају директан ризик на националну безбедност” те да америчка војска мора „да делује у складу с тим” (види: УНФЦЦ, 2018). Сенатор САД и кандидат Демократске партије, Берни Сандерс, сматра да климатске промене „узрокује људска активност. Не сутра, него већ данас, [клима] изазива огромне проблеме широм земље” (види сајт: *Climate Change Dispatch* 2017). По свему судећи, бројне

⁶¹ У извештају из 2018. године, научници УН наводе да се већ виде „последнице глобалног загревања од 1°C кроз екстремније температуре, повећавање нивоа мора и смањење арктичког леденог покривача” (види: ИЦЦП, 2018). Ханс Ото Портнер, копредседавајући *Радне групе II*, обавештава јавност да би „загревање од 1.5°C или више повећало ризик дугорочних и неповратних промена, као што су губици неких екосистема” (види: ИЦЦП, 2018). Напошетку, извештај закључује да „ограничавање глобалног загревања захтева 'брзе и далекосежне' транзиције у домену земљишта, енергије, индустрије, зграда, транспорта и градова” (види: ИЦЦП, 2018).

утицајне политичке структуре алармирају америчку и светску јавност о недостатку времена и неопходности корених промена одмах и сада. Напоследку, чланица представничког дома конгреса САД испред Демократске партије, Александра Окасио-Кортес предлаже *Нови зелени договор*, који представља реструктурирање економског система САД ради преласка на обновљиве изворе енергије, све у циљу спречавања даљег загревања планете⁶².

И док западни медији прихватају нужност горепоменутих промена, поједини теоретичари и независни новинари настоје да критички сагледају овај дискурс као производ истих структура које су одговорне за стварање кризе. Имајући у виду да је еко-скептицизам својеврсна табу тема у академском дискурсу, треба нагласити интересовање Славоја Жижека који сматра да

баш као што би било погрешно одбацити енвайронментализам као 'фундаменталистичку религију коју су усвојили урбани атеисти из жеље да испуне духовни јаз који хара Западом', исто тако не постоји разлог да се еко-скептици третирају као они који су одговорни за Холокауст – постоји двострука лекција о глобалном загревању коју од њих можемо научити: 1. колико је идеологије заправо уложено у еколошку забринутост; и 2. колико мало ми заиста знамо о правим последицама наших активности у природном окружењу. (Жижек 2013: 24)

Треба напоменути мишљење Инголфура Блухдорна о неубедљивости еколошке утопије и некохерентности еколошких наратива. Његов еко-скептицизам пориче тврдње о неизбежној апокалипси јер она „није заснована на емпиријским чињеницама”, као и да „идеја 'еколошке кризе' јесте увек 'дискурзивно и политички детерминисана'” (Блухдорн 2000: 11; Хамфри 2013: 436). Како сматра Метју Хамфри, ради се о зеленој идеологији, која „дискурс кризе” не успева да „претвори у трансформативну политичку акцију” (Хамфри 2013: 436). Проблем са којим се сусреће еколошка теорија је што решење види у капитализму, док је код ранијих покрета капитализам био узрок проблема. Хамфри закључује да је

екологизам [...] према том становишту био коначни покушај реализације обећања модерности, а проласком екологизма, у потпуности улазимо у свет постмодерности, у којем

⁶² Свој допринос даје и генерални секретар УН, Антонио Гутереш, изјавом да је „природа гневна” (Гутереш 2019), а гневна је зато што се планета суочава са последицама антропоценог глобалног загревања. Као главне кривце за такво драматично стање, Гутереш означава „влада и индустрије које користе фосилна горива, чија емисија приликом сагоревања изазива климатске промене. Као решење за смањење емисије CO₂, он предлаже опорезивање 'загађења'” (Гутереш 2019). Глобални договор о опорезивању загађивача држава и индустрија чини се као најефикасније решење за спречавање екстремнијег погоршавања климатске ситуације. Као потврду оскудице времена за спас планете од неумитне катастрофе на говорници УН појављује се тинејџерска активисткиња Грета Тунберг. У говору у УН, она се обраћа најмоћнијим људима данашњице – државницима и политичарима, а њен говор преноси се уживо. Грета скреће пажњу на кривицу светских политичара услед њихове индолентности и незаинтересованости за очување животне средине. Њен говор и артикулација беса указује на дечју искреност у жељи да се напokon саопшти истина онима који имају моћ да нешто учине питањем како се политичари усуђују да униште њено детињство и будућност. Гретино обраћање изазива велику пажњу широм света и инспирише еколошке протесте за спречавање емисија угљен-диоксида, а као резултат ангажмана, ова млада девојка добија позив за обраћање у УН након усамљеног протеста испред Владе Републике Шведске. Њен ангажман постаје феномен популарне културе, а она постаје миљеница како политичара, тако и холивудских звезда заинтересованих да допринесу решавању климатске кризе. За њу се везују нови еколошки покрети попут *Нема више времена* (*We Don't Have Time*) и *Побуна против истребљења* (*Extinction Rebellion*) који, чини се, представљају глобални феномен.

је еколошки дискурс само 'симулација' – артикулисана појавом искрености, али заправо одржана на сталној ироничној дистанци. (Хамфри 2013: 436)

Чини се да се предложени еколошки преокрет може анализирати и као идеолошко поље моћи како би се у суштини избегла моификација економског модела либерал-капитализма (који за многе и представља главни узрочник еколошке кризе), монетизовала природа и започела борба за моћ на геополитичкој мапи. Наиме, поставља се питање да ли је климатска катастрофа заиста антропогеног карактера и да ли ће у ближој будућности уопште доћи до климатске катастрофе. На који начин ће се применити договори о опорезивању загађивача? Постоји ли спрега интереса медија, науке, политике и екологије у некој дубљој финансијској агенди? Напоследку, питамо се да ли онда еколошка апокалипса, сем што одсликава актуелне друштвене кризе, доприноси изградњи метанаратива климатске промене?

Превасходно, треба се осврнути на историју дискурса еко-алармизма у медијима од педесетих година прошлог века па до данас. У периоду Хладног рата, медијски дискурс задобија апокалиптични тон који постаје проминентан и на концу миленијума. Може се приметити да медијски простор сваке деценије генерише неколико верзија еколошке апокалипсе. Више од пола века неостварених предвиђања о климатским феноменима доводе до једног закључка: медијски, политички и научни простор о клими планете Земље омеђени су потребом за тржишним *екоапокалиптизмом*. Креирање сензације зарад профита понекад је нужан медијски модел, јер драматичне вести снажније делују на емоционалну рецепцију, а истовремено доносе већи профит услед привлачности трагедија. Оно што је добро за човечанство је то да се, како се чини, многа од предвиђања нису (барем не још) обистинила. На пример, званичник Уједињених нација Ноел Браун упозорио је светске владе на обавезу акције против глобалног загревања, јер ако оно

не крене у супротном смеру до 2000. године, повећавање нивоа мора могло би да доведе до тога да се читаве нације избришу са лица земље. Поплаве и штета нанесена усевима створили би егзодус 'еко-избеглица', што би претило политичким хаосом [као и да] владе имају 10 година шансе да реше проблем ефекта стаклене баште. (Браун 1989, *Асошијетид прес*)

Карактеристика ових предвиђања огледа се у близини надлазеће катастрофе (као у називу једног од савремених еколошких покрета – *Нема више времена*) и потреби да се одмах усвоји неки акт о решењу проблема.

Историјат неостварених предвиђања која датирају од шездесетих година прошлог века приложен је у раду Мирона Ебела и Стивена Милоја са *Института Компетитив ентерпрајз*, под насловом *Поново грешите: 50 година неуспешних екоапокалиптичних предвиђања* (2019). Новинар Џон Нолт допуњује ову листу и објављује проширену листу са линковима и референцама на сајту *Бреитбарт*. Важно је навести неке од ових новинских наслова⁶³ како бисмо генерисали континуитет паничног страха од краја света:

1966: Нафта нестаје за десет година

⁶³ Наслови наведени у овом тексту су драматизација сличних наслова чланака објављиваних у дневним новинама широм САД (као и широм света). Будући да циљ овог рада није анализа ових партикуларних најава, електронско издање под називом *Поново грешите: 50 година неуспешних екоапокалиптичних предвиђања* (2019), које су саставили Ебел и Милој садржи фотографије аутентичних чланака. Џон Нолт, новинар листа *Бреитбарт* је допунио ову листу са вестима о крају света које су аутори изоставили. У овом цитату, наведени феномени распоређени су тако да се налазе у хронолошком редоследу и представљају скуп двају извора.

1967: Прогноза велике глади до 1975.
 1968: Пренасељеност ће се ширити читавом планетом
 1969: Сви ће нестати у облаку плаве паре до 1989.
 1970: Америка примењује рационализације воде до 1974. и рационализације хране до 1980.
 1970: Разарајуће загађење ће убити све рибе
 1970: Ледено доба до 2000.
 1970: Због накупљања азота земљиште ће бити неупотребљиво
 1970: Становници градова ће носити гас-маске до 1985. године
 1970: Свет ће искористити све своје природне ресурсе
 1970: Пчеле убице!
 1971: Долази ново ледено доба до 2020. или 2030. године
 1972: Ново ледено доба до 2070.
 1972: Нафта ће бити исцрпљена за 20 година
 1974: Још једно ледено доба?
 1974: Нестанак озона велика опасност за живи свет
 1974: Свемирски сателити показују ново ледено доба које долази брзо
 1976: Научни консензус хлађења планете, глад је неминовна
 1977: Министарство енергетике каже да ће нафта доћи до врхунца у 90-им
 1978: Нема краја на видiku 30-годишњег тренда хлађења
 1980: Кисела киша убија живот у језерима
 1980: Нафта достиже врхунац експлоатације 2000.
 1988: Острва Малдива ће до 2018. бити под водом (нису)
 1988: Регионалне суше (то се никада није догодило) 1990-их
 1988: Температуре у Вашингтону ће достићи рекордне максимуме
 1989: Вест Сајд магистрала Њујорка биће под водом до 2019. године (није)
 1989: Подизање нивоа мора уништиће народе ако ништа не буде урађено до 2000. године
 1996: Нафта достиже врхунац експлоатације 2020. године
 2000: Деца неће знати шта је снег
 2002: Глад наступа за 10 година ако не одустанемо од конзумирања рибе, меса и млечних производа
 2002: Нафта достиже врхунац експлоатације 2020. године
 2004: Британија ће бити Сибир до 2024. године
 2005: Менхетн под водом до 2015. године
 2006: Супер-урагани!
 2008: Арктик ће до 2018. године бити без леда
 2008: Климатски геније Ал Гор предвиђа Арктик без леда до 2013. године
 2009: Климатски геније Ал Гор креће у 2013. предвиђање Арктика без леда до 2014. године
 2009: Климатски геније принц Чарлс каже да имамо 96 месеци да спасимо свет
 2009: Премијер Велике Британије рекао да има 50 дана да се 'планета спаси од катастрофе'
 2013: Арктик без леда 2015. године
 2014: Само 500 дана пре 'Климатског хаоса'. (види: Бреитбарт, 2019, Ебел и Милој 2019)

Дакле, хоризонт неостварених предвиђања не пориче постојање климатских промена, али иницира одређени степен неповерења заснован на деценијама новинарског сензационализма. Као резултат сталног померања најављене и неостварене катастрофе и губитка поверења у исту, један од најистакнутијих еко-теоретичара и активиста близак дубинској екологији, Џејмс Лавлок, изјављује да „можда нико није у праву [...] климатске промене могу и да се не догоде тако брзо као што смо мислили, а можда имамо и 1000 година да нађемо решење” (Лавлок 2010). На тај начин, Лавлок покушава да ублажи ефекат својих вишедеценијских изјава о константном доласку климатске апокалипсе. Климатска

катастрофа јесте комплексан феномен, али медији и еколози нису једини који производе апокалиптични дискурс климе. Чини се да ова идеолошка инстанца улази у поље финансијског и политичког.

Осим евидентног финансијског интереса медијског дискурса о вечитој апокалипси, евидентни су финансијски интереси транснационалних корпорација и фондација које користе дискурс климатских промена за успостављање моћи и профита. Како наводи Лиром Медовој,

оно што медији обично називају 'еколошком кризом' боље се разуме као садашње лице саме политике, односно мноштво различитих врста геополитичких борби за преобликовање кругова моћи који протичу између планетарног живота и акумулације на глобалном нивоу. Као што је и рана индустријска фаза у капиталистичком начину производње успоставила предуслове за могућност Марксу да критикује и историзује кључне категорије класичне политичке економије, тако сада савремени покрет оријентисан према 'зеленом' режиму акумулације капитала – онај који тражи 'одрживу' везу са животом на планети – дозвољава нам да историзујемо оно што је Џејмсон назвао 'путем субјекта', кључне концепте, категорије, или читалачке навике на којима зависи екокритика: 'окружење' или 'екологија', неопходне апстракције које (као што су то рад или размена вредности) постали су само генерализовани концепти кроз рад ансамбла конкретних историјских процеса које је потребно истражити. (Медовој 2009: 123–124)

Појмови попут одрживости и обновљивости извора енергије засновани су на исправним премисама смањене потрошње и мањег импакта на окружење, али се чини да и у овим случајевима долази до игре идеолошког, финансијског и политичког када се постави питање: *Одрживост чега?* План такозване *Агенде 2030* базира се на идеји да се на концу ове деценије у потпуности пређе на одрживе изворе енергије. Милијарде долара уложене су у овај пројекат, али финансијери таквих пројеката се не експонирају, а финансијски токови трговаца нафтом ребрендирају се као пројекти алтернативне енергије и одрживости. Документарни филм који је шокирао гледаоце у погледу неодрживости алтернативне енергије (а филм је продуцирао и потписао еколошки активиста) проналази следеће аномалије идеје одрживости: биомаса се производи од дрвета, нафте и гуме; соларне ћелије користе скупе и ретке елементе и угаљ и кратког су рока, а дају недовољно енергије; ветротурбине су прескупе и за њихову производњу потребна је велика количина фосилних горива (погледати филм *Планета људи*, 2020).

У романима Маргарет Атвуд говори се о коришћењу рециклиране нафте (види: Атвуд 2013: 98), која се производила од крајње сумњивих састојака, па и људског меса. Попут ситуације у филму *Зелено сунце*, у којем се људско тело, услед пренасељености и несташице, претвара у конзервирану храну спремну за људску прехрану, у роману *Година потопа* људско месо се користи како за хамбургере, тако и за нафту, јер

рециклирана нафта могла се правити од сваке врсте угљеничког отпада – остатка из кланице, трулог поврћа, ресторанских отпадака, чак и од пластичних боца. Угљеник је убациван у казан из којег је излазила нафта и вода, као и могући метални остаци. (Атвуд 2013: 98)

У оригиналном тексту, Атвудова именује рециклирану нафту као *carbon garboil*. Према једној дефиницији, архаизам *garboil* у енглеском језику значи: метеж, узаврелост, конзфузија, опште стање нереда у друштву (Collins Dictionary Online, *garboil*, 2020). У роману *ЉудАдам*, ова технологија се користила након несташице нафте, услед чега долази

до драматичног скока цене овог извора енергије (види: Атвуд 2014: 58). У опису енергетске кризе постапокалиптичног света, Тоби примећује следеће:

С времена на време нешто у граду запали. Електрични прикључак, још увек прикључен на соларну јединицу; гомила влажне органске воде која се подиже у облику спонтаног сагоревања; штек рециклиране нафте, загрејане сунцем. (Атвуд 2014: 156)

Овде се ради о још једној игри речи, будући да термин *garboil* поседује још једно значење које се односи на нафтну експлоатацију. Према сајту *Блумберг* који се бави берзом енергетика, америчка компанија *Garb Oil & Power Corporation* развија процесе биомасе, такозваног алтернативног енергента, који се састоји од рециклиране гуме, нуспроизвода нафте и челика од отпадних гума у производњи електричне енергије (види: *Блумберг*, 2020). Атвудова овим поступком жели да укаже на управо чиниоце еколошког корпоративизма који под термином одрживости производе биомасу, чији је фактор одрживости упитан.

Критика зеленог капитализма у њеним романима јавља се и при описима Здравосвести, корпорације усмерене на здравље и савремене производе за продужавање живота. У супротности са анаристичним Баштованима, Здравосвест се базира на трговини и иновацијама, са нотом идеје еколошке одрживости. У сатиричном опису, каже се да је Здравосвест зеленија, то јест, еколошки освешћенија од оних „пуристичких Баштована” (Атвуд 2013: 253), будући да користе соларне панеле и возила и технологију одрживости. Атвудова на овај начин показује да је свесна инхерентних контрадикција и проблематичности појма одрживости, као и догматског схватања ове тешко-ухватљиве категорије.

Предапокалиптично корпоративно друштво романа представља финансијски естаблишмент садашњице пројектован у будућност – државно-банкарски картел који уз помоћ симулације еколошке забринутости тежи да монетизује читав екосистем, након што је монетизовао свакодневни живот. Закључићемо да је Атвудова свесна ове корпоратизације екологије, па да у том систему она разграничава, с једне стране, корпоративне екологе, указујући нам на примеру на који начин се манипулише биомасом и рециклираном нафтом, истовремено симулирајући екологију. С друге стране, Баштовани, у својој идеологији и поимању ових контрадикција, антиконзумеризму и спиритуалистичком схватању природе представљају један аутентичнији и субверзивнији вид еколога, истовремено подложни властитим идеолошким контрадикцијама.

На који начин онда светска климатска акција инструментализује природу, остварујући профит кроз вечито обнављање страха о еколошким кризама? Наиме, теоретичар Вилијем Енгдал веза која постоји између банкарског сектора и еколошких организација није резултат искрене забринутости, већ производ финансијског интереса, јер

климатске покрете финансирају Банка Енглеске, Голдман Сакс, Сорос фондација и сличне организације [...] Исте оне мегакорпорације и мултимилијардери који се током претходних деценија налазе иза глобализације светске економије. (Енгдал 2019)

Чини се да је план да дође до потпуне реорганизације светске економије која се налази у системској кризи и да у оваквом реструктурирању треба да учествује систем који ће бити заснован на неким еколошким решењима. Солуција за кризу се налази у примени различитих економских мера, попут *Новог зеленог договора* или *Зелених обвезница*, које

функционишу на системима монетизације климе. Као пример деловања новог зеленог капитализма, Енгдал наводи следеће:

Након неколико година темељне припреме, шведска компанија за промет некретнина Васаcronан, издала је 2013. прву корпоративну 'Зелену обвезницу'. Њихов пример следиле су и друге фирме, попут Епла, СНЦФ-а [Француске националне железнице, прим. прев.], као и главне француске банке Креди агрикол. Новембра 2013. компанија Тесла енерџи, Илона Маска, погођена бројним проблемима, издала је прву соларну гаранцију за имовину. Данас, према тврдњи нечега што се назива Иницијатива за климатске обвезнице, постоји више од 500 милијарди долара у таквим зеленим обвезницама. Аутори идеје о обвезницама тврде да је њихов циљ да придобију главни део од 45 билиона долара средстава под управом широм света, који су се формално обавезали да улажу у програме заштите климе. (Енгдал 2019)

Продубљивање неповерења у чист алтруизам климатске забринутости потврђују УН признањем да *Нови зелени договор* има економску димензију, јер „свет мора драматично да преиспита свој економски модел да би се изборио са све већим стресом у окружењу, неједнакостима и развојним изазовима” (Франс24, 2019). Штавише, како даље извештава француска новинска агенција

у новом извештају, Агенција за трговину, инвестиције и развој при Уједињеним нацијама (УНЦТАД) позвала је земље да удруже снаге и омогуће билионе долара улагања у јавни сектор како би помогле поновном покретању глобалне економије и сузбијању климатских промена. (Франс24, 2019)

Онда се поставља питање која апокалипса је релевантнија – климатска, која се мора спречити у наредних неколико година, или финансијска, која указује на неизбежну глобалну рецесију, јер

у извештају се предвиђа да ће глобални раст ове године пасти на 2,3 процента, са 3 процента у 2018. години, упозоравајући да је глобална рецесија 2020. године сада 'јасна и садашња опасност'. (Франс24, 2019)

Оправдање финансијског аспекта климатских акција налази се у идеји да ће профитабилност пројекта мобилисати глобални и финансијски сектор. Истовремено, предлаже се потпуна трансформација економског система који би био еколошки одржив, што јесте уистину мотив који ће инспирисати популацију да одбаци актуелни либерал-капиталистички систем у корист неког праведнијег система. Нису ли сви велики наративи нудили наду у утопијску идилу да би се касније трансформисали у дистопијске системе? И да ли је овај конкретан систем који предлаже *Нови зелени договор* користан и остварив, и ако јесте, коме он користи, ако се има у виду да потпуна зависност на обновљивим изворима енергије можда није извесна нити изводљива? Окасио-Кортес говори о нужности прихватања *Новог зеленог договора*

да се преокрену климатске промене, оживи економију и доведе до застаревања ратова за нафту. Иницирати националну мобилизацију попут оне у Другом светском рату зарад заустављања климатских промена, највеће претње човечанству у нашој историји. Створити 20 милиона радних места преласком на стопроцентно чисту обновљиву енергију до 2030. године и улагањем у јавни транзит, одрживу (регенеративну) пољопривреду, очување и обнову критичне инфраструктуре, укључујући екосистеме. (Green Party, 2020)

Напоследку, питамо се да ли искључиво еколошка идеологија повезује Ала Гора, Александру Окасио-Кортес, Грету Тунберг и инвестиционе фондове, или је реч о једном

финасијском пројекту. Игор Маљцев наводи да је пратилац и саветник Грете Тунберг извесна Џенифер Морган

бивши директор 'Third Generation Environmentalism' која је учествовала у давоској дискусији на тему – 'увођење доприноса (пореза) за очување екосистема'. И то: планетарног пореза (доприноса) [...] Ала Гора који је за тај порез и обезбеђивање cash flow од много милијарди, односно трговање избацивањем у атмосферу CO₂, добио Нобелову награду. (Маљцев 2019)

Маљцев преиспитује агенду омладинског покрета *Fridays For Future* према којима се организације и појединци који емитују угљен моноксид суочавају са опцијама забране или новог опорезивања необновљивих извора енергије, услед чега коментарише да то подсећа на опорезивање ваздуха (Маљцев 2019). Канадска еко-активисткиња и независна новинарка Кори Морнингстар написала је читав низ чланака⁶⁴ у којима се Грета Тунберг повезује са организацијама које су превасходно усмерене на профит и креирање другачијег светског поретка⁶⁵. Упркос томе што ова идеја делује као изузетан систем ограничавања великих загађивача, постоји страх да се ова апликација употреби као средство принуде у геополитичким обрачунима са идеолошки и политички неподобним државама, јер право је питање ко и на који начин контролише овај систем, ако се има у виду да и даље постоје сумње да антропогени карбонски отисак можда не утиче у пресудној мери на климатске промене⁶⁶.

Може ли се онда рећи да такозвани „карбонски отисак” представља поље моћи за процењивање подобности и ефикасности организација и појединаца широм света? Опорезивање богатих организација допринело би развоју економије, али би истовремено представљало полуге моћи за обрачунавање са земљама трећег света које желе да развију своје индустрије. Уосталом, статистички подаци откривају да управо сиромашније земље емитују мање штетних гасова⁶⁷. Имајући то у виду, које структуре се баве опорезивањем читавог света и у ком облику ће истина о стварним загађивачима бити дистрибуирана? На

⁶⁴ Кори Морнингстар је истраживачка новинарка и ауторка веб сајта *Wrong Kind of Green* на коме се налази мноштво чланака о финансијском зеленом активизму. Новинарка на детаљан начин анализира фигуру Грете Тунберг као експонента спектакла нове зелене економије. Закључак ових чланака је повезаност УН, филантропских организација и покрета за климатске промене чија агенда је профит инвестира под изговором спречавања емисије угљен-моноксида.

⁶⁵ Еколошка организација *Нема више времена* функционише у три сфере: друштвени медији, дигитално рекламирање и карбонски отисци. Реч је о апликацији која функционише по принципу друштвеног бодовања, при чему сваки појединац може да бодовима позитивно или негативно означи неку компанију или законодавца. Истовремено, њихов „модел прихода подсећаће на друштвену платформу *Трип адвајзор*, која са својих 390 милиона корисника годишње генерише преко милијарду долара чистог профита” (Морнингстар 2019б).

⁶⁶ Многи аутори сматрају да је клима много комплекснији феномен и да се климатске промене одвијају у циклусима од више стотина или хиљада година. Неки од аргумената се базирају на сунчевим циклусима који су занемарени у истраживању о климатским променама, док други сматрају да се статистике интерпретирају према већ утврђеним хипотезама. Одређена струја научника сматра да научници који не доприносу наративу климатске промене не добијају одобрени новац из фондова намењених искључиво потврђивању постојања антропогене климатске промене.

⁶⁷ Кори Морнингстар цитира студију Универзитета Принстон, према којој се 2007. године израчунавају „емисије по особи на узорку од 6,5 милијарди људи. Закључио је да најбогатијих 15% емитује 75% све глобалне емисије гасова са ефектом стаклене баште, док три милијарде најсиромашнијих људи у суштини не емитују ништа” (Морнингстар 2019а).

који начин ће појединци који процењују бодовање одређивати параметре и да ли се може веровати да ће они који стоје иза система опорезивања и бодовања бити правични у контексту властитих карбонских отисака? Онај ко поседује оволику моћ моћи да верификује или дисквалификује читав економски развој држава заснованом на научним убеђењима и хипотезама. У тој игри, чини се, раслојавање друштва и држава омогућаваће задржавање позиција моћи у глобалном светском поретку поделе моћи.

Еколошка идеологија је, чини се, постала дискурс мејнстрима што је евидентно у чланцима књижевних критичара из Србије. Интересовање за геополитичке аспекте климатске промене видимо и у чланку професора књижевности, Слободана Владушића, који проналази да

Зелени расизам људе гура ка зеленим странкама – акција која је успела на последњим изборима за Европски парламент – а истовремено се њихова свест припрема за зелену револуцију која ће радикално променити њихов начин живота. Без овог зеленог ванредног стања, људи никада не би пристали на корените промене свог живота. Зато је потребно ширити панику услед наводне скоре еколошке пропасти света, зато је потребно уклонити све могуће гласове разума који еколошке проблеме решавају без револуционарних и ванредних мера, односно у постојећим оквирима међународних односа и правила игре [...] У сфери политике, зелени расизам би послужило Западу да ревитализује свој 'морални кредибилитет'. Индустријализација, па самим тим и јачање земаља попут Бразила, Турске или земаља Пацифичког региона, која се одвија захваљујући јефтним фосилним горивима који емитују угљен-диоксид, сада би била проглашена за 'неморалну' и 'опасну' по опстанак планете. Тиме би се створио консензус око притиска на ове земље. Видимо да зелени расизам тако може да постане јак 'морално оправдање' зашто неке земље треба изложити санкцијама или чак војној интервенцији. (Владушић 2019)

Неолиберални капитализам у позном стадијуму 21. века настоји да монетизује све више сегмената људске свакодневице, а самим тим и природу, то јест, елементе основних људских потреба. Не можемо са сигурношћу да тврдимо да апокалиптична визија будућности не доноси опорезивање чистог ваздуха, услуга боравка у парковима, пореза на шетњу кроз шуму, или на кисеоник који та шума производи, услуга опрашивања цвећа које обављају пчеле и слично. Таква дистопијска визија света света може нам дочарати дистопијски свет предапокалиптичног стања у романима трилогије *ЛудАдам*.

Када се постави питање тржишне вредности природе у њеном ужем смислу, увиђамо да постоји једно, са становишта конзумеризма и неолибералне економије, недовољно истражено поље економије природе. За сада са сигурношћу знамо да међународне корпорације експлоатишу изворе пијаће воде у многим земљама, док локално становништво има приступ пијаћој води готово искључиво у форми пластичне амбалаже за одређену новчану накнаду. И док се награђују поједини еколошки активисти (чија агенда, могуће је, користи корпоративним финансијским интересима) попут Леонарда Дикаприја, Грете Тунберг и других, неафирмисани активисти који се боре против великих корпоративних пројеката гасовода у Дакоти који би онемогућио приступ пијаћој води, бивају не само утишани, већ и када се о њима извештава у масовним медијима, бивају представљени као терористи и саботери, напослетку бивају ухапшени и осуђени на дугогодишњу робију. Из овога закључујемо да еколошки активизам у неким ситуацијама служи као подршка владајућем дискурсу, док се у многим ситуацијама држава обрачунава са мање подобним, локалним, еколошким активистима.

Имајући у виду историјске политичке процесе, можемо да поменемо да су у једном периоду људске историје у 20. веку људске потребе уживале више поштовања међу законодавцима држава. Повеље Уједињених нација требало би да обезбеђују несметани приступ овом извору живота. Међутим, профит, чини се, креира политику будућности, а закони ће бити усвајани у складу са финансијским интересима крупног капитала који се коси са интересима класно угроженог појединца. Неолиберални капитализам превасходно интересује профит и вишак, док дистрибуција вишка и расподела профита доводи да значајног раслојавања и класних разлика, а страх од оскудице и губитка присутан је код великог броја становника у оваквим системима. Чини се да је осећај финансијске кризе, презасићења тржишта и жеља за отварањем нових финансијских формулација, управо довела до тога да се најмоћнији светски инвеститори заинтересују за монетизацију природе. Према Кафенцису,

за капитал, природа као да не постоји. *И природа је роба*. Никада немате нафту или природан гас или чак фотоне који не попримају облик робе. Оно што је суштинско јесте њихова робна реалност. Чак и када говорите о Земљи или Сунчевом систему не можете говорити о реалности која није капиталистична. Проблем енергије је неизоставно проблем капитала, а не 'природе' или 'Природе и Човека'. Наш проблем је да уочимо да тешкоће капитала у планирању и акумулирању произилазе из његове борбе против одбијања рада [...] Тако, у складу са нашим разумевањем, кроз буку апокалипсе, ми морамо да видимо у нафтним резервоарима и колању природног гаса који се витла нешто много сличније: класну борбу. (Кафенцис 2013: 94, емфаза аутора).

Разлика између позног и раног капитализма је роба која представља вредност, а познато је да роба која је у оскудици, а истовремено је тражена, има вишу вредност. У раном капитализму, природни ресурси били су вишак и као такви нису имали високу тржишну вредност. Капитал и радна снага били су у потражњи и били су фокус система капиталистичке производње. Оскудица природних ресурса (па макар и вештачки изазвана) нужно повећава тржишну вредност природе и њених деривата, јер тржиште не види никакву директну финансијску добит од чистог ваздуха, изворске воде или неискоришћене дивљине. Из тог разлога, природа представља ултимативни капитал будућности, а то потврђује став пионира банкарског зеленог активизма, председника Иницијативе за зелену економију, Павана Сукдева, идејом да

постоје како озбиљни ризици за пословање, тако и значајне могућности, повезане са губитком биодиверзитета и деградацијом екосистема. Такође, постоји потреба да бизнис квантификује и да се утврди вредност његовог утицаја на биодиверзитет и екосистеме, како би управљао ризицима и остварио прилике да омогући свима бољу будућност. (Сукдев 2019)

Монетизација природе се у пракси огледа у етаблирању финансијске производње сваког елемента биосфере, где све постаје капитал. На пример,

улична стабла у Калифорнији пружају милијарду долара годишње у услугама које чине за екосистем, кроз атмосферску регулацију и спречавање поплава, док мексичке шуме мангрова годишње доприносе 70 милијарди долара привреди кроз заштиту од олуја, подршку рибарству и еко-туризам. (*World Forum on Natural Capital*, 2019)

С тим у вези, планета Земља може се посматрати као ефикасан пружалац услуга за одржавање живота, а будући да је просечна вредност читаве биосфере је око 33 билиона долара (види: Констанца 2017: 3), примећујемо потенцијал монетизације читаве биосфере. Приватне компаније, финансијски сектор, правни систем и екосистем почињу са

монетизацијом природе која превазилази дотадашње разумевање експлоатације природних ресурса почевши од позних осамдесетих година прошлог века. Морган Робертсон предлаже „комерцијално банкарство за митигацију нарушавања мочварних подручја” (Робертсон 2004: 361). Овај државни програм управљања заштитом животне средине осмишљен у САД, 1991. године, уједињује „локалне и савезне регулаторне органе, у партнерству са интересима приватног сектора” (Робертсон 2004: 361). У тренутку када председник САД Џорџ Буш 1991. године признаје могућности издавања сертификата митигације заштићених природних добара, држава почиње да издаје посебне сертификате компанијама које користе заштићена станишта. Заштићена природна добра постају инвеститорски потенцијал – куповином обвезница цена таквог земљишта расте, а инвеститори који би га користили платили би већи износ за коришћење заштићеног земљишта. Истовремено, одређене угрожене животињске врсте уживале би посебну заштиту, док би власник обвезница истовремено развијао како еколошку свест, тако и економску добит⁶⁸.

И док визије банкарске екологије делују идилично у теорији, трансформација капиталистичког система заснованог на фосилним горивима (јер читав свет савременог технолошког поретка је свет нафте – пластика, транспорт, фабрике), постоје и гласови који преиспитују могућност овакве радикалне трансформације преласка на обновљиве изворе енергије⁶⁹. Напоследку, чини се да живимо у неодрживом економском систему, јер читава модерна и реализам, свет који познајемо свет је фосилних горива. Ми живимо у нафтном свету – све друго је средњовековни феудални поредак или сви системи пре њега. У том

⁶⁸ Наиме, кроз систем банкарске митигације (комерцијалног приступа одржавања екосистема), компаније би платиле посебан порез због обешумљавања, на пример, острва Борнео ради узгајања палминог уља. Том приликом, многе заштићене животињске врсте, попут орангутана и патуљастог слона, бивају угрожене и могу изумрети као врсте. За произвођаче палминог уља и локално становништво орангутан нема никакву тржишну вредност и као такав није економски исплатив – егзистенција ове животиње није пресудна за опстанак система производње добара за човека. Будући да је обешумљено 70% шумског покривача трећег највећег острва на свету, стратегија заштите екосистема Борнеа заснива се на куповини обвезница заштићених животиња – инвестирањем у заштиту орангутана и патуљастог слона. Заштићени делови прашуме гарантовали би да експлоатација њиховог хабитата сада има већу тржишну цену, а еколошки освешћени инвеститор сада би могао да остварује профит заштитом орангутана, који би био заштићен у остатку прашуме у централном делу острва. Овакав економски модел представља будућност светске економије, омогућавајући отварање нових тржишта, као и синергију влада, корпорација, банкара, еколога, научника, и слично, па није необично да се на извештајима Међународних панела сада налазе цитати Бан Ки Муна, краљевске породице Велике Британије, па и банкарских магната са седиштем у САД.

⁶⁹ На Институту Нортвестерн универзитета у Чикагу физичар Марк Милс публикује извештај о неисплативости и немогућности коришћења алтернативних извора енергије у акумулацији какву омогућавају угљоводоници. Напросто, обновљиви извори енергије попут соларних ћелија, ветро-турбина, или батерија не могу ни близу да задовоље потребе потрошње енергије, с обзиром на то да имају „3% удела у светској производњи енергије” (Милс 2019: 4). У последњих неколико деценија, није било значајнијег развоја ове технологије и ма колико она била корисна, емпиријски се показало да су потребе за одржавање система живота и навика потрошње толике да оне многоструко превазилазе могућности актуелне алтернативне технологије. Милс наводи чињенице о стварности развијеног света: „угљоводоници – нафта, природни гас и угљ – снабдевају 84% светске енергије, удео који је само скромно смањен са 87% пре две деценије. У току ове две деценије, укупна светска потрошња енергије порасла је за 50%, што је једнако повећању потражње у целокупним Сједињеним Државама” (Милс 2019: 6). Из овога се закључује да савремена наука (а самим тим ни Нови зелени договор) нема решење за трансформацију читаве енергетске слике света – такво ново устројство морало би бити засновано на некој, за сада, неоткривеној или неиспитаној револуционарној технологији, чије успостављање би трајало најмање неколико деценија.

смислу, спекулативна фикција у постенергетским постапокалипсама може да се разуме и као фикција нафтне кризе, а њени текстови се могу назвати петротекстовима.

IV 5. Петротекст: савремена постапокалиптична проза као „нафтна књижевност”

Стварност нашег света омогућена је појавом нафте, па можемо рећи да *живимо у парадигми нафте*. Из тог разлога, нестанак нафте, уз немогућност проналаска адекватне замене, представљао би један вид апокалипсе, услед чега постапокалиптична проза може да допринесе ангажованом гласу књижевности упозоравајућим наративом о необновљивости енергената. Примећујемо да се академска критика интересује за ово поље друштвено корисне литературе као засебне појаве – кроз тумачење нафте у роману, као и романа о нестанку нафте. Термин петротекст обухвата ову категорију која почива на граници између еколошки освешћене литературе и она која се критички осврће на прекомерну потрошњу ресурса. Друштвена криза потрошње нафте се, стога, налази у каузалном односу са постапокалиптичном прозом као видом доприноса и увида у актуелне друштвене и идеолошке проблеме.

Књижевна критика почиње да се бави романом као петротекстом (тумачењем књижевног дела у контексту нафте, која је обликовала савремени свет) након публикавања текста Амитава Гоша, у којем аутор сматра да је „историја нафте питање срамоте која се граничи са непојамним, са порнографским” (Гош 2002: 75–76). Упоредивши амерички културни простор са простором земаља Персијског залива, Гош примећује одсуство фактора нафте код књижевника ових културних светова на које је нафта извршила значајан друштвени препород и индустријски развој. Због чега онда америчка књижевност није произвела значајно дело о искуству открића нафте? Разлоге за ово Гош види у империјалном односу према нафти, настојањима да се овај глас утиша, у великој мери и због корпоративних кодекса тајновитости. С друге стране, нафтне бушотине у заливским земљама физички су одвојене и ограђене, просторно одељене од могућности искуства имагинације које такође спречава и политика приватности. Текст Амитава Гоша ипак је извршио значајан утицај на поједине критичаре да промишљају о такозваним петротекстовима или петрокњижевности, па иако можда немамо канонски амерички нафтни роман, у годинама након публикације Гошовог текста, појављује се велики број романа чији корпус већ профилише петрофикцију као још један књижевни феномен. Такви романи се производе у оквирима спекулативне фикције, интересујући се за постепени губитак нафтних ресурса у односу са климатским променама (види: Никсон 2011: 102), сада када се суочавамо са дискурсима о нестанку нафте и достизању врхунца у производним капацитетима (*Peak Oil*), чиме долазимо до сазнања да ће нафтна несташница заувек изменити свет који познајемо.

У тексту о постнафтној књижевности, Керолин Едвардс примећује да

нафта обликује нашу геополитику, наше економске прогнозе, глобални транспорт наше робе и утиче на трошкове свакодневног живота. Од проналаска мотора са унутрашњим

сагоревањем, нафтна индустрија је нарасла до те мере да савремени капитализам изван његове историје не можемо разумети као петрокапитализам. (Едвардс 2015)

Асфалтни путеви којима се крећемо, пестициди којима се култивише храна, пољопривредне машине које обрађују земљу, па и пластична амбалажа и конзерванси који је чувају – све то припада култури петрокапитализма. Питамо се на који начин се онда академско проучавање књижевности бави петрокултуром? Да ли ће, попут климатске фикције, петротекст постати један вид микрокритике, тражећи одговоре на који начин се необновљиви ресурси конституишу кроз историју књижевности? Фредерик Бјул сматра да

за разлику од већине данашњег теоријског напретка у културолошким студијама који су се фокусирали на расу, колонијализам, пол, класу, сексуалност и у последње време, окружење, проучавање нафте не открива се као велика ризница важне старе литературе, чак иако садржи растући корпус у савременој уметности, књижевности и популарним делима културе. (Бјул 2012: 70)

Чини се да потреба за оваквим књижевним проучавањем произилази из страховања да ће свет у једном тренутку остати без нафте, из чега ће произићи грађански ратови и немири, а свет који ће остати после таквог догађаја подсећаће нас на просторе романа *Пут* или сценографије из франшизе филмова *Побеснели Макс*.

Не само што нафтни деривати покрећу читав нама познати свет, већ посредују и наше свакодневно искуство. У америчком друштвеном контексту, на пример, свакодневно кошење травњака, путовање до посла, амерички осећај слободе путовањем Керуаковим ауто-путевима, брзина авио-транспорта, телефони и компјутери сачињени од пластике у фабрикама на енергетски погон – готово сваки сегмент искуства свакодневног живота заснива се на фосилним горивима. Да ли би било књижевности модернизма и реализма да није фосилних горива? Чини се да савремено друштво сматра фосилна горива за вечиту датост, не питајући се шта ће се догодити после краја нафте, јер је незапамћени просперитет који се догодио након револуције открића угља омогућио техно-дигиталну револуцију употребом нафте и њених деривата. С тим у вези, Едвардс наводи детаљне примере конституисања књижевности научне фантастике и постапокалиптичне фикције у контексту нафте:

Како је оскудица нафте постала очигледнија током 1950-их и 1960-их, 'блиставе техно-утопије научне фантастике Златног доба' постале су, како примећује Џери Канаван, све више 'замене њиховим психичким супротностима: апокалиптичним, постврхунским нафтним ужасима ускраћивања и пропаст' (Канаван 332). Године 1956. нафтни геолог М. Кинг Хуберт предвидео је да ће производња нафте у САД достићи врхунац између 1965. и 1972. године. Када је производња нафте у ствари досегла врхунац у 1970–71. (након врхунаца производње нафте током 1960-их у разним земљама, укључујући Венецуелу, Немачку, Иран), Хуберт постаје познат широм нације. Врхунац нафтне производње у САД доводи до глобалне несташица нафте погоршане накнадним ембаргом који су нанеле земље ОПЕК-а на Блиском истоку (као одговор на америчку подршку Израелу током Арапско-израелског рата / Јом Кипура из 1973. године); а 1979. године покренута је још једна енергетска криза током Иранске револуције, пропашћу нафтне индустрије, када је нови режим преузео контролу над земљом. Ове глобалне нафтне кризе посредоване су у народној машти дискурсом ограничења и оскудице. Замишљање света несташице нафте довело је до замишљања слома цивилизације, а постапокалиптични пејзаж првог филма Џорџа Милера *Побеснели Макс* (1979) смешта катастрофу у аустралијску пустињу. (Едвардс 2015)

Ако феминистички дискурс говори о ослобођењу жене, постколонијални дискурс о разумевању колонијалног контекста, расни дискурс разграђује и деконструише расне поставке, а ако екокритика на тај начин види климу као субјект, може ли и нафта имати своје енергетско несвесно, скуп историјско-друштвених односа које конституишу релације у романима? Џорџијана Банита говори о петрохемијској готици у савременом филму и конституисању енергетског несвесног у тексту. Енергетски дискурси, како сматра Банита, имају мноштво категорија:

геохемијске, еколошке, термодинамичке и космолошке [контексте] преговарајући о облицима задовољавања и искоришћавања [природе и везом ових дискурса] са људском депресијом, злим и постиндустријским антропоценом токсичне Луизијане. (Банита 2014)

Банита жели да одговори на питања на који начин енергетски имагинаријум „невидљиво обликује америчку књижевну и културну историју” (Банита 2014) и на који начин књижевна критика може изнаћи методолошке обрасце како би се пронашло неко решење.

Један од методолошких образаца којим се бави савремена екокритика је материјална екокритика Серенеле Јовино, Серпила Опермана и Стејси Алаимо. У симбиотичком свету у коме је нафта значајан чинилац нашег свакодневног искуства, ми смо повезани не само спољашњим сусретом са нафтом – као статични објект који користимо како бисмо користили гориво у нашем аутомобилу⁷⁰. Масовна продукција хране заснива се на петрохемијским производима – пестицидима, ђубриву, хербицидима и транспорту те робе, услед чега можемо говорити о једном „људско-нафтном хибриду” (Саливан 2017: 414), коалицији човека и нафте која производи нову материјалност. Материја у својој живој и неживој форми није фиксна, већ флуидна – на квантном нивоу атоми се прожимају и рефлектују се као вибрација, ток, па у том смислу говоримо о симбиози живе и неживе материје. Наше тело никад није ограничено нашом кожом или оним видљивим – оно је испуњено и повезано спољашњим и унутрашњим елементима изван нашег директног искуства – храна третирана пестицидима коју уносимо у организам није искључиво органског порекла, лекови нису органска материја. Човек мења просторе око себе, гради и мења природу, модификује климу; на микронивоу, човек је носилац преносиве бактерије или вируса који поседују човечије – друштвене категорије. Радио-сигнали, електромагнетни таласи и струјни каблови поседују вибрације које имају утицај како на човека, тако и на околину. Дакле, говоримо о једном новом схватању материјалности у екокритичкој теорији која надилази ламентирање о уништењу наше романтизоване визије дивљине – отварајући поље за другачије и прогресивније схватање екокритике. Материјалност тела о којој говори Стејси Алаимо у тексту о транстелесности, доводи нас до сазнања да је и човек ситуиран у мрежи материјалног флуидног света (види: Алаимо 2010: 20). На тај начин отварају се симбиотичка поља човека и нафте, интересантна за дубљу анализу текстова о питању тела, природе, друштва у контексту овог, за савремени свет значајног ресурса. У погледу новоконституисаног нафтног канона који се развија у складу са поновним друштвеним кризама врхунца нафтне експлоатације, примећујемо неколико приступа овим делима.

⁷⁰ Увидели смо да криза у 2020. години изазвана вирусом Ковид-19 доводи до колапса економског система и кризе транспорта, јер увиђамо на који начин стопирање глобалне употребе нафте резултује у економским односима света, у коме свако тржиште бива повезано у каузалним односима кроз један хибридни петроидентитет.

На исти начин на који Адам Трекслер и Аделин Џонс-Путра компилирају корпус књижевних дела које сврставају у жанр климатске фикције, Хедер Саливан класификује постнафтни жанр на три поља. Први облик представља „мрачни пасторални роман”, а осим трилогије *ЛудАдам*, на списку значајних дела налазе се: „Октавија Батлер, *Парабола шваље* (1993), Минди Мекгинис, *Ни кап за пиће* (2013), Џин Хегеланд, *У шуми* (1996) и Симон Понд, *Центар града* (2013)” (Саливан 2017: 417). Карактеристика ових романа је постнафтно стање у коме се, након колапса познатог система, успостављају нови друштвени системи и заједнице. На другом пољу потпуне друштвене дезинтеграције, овакве заједнице су готово немогуће – друштвени систем без нафте и енергије се у потпуности урушава у постапокалиптичном стању – овде је реч о негативним мизантропијским просторима. У тој категорији налази се Макартијев *Пут*, али и *Сањају ли андроиди електричне овце?* (1968) Филипа К. Дика, *Геноциди* (1965) Томаса Диша и *Суша* (1964) Џ. Г. Баларда (види: Саливан 2017: 418). Знатно позитивнији исходи нафтне кризе и друштвени системи у којима се проналазе нови извори енергије, карактеристика су трећег таласа, са примерима попут *Девојка на навијање* (2009) Паола Багијакулпија, у свету генетскимодификованих андроида и треће генерације постенергетске кризе (такође именована и као *биопанк* књижевност). Остали примери су: Тобајас С. Букел, *Уздизање Арктика* (2012), Андреас Ешбах, *Аусгебрант* (2007) и *Карбонски дневници* (2008) Стејси Лојд.

Мрачна пасторала/петротекст Маргарет Атвуд открива нам свет заснован на остацима алтернативних енергената произведеним у нашем нафтном добу. Пошто није дошло до промене цивилизацијске путање, а што касније узрокује и енергетски крах у роману, читаоци проживљавају једно могуће устројство након нестанка енергетских ресурса у коме се на крхотинама некадашњег енергетског просперитета индустријских друштава јунаци романа морају сналазити са остацима тог света – закржљалим сегментима соларних ћелија. Као да нас роман упозорава речима, сликама романтичне енергетске прошлости: сада када су обновљиви извори енергије нестали, користите оно што је остало од алтернативних извора и патите за оним што је могло бити. У трилогији *ЛудАдам*, користе се и мануелни технолошки апарати, такође један од указа како сада, када нема нафте и струје, морамо користити технологије наших предака. На пример, Крози показује

Кошчићима како да користе ручну пумпу: некадашњи ретро украс, али сада је извор њихове воде за пиће. Бог зна шта је у њему, мисли Тоби: то је подземна вода и сваки токсични излив километрима око ње можда је процурио у њу. Пробаће да извуче кишницу, бар за пиће; иако ватре у даљини а можда и нуклеарно топлење шаље прљаве честице у стратосферу, Бог зна и шта је у том бунару. (Атвуд 2014: 41–42)

У свету ових романа, водоснабдевање такође не постоји – принуђени су да користе старе, механичке пумпе. Идеја сакупљања кишница део је једног традиционалнијег света, али и имагинаријум савремених сурвивалистичких покрета на чије читалачко несвесно такође делују ови романи.

Идеолошке позиције Баштована огледају се у њиховој фасцинацији овим алтернативним изворима, попут соларних панела, када Крози показује онај „део соларних ћелија који су ЛудАдамити успели да покрену; повезана је са пар сијалица, једна у кућици за кување и једна у дворишту” (Атвуд 2014: 42). У даљем тексту, наводи се да „њихове соларне ћелије и даље раде, покрећу ултраљубичасте ЛЕД лампице и мале моторе са вентилатором” (Атвуд 2014: 97). Закључак је следећи: када нестане нафте, користиће нам сви они алтернативни извори које нисмо умели да ценимо. Оно што пропуштамо да

приметимо у роману су следеће занемарене чињенице које бивају изостављене из дискурса еколошких покрета и организација које остварују профит њиховом продајом: соларне ћелије се праве у фабрици и зависне су од обновљивих извора енергије да би биле сачињене. Не користе широкодоступан песак услед нечистоћа, па су зависне од врло ретких материјала који се добијају из стена. Поврх свега, соларни панели садрже велики проценат угља, а напослетку, њихов век трајања ретко превазилази једну деценију. Такође, морамо бити свесни да за сада не можемо направити соларне панеле користећи енергију соларних панела, а такве констатације су приметне и у роману, јер Баштовани и Биоодбрана користе енергенте произведене у старом свету. И други извори, као што смо већ поменули, имаће у постапокалипси краatak век. Ветрогенератори захтевају машинску, индустријску, производњу, а њихова цена и рок трајања превазилази њихову употребљивост; напосто, чини се да свет какав познајемо, нажалост, за сада није могућ без фосилних горива. Да ли нас роман онда припрема за један истински средњовековни систем живота, под условом да на свету има још дрва за топлотну енергију и потребе популације? Или морамо редуковати ту популацију како би у новом, постнафтном свету, та популација живела лагодније користећи оно што од ресурса остане на планети?

У роману *ЛудАдам*, Зеб се осврће на живот у оквиру заједнице петробаптиста, конзервативне хришћанске организације организоване око Цркве Светог Петролеума. Њихово порекло везује се за новонасталу економску кризу условљену несташицом нафте, чиме примећујемо да Атвудова опомиње човечанство да до несташице нафте долази, неvezано за узрок вирусне инфекције која пустоши човечанство. Врхунац нафтне производње једна је од криза која претходи апокалипси, чиме се оправдава стање романа у коме преживели не користе преостала возила и нафтне резерве. У тој предапокалиптичној оскудици, нафта бива схваћена као божанство, па се, у складу с тим, формира и

Црква ПетрОлеума, у афилијацији са нешто више мејнстрим Петробаптистима. Неко су време били на висини популарности, отприлике у време када је дошло до оскудице нафте, а цена је порасла као и очај међу плебејцима. Многи врхунски момци из Кора појавили би се у цркви као гостујући говорници. Захвалили би Свемогућем што је благословио свет димом и токсинима, упирући поглед на горе као да је бензин долазио с неба, изгледајући ђавоље побожно. (Атвуд 2014: 111)

Вођени манипулативном и злом фигуром Пречасног, у њиховој идеолошкој интерпретацији библијског текста, нафта постаје сакрални елемент свакодневног религијског искуства и

није било потребно бити научни геније, како би Пречасни рекао, да би се приметило да *Петар* на латинском значи камен, и стога се право, истинско значење речи 'Петар' односи на петролеј, или нафту која долази из камена. 'Стога овај стих, драги пријатељи, није само о Светом Петру: то је пророчанство, визија Доба нафте [...] Моји пријатељи, као што сви знамо, *oleum* је латинска реч за нафту. И заиста, у Библији уље је свето! Шта друго се користи за миропомазање принчева и пророка и краљева? Уље! То је знак посебног одабира, освештани миро! Треба ли нам више доказа за светост наше личне нафте, коју Бог на свет донесе да је посебно користе верници да умноже Његово дело?' (Атвуд 2014: 112)

Као што се митско-религијски дискурс Божјих баштована заснива на интерпретацији библијског текста као датости о помирењу религије и науке, те веганства и свести о животињама, исто тако се и кроз религијске доктрине објашњава значај нафте у

свакодневном искуству. У следећем пасусу примећујемо дискурзивне формације суштине петротекста. Устројство света које познајемо саздано је петрохемијским производима:

Молили смо се за уље. Ох, а и за природни гас – велечасни је то укључио у своју листу божанских дарова за изабране. Сваки пут када бисмо изговорили молитву пре оброка, Рев је истицао да је нафта доносила храну на сто, јер је управљала тракторима који су орали поља и допремала камионе који су храну достављали у продавнице, а такође покретала је и аутомобил који је наша посвећена мајка, Труди, возила у продавницу да купи храну, а нафта је заслужна и за енергију којом је загревала храну. Само што не једемо и не пијемо нафту – што је на неки начин и истина – стога, падните на ваша колена! (Атвуд 2014: 113)

Атвудова пружа сатиричне описе баптиста из такозваног библијског појаса САД, присталице конзервативних струја Републиканске партије. Ако се зна да су романи настали у деценији након 11. септембра, то јест, узрока за барем два рата који је САД водила у Ираку и Авганистану, није тешко претпоставити да се овде имплицира реторика Џорџа В. Буша и Дика Чејнија и њихове политике *рата против терора*, које многи признати теоретичари и истраживачки новинари виде као ратове за нафтне ресурсе. Интересовање Америчке администрације за контролу трговине петродоларом и њихове монополистичке позиције на светском тржишту нафте, део су једног конгломерата у систему производње наоружања и повољних изворишта нафте у земљама у којима се успоставља контрола над нафтним пољима. Јер, да би САД имала повољне цене нафте, она мора пристизати из нафтом богатих земаља по повољним ценама, а светско тржиште мора трговати нафтом посредством (петро)долара. Из тог разлога, није непознато да се ови ратови воде због нафте, а такође није тајна ни да Џорџ В. Буш и Дик Чејни поседују корпорације (на пример, Тексако) који исту ту нафту експлоатишу. Из тог разлога, Атвудова на гротескни начин приказује дискурс конзервативне протестантске Америке *Библијског појаса*. Знајући да њено читалаштво долази из либералнијих и левичарски блиских струја подвојене Америке, чланство Цркве Петролеума представљено је, како то обично и бива у сукобу између дискурса левнице и деснице, као затуцано и затупљено. У популарној култури, неке баптистичке организације и јесу стекле такав ореол тврдњама да је сотона поставио скелете диносауруса како би кушао веру хришћана. У складу с тим, и петробаптисти воде пропаганду против алтернативних извора енергије, користећи хришћанску идеологију да би успоставили властити етос, што примећујемо у кампањама које описује Зеб: „’Соларни панели су дело сотоне’, ’Еко једнако наказа’, ’Ђаво жели да се смрзнете у мраку’, ’Серијске убице верују у глобално загревање’” (Атвуд 2014: 117). Наратив романа привољава се дискурсу америчке левнице, која ове супротстављене политичке групације представља кроз борбу религијских доктрина, у коме су петробаптисти представљени као атавистички, примитивни и површни. Неаргументоване и детињасте пароле о серијским убицама, сотони, наказама, указују да се искључиво они који верују да су фосили диносауруса ђавоља работа, посумњати у актуелност антропогеног глобалног загревања. Јер, петробаптисте занима само профит, а необразован свет безрезервно ће прихватити ове пропагандне пароле. Притом, роман не оставља простор динамике у којем је дозвољено посумњати у климатску тезу о човековом драматичном утицају на климу – то би могли да раде само необразовани и примитивни, или зли људи, које Атвудова на помало баналан и очигледан начин сатиризује приказујући их као једнодимензионалне примитивце.

Дискурзивне формације антагонизама левичарског и десничарског дискурса супротстављених Божјих баштована и петробаптиста произилазе из нафтног дискурса седамдесетих и осамдесетих година. Хубертова предвиђања о неминовном врхунцу

експлоатације нафте из седамдесетих година утичу на развој и појаву утопијског дискурса о алтернативним изворима енергије, а бивају условљени тржишним кризама тога доба. Осамдесетих година, за време релативне стабилности и процвати либерал-капитализма по моделу Роналда Регана и Маргарет Тачер, експлоатација нафте поново стиче популарност, долази до реструктурирања економије, а дискурс о нафти задобија више дистопијску димензију заокретом према десници. Шон Донели закључује да је један од разлога књижевног одговора на актуелни политички естаблишмент био појава дистопијског сајберпанка, мрачне и нихилистичке реакције на Реганову еру неолиберализма (види: Донели 2014: 158). После периода релативне стабилности условљене геополитичком хегемонијом САД на усамљеној позицији суперсиле колапсом Источног блока, постепеним враћањем држава попут Русије и Кине у сферу политичке моћи, реториком неоконзервативаца попут Џорџа В. Буша и Дика Чејнија о вечитом рату против терора у земљама богатим нафтним ресурсима, а напослетку и поновним дискурсом о могућој нафтној кризи у првој деценији 21. века, отвара се простор за постапокалиптични роман нафтне фикције.

Шон Донели види роман *Пут* као критику динамике петрокапитализма, региструјући културну неспособност и неуспех да се промишља постнафтни свет, а што Макарти настоји да превазиђе (види: Донели 2014: 157). Морамо имати у виду потешкоће при класификовању Макартија унутар поетике нафтне фикције, будући да нафта није новум романа *Пут*, нити се у великој мери експлицитно помиње. Поврх свега, апокалипса у роману није се догодила нестанком нафте (опис постепене несташнице је евидентан код Атвудове) већ неименованим, изненадним догађајем. Нафта је, сложићемо се, присутна у виду оскудице, али је ипак има и представља битан извор енергије и ватре (када јунаци кажу да чувају огањ, они тај огањ производе посредством бензина). Када су сви технолошки системи уништени, а људи се погушили и изгорели у некој врсти експлозије праћене облаком токсичног дима, експлоатација нафте је укинута, а стари свет поседује само преостале залихе стечене у периоду краљевства нафте. И постапокалиптични свет романа је нафтни свет – храна се не може узгајати, а једино се може јести конзервирана, индустријски обрађена храна нафтног доба. Уколико би неко возио камион који још функционише онако како то имагинација *Побеснелог Макса* уме сликовито да прикаже, гориво таквог, сада већ рекликта старог доба, долази искључиво из још неоткривених магацина, или залиха које су вредно прикупљане пре или након апокалипсе. Овакви дискурси потхрањују сурвивалистичке фантазије о крају света у коме ће литар нафте вредети више него злато, јер злато у систему после економије берзанског мешетарства и могућности тржишне размене неће имати никакву вредност.

Стефани ле Менаже говори о „петротопији” (Ле Менаже 2012: 64) дефинишући је као хегемонију нафте која конституише урбане просторе Америке кроз насиље које такав крајолик врши у друштвеним и еколошким односима (види: Ле Менаже 2012: 64–65). Кроз визије напуштених путева у роману, спаљене и јалове земље, капиталистички простор губи сваку могућност регенерације. Парадоксално, отац сматра да се морају држати пута како би негде стигли, да је неопходно пратити мапе старог света како би стигли у простор у коме је могуће да постоји неки вид друштвеног устројства старог света, света његових сећања. Фигура оца представља отелотворење идеологија петрокапитализма, или прецизније речено „петроприватизма”, идеолошке конструкције која је посредована приватизацијом власти корпоративних елита и државе над простором и животом (види: Донели 2014: 159, Хубер 2012: 306), карактеристичне за амерички економски и законодавни систем, јер очево

„инсистирање на навигацији ауто-путем предвиђеним за аутомобиле представља трајање структуралне логике непрекидног друштвеног моментума кодираног у петротопији” (Донели 2014: 159). Крећући се путевима према југу и наилазећи на бензинске пумпе, отац маштари о проналажењу нафте:

Прешли су реку неким старим бетонским мостом и неколико миља касније наишли су на пумпу поред пута. Стајали су на путу и посматрали је. Мислим да треба да је проверимо, рече човек. Да погледамо. Коров кроз који пролазе претвара се у прах око њих. Прешли су разровано асфалтно острвце и нашли цистерну за пумпе. Поклопца није било и човек се сагао и ослонио на лактове да помирише цев али мирис бензина био је само шапат, слаб и изветрео. (Макарти 2007: 4)

Из овог пасуса закључујемо колика је моћ имагинације нафте у постапокалиптичном свету. Корист нафте у роману је многострука, јер може се, превасходно, употребити као извор енергије, да се лакше запали ватра. Донели проналази вишеслојна значења ватре коју дечак симболички носи. Ако изузмемо прометејске и библијске митолошке обрасце носиоца ватре, имплицирајући дечји хуманитет и месијански потенцијал, ватра се креира у једном процесу сагоревања нафте, у покретачкој сили старог поретка петрокапитализма. Међутим, на напуштеној пумпи, отац ипак проналази нешто вредно – машинско уље које ће им користити за уљану лампу – дакле, за светлост коју ова физичка, опипљива лампа производи, неопходно је машинско уље, „уље за малу лућерну лампу да осветле дуге, сиве сумраке, дуге сиве зоре” (Макарти 2007: 5–6). Човек и даље успева да у својој имагинацији одржи идеолошки модел петрокапитализма.

Приликом сусрета са озлоглашеном бандом канибала – култом крви – отац и дечак сведоче појави функционалног камиона. Отац постаје свестан да свет у коме се налази и даље покреће енергија фосилних горива – то јест оно што је од те енергије остало. Отац „чује дизел мотор на путу, Бог зна на шта иде” (Макарти 2007: 63). Примећујемо да се очева запитаност базира на могућностима алтернативних извора енергије, јер пређашњи свет бележи интересовање за алтернативне изворе енергије. Ако је у питању биодизел, можемо да закључимо да роман поседује свест о постнафтним ресурсима, као што такве могућности интересују и савремени научни дискурс у жељи да одржимо поредак ствари масовне потрошње необновљивог горива⁷¹.

Касније, отац препознаје мирис дизела када посматра како камион наставља даље док се „црни дим дизела увијао [...] кроз шуму” (види: Макарти 2007: 63). Примећујемо да свет и даље користи ресурс старог доба – никакве нове формације енергетских ресурса нису евидентне и човекове привремене илузије бивају распршене. Власници овог камиона, банда канибала, поседују значајан енергетски ресурс који им омогућава предност над осталим преживелима; посед камиона значи и неометан транспорт робе и добара, али и приступ

⁷¹ Као што смо већ поменули, у документарном филму *Планета људи* Мајкла Мура, аутори раскривају биодизел као вид алтернативне енергије, доказујући да је реч о мешавини дрвета, бензина и аутомобилских гума, чиме закључују да су милионске субвенције владе САД само параван за нове моделе гомилања екстрапрофита и ребрендирања нечега што је, чини се, штетније и скупље од саме нафте. На тај начин, аутори упућују критику многим мејнстрим еколошким организацијама које финансирају исте организације које су се обогатиле на рачун експлоатације нафте (погледати филм *Планета људи*). Но, свет научне фантастике и спекулативне фикције увек има слободу да предложи другачији свет у новим модусима технолошких иновација.

магацинима са залихама, као и вероватноћу да до залиха долазе насиљем, убиством и поробљавањем сваког изван њиховог друштвеног круга. У тренуцима када покушавају да оспособе камион да поново крене, отац се сусреће лицем у лице са једним од „лоших момака”. Чини се да су несташица адекватне опреме и резервних делова оставили трага на овој склопоцији, јер „мотор је траљаво радио. Штуцао је и кркљао. Онда је стао” (Макарти 2007: 63). У жељи да сазна да ли се ова банда креће према неком простору релативног благостања, неком делу земље у којем има хране и безбедних склоништа, отац пита:

Куда?

Хтео сам да кењам.

Куда идете камионом.

Не знам,

Како то мислиш да не знаш? Скини маску.

[...]

Не знаш куда идете?

Не.

На шта иде камион?

Дизел.

Колико имате?

Има три бурета од педесет пет галона на камиону. (Макарти 2007: 65)

У другој ситуацији, отац и син наилазе на други симбол некадашњег енергетског поретка – напуштени воз у шуми и „велику дизел локомотиву” (Макарти 2007: 183). Запитавши како је воз доспео у шуму, отац одговара: „Ваљда га је неко возио на југ. Група људи” (Макарти 2007: 184). Препознајући елементе света који у свом симболичком регистру поседује посредством очевих прича, дечак закључује да им је „вероватно nestало горива” (Макарти 2007: 184). Отац је покушавао да опонаша звиждање воза, али није био сигуран да ће дечак препознати такав гест, будући да први пут види воз, али „ако и виде различите светове обојица знају исто. Да ће воз остати овде и читаву вечност се лагано растачући и да ни један воз никад више неће ићи” (Макарти 2007: 184–185). Моћни симболи транспорта индустријске револуције који су довели до невероватног развоја и промене света, сада су само слике, јер дечак не уме да употреби играчку камиона коју поседује у сврху игре: „Дечак нађе играчке које је био заборавио да има. Задржа жути камион и наставише даље са камиончићем на врху цераде” (Макарти 2007: 35).

У крајолику романа опредељеном петрокултуром, увиђамо неспособност да се мисли изван света нафте, што је евидентно у такозваној „когнитивној дисконекцији” (Донели 2014: 160) између очеве идеологије о нафти и недостатку исте, што се рефлектује у наративним структурама текста из чијих редова читамо суптилне коментаре о несташици нафте. У пасусу који је на неки начин физички одељен од осталих делова текста, неименовани приповедач поставља питање: „Мислиш ли да оци твоји бдију? Да те оцењују као у књизи својој? Према коме? Нема књиге и оци твоји мртви су у земљи” (Макарти 2007: 201). У овом пасусу, Донели проналази елементе осећања кривице због стања на свету узрокованом неконтролисаним потрошњом ресурса. Овај пасус се не односи експлицитно на прекомерну потрошњу нафте, али се у ширем смислу односи на интроспекцију о понашању – нас као људи, а у том контексту и човека као јунака романа. Могуће је да оца море дилеме о односу према сапутницима на путу и насиљу које према њима испољава, а за које увек има оправдање; можда га савест гризе што са собом није повео изгубљеног дечака или пса или што није нахранио гладне које је срео. У роману се преламају снажна

морална питања о хуманитету у постапокалиптичном свету без правила и друштвених норми које отац себи поставља, или то место њега чини неименовани приповедач, који можда и пита сам себе. Но, према Донелијевом мишљењу, у овом пасусу: „текст прећутно признаје сопствену фикционалност, износећи наративну тканину на начин који наговештава потенцијална ограничења педагошке функције нафтне фикције” (Донели 2014: 160).

Напоследку, класификовавши романе Маргарет Атвуд и Кормака Макартија у домен климатске фикције или петрофикције, питамо се шта нам њихови наративи говоре о оваквим књижевним делима. Мрачна пасторала Маргарет Атвуд настоји да створи утопијско-дистопијски свет у коме се јунаци користе алтернативним изворима енергије, али истовремено прихватају свет неопрimitивизма и преиндустријски поредак кроз један вид ослобођења. Порука њених романа јесте да је другачији свет могућ, свет пасторалног мрачног романтизма који враћа нас у свет пре савремене технологије; истовремено у свет технологије која је остала као реликт предапокалиптичног – зато је њена порука освешћујућа – ако се нешто не учини сада и одмах, вратићемо се на примитивне начине производње, живећемо у средњем веку. Но, чак и ако се то догоди, не треба бринути – живот је једноставан без технологије, помислиће читалац. Код Макартија, с друге стране, свет без нафте у коме се налазе јунаци романа, свет је хорора и настојања оца и сина да некако одрже принципе човечности какве познајемо. Истовремено, отац упорно не успева да се ослободи идеолошких образаца нафтног устројства света који више не постоји. Но, на крају романа, после смрти оца, дечака проналази породица која му предлаже да крене са њима (*deus ex machina*), уливајући читаоцима наду да је негде, неки цивилизовани свет могућ. Можда свет сличан нашем, а можда и свет неких нових енергетских решења, а можда и свет у коме, ипак, има неких залиха нафте.

У том смислу, ови постапокалиптични романи одражавају наше анксиозности о смрти климе и губитку енергената. Можемо ли онда говорити и о страху од смрти природе? У својим формулацијама, смрт природе има свој физички и симболички карактер, с обзиром на то да када говоримо о смрти природе, говоримо о крају једне симболичке репрезентације природе, крају једног сингуларитета (имајући у виду плуралитет и хетерогеност *природа*). Вишезначност фантазија у вези са природом генерише се кроз снове (не само о повратку на првобитне заједнице, како је то случај код дубинске екологије), већ на утопије и дискурсе одрживости, стабилних климатских услова, идиличне равнотеже између нетакнуте природе и оне у којој се пољопривредни пројекти изводе без хемикалија, одрживе изворе енергије уз смањење производње угљен-диоксида. Таква хармонична природа је увек други, фиксација жеље, екстернализација једног обећања о идиличном животу.

Свенхдау наводи интересантан пример симултане кохеренције друштво/култура и природно/физичко у погледу „ефекта стаклене баште, клониране овце Доли, брана, бушотина, или електромагнетних таласа” (Свенхдау 2011: 73), указујући на природу изван бинарних опозиција. Апокалиптични дискурс о природним катастрофама измешта природу из регистра Реалног, те замагљује наше разумевање природе, јер како закључује Свенхдау, природе које:

видимо и у којима деламо су нужно радикално измењене, уписане и симболички испуњене као Природа. Овакве инскрипције су увек неадекватне јер остављају процеп, вишак, или

остатак, задржавајући одређену дистанцу од узајамно-произведених природа које су тамо, комплексне, хаотичне и непредвидиве. (Свенхдау 2011: 74)

Овај континуитет је место идеолошког рачвања дубинске и мрачне екологије; док прва тврди да се треба вратити равнотежи коју је технолошки напредак ишчашао из љуске аутентичног јединства, друга теорија тврди да тај континуитет не постоји. Природа је насумична, катастрофична и нехомогена, јер како наводи Жижек,

она је низ незамисливих катастрофа. Ми профитирамо од њих. Који је наш извор енергије данас? Нафта. Јесмо ли свесни шта је то нафта? Нафтне резерве под земљом остаци су незамисливих катастрофа. Природа није тај хармонични природни ритам; природа је фундаментално неизбалансирана. Не постоји природа као норма само-равнотеже, или саморепродукције, којој се треба вратити. (Жижек 2009: 159)

Свенхдау тврди да се имагинаријуми асинхроне, неконтролисане и дестабилизоване, претеће и хаотичне природе пореде са сликама друштва које производи прекомерни отпад, нарушавајући атмосферу, услед чега се примећује опште стање фасцинације апокалиптичним и дистопијским имагинацијама (види: Свенхдау 2011: 75). Посматрано из идеолошког становишта, овај апокалиптични регистар заправо је контрапродуктиван у домену кохерентне политичке акције, деполитизован и без могућности да се упусти у друштвено-еколошке пројекте. Апокалиптична екологија, дакле, представља нови опијум за масе, а решења која појединац има на располагању су – да као савестан грађанин рециклира пластичне флаше, да купује органску храну, или да настоји да се не размножава, не би ли предупредио довођење планете до неког вида еколошке катаклизме. Апокалипса се дакле дешава у нашем имагинаријуму, јер ми је проживљавамо као фикцију, фасцинацију и фетиш, док се истовремено на политичком плану одржава *status quo*.

Екологија је, како сматра Бодријар, „производња која обнавља своје снаге илузијом оскудице” (Бодријар 1991а: 47). Дискурс еколошке кризе је, дакле, неопходан елемент економских процеса одржавања система либерал-капиталистичке производње – ми живимо у константном процесу кризе: нестанак биосфере, воде, нафте, новца, природе, итд. Бодријар говори о нафтној кризи као о енергичној терапији, јер,

што мање нафте има, тим више ће се запажати како производња постоји. Од тренутка када улога сировине изнова постане видљива, радна снага поново задобија одговарајуће место и механизам производње опет постаје схватљив. (Бодријар 1991а: 47)

Бодријар говори о вечитом симулакруму кризе капитала, моделу производних односа у коме су страх и оскудица неопходни како би успоставио смисао производње лишене сврхе. Капитализам са собом носи траг бесмисла вишка, а да се не би урушио „разводњавањем вредности”, константно самопотврђује свој економски модел, производећи кризе, јер

да би се изнова успоставила сврховитост, да би се реактивирао економски принцип, потребно је регенерисати оскудицу. Отуда настаје екологија, која упозоравањем на опасност од апсолутне несташнице успоставља етику очувања енергије. (Бодријар 1991а: 46–47)

Дакле, према Бодријаровој класификацији степена симулације, капиталистичка производња функционише као знак, не више по принципу вредности, већ у једном илузорном систему који се прикрива да би одржао властите стубове. Такав систем заснива се на кризи и што је степен производње виши, криза је неопходнија да потврди баук

оскудице. Из стања овако посредоване кризе, родиће се нове инвестиције, сматра Бодријар, наводећи да се не ради о кризи производње, већ о кризи „репродукције” (види: Бодријар 1991а: 47). Ове тржишне флукуације у системским недостацима капиталистичког система нужне су за проналажење нових тржишта, јер у систему у коме све бива схваћено као капитал, клима, оскудица, глобално загревање, угљен-моноксид и остали елементи кризе и оскудице постају оруђе конституисања финансијске моћи. Бодријар сматра да

стратешко опредељење неокapитализма није у преласку на фазу обиља, већ на фазу систематског смењивања овог двога – оскудице и обиља – пошто оба појма више немају референцу, тако да систем може без панике да се служи и једним и другим. (Бодријар 1991а: 47)

У критици *Смрт енвайронментализма* (2004) Тед Нордхаус и Мајкл Шеленбергер говоре о застарелости еколошке парадигме из 60-их и 70-их година прошлог века, као о плиткој екологији, о парадоксу у коме се материјално благостање коме је допринела технолошка револуција рађа жеља за очувањем, занемарујући да се у ситуацијама тешке друштвене кризе не размишља о очувању колико о задовољавању основних људских потреба (види: Хамфри 2013: 434). Те потребе, сложићемо се, код већине популуса не подразумевају враћање на ловачко-сакупљачки вид економске праксе. Штавише, примитивније племенске заједнице свесрдно прихватају технолошка достигнућа које доприносе лагоднијем животу, јер наше импресије о идиличности живота у дивљини инуитских заједница бивају демистификоване њиховом жељом да поседују моторизоване санке које им олакшавају свакодневни живот у поларном кругу. Имајући то у виду, занемарује се људски императив о материјалном благостању, који је склон промени у складу са друштвеним околностима. Из тог разлога

зелени наративи о предстојећем еколошком колапсу, ограничењима раста, деиндустријализацији итд. биле би контрапродуктивне, јер изазивају осећај материјалне несигурности у широј јавности, зато што покрећу еколошки фатализам, конзервативизам и сурвивализам уместо силе за прогресивним друштвеним променама. (Хамфри 2013: 434)

Самим тим, савремене идеје опште декарбонизације зарад смањења емисија угљен-диоксида могу изазвати неповерење и одбој према еколошким организацијама. Екологија прети да постане идеолошка матрица која у будућности може настојати да кроз оптику новог еколошког капитализма детерминише сваки елемент друштвеног живота у циљу учвршћивања полука моћи владајућих корпоративних елита. Истовремено, постоји могућност да ће активисти и грађанство радикализовати примену нове еколошке свести у жељи да свет учини бољим местом за живот, не слутећи да се иза њихових хуманистичких идеја можда крије финансијски пројекат за очување капиталистичког система који је у неумитној кризи, као и обрачунавање на геополитичким позицијама мултиполарног света.

Постави ли се питање ко профитира од нових еколошки оријентисаних економских система, долазимо до једне могуће контрадикторности: системи одговорни за нарушавање окружења предмет су критике, али и решење за еколошке проблеме. У читавом процесу, долази до монетизације природе, дистопијског система друштвених бодова, и арбитрарног опорезивања зарад подизања економија неких држава, а уништавања економија других држава. У том смислу, ток нових еколошких покрета указује на могућност пласирања еко-апокалипсе управо из центара моћи, где долази до једног амбивалентног процеса. На који начин се еколошка свест комодификује и постаје предмет фетишизације како појединаца

тако и глобалног финансијског сектора? И напоследку, ако се у обзир узму дискутабилне коинциденције оваквог „киднаповања” истинске еколошке забринутости, да ли је еко-апокалиптизам (а самим тим и постапокалиптични мејнстрим роман, климатска фикција, па и петрофикција) постао инструмент одређених структура моћи чија функција се огледа у олакшавању промене супстрата светске економије? Да ли онда књижевност климатских промена и еко-освешћена фикција учествује генерисању једне идеологије и да ли као таква представља инструмент моћи у систему у којима су неке еколошке кризе, чини се, битније од других и систему у којем иста та криза користи за остваривање неких других интереса и агенди?

IV 6. Популациона апокалипса као конвенција постапокалиптичног мода

Засновани на тропима популационе апокалипсе, карактеристичних за романе инспирисане текстовима Томаса Малтуса и неких савременијих аутора, попут Пола Ерлиха и Ала Гора, ангажованост постапокалиптичних романа о којима је овде реч такође се тиче потрошње природе и простора као немогућности одржања поретка експоненцијалног раста. Међутим, кроз употребу сатиричног мода, Маргарет Атвуд преиспитује гледишта како радикалне дубинске екологије о самовољној или присилној редукацији становништва, тако и одређених токова мејнстрим дискурса, који се подударају са мизантропским ставовима о људској популацији као оној која је сама крива за уништење ресурса на планети. Наиме, поједини јунаци романа *ЛудАдам* дубоко су идеолошки индоктринирани наративима о депопулацији; паралелно с тим, у нововековном дискурсу, популациона експлозија се етаблирала као проблем којим се баве не само радикални еколози, већ и медији, политичари и научници. Из тог разлога је важно да увидимо које су књижевне и идеолошке премисе овог проблема и на који начин га постапокалиптична проза усваја, да би га, кроз комичну апокалипсу, раскринкала као идеолошко жариште.

Прекомерна популација представља класични троп постапокалиптичног жанра. Ако се водимо претпоставком неких еколога да је превише људи на земљи, онда треба укинути један део популације да би се планета вратила у хармоничну равнотежу. Неконтролисани раст становништва, пре или касније, довешће до апокалипсе и изумирања човека и живих врста, како сматрају не само неки радикални теоретичари већ и истакнуте медијске личности, као и одређени број научника. С тим у вези и генеза постапокалиптичних романа, од жанровског андерграунда до мејнстрима, бавила се питањем пренасељености – да ли ће неограничени експоненцијални раст популације неумитно довести до апокалипсе исцрпљивањем људских ресурса? Увидећемо на који начин се кроз постапокалиптични мејнстрим роман наставља традицију идеолошке производње страха од прекобројности људи и губитка животног простора. Упознати смо са програмима ограничавања популације кинеске политике „једног детета” или са пројектима стерилизације у Индији, организованих из страха да прекомерно рађање не доведе до велике глади. Актуелност овог тропа евидентна је у научној фантастици 1960-их и 1970-их, као и у романима новог миленијума, а како елаборира Урсула Хајсе, пренасељеност се као тема развијала у два различита

дискурзивна тока. Док се у научном дискурсу сагледавала као узрок будуће еколошке кризе и оскудице, у књижевности научне фантастике и дистопије пренасељеност се откривала као проблем недостатка простора у мегаполисима будућности (види: Хајсе 2008: 72).

Многи истакнути СФ аутори бавили су се овом тематиком у следећим романима, а навешћемо само неке романе овог периода: Исак Асимов, *Челичне нећине* (1954); Ентони Барцис, *Без семена* (1962); Филип К. Дик, *Пукотина у простору* (1966); Хари Харисон, *Направи места! Направи места!* (1966), према овом роману снимљен је филм *Зелено сунце* (1973), Вилијем Нолан и Џорџ Клејтон Џонсон, *Логаново бекство* (1967), истоимени филм (1976); Џон Брунер, *Упориште на Занзибару* (1968); Роберт Хајнлајн, *Нећу се бојати зла* (1970); Роберт Силверберг, *Свет изнутра* (1971) и други. Троп пренасељености јавља се и код других аутора популарне књижевности која не припада СФ канону. Наиме, у роману Дена Брауна *Инферно* (2013) евидентирамо троп *лудог научника* који фабрикованим вирусом жели да преполови број становника планете Земље зарад одрживости живог света. Имајући у виду популарност овог дискурса, битно је утврдити из којих идеолошких поља се генерише троп пренасељености, који су корени оваквих промишљања и да ли они имају реалних основа у регистру апокалиптичних исхода, те да ли су ова, наизглед субверзивна питања заправо поље моћи и друштвене контроле владајућих структура. Према Урсули Хајсе

нео-малтузијански књижевни текстови тог периода [...] повезују апстрактни демографски концепт пренасељености са искуствима снажне анксиозности у урбаним срединама која су описана као да се углавном састоје од људских тела, као да је физичка гужва најнепосреднија или најзначајнија последица претераног раста популације. (Хајсе 2008: 74)

Позивајући се на констатације Фредрика Џејмсона о „страху од пролетеризације [...] губитку комфора и привилегија” Хајсеова говори о популационом тропу који настаје у „просторним условима [као што су] изолација од других људи, заштита од других тела” (Хајсе 2008: 74, Џејмсон 1991: 286). Страх од наметања другог тела у скученом простору доводи до неизвесности губитка луксуза у средњекласним просторима, функционишући као дистопијска слика за „привилеговано читалаштво које није искусило такве услове живота” (Хајсе 2008: 75). Крајем седамдесетих година интересовање за популациону експанзију у књижевности СФ-а јењава, али се преласком у нови миленијум јавља поновно интересовање за проблем популације. Некадашња забринутост за недостатак простора, условљена све већим друштвеним раслојавањем, и даље је присутна након кратког периода економског просперитета и хегемоније САД услед пада социјалистичког блока, али нове друштвене кризе – као што су несташица енергетских ресурса, страх од миграције из сиромашних у развијене земље, нестанак воде и биодиверзитета – не именују политичаре и корпорације као кривце за партикуларне друштвене проблеме, нити је таква критика усмерена према системима. Нападнута је човекова егзистенција, а човек, у својој хобсовској насилној природи постаје кривац је за све проблеме света.

Према теорији популационе катастрофе, брзина експоненцијалног раста светског становништва није усклађена са количином експлоатисаних ресурса, што би у будућности могло довести до краха цивилизације. Сваки драматичан популациони раст пре или касније узроковао би оскудицу, нестанак животињских врста, велику глад, а напослетку и смрт већег дела становништва, као и животињског света. У најбољем случају, човечија врста свела би се на биоодрживи ниво, задржавајући привилегију рудиментарне пољопривреде,

лова и сакупљања. У интервјуу са Џозефом Шнајдером, Дона Харавеј каже да је бројност преко шест милијарди превише за одржавање равнотеже, јер

носивост ове планете вероватно то не може поднети. И не занима ме колико пута говорите о регресивној природи антинатуралистичких идеологија и идеологијама контроле становништва. Све је то истина, али без озбиљног смањења популације, нећемо преживети као врста, а ни хиљаде или милиони других врста ... Тако да можете мрзети Кинезе због политике једног детета а такође и сматрати да су у праву [Смеје се]. (Харавеј 2005: 153)

Примећујемо да је еколошки модел смањења популације и човека као јединке која својом бројношћу представља проблем на планети, постаје популаран код аутора који су се на концу миленијума бавили феминистичким питањима и проблемима тела и класификације животиња. Чак и да овакви модели другачијег света нису искључиве резултанте анксиозности да ће нас пренасељеност прогутати, радикалне еколошке организације, али и одређени број владајућих мејнстрим политичара сматра да је неопходно доћи до редукције популације, како би се направила равнотежа живог света. У оваквим ставовима предњачи дубинска екологија, која на теоријском супстрату Томаса Малтуса креира своје идеолошко поље. Оно што је карактеристично за многе радикалне теорије су предлози добровољне или присилне депопулације зарад „општег добра”. Дакле, свести популацију на одговарајући ниво, *како би свима било боље* (као што каже старац Илај у Макартијевом роману).

У том контексту, увидећемо идеолошке позиције из којих се апелује на смањење популације. Тема пренасељености присутна је у другом веку нове ере у античким списима Тертулијана из Картагине (као и код Платона и Аристотела), у којима наводи да су

наши бројеви бреме свету и тешко су одрживи... Заправо, куга, и глад, и ратови, и земљотреси морају се сматрати леком за народе, као средство за поткресивање луксуза који представља људска раса. (Робертс 1924)

Од антике до модерног доба раст популације одвијао се релативно споро. Треба имати у виду да су древне културе вероватно имале сазнања о проблемима еквиваленције броја становника и ресурса, јер би у противном биле осуђене на пропаст, а верује се да су се многе цивилизације урушиле изнутра занемаривши овај принцип. Према Френку Фуердију,

сама идеја цивилизације представљена је као сила еколошког уништења. 'Цивилизације уништавају животне системе на планети земљи најмање 5000 година' [...] 'људи су страни негативни елемент' [док] за радикалне енвайронменталисте, деградација природе потиче из уверења наше врсте у сопствене јединствене квалитете. Такво веровање названо антропоцентризам – отворено је осуђено за угрожавање планете. (Фуреди 2013: 227)

Постапокалиптични роман рефлектује идеолошке поставке овакве катастрофе радикалне екологије, према којима нерегулисана област популационе политике води до апокалипсе, а људски хубрис прекомерног размножавања може да се заврши присилном редукцијом популације.

Имајући у виду да се популациони раст везује за индустријску револуцију, ова тема постаје доминантна на зачелју 18. века. Енглески економиста Томас Малтус⁷² у књизи *Оглед*

⁷² Овај познати енглески економиста и статистичар радио је за *Ист Индија Компани*, за коју у уносу *Енциклопедије Британика* можемо сазнати да се „почевши као монополистичко трговачко тело, компанија [...] укључила у политику и деловала као агент британског империјализма у Индији од раног 18. до средине

о начелу развоја становништва из 1798. године приметио је да се популација геометријски удвостручава сваких 25 година, док се раст пољопривредне производње дуплира аритметички, што доводи до неусклађености између потражње и понуде ресурса. С обзиром на то да се медицина индустријског доба развијала великом брзином, смањивао се проценат умрлих од болести, а животни век се продужавао. Како Малтус тврди, животиње у недостатку ресурса напосто изумру, док човек акумулира храну и ресурсе. С друге стране, човекова могућност акумулације добара такође је ограничена, тако да Малтусов апокалиптични модел предвиђа хаос и изумирање популације до природног враћања на неки „одговарајући” ниво. Малтусов песимизам огледа се у томе што сматра да се популациона експанзија неће регулисати на добровољној, политички и друштвено организованој акцији, јер се „људска раса, ипак, не може унапредити [...] а да се сви њени рђави примерци не осуде на целибат” (Малтус 1998: 53). Из ових преуегеничарских ставова о селекцији популације према класном статусу структура које превасходно треба уклонити из низа генетске репродукције, можемо да претпоставимо да, упркос томе што су Малтусови *Огледи* били значајно дело за развој економије, предлози начина на којима ће почивати оваква селекција могу бити сурови и нехумани, али и неоправдани.⁷³ Наиме, Из Малтусових огледа сазнајемо о предлогу да се „сачува” човечанство

уместо да препоручујемо чистоћу сиромашнима, треба да подстичемо супротне навике. У нашим градовима требало би да сузимо улице, да нагурамо више људи у куће и да их изложимо повратку куге. У земљи треба градити насеља у близини стајаћих базена, а посебно подстицати градњу насеља у свим мочварним и нездравим ситуацијама. Али изнад свега, требало би да осуђујемо одређене лекове за уништавање болести: и оне добронамерне, али много погрешне људе, који су мислили да чине услугу човечанству кроз пројектовање планова за потпуно искорењивање одређених поремећаја. Ако се овим и сличним средствима повећа годишња смртност [...] вероватно би се свако од нас женио у пубертету, а ипак мало њих би потпуно изгладнело. (Малтус 2000)

Међутим, Малтусове идеје о популацији имале су и противнике и у периоду када су написане. Ричард Вајтенинг оспорава тезу проблема популације 1907. године својим романом *Празна прича* (*All Moonshine*) тврдњом да целокупна светска популација може да стане на „Острво Вајт, тако да је забринутост о пренасељености само, како наслов романа каже, *празна прича*” (Енциклопедија научне фантастике, *Пренасељеност*). Један од истакнутијих СФ романа са новумом прекомерне популације *Упориште на Занзибару* Џона Брунера, користи Вајтенингову идеју о капацитету Острва Вајт, али у његовој дистопијској верзији потребно је знатно веће острво.⁷⁴ У *Енциклопедији научне фантастике* сматра се да су стрепње популационе апокалипсе извесне, али да је ипак дошло до

19. века” (Енциклопедија Британика, *Ист Индија Компани*, 2019). Могуће је да су његове претпоставке о пренасељености инспирисане интересима послодавца, јер је могуће да капиталистички апарат није желео да дели добра стечена од прихода из британских колонија.

⁷³ Ако се у обзир узме енглеска политика Малтусовог доба према ирској глади, те одлука британске управе да се забрани омогућавање помоћи из других земаља, јер природна селекција, те кривица популационог раста неминовно доводи глади и смрти.

⁷⁴ Сајт Националне географије наводи занимљив податак: „Ако сваки човек на свету стане један до другог, читава светска популација могла би да стане у 1300 квадратних километара Лос Анђелеса” (Национална географија, 2011). Из овог податка можемо да закључимо да простор планете није проблем, већ је реч о нечему другом. Можемо да претпоставимо да је један од разлога неправилна расподела простора.

драматичног пада популарности прича о пренасељености од 1980-их, делимично услед глобалне тенденције да заобиђе један од застрашујућих проблема блиске будућности, а делимично и због апсорпције популационог проблема у општу област надолазеће катастрофе. (Енциклопедија научне фантастике, *Пренасељеност*).

Двадесети век се, сложићемо се, побринуо да ратовима глобалних размера умањи бројно стање популације, али малтузијанска парадигма и даље опчињава екологије страха које кроз идеологију теоријским, политичким, па и прозним матрицама враћају ову тему у фокус будуће апокалипсе.

Књига *Популациона бомба* (1968) Пола Ерлиха једна је од најутицајнијих студија након Малтусових *Огледа* која се бави негативним ефектима прекомерне популације, инспиришући многе потоње еколошке хипотезе, као што је дубинска екологија, према којој је популациони раст једна од значајних теоријских поставки. Зачетник дубинске екологије Анре Наес изразио је радикалне ставове о неопходности редукације броја становника зарад биоодрживости Земље, и стога у једној од контроверзних хипотеза Наес тврди да „благостање и процват људског и не-људског живота на Земљи имају своје унутрашње вредности. Ове вредности су независне од користи нељудског света за људске циљеве”⁷⁵ (Наес 1973, Ћорић 2012: 355), као и да је „процват људског живота и културе компатибилан [...] са значајним умањењем људске популације. Процват не-људског живота захтева једно овакво умањење” (Наес 1973, Ћорић 2012: 355). Како критичар Френк Фуерди наводи у *Политици страха*, „најјача манифестација овог антихуманизма јесте веровање да, ако Земља треба да преживи, мора доћи до знатног смањења броја људских бића” (Фуерди 2013: 228). Фуерди сматра да је, упркос властитим песимистичким веровањима да експоненцијални популациони раст прети да угрози популацију планете, Малтус веровао да будућност није толико „обесхрабрујућа”, те да је „побољшање људског друштва могуће” (Фуерди 2013: 228–9), док екстремна крила мизантропске еколошке теорије безрезервно усвајају Малтусова предвиђања, изражавајући аверзију према људском роду, у толикој мери да предлажу планску редукацију популације, како организованом контролом рађања, тако и намерним изазивањем смрти већег дела популације. Фуерди у овом тексту цитира Џејмса Лавлока, дубинског екологија, теоретичара хипотезе Геје (који је своје екстремне ставове, као што смо поменули последњих година разблажио) који тврди да ће на концу овог века доћи до смрти милијарди људи, док ће само неколицина остати да живе у прихватљиво топлом климатском појасу Антарктика (види: Фуерди 2013: 224). Фуерди критички сагледава премисе о непоправљивој људској природи код апокалиптичких алармиста, према којима се у сваком сценарију страшног суда „било да је у питању миленијумска буба, потрошене залихе горива, глобално загревање, птичји грип, уништење биолошке разноврсности” (Фуерди 2013: 226) човекова улога суштински схваћена као деструктивна и неморална. Човек, је, како проналази Фуерди, главни кривац за све еколошке проблеме (види: Фуерди 2013: 226).

Питање је до које мере популациони раст може бити регулисан државном и међународном политиком, али и у одређеној мери јесте у домену људске контроле и идеологије и политике популације. Такође, поставља се питање да ли је апокалиптични сценарио заснован на валидним подацима и анализама, или је проблем редистрибуције

⁷⁵ Превод и оригинални цитати Арена Наеса (1973) (Наес 1973: A. Naess, “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement”: *Inquiry* 16, 95–100) коришћени су из текста Ћорић 2012: Д. Ћорић, „Дубинска екологија – настанак, принципи, перспектива”. *Зборник радова Правног факултета*, 46. Бр. 4, 349–367.

добра решење за проблеме недовољности ресурса за сваког појединца. Чини се да марксистички активизам класне борбе бива замењен популарнијим зеленим активизмом, јер

страшне приче о размери људске деструктивности јављају се у медијима, и имају своје заговорнике у одређеним групама, као и међу неким политичарима [а да се] покушај човечанства да украти природу посматра [...] као равно геноциду или Холокаусту [...] екоцид је успео да засени нуклеарни рат и смртоносне болести, једне од главних претњи цивилизацији. (Фуерди 2013: 226)

Како бисмо имали адекватан увид у порекло популационог проблема, можемо размотрити Фукоов концепт *биополитике* који се бави популацијом и корпусом становништва као пољем моћи. Популациона политика, како проналази Мишел Фуко, саставни је део биополитике, према коме популација представља један корпус, тело у политици моћи. У тексту *Друштво се мора одбранити* (Из Фукоових предавања: 1975–1976), Мишел Фуко сматра да је последњи домен биополитике

контрола над односима између људске расе или људских бића у мери у којој су врста, у мери у којој су жива бића, и њиховог окружења, окружења у коме живе. Ово укључује директне ефекте географског, климатског или хидрографског окружења: проблем, на пример, мочвара и епидемија повезаних са постојањем мочвара током прве половине деветнаестог века. (Фуко 2003: 245)

На исти начин на који се регулише природни простор – манипулацијом окружења и урбанизацијом, манипулише се и популацијом. Брус Кертис анализира Фукоове тезе о биополитици на следећи начин:

од класичног доба десиле су се две велике револуције у технологији моћи: развој анатомско-политичких техника усмерених ка индивидуалном телу и развој биополитичких техника усмерених ка колективном или друштвеном телу. Обе врсте техника настале су из њихове повезаности са 'популацијом'. (Кертис 2002: 506)

У светлу еколошке кризе, индустријске ере и либерал-капитализма, биополитика обједињује проблеме окружења и регулаторне праксе, повезујући оскудицу, пољопривреду и демографију. Док се држава суверене власти и дисциплиновања водила политиком оскудице, смрти, ускраћивања, друштва контроле, модерна демократска друштва баве се животом. Наше окружење не посматра се више као простор законских регулатива, већ се њиме манипулише према политици животног простора, биолошким и научним регулативама, чиме се оне априори морају прихватити као такве. Истоветно, проблем демографске експлозије постаје, дакле, не само питање политике и закона већ питање живота, питање очувања квалитета живота, опште добро становника који сада представљају једно тело. Суверен више није онај који одлучује о животу и смрти, већ су то државне регулативне политике, које служе за унапређење живота.

Први пут у људској историји сам живот постаје предмет интересовања политике. У интересу моћи, живот постаје „независни, објективни и мерљиви фактор” а долази и до развоја „статистике, демографије, епидемиологије и биологије” које „анализирају процесе живота на нивоу популација” (Лемке 2011: 5). Популација, према Томасу Лемкеу, представља „амбивалентну политичку фигуру” (Лемке 2011: 5). С једне стране, популација означава „колективну стварност, независну од политичке интервенције”, а са друге стране је „привилегована референца тих интервенција” (Лемке 2011: 5). Регулаторна контрола популације је, дакле, основна форма „моћи над животом” (Фуко 1980: 139); овде

технологије безбедности замењују дисциплинарну моћ, јер Фуко разликује две серије „тело-организам-дисциплиновање-институција и популација-биолошки процеси-регулаторни механизми-Држава” (Фуко 1980: 250). Према Лирому Медовоју,

проблем који је биополитика желела да реши од свог почетка била је како најбоље управљати политичким људским животом у контексту демографских и урбаних експлозија повезаних са индустријском ером капитализма. (Медовој 2009: 127)

Регулација популације повезана је са политикама моћи и контроле, будући да

популација и окружење нису само идеје, доктрине, или идеологије, иако се засигурно дотичу људских бића и њихових миљеа кроз чин апстракције (статистичког или демографског типа). Пре свега, ови термини су конкретни механизми кроз које се управља овим телима или местима. (Медовој 2009: 131)

И термин екологија, први пут се појављује 1870-их година као наука која се бави човеком и његовим односом са окружењем, али имајући у виду идеологичност категорија човека, природе, па и окружења, и екологија се може разумети као један идеолошки детерминисан појам, који ултимативно користи регулацији друштвених односа у служби акумулације капитала.

У анализи текстова трилогије Маргарет Атвуд, Ханес Бергталер сматра да су Слотердајкове антропотехнологије

технологије самоприпитомљавања које се баве људским бићима као еволуираним, биолошким бићима како би управљали њима. Оне се стога налазе на истом појмовном плану као и други облици био-политичке контроле као што их је описао Мишел Фуко – део покушаја ’рационализације проблема’ [...] групе живих људских бића конституисаних као популација. (Бергталер 2010: 729)

Механизми моћи који контролишу друштвени развој и контролу популације, делују под изговором побољшања живота, за „опште добро” планете и „добробит” грађана.

У роману *Година потопа*, биогенетичар Косац индоктриниран је идеологијом депопулације планете. Услед прекомерног раста и потрошње земљиних ресурса, као и идеје о непоправљивој људској природи која води у неминовну пропаст читавог живог света, Косац креира вирус који ће имати смртоносни исход на читав људски род, осим на малобројне сараднике који су у плану да преживе – радикалне истомишљенике или оне који барем деле његову биоцентричну идеју. Како би предупредио самоуништење планете земље услед *популационог раста*, за „опште добро” и у „сврху живота” – живота осталих нечовечјих и постчовечјих бића – Косац врши екстремни облик регулисања живота укидањем готово читаве популације. Други облик друштвене контроле којем прибегава Косац је креација Кошчића, генетски модификованих људи из чијег се генетског кода укида биолошки и друштвени корпус елемената који би их довео до прекобројног размножавања. Политиком насилне депопулације, Косац обавља регулаторни чин популације креацијом постхуманих бића, која неће поновити исту „грешку” нерегулисаног размножавања. Искључењем и дискриминацијом људске врсте – својеврсним биоцентризмом, то јест, антропошовинизмом – он функционише у пољу регулаторне моћи, која је инвертована у корист нељудских врста. Првим читањем, Косац нам делује као један субверзивни друштвени елемент, радикални еколог чији је циљ да ослободи планету од вируса – људи. Али, ако се осврнемо на фукоовске дисциплинарне матрице биомоћи, увидећемо да је популациона политика инструмент контроле државног апарата и биомоћи – јер смрт се

дешава зарад побољшања живота људи – и нови људи су ту како би људима „било боље”. Поставља се питање функције нових људи у свету који креира Косац – ако они, према замисли, имају лимитирани когнитивни капацитет – одстрањена им је могућност да мисле философију, да креирају уметност, да промишљају о било чему што води у поновни пад – подјармљивање земље и ресурса. Ако имају језик и ако су наивна, романтизована слика људи – која неће стварати велика дела – онда се питамо: Чему толики труд да се они креирају? У својој сатиричној визији, Атвуд има одговор за то, јер све што постоји у језику, све што је производ друштвено-идеолошког контекста има тенденцију да се развија и трансформише, па не чуди што Кошчићи касније развијају исте моделе понашања као човек.

Ако прихватимо тезу Ц. Брукс Бусон да трилогију *ЛудАдам* назове „опомињућим сатирама” (Бусон 2016: 2), на шта нас ови романи опомињу? Ако нас опомињу да је прекобројност људи истински проблем, шта је онда решење? Узмемо ли у обзир Сатире Џонатана Свифта – *Гуливерова путовања*, алегорије о аспектима људске природе али и виговске Велике Британије, или *Скроман предлог*, у коме се на сатиричан начин приповеда о решењу за ирску глад узроковану репресивном британском политиком, свесни смо да је критика усмерена елитним друштвеним слојевима тадашњег друштва. Дакле, ако Косац представља фигуру лудог научника који жели да уништи човечанство, примећујемо и да се популациона политика посматра сатирично. Како примећује Никола Бубања, позивајући се на Слотердајкову идеју цинизма, сатира која може бити „екокритичка или еколошка, ваљда рачуна са неким видом ангажованости или активизма. Или је ипак реч о сатири сатире [...] њене немогуће позиције” (Бубања 2014: 242). Ако се, дакле, извргавамо ставовима лудог научника да треба укинути човека, онда се слабе позиције ангажованости романа на које сам роман претендује. Богатство сваког романа је могућност мноштва интерпретација и морална дилема, а дилема о прекобројности човека и његовом коначном решењу поставља се као једна неопходност. Узмимо за пример неки роман о Холокаусту у коме би неке критичке струје публиковале радове о тобожњој валидности одлуке о Холокаусту – као идеалном решењу за прекобројност популације. Аутор таквог романа и такве критике били би аутоматски (и са правом) изопштени из академије, а можда и законски процесуирани (Немачка, на пример, има строге законе о негирању Холокауста). Зашто се онда Холокауст у име екологије уопште разматра као неко могуће решење за проблеме света? Реч је о једном виду редуccionизма – сваљивања кривице за еколошке проблеме на читав људски род, уместо партикуларних чинилаца или система који производе те проблеме. Засигурно, не можемо кривити племенске заједнице Амазона за еколошку кризу, а нису ли и они људски род? Можда зато моделе понашања како Божјих баштована, тако и Кошчића видимо у огледалу примитивних племенских заједница. Но, овде је реч о укидању корена проблема – пољопривредној револуцији, цивилизацији као таквој, религијским системима – чији историјски контекст је показао да имају удела у трансформацији биодиверзитета. Кошчићи морају заменити људску расу у једној таквој заједници која не сме еволуирати даље од сакупљачког начина живота – јер овде се укида и оно ловачко, чиме Атвуд имплицира на дискурсе веганства и животињске патње.

Романи трилогије *ЛудАдам* позивају се на парадигме дубинске екологије (која се пак позива на властите интерпретације Томаса Малтуса), управо из домена еколошких „мизантропа” дубинске екологије, Андреа Наеса и Џорџа Сешонса. Овоме треба додати запажање да су идеје депопулације у мејнстрим политички и медијски дискурс пристигле из еколошког круга и постале популарне на концу претходног миленијума. Таблоидна дневна штампа поткрепљује дискурс страха од пренасељености цитирајући личности које

уживају поштовање широм света – Британске краљевске породице, на пример. Принц Вилијам изражава забринутост за ресурсе услед прекомерног броја људи у метрополама широм Африке и Азије (погледати Јутјуб видео: *Prince William says there are too many people on Earth*). Он, наравно, не нуди радикална решења која предлажу радикални еколози, али долазимо до још једног запажања о потреби да се смањи број људи, што јесте проблематична изјава ако долази из тако високе дипломатске позиције. У контроверзном документарном филму Џефа Гибса под називом *Планета људи* (из априла 2020. године), а који је продуцирао Мајкл Мур, приказују се еколошки покрети у својим заблудама о одрживости алтернативних извора енергије. Еколошки активиста Гибс деконструира илузије о обновљивим изворима енергије и разоткрива финансијске токове корпоративне екологије. Након што би се научници сложили да су одрживи пројекти неодрживи а финансијски погодују акумулацији капитала, те да је реч о једној илузији одрживости економског система каквог познајемо, научници су једногласни – проблем је у пренасељености планете. Како сматра Гибс, сваки професор са којим је разговарао нагласио је једну чињеницу: „има превише људи који пребрзо троше превише [ресурса]” (*Планета људи*, 45:50). Иако искрен у својој жељи да разоткрије илузије о корпоративној екологији (а ту се сврставају многе некада радикалне организације попут Клуба Сијере), филм открива савремене ставове америчких научника о популацији као о проблему са којима се суочавају одрживи ресурси. Погледамо ли коментаре испод видео-снимака, не само овог већ и других еколошки освешћених филмова, приметићемо сентимент у коме је човечанство кривац и као такво се треба уништити. Наравно, ове коментаре треба узети са дозом резерве, али они одражавају тренутно стање у коме се кривац налази у читавом човечанству, потврђујући да се идеје дубинске екологије, можда сада више него икада у својој историји, налазе у друштвеном мејнстриму.

Будући да је према овим теоријама човек узрочник природне неравнотеже, популистичка решења дубинске екологије о уклањању проблема геноцидним апокалиптичним методама, приписују се радикалној еколошкој секти Божјих баштована и њеног идеолога Адама Један, одвојене фракције Биоодбране и њеног вође Зеба, као и њиховог научног експонента, Косца. У роману *Антилопа и Косац*, Кошчева индоктринираност биоцентризмом и редукцијом популације је евидентна у речима:

Цими, посматрај ствари реално. Не можеш бескрајно везивати сталне изворе хране са растућом популацијом. Хомосапијенс, по свему судећи, не може да преживи без сталног дотока хране. Он је једна од ретких врста која не ограничава сопствено размножавање кад се суочи с несташицом природних богатстава. (Атвуд 2004:135)

Питање које би критика овакве политике могла да постави је: Ко троши ресурсе и у коликој количини? Такође, да ли је прерасподела ресурса иста у свакој земљи? Да ли су у проблему и народи који не угрожавају остатак планете и имају мањи ефекат на своју околину? Кошчев редукционизам не именује одређене структуре одговорне за проблеме којима се обраћају присталице дубинске екологије, већ се читава врста хомо сапијенса оптужује за екоцидне намере, „због пренасељености и зла” (Атвуд 2013: 63). С тим у вези, Кошчеву дефетистичку мизантропију немогућности исправљања грешака хубриса човечанства, деле и уметници које у разговору са Цимијем човека посматрају као

чудовиште чији су главни нуспроизводи лешеве и рушевине. То чудовиште никад не учи, стално понавља једне те исте кретенске грешке, опредељује се за краткорочни добитак по цену дугорочног губитка. Подсећа на циновског пужа голаћа који прогриза свој пут кроз

остале облике живота на планети, жваће жива бића и искењава их у облику фабричког пластичног смећа кратког рока трајања. (Атвуд 2004: 263)

Да је доктрина дубинске екологије кључна за разумевање политике Божјих баштована, говори и забринутост ауторке Маргарет Атвуд, наводећи у једном тексту да су правила биологије [...] неумољива као и она у физици: без хране и воде умирате. Ниједна животиња не може исцрпсти своју базу ресурса и надати се да ће преживети. Људске цивилизације подлежу истом закону. (Атвуд 2005б: 285)

У складу са тим, у другом интервјуу о својој трилогији, она се изјашњава да „морам да успоримо нашу стопу раста као врсте или се суочити са низом незамисливих еколошких и људских катастрофа” (Атвуд 2005а: 311). Приметићемо паралеле између доктрина Божјих баштована и радикалних еколошких организација које су директно преузеле хипотезе дубинске екологије у контексту биоцентризма, неолудизма и популационе политике, са активистичким програмом који сеже у биотероризам. Наиме, организације попут *Earth First!* (Земља пре свега! – поникли су из организација попут *Клуба Сијера*, *Друштва дивљине* и *Пријатеља земље*) *Earth Liberation Front* (Фронт за ослобођење Земље) сматрају да конвенционална политичка борба не може да се на адекватан начин носи са еколошком кризом, па се решења морају наћи кроз саботажу (*екотажу*), изазивање кварова на булдожерима и машинама које крче шуме. Ове екосаботерске организације препознатљиве су директним акцијама везивања за дрвеће, подметања експлозивних направа на хидроелектранама, доприносећи стварању великих материјалних трошкова корпорацијама који експлоатишу природу.

Идеологија Адама Један, активизам Зеба, као и наука Косца заснивају се на политици директне герилске акције, то јест производње глобалне пандемије смртоносним вирусом, у оквиру идеологије Божјих баштована и активиста Биоодбране. Њихов екоактивизам подудар се са радикалним идејама покрета *Earth First!*, који као једну од својих кључних теза наводи да се „модерно друштво и њено уништење природног света једино моћи завршити у апокалиптичној кризи” (Ли 1995: 37). Штавише, овај покрет предлаже озлоглашену идеју да вирус ХИВ може довести до „решења за проблем популације” (Бусон 2016: 8), а да је човек заправо паразит овом вирусу. Према Фуердију,

тенденција да се људи прикажу као паразити планете није својствена само малом кругу културних песимиста. Мајкл Мичер (Michael Meacher), бивши британски министар екологије, изјавио је да су људи ’вирус’ који је инфицирао тело Земље. (Фуреди 2013: 227)

У Кошчевој верзији апокалиптизма, „треба само [...] да елиминишеш једно поколење. Једно поколење било чега. Буба, дрвећа, микроба, научника [...] Прекини ланац између генерација и игра је заувек готова” (Атвуд 2004: 241), како би се биосфера заштитила од људског утицаја. Кошчев вирус деловаће искључиво на људе, а само неколицина блиских сарадника биће изузета; задатак Цимија-Снежног биће успостављање новог онтолошког и етичког поретка за Кошчиће који не би поновили „грешку” пренасељавања планете и прекомерне експлоатације земље.

У роману *Антилопа и Косац* проблем популационог раста евоцира се кроз исте апарате које користи медијски и политички апокалиптични дискурс, према којима немамо више времена и мора се деловати одмах. Популациони проблем, за Косца јесте

питање живота и смрти. Видео сам најновије демографске извештаје Корполиције. Као врста, у гадној смо невољи, горој него што ико признаје. Плаше се да објаве документе јер

би се људи могли напросто предати, али веруј ми, убрзано остајемо и без простора и без времена. У маргиналним геополитичким областима потражња за ресурсима већ деценијама надмашује понуду, што изазива глади и суше; али врло ускоро потражња ће надмашити понуду *свуда у свету*. С 'екстрадошћу' човечанство има веће шансе да преживи. (Атвуд 2004: 316, емфаза аутора)

Говорећи из позиције активисте Биоодбране, Косац изражава страх за спас човечанства, будући да он поседује обавештајне информације о драматичности ситуације која се прикрива. Да би се читаоцу реалистичније приближио популациони проблем, прибегава се информацији из конспиративних извора, теорија завере владајућих структура и прикривања реалних проблема са којима се свет суочава. Идеолошка позиција Божјих баштована је у супротности са политиком власти и Корполиције, с обзиром на то да би баштовански анархо-примитивистички модел јединства са природом требало да буде супротстављен конзумеристичком, посткапиталистичком и економско-политичком моделу државе. У роману се дакле еколошки активисти боре за смањење популације, док државни врх не чини ништа да ситуацију измени. С друге стране, ако се подсетимо изјаве британског министра екологије о вирусу популације, медијске имплозије о овом проблему и култури страха која се производи, може се рећи да је овај аспект идеологије дубинске екологије у складу са аспектима одређених владајућих структура. Чини се да се неке погодноје сада предвиђања Томаса Малтуса и Пола Ерлиха, но чини се да су она такође усмерена и на такозване земље у развоју (како о томе забринуто говори принц Вилијем када говори о прекомерној популацији Нигерије и Индије).

Према извештају Уједињених нација „очекује се да ће садашња светска популација од 7,6 милијарди достићи 8,6 милијарди у 2030, 9,8 милијарди у 2050. и 11,2 милијарди у 2100.” (ИЦЦП, 2017), што, чини се, нису толико драматичне бројке, будући „да ће нивои плодности и даље опадати” (ИЦЦП, 2017). Могуће је да ће се експоненцијални раст избалансирати неким својим природним током, имајући у виду драматичан пад популације у европским земљама. Поставља се питање о *чијој* пренасељености се у овим извештајима ради? Даљи докази политике страха од пренасељености евидентни су у коауторској књизи Пола Ерлиха, Ен Ерлих и Џона Холдрена *Еконаука* (1977), у којој се разматра радикална политика контроле плодности стављањем стериланата у залихе воде. Аутори сматрају да предлог за

додавање стериланата у пијаћу воду или храну са основним састојцима [...] људе ужасава више него већина предлога за нехотичну контролу плодности. Заиста, то би постављало веома тешка политичка, правна и друштвена питања, а да не говоримо о техничким проблемима. (Ерлих, Ерлих и Холдрен 1977: 787–788)

Да су ова питања институционализована, говори закључак аутора

да би се закони о контроли становништва, укључујући и законе који захтевају присилни абортус, могли одржати у складу са постојећим уставом, ако би популациона криза постала довољно озбиљна да угрози друштво. Међутим, данас мало људи сматра да је ситуација у Сједињеним Државама довољно озбиљна да би оправдала присилу. (Ерлих, Ерлих и Холдрен 1977: 837)

Треба нагласити да је Холдрен био председник савета за науку и технологију у администрацији Барака Обаме, што на неки начин повезује државни апарат и блискост идејама популационе контроле. Може ли се онда претпоставити да је троп лудог научника Косца заснован, између осталог, на фигури Џона Холдрена?

Парадоксално, у духу дубинске екологије, идеологија Кошчеве екологије, с једне стране, подрива човечанство, а са друге стране, одсликава страхове одређених структура власти и државне посткапиталистичке политике. Могуће је да појединим структурама блиским власти одговара малтузијанска политика популационе експлозије, ако ништа онда да би се потврдила Фуердијева политика страха, а можда и да питање дистрибуције добара не би утицало на смањење продукције и потрошње у развијеним земљама. Такође, поставља се питање улоге дискурса пренасељености у тренутку када извештаји Уједињених нација тврде да долази до депопулације у многим развијеним земљама света, те да многе нације нестају, док неке земље у развоју бележе значајан раст. С тим у вези,

према пројекцијама о будућој динамици глобалне популације које су израдиле агенције *World Population Prospects* и *World Fertility Patterns* Уједињених нација, у Европи ће се од сада до 2100. догодити најбржа, најозбиљнија и најинтензивнија депопулација на планети. (*Нови стандард* 2019)

У исто време, „становништво се не смањује само због смањене плодности, већ и због високе смртности” (*Нови стандард* 2019). Пројекције Уједињених нација показују да долази до драматичног опадања броја становника, како у европским земљама (богатије индустријске економије као и сиромашније економије источне Европе, суочавају се овим проблемима), тако и у Јапану, макар када говоримо о овим државама у њиховом етничком саставу. Разлози за овакву ситуацију су незаинтересованост, ниска плодност, па и повећана дуговечност. С друге стране, број становника Нигерије се драстично повећава (види: *Време* 2019), а то је тренд који примећујемо – у сиромашнијим економијама земаља Африке и Азије, долази до пораста у броју становника. Имајући у виду ова предвиђања, поставља се питање чијој идеологији служи дискурс пренасељености. Питамо се зашто еколошка критика и даље настоји да упозорава на експоненцијални раст популације и стварање културе страха. Да ли постоји забринутост да ће доћи до експоненцијалног раста, али у постколонијалним и непожељним просторима? Примећује се да је питање популације идеолошки проблем који се кроз медијски и научни дискурс и биополитичка питања контроле враћа у поље интересовања постапокалиптичне фикције.

И у Макартијевом роману *Пут* суочавамо се са масовном депопулацијом. Док у простору романа Маргарет Атвуд популација подразумева редукацију човека уз опстанак генетски модификованог биодиверзитета, у роману *Пут*, простор карактерише присуство мањег броја људи и дезинтеграције комплетне флоре и фауне. Оваква стратегија засигурно има своју функцију – производње једног незамисливог простора који оставља питање – шта је то што би збрисало све сем људи са лица земље? Док се у Атвудиним романима укида човек да би уступио место осталим врстама, у роману *Пут* осталих врста нема – о крају света сведочи само човек (или барем његова физичка љуштура). Да ли је човек, онда, ултимативни вирус планете земље који једини опстаје, упркос чињеници да је знатно рањивији од осталих животиња? Јер чак и у романима који користе троп последњег човека на земљи, дивљина преузима натраг технолошке и урбане просторе; они постају прекривени шумом, а дивље животиње крећу се путевима.

Једна од могућих интерпретација раније екокритике (то јест, дубинске екологије), приписала би кривицу прекомерног раста у људском хубрису, у непоправљивој „природи” човека, кривици према мајци Земљи, која се не може исправити. Текст романа имплицира олакшање нестанком читаве популације када старац Илај каже:

где људи не могу да живе, ни богови не пролазе боље. Видећеш. Боље је бити сам. Зато се надам да није истина то што си рекао пошто би било страшно бити на путу са последњим Богом и зато се надам да није истина. Биће боље кад никога више не буде. Биће боље? Наравно да ће бити боље. Боље за кога? За све. За све. Наравно. Свима ће нам бити боље. Сви ћемо лакше дисати. (Макарти 2007: 176)

Самопотврђивање неповратног постапокалиптичног стања не имплицира сигурност у изјаву да ће без људи бити боље, осим у промишљању да ће се проблеми и патња умируће цивилизације напоскон завршити. Макартијев приповедач, с друге стране, преиспитује човеков хубрис у еколошкој трагедији, указујући на могућност произвољности еколошке катастрофе. Заstraшујуће је можда оно над чиме немамо контролу, незаинтересованост природе за нашу судбину у којој свет који видимо не зависи од човека. Ако не зависи, зашто онда остаје само човек да сведочи о властитим гресима?

Док се код Атвудиних Божјих баштована апокалипса креира у лабораторији, од човека, код Макартија је питање узрока апокалипсе отворено. Према мишљењу Макартијевог приповедача, узроци апокалипсе, чини се, не почивају у нарушеној природној равнотежи, већ у непредвидивости природних процеса универзума и планете Земље. Имајући то у виду, Макартијев песимизам према кривици популације говори о природним токовима у којима човек можда нема стопостотног удела, јер:

те зоре људи седе на плочнику као до пола спаљене жртве и пуше се у својој одећи [...] а мање од годину дана пожари на хрбатима и растројено запеваће. Врисци убијаних. Дању мртви, набијени на колце дуж пута. Шта су учинили? Помисли да можда у историји света чак има и више казни него злочина али не би му то утеха. (Макарти 2007: 32)

Међутим, овде се управо преиспитује улога хубриса човечанства у доприношењу једној освети природе, јер ако има више казни него злочина, можемо ли онда говорити да роман поставља питања о природи природе саме? Одбацивањем кривице за апокалиптично стање библијске казне, као и концепта природе као једне Њу ејд ноосферичне свести, пред нама остаје само да прихватимо њену произвољност, то јест, да прихватимо наш егзистенцијални страх да нас арбитарност природних катастрофа може сваког тренутка уништити, као што је и пре човека уништавала друге животне врсте (попут диносауруса), а у роману *Пут* привела живот у својој цикличној форми уништења и обнављања свом апсолутном крају? У тој ситуацији олакшање нестанком популације у једној интерпретацији можда можемо доживети реализацију олакшања – да се анксиозност изазвана брзином прогреса капиталистичке производње са којим субјект губи корак, а човек бива схваћен као вишак – разуме као олакшање читавог једног света неизвесности. На који начин ће људи лакше дисати, ако сви људи нестану? Овај саркастични коментар поседује елементе на којима се Кошчева идеологија обрачунава са проблемом људске популације и њених греха, међутим, природа Макартијевог романа, иако потхрањена идејом човечије кривице за судбину света, такође кроз речи пророка Илаја сведочи о универзуму који није заснован на узрочно-последичним везама хришћанске казне, већ на арбитарности природе и њених токова, њене апсолутне незаинтересованости не само за оно што ће се догодити људском роду већ и за саму себе.

IV 7. Радикална екологија пре и после апокалипсе: сурвивализам, анархо-примитивизам и дубинска екологија

У претходном сегменту текста било је речи о идеологији климатске промене и конституисању климе, нафте и популације у постапокалиптичном роману. Из тог разлога, битно је осврнути се на начин на који се еколошка свест артикулише кроз четири доминантна дискурса нашег доба: сурвивализам, одрживост, решавање еколошких проблема и зелени радикализам (види: Драјзек 2005: 15). Узевши у обзир начин на који се идеологија огледа у идеји одрживости, те на који начин се решавање еколошких проблема решава унутар либералкапиталистичких агенди, треба обратити пажњу на то како се сурвивализам и зелени радикализам формирају као идеолошки модуси савременог друштва и књижевног дела постапокалиптичног мејнстрима. Улога постапокалиптичне прозе јесте да осветли аспекте радикалне екологије као вид ангазоване литературе преживљавања краја света својственог различитим друштвеним покретима, али и да, на сатиричан начин пружи пресек њихових идеолошких позиција.

Постапокалиптични роман је готово увек сурвивалистички, узимајући у обзир да је, према овом постапокалиптичном тропу, човек у стању после катастрофе да тражи начине да преживи у окружењу оскудних и лимитираних ресурса. Идеја да постоји стална претња од урушавања друштвеног система и хаоса као резултат неке катастрофе, а услед веровања да ће се катастрофа заиста обистинити, сурвивалисти се припремају за преживљавање у оваквим радикално измењеним топографијама и системима. Према једној дефиницији, сурвивализам је „пракса припреме за будуће хитне случајеве, на пример, прикупљање велике количине хране и учење како живети напољу” (Cambridge Dictionary Online, *Survivalism*, 2020). Ова идеолошка позиција повезује се са такозваним поклоницима теорија завера о крају света на линији америчке екстремне деснице која се развијала од седамдесетих година, а која инкорпорира различите милитантне антивладине групације, религијске фундаменталисте и терористе. С једне стране, на десници имамо истакнуте радикалне ветеране попут Тимотија Меквеја, бомбаша из Оклахоме, а са друге стране, на анархо-примитивистичкој левици, некада уваженог професора математике Теодора „Теда” Качинског, познатијег као Унабомбер. Мора се нагласити да насиље и терор нису идеолошка одредница сурвивализма, али да се у неким сегментима десница, левица, сурвивализам и радикализам сусрећу у свету поткултурних и политичких покрета и да се рефлектују на имагинацију постапокалиптичног жанровског романа.

Имајући у виду да су сурвивалистичке идеје оне које се баве преживљавањем у природи, свесни смо чињенице да су кроз историју појединци или групације били обучени како да преживе у дивљини. Таква пракса некада је била неопходна, јер било је извесно да може доћи до неке кризне ситуације, па се у ширем смислу, сурвивализам може дефинисати и као војна обука, која има за циљ да се преживи у шуми или дивљини прављењем скровишта, прикупљањем јестивог биља, вештином паљења ватре или ловом дивљих животиња. У складу са потребама, овакве обуке припремале би појединца на краткорочно или дугорочно преживљавање. *Doomsday Preppers*, карактеристична поткултурна групација која се припрема за крај света поседује сурвивалистички ореол али они, иако постапокалиптични, нису искључиво сурвивалисти, будући да овај савремени термин

превасходно подразумева припрему за последице неког друштвеног колапса – берзански крах и финансијска криза, нуклеарни напад или било шта друго што би довело до слободног дотока хране и добара, што резултује тежњом за гомилањем залиха у склоништима/бункерима. Дакле, ова групација превасходно је оријентисана на акумулацију залиха и оно што је карактеристично је да они, ако не у властитој кући, имају неко скровиште у природи – колибу у шуми која поседује специјално обезбеђени бункер који би заштитио појединце или породице од банди и хорди пљачкаша и изгладнелих у потрази за храном и оружјем. Градске зоне у катастрофичним сценаријима посматрају се као небезбедне – јер, пресек дотока хране (која се урбаним зонама свакодневно допрема) и немогућност култивације властите хране и живота изван система државног апарата чини да дивљина постане простор слободе и могућности преживљавања. Из тог разлога, како десничарске, тако и левичарске радикалне организације, посматрају природни хабитат као простор изван домена државног апарата контроле у коме се може самостално преживети и одбрани породица или друштвени круг у тренуцима обистињених постапокалиптичних сценарија. У америчком културном простору, популарност атомских склоништа, бетонских бункера, везује се превасходно за хладноратовске стрепње од нуклеарног рата САД са СССР 1960-их година, као и стрепњом од нове Велике депресије, сталне стрепње од глади, ратовања или природних катастрофа.

У Макартијевом роману *Пут* отац и син проналазе напуштено атомско склониште испуњено залихама хране и осталих потрепштина. Чини се да власници тог склоништа нису имали прилике да га искористе, јер оно је у онаквом стању какво је остављено пре неименованог апокалиптичног догађаја. Никола Бубања дефинише ово склониште као „скупчени кризни простор” (Бубања 2012: 516), који у поређењу са пријатним, аркадијским, пасторалним просторима „на први поглед представљају антиподе пријатног места” (Бубања 2012: 516), јер у роману се бетонски бункер пореди чак и са гробницом: „Слабашно осветљени простор капка у тами дворишта попут гробне јаме што зјапи на судњи дан у некој старој слици краја света” (Макарти 2007: 158). Бетонски простор склоништа по дефиницији би требало да буде супротан идиличним, зеленим, просторима природе, али ове вештачке творевине, то јест, привидни „скупчени, кризни или казнени простори не морају се нужно доживљавати кроз призму клаустрофобије, већ можда и кроз призму клаустрофилије” (Бубања 2012: 516). Простором романа у коме опасност од банди канибала вреба на сваком кораку, простор Макартијевог бункера доживљава се као прибежиште, једно „у потпуности пријатно место” (Бубања 2012: 517), или Макартијевим речима „богатство ишчезлог света” (Макарти 2007: 141). Испошћени крајолик романа *Пут* из кога одсуствује било каква вегетација и зелени простор који би могао да буде спољашњи еквивалент овог људском руком створеног бетонског склоништа, укида могућност да се пасторално проналази изван ових бетонских оаза. Пасторални простор овог романа, могућ је превасходно у једном конзумеристичком контексту, уживању у конзервираним ђаконијама (крушке, кукуруз, шунка, чоколада, кафа, виски) и могућности да се јунаци одморе, окрепе, окупају и ошишају. Овај пријатни простор представља својеврсно потврђивање да је добро и корисно планирати и припремати се за долазак краја света, а да акумулација добара на први поглед представља једну изузетну, корисну технику преживљавања. Но, Макартијев антиконзумеристички етос подсећа нас да не само да акумулирани капитал отвара могућност опасних ситуација пљачке и напада, већ сведочимо о томе да они који акумулирају или не могу да понесу залихе јер су бремене које их успорава, или не стижу ни да на уживају плодове овог акумулирања. Макарти проблематизује ову мисао открићем да

они који су се за апокалипсу припремали нису успели да искористе благодети тог простора остављајући читаоце да се надају да његови власници нису умрли мученички, живи поједени од стране банди култова крви.

Сурвивалистички етос који карактерише алфа мушкарца, вештог и спретног мушкарца који може да се вешто користи оружјем и оруђем видимо у фигури оца. У роману *Пут* отац увек са собом носи пиштољ којим се обрачунава са било киме ко представља претњу, па чак и по цену да нападне први како би заштитио своју породицу. У таквом герилском скривању приликом пута према југу, отац показује вештине и умеће са алаткама неопходним за преживљавање. Како примећује Аријел Зибрак,

описи његових поступака препуни су техничког жаргона који целим текстом одише жилавошћу и издржљивошћу. Његова је вирилност од оне какву повезујемо са модерним америчким алфа мушкарцима: снага, знање и креативност. (Зибрак 2012: 117)

На тај начин, роман потхрањује имагинаријум просечног америчког сурвивалисте, заљубљеника у оружје и припремљеног за опстанак у дивљини. У инстанци у којој наилази на напуштени чамац отац проживљава наратив модерног Робинсона Крусое који евалуира и прикупља предмете корисне за преживљавање:

Скиде резу и подиже капак са дела где је мотор. Скоро поплављен и у мрклом мраку. Нема ни мириса плина или нафте. Затвори га поново. Под клупама у међупалубљу уграђени ормарићи а у њима јастучићи, платно за једра, опрема за пецање. У ормарићу иза постоља за кормило нађе намотаје најлонске ужади и челичне боце плина и кутију за алат од фибергласа. Седе на под међупалубе и стаде да прегледа алат. Зарђао је али може да послужи. Клешта, одвијачи, француски кључеви [...] отворио кутију са алатом и кренуо да скида један од горионика са маленог кардановим прстеном причвршћеног штедњака. Одвојио је упредене еластичне водове и скинуо алуминијумске распршиваче са горионика па један ставио у џеп јакне. Одврнуо је месингани механизам и олабавио горионике. Онда их је одвојио и причврстио црево на спољну цев а други крај црева уместио на плинску боцу и однео је у трпезарију. Напокон је направио завежљај [...] увезавши га гајтаном. (Макарти 2007: 233–237)

На путу кроз оскудне и опасне просторе, сурвивализам се рефлектује у очевом насилном понашању према другим насилним људима које среће на путу. Приликом сусрета са припадницима банде канибала отац убија једног од њих како би заштитио сина, а тиме се чин самог убиства оправдава, јер могуће је да би и дечак и отац постали жртве. У другој инстанци, када им један човек украде залихе хране и остале ствари, отац га проналази и одузима му не само ствари које су првобитно украдене, предмете који припадају том човеку, већ и одећу:

Скидај одећу.
Шта?
Скидај све. Све до последњег шавца.
Ма дај. Немој то да радиш.
Убићу те на месту
[...]
Умирем од глади, човече. И ти би исто урадио.
Узео си све.
[...]
Ма дај, човече. Умрећу. (Макарти 2007: 264)

Свестан да овакав поступак води тог човека у сигурну смрт, дечак почиње да јеца и да моли оца да лопову ипак врате оно што је његово. Не само да човеку одсечених прстију једне шаке, могућем прогнанику из неке од комуна (види: Макарти 2007: 263), одузимају месарски нож, једино оружје за могућу одбрану, већ и комаде коже којима је обмотао стопала да би користио као обућу. Након гриже савести што су оставили човека голог, те након схватања да такав поступак води човека у сигурну смрт, отац показује саосећање према људима изван његове нуклеарне породице, уљезима који у његовој верзији социјал-дарвинизма, преживљавању најјачих, одлучивши да ипак човеку врате његову одећу. Дечак постаје свестан да су га овим поступком убили (види: Макарти 2007: 268).

У роману отац се држи ауто-пута како би стигао на југ, где очекује неки вид спасења или безбедности. Важност праћења ауто-пута у катастрофичном сурвивалистичком сценарију је следећа. Хипотетички, ако се претпостави да на путу нема аутомобила, ширина ауто-пута која остаје путницима даће довољно простора за мимоилажење са осталим људима, потенцијалним нападачима. Даље, ауто-путеви су логичнији и лакши за сналажење у простору, а углавном воде преко равнице, чиме се ходање олакшава. Истовремено, ови путеви се секу готово праволинијски кроз брда и планине, што би значило да постоји неки вид контроле и сигурности да ће се доћи до жељене локације, у овом случају имагинарног југа, то јест, према обали мора, док пролазе кроз Апалачке планине негде у Јужној Каролини (види: Волш 2009: 279, Бубања 2012: 518), као што смо већ поменули. Верујући да путеви представљају безбедније место за преживљавање, отац и дечак се изнова сусрећу са опасностима које поричу ово уверење. У сталном сусрету са смрћу, отац напослетку подлеже плућној болести, а дечака проналази друга породица, а коинцидентно, мушкарац и глава нове породице такође сурвивалиста, човек који одаје утисак способног, снажног и сналажљивог војног ветерана. Чини се да овај човек ипак боље познаје где се налази у простору и куда треба да се креће, јер како каже дечаку: „треба да се држиш даље од пута. Не знам ни како сте догде стигли” (Макарти 2007: 291).

Шон Хермансон одлучује се да потражи елементе наде и спасења у овом, на први поглед, нихилистичком роману. У контрапозицији са недостатком наде и спасења у Макартијевом пасусу о пастрмкама на самом крају романа, налази се спасење дечака које такође поставља питања о томе како је породица преживела, чиме се храни и где иде. Чини се да ветеран подсећа на дечаковог оца, да припада „добрим момцима”, да поседује све квалитете неопходне за преживљавање:

Човек који се појавио на видiku и стајао тамо гледајући га имао је на себи сиву и жуту скијашку јакну. Преко рамена му је била наопачке окренута пушка на упреденој кожној узици и носио је најлонски ременик напуњен патронама за пушку. Ветеран старих окршаја, брадат, са ожиљком преко образа и смрсканом јагодичном кости и оком које врлуда. (Макарти 2007: 290)

Шон Хермансон исправно проналази да опис човека са нагласком на импровизованим чаурама граната које носи

упућује на то да је он градитељ, а не само сакупљач. Мора да има склониште, алате, сировине и наравно, храну. Ветеран је до те мере добростојећи, да му чак и не смета да одбаци непроцењиво ћебе како би прекрио тело дечаковог оца. (Хермансон 2017)

Претпостављамо да је ветеран један од „добрих момака”, припадник сличних идеолошких-оријентисаних друштвених структура, а то потврђује његов одговор дечаку да и они „чувају огањ” и да не једу друге људе (види: Макарти 2007: 292). Такође, ветеран зна

да човек и дечак припадају сличном културолошком простору, па му дозвољава да задржи свој пиштољ, тиме потврђујући једно маскулино, традиционално, сурвивалистичко васпитање, јер чак и када „дечак покуша да му да пиштољ [...] он не хтеде да га узме. Задржи га за себе, рече” (Макарти 2007: 294). На тај начин се успоставља поверење и патријархална вертикала у њиховом односу. Хермансон овај сусрет тумачи као један вид сазревања дечакове сурвивалистичке свести, омогућавањем доношења властитих, зрелих одлука:

Чини се да је поента да одрживи живот неће бити пронађен случајно и да неко мора преузети одговорност за мудре одлуке. Иако би се могло рећи да дечак још увек преживљава само захваљујући срећи, он ипак мора да преузме власништво над одлуком да се придружи новој групи. Такође можемо претпоставити да ће се и од њега очекивати да даје свој допринос. Али ако дечак нађе уточиште, то је зато што је пронашао скуп људи који су научили да преживе. (Хермансон 2017)

Напоследку, упркос томе што се неки критичар може запитати да ли је овај сусрет халуцинација или је реч о дечаку као непоузданом наратору, Хермансон ове тврдње оповргава управо описима скијашке јакне и детаљима на пушкама које носи (види: Хермансон 2017). Будући да многобројни сегменти приликом детаљне анализе наизглед безначајних детаља указују да нада за преживљавањем постоји, а да дечака ипак проналази „доброта” (Макарти 2007: 289), да ватре које човек и дечак виде на планинама можда указују на постојање кампова „добрих људи” (Хермансон 2017), постајемо свесни да постоји нада за преживљавање. У контексту овог романа, неопходно је бити добро припремљен за недаће и катастрофе, јер само такви могу, напоследку, преживети.

У савременој култури, сурвивализам се асоцира са стањем опште апатије и културне испражњености, јер

питање није шта морамо учинити да бисмо преживели, већ шта морамо учинити да бисмо наставили живети са вредношћу и сврхом. Сурвивалистички појединци и групе постали су деморализовани, а вредносна питања су бесмислена, уништена. Преживели су изгубили љубав према свету; уместо сигурне везаности за живот постоји очајно грчевито држање за тај живот. (Хогет 2011: 268)

Сурвивализам схваћен као форма социјал-дарвинизма, преживљавања најснажнијих, може да представља везу између естетике преживљавања у роману *Пут* и идеологији дубинске екологије. Наиме, апокалиптична имагинација Џејмса Лавлока опредељује сурвивалистички етос предлогом да један део популације преживи неминовну апокалипсу у чамцима за спасавање препуњеним залихама хране. Према Лавлоковом еколошком социјал-дарвинизму, релевантни и одабрани еколози би одлучивали „ко остаје а ко не” (Лавлок 2009: 53). То не би били они којих се Лавлок гнуша, они који не сматрају да је крај тако близу (дакле, разни заговорници одрживе енергије и разне групације „зелених”, који не преузимају обрасце апокалиптичне екологије, својствене дубинској екологији) (види: Хогет 2011: 271). Како Хогет примећује, Лавлок већ обитава у Макартијевом постапокалиптичном пејзажу, „пејзажу параноичне групе, у хобсовском свету где је живот гадан, бруталан и кратак” (Хогет 2011: 271).

Троп сурвивализма као преживљавања последњег човека на планети евидентирамо у романима *Пут* и *Антилопа и Косац* кроз ликове оца и Џимија/Снежног. Овај троп карактеристичан је за роман постапокалиптичне тематике *Последњи човек* Мери Шели.

Иако *Последњи човек* користи апокалипсу као методологију екстремне изолације за промишљања о тадашњем свету, те оно *пост-* није толико базирано на опису последица самог догађаја, успоставља се једна структурална карактеристика преживљавања у екстремној изолацији. Иако човек и дечак у роману *Пут* нису последњи људи на земљи, они су, према властитом уверењу, можда последњи добри момци. Остали људи су или варалице или људождери, или фантазмагоричне, пророчке фигуре попут старца Илаја, са којим се не могу удружити на својој мисији. Истоветно, почетак Атвудиног романа одвија се у атмосфери изолације, јер Џими не види Косце као људе, као саговорнике равне себи:

Али шта ако [...] он није једини опстали? [...] Призива у живот те могуће преживеле који су можда заробљени у изолованим џеповима, одсечени распадом комуникационих мрежа, и некако одржавају своје животне функције. Монахе у пустињским скривиштима, далеко од заразе; планинске сточаре који се никад нису мешали са равничарима; изгубљена племена по џунглама. Људе спремне на све, који су рано почели да слушају саопштења, побили све придошлице, затворили се у подземне бункере. Горштаке, осамљенике; залутале малоумнике, обавијене заштитним халуцинацијама. Групе номада које ходе својим древним путевима. (Атвуд 2004: 240)

Управо је наратив преживљавања једно од конституената успешности постапокалиптичне прозе. Према Кристоферу Зумском Финкеу, једно од златних правила постапокалиптичне прозе је у томе што

крај заправо никада не долази. Свет никада не престаје, чак ни у причама. Милиони (чак и милијарде) умиру, као што се захтева у било којој апокалиптичној причи, али неки живе. Тешкоћа живота након катастрофе приказана је у свим њеним кушњама и страхотама, али човечанство наставља даље. (Финке 2014)

Имајући у виду блискост сурвивализма и деснице на културолошком пољу САД, поставља се питање на који начин се ове идеологије преживљавања у дивљини конституишу на пољу левице (у ширем контексту – од либерала, социјалиста, до анархиста), те у чији идеолошки контекст можемо ситуирати поједине идеолошке праксе у романима трилогије *ЛудАдам*. Иако можемо да интерпретирамо како текст Макартија, тако и Атвудове, као антикапиталистичке (критиком конзумеризма кроз симболе брэнда Кока-Кола, супермаркета, нафте), евидентно је да су одређени левичарски постулати (или анархистички, чија идеја се удаљава, па и противи, „лево” оријентисаним покретима) предмет нескривених идеолошких ставова еколошких организација у романима Маргарет Атвуд. Овде се превасходно говори о две идеолошке подгрупе радикалних енвайронменталистичких активиста: Божјих баштована, пацифистичког, еко-религијског, веганског култа предвођеног Адамом Један; и ЛудАдамита, групације еколога и научника предвођених Зебом, који су субверзивнији и могу бити насилни. Потоња група, иницијално под окриљем Божјих баштована, одваја се услед такозване шизме, поделе око разумевања примене насиља и саботаже корпоративних елита. Притом, ове групације представљају непријатеље Корполиције, корпоративних државних олигарха, у којој више не постоји разлика између корпорације и државе, с тим што, у предапокалиптичном стању Баштовани бивају занемарени као безопасни, док се ЛудАдамита показују као субверзивна организација директних акција. Долазимо до једне проблематизоване ситуације – Баштовани и ЛудАдамита су такође отелотворење сурвивализма – они су спремни за апокалипсу, а храну акумулирају у склоништима-Араратима.

Идеологије које прожимају *ЛудАдам*, оријентишу се око политике према конзумеризму природе: употреба фосилних горива доводи до климатске промене, жеља за акумулацијом говори доводи до похлепе, жеље за поседовањем, приватном својином која доводи до преживљавања (примећујемо да је дечак у роману *Пут* окренут заједници и дељењу хране, дељењу својине, док се отац бори да је акумулира), конзумирање насиља и порнографских садржаја, конзумирање хране у оскудици, конзумирање животиња, па и људског тела. У том смислу, разнородне идеолошке структуре које се у одређеним контекстима сматрају антиподима таквог система огледају се кроз призму друштава благостања, анархо-примитивистичких система економије, али и екотероризма, који се противи прекомерном конзумирању (обешумљавању природе, конзумирању животињског меса, коришћењу животиња у сврхе експеримената) природе и њених експонената у идеализованој слици према којој дубинска екологија посматра свет. Увидећемо да се дубинска екологија и анархо-примитивизам сусрећу у свом односу према акумулацији добара и технолошком поретку који у 21. веку прелази у све већу владавину кода, а као једну противтежу таквом систему можемо посматрати праксе Божјих баштована. Дакле, почећемо са питањем проблематике акумулације капитала (хране и добара) кроз оптику анархо-примитивизма, то јест, антропологије примитивних друштава благостања.

Пре тога, треба идентификовати Божје баштоване у оквиру анархо-примитивистичке етике, то јест указати на неке сличности и многе разлике које ова два покрета поседују. Анархо-примитивизам узроке проблема економије и екологије види у формирању цивилизације и преласку са ловачко-сакупљачког начина економије на пољопривредну економију, чиме су се створили услови за отуђење, претерану технологизацију, прекомеран рад и одвајање како од производа рада, тако и од човека, а и од друштва. Непосредност игре, доколица и робна размена, али и одсуство акумулације добара карактеришу овај примитивистички економски систем који тежи егалитарнијем друштву у оквиру комуна. Треба имати у виду да је њихова фасцинација примитивизмом само модел који показује да је другачији свет могућ, а самим тим и другачији, хуманији економски системи. То не значи да се напрасно треба вратити у камено доба, али је могуће преузети неке моделе економије који могу представљати противтежу једном поретку капитала. У *Сумраку машина*, Зерзан профилише идеје анархо-примитивизма кроз критику цивилизације и романтизовану слику палеолитске привреде, где, као што то чини идеологија дубинске екологије, кривца проналази у пољопривредној револуцији

до које је последњих деценија дошло у антропологији и археологији. Цивилизација се појавила пре свега 9000 година. Њену појаву су у корену сасецале хиљаде људских генерација које су живеле у односима које бисмо могли назвати првобитном анархијом. У ортодоксној антрополошкој литератури, чак и у уџбеницима, живот изван и пре цивилизације описује се као обиље слободног времена. Тај начин живота одликовали су егалитаризам, обичај дељења хране, релативна аутономија и равноправност полова, као и одсуство организованог насиља. Људи су кували храну још пре два милиона година и пловили отвореним морем још пре 800.000 година. Њихова интелигенција била је равна нашој, с тим што су они уживали у далеко најуспешнијем, недеструктивном облику људског прилагођавања које је икада постојало. Док се раније у уџбеницима постављало питање 'зашто су људи тако касно прешли на припитомљавање и пољопривреду', сада се поставља питање зашто им је то уопште било потребно? (Зерзан 2002: 7)

У роману *Антилопа и Косац* примећујемо Косац своја антрополошка размишљања користи из корпуса који припадају анархо-примитивистичком миљеу, у коме развој

цивилизације и пољопривреде праћен седелачким начином живота, неизбежно доводи до пропасти цивилизације, јер како Косац наводи, све се

завршило кад је откривена пољопривреда, пре шест до седам хиљада година. Тиме је људски експеримент осуђен на пропаст, прво због гигантског раста услед максимизованих залиха хране, а онда због изумирања чим се потроше сви ресурси. (Атвуд 2004: 263)

Утопијски модел коме су тежили Баштовани а који би требало да буде у потпуности културолошки примењив код Кошчића, примећујемо у тексту Џона Зерзана, који наводи примере Мбути Пигмеја и одсуство хијерархијских система, акумулације добара и свих елемената друштвеног поретка карактеристичног за развој цивилизације:

Дафи истиче да су у данашњих скупљача ловаца које је проучавао, Мбути Пигмеја из Средишње Африке, уочљиве промјене у култури настале како због вишестолетног додира са сусједним земљорадничким пучанством, тако и због дуготрајне изложености државним властима и мисионарима. Но, чини се да је нагнуће изворном животу ипак успјело преживјети све те године: Покушајте замислити, пише Дафи, начин живота у којем су земља, скровиште и храна слободни и гдје нема вођа, шефова, политике, организираног криминала, пореза или закона. Додајте томе предности припадања друштву у којему се све дијели, у којему нема богатих и сиромашних и у којему срећа не значи накупљање материјалних богатстава. Ваља додати да Мбутији никада нису припитомљавали животиње, нити сијали усјева. (Зерзан 2020).

Док се Кошчићи приказују као нехијерархијска скупина, организација Баштована је догматска, иако претендује на анти-хијерархијске моделе примитивизма. Кроз Атвудину сатиру, вође су, *ипак мало једнакије* (Адам Један), али и други високорангирани чланови имају имена попут Адам Два или Ева Девет и слично. Како наводи Атвудова, они су

једнаки на друштвеном плану, али то није важило за онај материјални. Адама и Еве имали су виши статус, док су њихови бројеви више наглашавали њихову област стручности него ред важности. Мислила је да њихова заједница по много чему подсећа на манастир. Свештеници, па затим искушеници. И искушенице, наравно. Осим што се чедност није тражила. (Атвуд 2013: 62)

Закони и правила о томе шта треба конзумирати и како се треба понашати да би се очувала биосфера успостављени су на божанској вертикали. У том смислу, ова организација је такође хијерархијска. Међутим, мит о изгнанству из рајског врта, трансформише се кроз образац анархо-примитивистичке етике; сан о утопијском друштву благостања бива урушен низом чинова који почињу конзумирањем животиња, а завршавају се модерним технологијама:

Према речима Адама Један, Човеков Пад био је мултидимензионалан. Древни примати пали су са дрвећа; потом су се срзали из вегетаријанства у месождерство. Након тога су са инстинкта спали на разум, а потом и на технологију; од једноставних сигнала до компликоване граматике, а тиме и до људскости; од некоришћења до коришћења ватре, а тиме и до употребе оружја; и од сезонског парења до непрестаног сексуалног трзања. Потом из радосног живљења до стрепње о ишчезлој прошлости и далекој будућности. (Атвуд 2013: 226)

Најближи ловачко-сакупљачком анархо-примитивизму су Кошчићи, али се чини да су групације у постапокалиптичној комуни ЛудАдам ближи примитивистичком устројству од Баштована, чини се, услед позиције у којој се налазе – изван технолошког напретка. На тај начин, Атвудова жели на комичан начин да сагледа и импликације свакодневице у коју

би савремени човек био бачен када би одбацио све тековине савремене технологије и упустио се у неопалеолитску авантуру.

Косац креира нове хуманоиде према слици света карактеристичној за антрополошке представе о ловцима-сакупљачима, у још екстремнијој формулацији, према горенаведеним описима Тупи Гуаранија:

Будући да ти људи никад неће имати ни породичних стабала, ни бракова, ни развода. Савршено су прилагођени свом станишту, стога никад неће моћи да праве куће, алат, оружје, па чак и одећу. Неће морати да измишљају погубне симболе, попут краљевстава, икона, богова, и новца. (Атвуд 2004: 326)

Дакле, ако не буду успели да створе цивилизацију, свет ће бити спасен од негативног утицаја човека, а самим тим, живеће срећно и у сагласју са другим животињским врстама. Но, замисао о друштвеном устројству Кошчића превазилази све друштвене норме културе ловачко-сакупљачких домородаца, јер да би се прекинуо цивилизацијски ток преласком на пољопривреду из древних културних заједница (од чега страхује Косац), мора се укинути читав симболички поредак. Морају се елиминисати бракови – који су код неких култура моногамније а код неких полигамније природе – јер брак у контексту западњачке цивилизације носи траг хришћанства и патријархата. Његовим укидањем, долази се до претпоставке да би утопијска свакодневица Кошчића била ослобођена жеље за поседовањем жене, а укидањем моногамије, дошло би се до практиковања слободе љубави, коју практикују Кошчићи. Штавише, укида се основни биолошки императив код примата – постојање алфа мужјака, или вођу, што је еволуциони императив како код сисара, тако и код примитивних заједница. Свака примитивна заједница поседује неки систем анимистичке религије, а чини се да и то води успостављању неких комплекснијих система који би довели до друштвених организација и хијерархије. Употреба оруђа и способност прављења склоништа, вештине својствене многим животињским врстама, па и одећа, одраз стида и свести о властитом субјекту, такође бивају технолошким поступком одстрањени из симболичког регистра Кошчића. У питању је један вид регресивне еугенике у којој Кошчићи (Питамо се: Да ли су Кошчићи надљуди, постљуди, или подљуди?) на моменте, подсећају на једну лоботомизирану љуштуру човека и примата, али истовремено, како се показује у иронијској ситуацији у делу, не баш лишени хуманитета и људских особина и проницљивог когнитивног апарата. Није ли тежња за конзумеристичком визијом среће услед власититих немогућности остварења емоционалне повезаности у предапокалиптичном стању оно што нагони Косца на један вид радикалног ескапизма у екстремно палеолитско? И није ли толика тежња за одстрањивањем друштвених и идеолошких конструката још један вид идеологије која не само да не остварује правични биоцентризам, већ само антропошовинизам и мизантропију? Једино се људима, посредством биогенетике, укидају карактеристике које су добили од природе саме: да попут мајмуна користе оруђе или да попут птице која према инстинкту свија гнездо, саграде склониште.

Међутим, урођени биолошки императив за храном посредством Кошчеве интервенције, бива редукован само на биље, које је широко доступно у простору постапокалипсе, чиме се решавају вишеструки проблеми: уколико је порив за глађу минимализован, неће се трудити да лове (Косац укида *ловачко* из сложенице ловачко-сакупљачки), да брину око улова, усева или акумулације добара. Самим тим, неће бити жеље за акумулацијом капитала, а пошто је питање парења такође „регулисано”, ни

„капитал” у виду жене или романтичне љубави, чини се, неће бити акумулиран – реч је о идеји општег непоседовања. Друштва благостања палеолитских култура заснивају се на одсуству жеље за поседовањем, јер,

способност коју све културе показују у задовољавању својих потреба, као и размена услуга и добара, која непрестано онемогућава акумулацију добара, чини да се таква жеља – а жеља за поседовањем је у ствари жеља за влашћу – просто никада не развије. Примитивна друштва, прва друштва обиља, не остављају ни мало простора за преобиље. (Кластр 2002: 12)

Чини се да се модел економије Кошчића поклапа са моделом економије ловаца-сакупљача у контексту одсуства жеље за поседовањем, а последично и жељом за влашћу

будући да нису ни ловци ни земљорадници жељни ораница, немају порив за одбрану територије: Уграђена жеља за поседовањем, која је унесрећила човечанство, код њих није угашена. Не једу ништа осим лишћа, траве, корења и понеке бобице; на тај начин хране имају у изобиљу. (Атвуд 2004: 326)

Чини се да Косац тежи да успостави једно утопијско друштво благостања, а такве конструкције црпе своју инспирацију из антрополошких текстова које потцртавају анархо-примитивисти. Како наводи Кластр,

Индијанци су посвећивали релативно мало времена ономе што се зове рад. А опет нису умирали од глади. Старе хронике се потпуно подударују у описима наочитих прилика одраслих Индијанаца, доброг здравља већине деце и обиља најразноврсније хране. То значи да економија преживљавања индијанских народа никако није значила непрестану и неизвесну потрагу за храном. Из тога следи закључак да економији преживљавања одговара драстично ограничавање времена које се посвећује производним активностима. (Кластр 2002: 7)

На исти начин Маршал Салинс⁷⁶ дискутује о друштву изобиља код Фуежана (староседеоцима Огњене земље), јер када наиђе олуја и привремено поремети рибарство, „нико у томе не види разлог за страх од глади, јер свуда околно свако од њих може да нађе оно што му треба и то у великим количинама” (Салинс 2002: 39, Гусинде 1961: 336–339). Ултимативно, глад не представља претњу овим друштвима, јер они конзумирају и троше само онолико колико је потребно, па стога:

неоптерећена оскудицом, којом су друштва с тржишном економијом потпуно опседнута, економија ловаца је, у поређењу с нашом, можда на много потпунији начин предодређена за благостање. (Салинс 2002: 8)

Ако се претпостави да је постапокалиптични роман један вид упозоравајуће спекулативне фикције, на који начин се другачији економски поредак, као онај код анархо-примитивистичких поставки о друштвима благостања види као један вид отпора, то јест,

⁷⁶ У својим текстовима, антрополог Маршал Салинс бави се економијом индијанских заједница и културом робне размене, која би требало да буде модел савременим друштвима. Дакле, систем префеудалне добровољне размене добара, економије поклона, са фокусом на друштвене заједнице ловаца-сакупљача, где настанак пољопривреде бива виђен као почетак краја цивилизацијског циклуса. У постапокалиптичним романима долази до (еколошке) катастрофе, а са тим и долази до краја технологије – што представља вид гратификације са становишта овог романтичарског неолудистичког мишљења. Наиме, крај економског развоја је неминован, друштвени системи ће се урушити, а свет ће доживети слом конзумеристичког система капиталистичке привреде. Без обзира на то што је на концу политичких дешавања (као аполитички покрет), управо апокалиптични дискурс одређених поткултурних групација популаризује овај начин погледа на свет.

симболичке размене? Бодријар дефинише *симболичку размену* као један чин помоћу којег се одржавају друштвени односи у предкапиталистичким друштвима. У монетарном систему, размена добара за новац имплицира једну монетарну вредност која може бити употребна и тржишна, онако како је дефинише Маркс, а у нашем хиперралистичном поретку кодови преузимају надмоћ у том поретку. Да би што боље објаснио појаве савременог доба, Бодријар описује ловачко-сакупљачке економије, као друштва размене поклона, у коме се симболичка размена не заснива на вредности самог објекта већ у једном симболичком чину; дакле, реч је о чину који не подразумева финансијску димензију. У цикличном времену примитивних друштава, категорије живота и смрти, богатства и оскудице, принцип неакумулације добара, те гозби на којима би ритуално потрошили све ресурсе, увиђамо принцип симболичке размене помоћу којег се уништава вредност (она капиталистичка вредност посредована акумулацијом) и не остварује профит. И природа сама постаје знак у капиталистичком поретку, експлоатацијом руде и енергената који немају вредност по себи. Природа, у капиталистичкој имагинацији, постаје рајски врт, та дивљина која бива ознаковљена и одвојена, транспонована у један употребни и кодирани поредак. Успостављањем дијалектике и бинарних опозиција модерног света, опозиција живота бива вреднована над парњаком смрти, који у примитивним друштвима представља саставни део живота, а уз помоћ симболичке размене једног примитивног поретка, мртви преци остају унутар заједнице ритуалним чиновима.

У својим романима, Атвудова настоји да утка визију културног моментума који се базира на критичкој теорији савременог друштва, а у складу с тиме, романи трилогије *ЛудАдам* проналазе друштвену критику симулације и хиперралности доведене до екстремних стадијума о чему говори Жан Бодријар. Утемељење у постмодернизму (или постмодернизмима) јесте карактеристика опуса Маргарет Атвуд, јер као што је у *Слушкињиној причи* друштвени моментум налагао деконструкцију постмодерног субјекта и рода као чин субверзије према десници и патријархату (види: Рашке 2014: 22), у романима *ЛудАдам* постмодерно разумевање симулације у 21. веку јесте критика постмодерне као једне културне доминанте чија ће фасцинација ослобађањем довести до симулације слободе у имплозији друштвене апатије и хиперреалности. Питамо се да ли се немогућност дијалектике политичке економије да се постави као озбиљна субверзија систему кода може ревитализовати као идеја, немогућа за Бодријара, у револуционарним настојањима да се наруши посткапиталистички поредак, или се мора деловати на начине који сам Бодријар предлаже – имплозијом система стратегијама које користи систем сам, јер

једина могућа стратегија [је] *катасторфична*, а никако дијалектичка [будући да је] против хиперреалистичког система једина могућа стратегија [...] патафизичка [...] научнофантастична идеја обртања система против самог себе, на крајњој граници симулације која се може преокренути у хиперлогику разарања и смрти. (Бодријар 1991а: 13)

Бодријар указује на илузију у којој се конституише стратегија сталне производње оскудице и обиља, та наивна „вера у *реалност* оскудице или у *реалност* обиља” (Бодријар 1991а: 48). Обиље као један идеал није ултимативни циљ неокapитализма, већ управо антагонизми између оскудице и обиља. Будући да капиталистичка производња производи новац, новац постаје смисао производње, а не задовољење људских потреба, па се у систему производње вреднује производња сама, а симулира се питање људске потребе. У таквом систему и сами референти обиља и оскудице постају празни референтни, јер се количина робе не односи на количину жеље или могућности да се роба купи. Систем се служи и

оскудицом и обиљем, јер у области „политике, тај ступањ [репродукције] је достигнут када је неутрализован сваки антагонизам између левице и деснице, па власт може да алтернативно заступа и једну и другу” (Бодријар 1991а: 48).

Бодријар проглашава крај производње, крај рада у смислу нечега што „означава реалност неке друштвене производње” у поређењу са данашњом симулацијом рада као хабитуса „једног друштва које више не зна да ли жели да производи или не” (Бодријар 1991а: 21). Ради се о прикривању: постојање фабрике прикрива да је „рад мртав” јер он се одвија свуда и нигде (види: Бодријар 1991а: 31), па је револуционарна борба детерминисана дијалектиком нефункционална у борби против капитала, јер „он није ничим детерминисан”, а „његово апсолутно оружје [је] репродуковање рада као имагинарног, онда је и сам капитал тај који је пред ишчезнућем” (Бодријар 1991а: 31). Тај „тероризам кода” (Бодријар 1991а: 31), оно што разумемо као производњу данас, постаје очигледан у савременом свету, исто као што је то у преиндустријским друштвима било очигледно лудистима, који су пророчки предосетили куда води та утопија и сан „историјске дијалектике производње” (Бодријар 1991а: 31). У том смислу,

лудистички поступци који се спорадично јављају, дивљаштво којим се напада на средства производње [...] ендемска саботажа и напуштање радних места, довољно говоре о крхкости производног система. (Бодријар 1991а: 31)

Лудистичко уништавање машина, субверзија против производног процеса, погрешна је уколико се настави могућност употребне вредности тог система, јер треба уништити циљеве ове производње. Како закључује Бодријар,

лудисти су били много проницљивији од Маркса и они би данас имали разлога да ликују, при *катастрофичном* крају оног процеса на који нас је Маркс лично завео, *дијалектичком* еуфоријом производних снага. (Бодријар 1991а: 31)

Катастрофизам Бодријаровог технофобизма у ранијим текстовима пријемчив је анархо-примитивистичке идеолошке позиције. У *Огледалу производње*, Бодријар се осврће на природу машине, рада и власништва, наводећи да

поштовање према машини, чување инструмената рада, што наговештава власништво (неку врсту људског права насупрот законском) и будуће присвајање средстава за производњу, успостављају радничку класу као продуктивистички позив, који заузима место историјског позива буржоазије. (Бодријар 2011: 135)

Друштва ловаца-сакупљача, такозвана примитивна друштва, с друге стране, поседују систем симболичке размене, на које се Бодријар, када говори о симболичкој размени у делима *Огледало производње*, *Конзумеристичко друштво*, *Симболичка размена и смрт*. Предност ловачко-сакупљачких заједница је у одсуству категорија симболичке размене, јер се од „политичке економије” не може очекивати никаква „дијалектичка револуција” (Бодријар 1991а: 165) будући да њена фасцинација непрестаним прогресом доводи до исте владавине капитала каква је она коју има капитализам; обе идеологије не само да тумаче свет из позиција производње и производних односа, у коме је, макар према Марксу, примитивни човек живео у оскудици и преживљавању, да би тек у процесу акумулације доживео своје ослобођење. Дакле, ради се о идеологији акумулације капитала, то јест, научног знања, ради одгађања смрти која бива укинута као саставни део живота примитивних заједница у сферу као један фантазам на крају линеарног бескраја вредности (види: Бодријар 1991а: 164). Зашто онда примитивна друштва нису стварала вишак, нису

акумулирала капитал, иако су имала прилике да то чине, већ би, ритуалним чином потрошње управо максимално потрошили све залихе? Одговор можда можемо наћи у разумевању капитала као облика моћи који доводи до прекида циркулације симболичке размене поклона, тог субверзивног модела који прети капиталистичком поретку. Институционализовање моћи резултат је једне стагнације циркулације поклона, а самим тим и успостављање државе и владавине капитала. Оскудица је, дакле, пожељна само у оном смислу у коме представља мотивацију за поновно сакупљање, које би онда било опет у систему симболичке размене, реципроцитета поклона између две особе. С друге стране, богатство се профилише разменом поклона у примитивним друштвима, јер се кроз друштва дијалектике политичке економије константно производи жеља, која напослетку имплицира оскудицу, осећај да никада немамо довољно. Услед потребе капитала да се мултиплицира због себе самог, као и тежње система да одржи самог себе, сама жеља се производи, производи се потреба, а категорије жеље и потребе бивају замућене.

У 17. веку политичка економија проналази природу, што представља потенцијал за конституисање моћи, једног „примордијалног извора” (Бодријар 2011: 43) давно изгубљене а сада „пронађене стварности” чиме се обезбеђује моћ „техничке доминације” (Бодријар 2011: 43). Концепт природе, можда небитан друштвима ловаца-сакупљача на онај начин какав је дефинисан на Западу, постаје суштина у својој идеализованој слици, јер

природа се, у свој својој величанствености, указала као права суштина, али само под знаком принципа производње. То раздвајање укључује и принцип означавања. Под објективним печатом Науке, Технологије и Производње, природа је постала велико Означено, велики Референт. Она је идеално набијена ’стварношћу’; она постаје Стварност. (Бодријар 2011a: 44)

У постапокалиптичном стању које транспонује наше друштвене кризе у имагинарне светове спекулативне фикције, наша жеља за суочавањем са стрепњама од немаштине и губитка посла, недовољности онога што имамо, на неки начин делује ослобађајуће, попут неке будистичке поруке да је жеља за поседовањем материјалних богатстава узрок многих стрепњи, страхова и незадовољства. Из тог разлога, анархо-примитивисти покушавају да представе ловца-сакупљача као субјекта задовољног елементарним потрепштинама, имајући у виду да су

сва та друштва без Државе, без писма и без историје такође [...] и друштва без тржишне економије. Али, здрав разум би овде могао да приговори: каква корист од тржишта ако нема вишка вредности? Појам елементарне економије подразумева да примитивна друштва не производе вишак вредности просто зато што су неспособна за тако нешто, потпуно обузета производњом у циљу пуког опстанка – слика вечите немаштине Дивљака, која упорно одолева времену. (Кластр 2002: 5)

У поређењу са сурвивалистичком идеологијом у роману *Пут* кроз фигуре оца и ветерана, примећујемо неке подударности и антагонизме са анархо-примитивистичким постулатима. Наиме, дечаков отац принуђен је да сакупља храну, тако да је он сакупљач, али он је такође и ловац (претпоставља се да је уловио пса, али не лови људе). Опис ветерана као искусног ловца доприноси овом уверењу: у роману *Пут* јунаци не лове из забаве, већ из нужде, а из истих побуда и гомилају залихе хране. На тај начин они су ловци-сакупљачи, а гомилање залиха има смисла само у контексту њихове неономадске природе, јер може се гомилати само онолико колико може да се понесе. Читав иметак стаје у колица супермаркета. Отац жуди за простором бетонског склоништа богатом храном у изобиљу,

да би га убрзо напустио, јер превелика акумулација добара доводи до опасности. Ако нам *Пут* предочава стрепње пред смрћу од глади упозорењем кроз најгоре могуће сценарије друштвене дезинтеграције, *ЛудАдам* нам нуди визију да посредством модерних технологија модификујемо наше тело како бисмо могли јести траву и корење. Наука ће можда изнаћи решење да се хранимо неким алтернативним изворима, а да енергију добијамо путем фотосинтезе. У противном, људи ће морати прибећи примитивним системима понашања ловаца-сакупљача јер, како наводи Косац, „сва храна потиче из Земље [...] а већина људи је купује у продавницама. Шта би се десило када би све продавнице одједном нестале? [...] Ви бисте је сакупљали” (Атвуд 2013: 180). Парадоксално, Кошчићи би у опустошеном крајолику *Пути* били неспремни за несташницу траве и корења, јер изузимање њиховог ловачког инстинкта открило би њихову рањивост. Такође, неакумулација добара није најбољи избор у роману *Пут*, јер је акумулација залиха једнака преживљавању. С друге стране, могуће је да свет није толико туробно место ако верујемо старцу Илају када каже да му људи дају храну и оно што могу да поделе, као што су то учинили отац и дечак.

Како сматра Салинс, за номадске примитивне културе изградња трајних склоништа би се сматрала апсурдном, а то је генератор схватања материјалног благостања кроз праксу минималне опреме и минималне акумулације (види: Салинс 2002: 41). Акумулација залиха за потребе преживљавања апокалиптичног догађаја не мимоилази ни Божје баштоване, чиме се идеја имагинације о сурвивалистима усложњава. И на линији анархо-примитивистички оријентисаних организација попут ове, складиштење постоји као нужност, али се њихова неопходност оправдава митолошким позивањем на старозаветну апокалипсу у којој се човек и животиње укрцавају на Нојеву арку. Верујући у пророчанство које представља срж њихове апокалиптичне доктрине,

намеравали су да преплове Безводни Потоп, помоћу хране коју су чували у скривеним склоништима, која су звали Араратима [...] биће то њихове сопствене Арке, у којима ће се наћи и њихова сопствена збирка животиња. Тако ће преживети и поново населити Земљу. (Атвуд 2013: 63)

Касније, када ступи апокалипса, показује се да попут власника склоништа у роману *Пут*, ни Баштовани нису имали среће да преживе апокалипсу у бетонском бункеру. Једна од јунакиња, Тоби, кроз сатиричне коментаре приказује како би такво преживљавање могло да изгледа:

Адам Један и преживели Баштовани, сагнути у једну од својих скривених рупа у Арарату – старе подруме за узгој гљива, на пример – откидају свјетлошћу свећа на својим ручно израђеним сандалама попут бура вилењака, гризући залихе меда и соје док су изнад њихових глава градови пламтели и пропадали, а људски се род растопио у ништавило. (Атвуд 2014: 160)

Ова склоништа, као и у Макартијевом роману, конципирана су као безбедна и пријатна места, урбани бетонски анти-пасторални простори: „Арарат без зида није никакав Арарат [...] Зид који се не може бранити руши се пре него што је изграђен” (Атвуд 2013: 31). Међутим, она напослетку не успевају да сачувају животе Баштована.

Простор безбедности, пријатан пасторални простор у постапокалиптичном свету романа *ЛудАдам* представља енклава чатмара⁷⁷ у дивљини која пружа „сигурност [...]

⁷⁷ Према дефиницији сајта о чатмарама (кућама од блата и сламе), овакве куће подражавају еколошку свест, а евидентан је и читав покрет оријентисан око градње еко-одрживих кућа. Према њиховој дефиницији „ова

заједници ЛудАдам која је заклонила неколицину преживелих глобалне пандемије која је избрисала човечанство” (Атвуд 2014: 9). Ове настамбе нису изграђене од бетона, већ од набоја, од природних материјала доступних у околини, од земље која је биоодржива и која пружа удобност. У роману *ЛудАдам*, структура чатмаре

изграђена је као демонстрација старих начина: замена за антику, попут диносауруса од цемента. У овом се простору некада одржавала Размена природних материјала Дрво живота; Тоби се сећа једног свог доласка са Божјим Вртларима да тргују са рециклираним сапуном и сирћетом, медом и гљивама и поврћем на крову. (Атвуд 2014: 95)

Таква кућа је анархо-примитивистичка визија сурвивалистичког етоса, повратак у романтичарску слику идиличне неолитске прошлости седелачких заједница које су се одржале не само до друге технолошке револуције, већ ужива и популарност у култури левичарских пост-хипи спиритуалистичких покрета. Чини се да Атвудова кроз просторе ових чатмара жели да читаоцима приближи идеологију још једног контракултурног покрета, Божјих баштована / ЛудАдамита у контексту контракултурне архитектуре. Антивладин сентимент у Америци 60-их година, утицај хипи културе и Њу ејџ спиритуализма, али и јачање еколошких покрета, креирају специфичан дискурс у оквиру којег се рађају пројекти комуна у пустињским и ненасељеним областима око либералнијих подручја Калифорније или Колорада⁷⁸. Неке од ових комуна биле су својеврсни уметнички пројекти; архитекте и *ленд арт* уметници би креирали објекте за становање израђене од материјала доступних у директном окружењу, чиме би креирали неки вид хуманих, еколошких објеката. У питању су куће⁷⁹ од пешчаних цакова, блата, рециклираних дрвених греда, старих бачених ветробрана, хоризонтално поређаних флаша и других одбачених пројеката, а на зидовима оваквих кућа нашле би се уметничке креације, а у централним просторијама налазила би се пећница, такође сачињена од земље.

Како се чини, овакви ранчеви били су засновани на идеји која одступа од униформних простора зависних од градске инфраструктуре, опет на једном виду

древна технологија не доприноси крчењу шума, загађивању или рударству, нити зависи од произведених материјала или електричних алата. Земља је нетоксична и у потпуности се може рециклирати. У ово доба деградације животне средине, нестајања природних ресурса и хемијских токсина скривених у нашим домовима, зар нема смисла враћати се најбогатијим, најјефтинијим и најздравијим грађевинским материјалом у природи?” (Cobcottage.com, 2020).

⁷⁸ Макарти помиње комуне у свом роману и о овим комунама се не зна много, али се верује да је човек без шаке који је покрао јунаке романа припадник једне од таквих комуна (у комуни која се помиње у роману *Пут*, имплицира се један старозаветни закон одсецања шаке услед крађе добара). Интересантно је да се у једном тексту о топонимима Макартијевог романа помиње некадашња хипи комуна у Пелблтоу у Јужној Каролини, која би могла бити инспирација Макартијеве комуне. За више информација о топонимима консултовати текст Веслија Морган из 2007. под називом „The Route and Roots of The Road” (види: Морган 2007)

⁷⁹ У предговору студије о контракултурној архитектури, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Луси Липар наводи неке примере пројеката Букмајстер Фулера – куполе (domes), зомови (zomes), земљани бродови (earthships), рурални студио Самјуела Мокбија у Хејлу, Алабама, сачињеног од рециклираних камионских ветробрана, или Дроп Сити, у коме су употребљени аутомобилски ветробрани. Ови уради-сам алтернативни пројекти били су јефтини за изградњу, а приручни за градњу били су приступачни свим ентузијастима. Идеја је била да се материјали за градњу базирају на ослобођеним објектима технолошког света који би се употребили у једном виду слободне, непосредне архитектуре. Раних 70-их година, широм САД, око 750 000 људи живело је у оваквим комунама. Липар у овом предговору помиње да заједница Либра у Колораду и даље постоји, али сада у виду једног артефакта прошлости где можете изнајмити собу која је и даље у власништву некадашњих чланова комуна (види: Липар 2012: xii).

сурвивализма и анархо-примитивизма под слоганом – треба се вратити Мајци Природи, користити природне материјале. Дакле, док би амерички фармер уживао у новим технологијама које му олакшавају пољопривредну производњу, ови контракултурни покрети заснивали су се на регресивном неотрадиционализму, на еколошком виђењу архитектуре. Говоримо о једној естетици контракултурне архитектуре која је била маркер супротстављања мејнстрим архитектури у виду одрживих кућа, необичних облика, употребом рециклираних материјала као поруке о њиховој еколошкој освешћености. Овакав живот у комунама артикулисао је своја правила и законе, такође супротне свакодневном начину живота у урбаним центрима Америке (види: Азарито 2012: 95).

Неопримитивистички контракултурни модели вођени су сликом, како то Скот Монтгомери дефинише „новог ПРАВОГ Дивљега запада” (Липар 2012: xiii), као и стилем одевања који бисмо могли назвати неоурођеничким – симболима и орнаментима северноамеричких Индијанаца као визијама „преколонијалне утопије” (Липар 2012: xiii). Ова трибализација контракултуре била је праћена употребом психоделика, као што је то случај и код Божјих баштована код којих су „халуциногена средства коришћена [...] у верске сврхе” (Атвуд 2013: 93). Истовремено је

слика Индијанаца увек била замишљена и једноставно представљала део читавог примитивистичког пакета који је био популарнији, и контекстуализованији на Западу, где је сиромаштво у резерватима било очигледније [...] него на Истоку. (Липар 2012: xiii)

Њихова фасцинација индијанском културом делимично је била заснована и на осећају колонијалне кривице па би се, на пример, „студенти Конома колеџа ’предавали’ локалним индијанским племенима” (Липар 2012: xiii). Култура неопримитивизма, као својеврсна културна апропријација, тежила је формирању контракултурне нормативе засноване на романтизованој слици племенитог дивљака, слици Индијанца какву је замишља белачка доминантна култура која им истовремено одузима глас, уместо да поштује њихову вољу и њихову другост, остављајући их у слици постколонијалног идентитета. На тај начин, нису ли они који евоцирају индијански трибални идентитет, у ствари, само један спектакл, конзумеризам *par excellence*, „културна потрошња која може бити дефинисана као карикатурно ускрснуће, пародијска евокација нечега што више не постоји” (Бодријар 1998: 99). Такав антикултурни систем, само је производ културне индустрије, могућност да се рекреира нешто што можда више не постоји већ је визија слике Индијанца посредована сликом америчког белца средње класе. Њихов идентитет, чини се, бива конзумиран у ритуалу проживљавања једног идентитета који је подложен промени, онаквој каква је условљена различитим културним обрасцима у сусрету са истом том белачком културом.

Но, шта је данас, у корпоративном посткапитализму остало од ових комуна и на који начин оне функционишу? Имајући у виду да су неке комуне аграрног типа (еколошке), неке анти-политички детерминисане (анархо-комуне), неке спиритуалне (са вођом или гуруом), свесни смо њихове хетерогености, али чини се да је сазревање идеја о романтизованим комунама и даље присутно у једном подсвесном регистру еколога анархо-примитивисте који би, читајући романе *ЛудАдам*, осетио задовољство у тексту да ће, услед апокалиптичног догађаја, свет ипак бити принуђен да живи у системима који остављају

мањи карбонски отисак⁸⁰. Такве праксе нису нужно негативне или лоше, већ представљају системе који су еволуирали у складу са околностима, у сусрету са романтизованом сликом света заинтересованог појединца који ће своје илузије о проналажењу спиритуалности можда разбити првим тешким физичким радом, финансирањем месечне кирије и недостатком оне слободне сексуалности и доступности наркотика која је карактерисала хипи комуне раних 70-их година, јер

комуне су одрасле. Нестало је време када бисте се возили у аутомобилу својих родитеља, продали га и дали новац неком свемоћном вођи пре него што сте се обрадовали у оргији добродошлице у обору. Сада комуна стрпљиво моли посетиоце да дођу само на одређене 'Викенд добродошлице' и да не праве буку после 22 сата. У стварности, праве комуне су готово изумрле. Комуна је само општина када чланови деле сав свој иметак. Да бисмо разумели како данашње комуне функционишу, морамо их назвати њиховим правим именом: намерне заједнице. (Торнтон 2017)

У роману *ЛудАдам* примећујемо сатиричну визију Атвудове према којој је идеолошко у сукобу са реалношћу, романтизоване слике идиличне свакодневице у сусрету су напорном пољопривредном производњом и недаћама дивљине, јер живот у примитивним условима је тежак, те доприноси јављању конформистичке носталгије. Сакупљајући залихе из напуштеног супермаркета, припаднице ЛудАдамита, Тоби и Рен, дискутују о корисности кућних тестова на трудноћу, које могу понети са собом. Рен се противи идеји да у оваквим тешким условима рађа децу, подсећајући да је живот у чатмарама тежак и минималистичан а притом нема „текуће воде” (Атвуд 2014: 157). Поврх свега, Аманда осећа тежину комуналног живота, јер је „изградња чатмара била превише за њу” (Атвуд 2014: 96).

У Бодријаровом дефинисању културе ненасиља можемо пронаћи неке сличности у дискурсима Божјих баштована и анархо-примитивиста:

Од ЛСД-а до снаге цвећа, психоделије до хипија, зен-поп-музике, свима је заједничко одбацивање социјализације путем статуса и принципа продуктивности, одбацивање ове целокупне савремене литургије богатства, друштвеног успеха и технолошких справица. (Бодријар 1998: 189)

Анимозитет примитивиста према технологији евидентан је у сатиричном опису контрадикција код Божјих баштована, који су имали „лаптоп и користили су интернет, али само је био доступан њима, за информације о ванчистилишном свету (Атвуд 2013: 227). Ови дискурси, било да се противе насилним праксама или не, имају заједничко виђење репресивне културе прогреса, у којој себе виде као контракултуру. Но, да ли они заиста представљају алтернативу друштву прогреса, или су њихови културолошки обрасци заправо „само инвертована и комплементарна слика ових процеса?” (Бодријар 1998: 189). Питање је до које мере су ове комуне способне да истински промене друштвену структуру у значајној мери, или се ради о утопијским визијама које произилазе из конзумеристичких дискурса света против којег се чини да су усмерени. Иако су деловали као један значајан и популаран контракултурни покрет, ови млади људи можда су само слика богатог друштва које их производи, јер трибализам који они прихватају, произилази из дискурса масовних медија, а њихов „усмени, тактилни, музички начин комуникације долази од архајских култура пре визуелне, типографске ере Књиге” (Бодријар 1998: 189–190). Доктрина Божјих

⁸⁰ Данашње комуне (којих у САД има око 300, а које су оријентисане око различитих идеја) захтевају онлајн регистрацију, можда финансијски удео, часове посете, гаранције и препоруке. Дакле, оне функционишу као компаније, а да притом подразумевају свакодневни ангажман и тежак физички рад.

баштована налаже да је „песма облик хвале дубљи од говора, и Бог нас чује када певамо” (Атвуд 2013: 157), чиме потенцирају предност усменог над текстуалним, имајући у виду како песме кроз које се преносила њихова митолошко-религијска еколошка идеологија, а касније и предања Цимија и Тоби, које су морали да усмено представе Кошчићима чија је способност текстуалног одстрањена путем генетске модификације.

Напоследку, за Бодријара, човек који бива

готово окончан постојањем продуктивистичког друштва и опседнутошћу друштвеним положајем, слави своје сентиментално ускрснуће у хипи заједници, где испод привидног тоталног расула, постоје све доминантне структурне карактеристике главног тока друштва. (Бодријар 1998: 190)

Да би потврдио своје хипотезе, Бодријар се позива на две различите културе северноамеричких староседелаца – Кватикул, насилне културе, богатије и компетитивне културе, спрам Пуебло Индијанаца, које у антрополошким текстовима Маргарет Мид описује као ненасилне и штедљиве (види: Бодријар 1998: 190). Бодријар објашњава контрадикције о којима говори Мид као два различита екстрема који су у сагласју у једном систему друштвеног поретка.

Антидржавотворни сентимент присутан је како код Баштована/ЛудАдамита, тако и у Кошчевој визији постапокалиптичног света (антидржавотворни елементи присутни су и у Макартијевом роману када се говори о непостојању државе у дијалогу о државним путевима). Како наводи Пјер Кластр,

примитивна друштва су друштва без државе. Ова тврдња, сама по себи тачна, крије у себи један став, један вредносни суд који одмах доводи у питање могућност заснивања политичке антропологије као науке. Оно што се тиме у ствари каже је да примитивним друштвима нешто недостаје и да је то нешто Држава. (Кластр 2002: 5)

Но, као што примећујемо у текстовима Жана Бодријара и Маргарет Мид, примитивна друштва се разликују по свом разумевању хијерархије, друштва, насиља, па и акумулације добара. Антрополошки текстови Пјера Кластра осврћу се на анализу племена која су анти-хијерархијска и анти-државотворна:

Примитивно друштво добро зна да је насиље суштина сваке власти. Чврсто се држе и тог става, оно непрестано раздваја власт од било које институције власти, наредбу од поглавице. Управо област говора омогућава да се повуче јасна црта која наглашава ову раздвојеност. Допуштају и поглавици да се креће само у области говора – а то значи: у области која је сушта супротност насиљу – племе постиже да све ствари остану на свом месту: Власт остаје искључиви посед друштвеног бића; никакав другачији распоред снага не сме да поремети такав друштвени поредак. Обавеза поглавице да говори, да редовно испоручује тај увек исти, празан говор који дугује племену, и који представља његов неотплатив дуг, управо је онај механизам који спречава да човек Говора постане човек Власти. (Кластр 2002: 30)

Дубинска екологија (али и Бучкинова друштвена екологија) утиче на формирање анархо-примитивизма, друштвене теорије економских односа робне размене и идеја другачијег света који црпе своје идеје из примитивних заједница ловаца сакупљача чија економија не нарушава природну равнотежу. Према Харолду Фрому, Бучкинова екологија је више „анти-хијерархијска” (Фром 1992: 32), а његова визија златног доба ловаца-сакупљача фокусирана је на друштвене системе колаборације, сарадње, одбацујући патријархалне системе и приватну својину. Напросто, златно доба за Бучкина је доба

егалитарних друштвених структура, а функција екологије да изнађе и разгради „хијерархијске структуре моћи у срцу сваког вида експлоатације и репресије” (Фром 1992: 33). Бучкинова анархо-синдикалистичка еколошка утопија верује у будућу егзистенцију „децентрализованих мањих општина и градова кроз конфедерацију локалних влада” (Фром 1992: 34) у којима народ успоставља власт, а ове заједнице биће еколошки само-одрживе и засноване на системима који не користе фосилна горива. Кроз оптику анархо-примитивизма, одсуство државе код примитивних заједница, у каузалном је односу са одсуством приватне својине, а појава државног апарата подразумева репресију и насиље над њеним субјектом. Идеја о благостању примитивних заједница кроз *повезаност са Мајком природом* јесте идеолошки дискурс, присутан и у актуелном еколошком политичком дискурсу.

Дубинска екологија базира се на идејама холизма, наспрам атомизма, као детерминанте проблема савременог света, чији узроци и решења се налазе у развоју планетарне свести, од чега зависи да ли ћемо бити у могућности „да поново откријемо своје везе са Земљом и да радимо у складу” са „органичким хармонијама које омогућавају живот” што је „најважнија карактеристика онога што еколози називају ’холизам’” (Порит 1984: 199). Хармонија биолошког холизма сагледава човека на чворишту биолошке мреже узрочно-последичних чинилаца у оквиру система, јер према овој теорији, органска повезаност живог света, једног холистичког идентитета у коме би било какав еколошки проблем довео до катастрофалних последица на другом крају мреже. У супротности с тим, несупротстављањем атомистичкој парадигми, према којом се партикуларно дефинишу сегменти видљивог света (све до атома и електрона), долази до суштинског одвајања и порицања холизма. Задатак дубинске екологије је очување постојећег биодиверзитета регресивним поступком – враћањем и поновним откривањем веза са планетом земљом и успостављањем „органистичке хармоније” (Хамфри 2013: 423). У пракси, овакво устројство конституише се заменом хијерархије *човек > природа* егалитарним системом подједнаке валидности интринзичке вредности живих бића према моделу *човек = природа*. Дакле, задатак човека као свесног и рационалног бића је да очува природу и њену равнотежу и лепоту.

Према теоретичарима анархо-примитивизма и дубинске екологије, један од узрочника ове неравнотеже је технологија. Стога, анархо-примитивизам у Зерзановој редакцији критички евалуира и одбацује мишљења теоретичара попут Мишела Фукоа, који је „изричито тврдио да је противљење технологији јалово и да су људски односи нужно технолошки” (Зерзан 2002: 10–11). Зерзанов редуccionизам, с друге стране, прихвата апокалиптизам Пола Вирлиоа и критику технолошког прогреса, док посебно место у еколошкој мисли заузима Хајдегер чија промишљања о технологији привлаче екологе дубинске екологије и анархо-примитивизма, наводећи да су нам „преостале [...] само чисто технолошке претпоставке” (Зерзан 2002: 8). За Џона Зерзана, компатибилност Хајдегера и дубинске екологије (а такође и анархо-примитивизма) огледа се у критици просветитељства и идеје да ће разум довести до еманципације хуманитета. Овакве корелације треба пажљиво размотрити, имајући у виду да Мајкл Зимерман сматра да се „напори дубинских еколога да асимилију Хајдегера, компликују [...] чињеницом да се његов поглед на ’природу’ чини толико страним екоцентризму дубоке екологије” (Зимерман 1993: 218). У другом тексту, Зимерман наводи разлике између дубинске екологије и деконструкције:

„Дубинска екологија слаже се са Деридином деконструкцијом антропоцентризма, међутим, опирају се његовој деконструкцији природе, дивљине и екосфере сматрајући екоцентризам пожељном алтернативом антропоцентризму. За Дериду, међутим, еколошки проблеми се не могу решити претварањем екосистема у још један метафизички апсолут, јер то је мотивисано истим импулсом контроле који оживљава све центризме, укључујући и оне који су одговорни за друштвено угњетавање. Он тврди да природу никада не сусрећемо ни у себи ни у целини; уместо тога, природа је друштвени феномен, чије се значење увек оспорава у одређеним, локалним дискурсима” (Зимерман 1997: 138–139).

Да ли онда екологија задовољава људску потребу испуњавања једне метафизичке празнине, која се попуњава сталном романтизованом чежњом за повратком изгубљене природне равнотеже? За дубинску екологију главни узрок проблема је метафизичке природе – то одвајање човека од природе, заборав урођеног кода услед технолошког напретка, јер хипотеза *биофилије* Е.О Вилсона, значи да љубав према природи „није само урођена, већ је знак менталног и физичког здравља” (Сешонс 2014: 113). Заправо, за дубинску екологију, коренски мотив еколошких проблема налази се у метафизичкој равни, у одвајању од урођене холистичке природе која је евидентна код пре-технолошких култура.

Да би смо ближе анализирали идеологичност еколошких покрета, битно је осврнути се на четири принципа: еколошко реструктурирање, радикална демократизација, еколошки закон и ненасиље (Хамфри 2013: 423). Проучавајући суштинске конституенте еколошке политичке и философске мисли, Хамфри проналази да се супстрат дубинске екологије у еколошкој мисли показао као застарео, непрактичан, и непопуларан, а самим тим је деконструисан како изнутра, тако и споља, од самих еколошких теоретичара. Другим речима, еколошка философија претходних деценија не успева да одговори на очекивања и потребе савременог света.

Основни принцип еколошке идеологије је еколошко реструктурирање, идеја да се однос човека и окружења мора радикално изменити како би се успоставила природна равнотежа (види: Хамфри 2013: 424). Еколошко реструктурирање, приметили смо, истовремено је карактеристика *Новог зеленог договора*, научног и медијског дискурса савременог света, али и топографија постапокалиптичног романа који се увек одвија у измењеним еколошким условима (*Пут – еколошка катастрофа*, *Луд Адам – измењена клима*, хибридне врсте). Према политичкој идеологији еколошких покрета, савремени свет заснован је на принципима економског раста и експлоатације ресурса, неопходно је радикално изменити систем веровања на коме почива савремено друштво. Дубинска екологија настоји да детерминише коренске, дубинске узроке ових проблема који сежу до прве пољопривредне револуције и подјармљивања земље. Наравно, технолошки раст и претерана експлоатација ресурса доводи до драматичнијих промена које воде неодрживости равнотеже употребе ресурса. Дубински еколози сматрају да је коренски проблем од зачетака агркултуре одвајање од природе (дивљине) која се мултиплицира „нарцистичком биофобијом” [...] „дигиталне генерације” (Сешонс 2014: 113). Оваква биофобија евидентна је у популарним романима деведесетих чије идеје и данас инспиришу радикалне еколошке покрете.

Ако се подсетимо идеје о идеолошко-еколошким формулацијама савременог дискурса: сурвивализам, одрживост, решавање еколошких проблема и зелени радикализам (Драјзек 2005: 15), подсетићемо се на који начин се ове идеје рефлектују у простору постапокалиптичних романа. Претња „неминовне” еколошке (или неке друге) катастрофе у

нашем симболичком регистру активира емоционалне апаратуре жеље за преживљавањем. Катастрофично мишљење наводи нас да се припремимо за једну такву катаклизму: у роману *Пут* отац се након катастрофе припрема за оно што долази, почиње да прикупља воду и прави залихе, чиме се кроз овај постапокалиптични троп делује на подсвесно неприпремљеног читаоца. Отац постаје сурвивалиста из нужде и зато није припремљен као фигура ветерана који након очеве смрти проналази дечака. Ветеран је отелотворење аутентичног сурвивалистичког дискурса, јер у постапокалиптични свет улази припремљен и спреман, па се у роману *Пут* простор слободе огледа у одржавању цивилизацијских норми које су урушене – покушај да се одржи свет људскости у систему у коме владају хорде канибала. С друге стране, апокалиптични етос Баштована, познавање климатских промена и делимична упознатост за апокалипсом екстрадостии, припремају их за свет постапокалипсе. Њихово обучавање у домену традиционалне медицине, узгоја хране, прављења блатара и чатмара, чини се успешном сурвивалистичком стратегијом. ЛудАдамити, на челу са Зебом, бивају још боље припремљени због своје способности вештина самоодбране и одбацивања пацифистичке идеје која се чини мање корисном у простору којим се крећу насилне групације.

питање одрживости у постапокалиптичном мејнстриму формулише се кроз указивање на систем политичке економије који се показује неодрживим, имајући у виду климатску промену и врхунац нафтне производње на коју нас упозоравају романи постапокалипсе. Технолошки поредак, према постапокалиптичном тропу, нужно доводи до катастрофе. Из тог разлога, велики број екокритичких текстова о романима Атвудове и Макартија обрађује тематику неодрживости система – система енергената, хране, утицаја на климу и редукције биодиверзитета. Напоследку, одрживост популације, како смо приметили, представља значајно место у идеологији многих еколошких покрета. Макарти нам показује нашу зависност од енергената, али трачак слободе видимо у утопији на Југу, простору за који верујемо да се може у некој мери одржати, простор који познаје ветеран. Након приказа неодрживости предапокалиптичног света у трилогији Атвудове, примитивна пољопривреда и медицина у комбинацији са ловачко-сакупљачком економијом и анти-конзумеризмом, представљају простор слободе у смислу одсуства жеље за испразношћу технолошке парадигме света тоталитарне контроле и виртуелности, те апсолута конзумеризма. Као што Макартијев јунак примећује да новац више не представља никакав означитељ у свету постапокалипсе, тако и Баштовани настоје да минимално користе новац, већ подржавају систем поклона и размене, бодријаровски ултимативни симбол отпора у виду симболичке размене друштвава благостања. Исти као средњовековне аскете које су лишавале себе материјалних добара, „који су сами бичевали себе у средњем веку” (Атвуд 2013: 141), одсуство жеље за акумулацијом, може бити виђено као један одклон друштву хиперреалистичне симулације које затиче апокалиптични догађај.

Напоследку, зелени радикализам се конституише кроз теоријске поставке дубинске и друштвене екологије, биорегионализма, екофеминизма, као и кроз практичаре попут ЗемљаПреСвега!, ЕЛФ, АЛФ и других. Код ова потоња два, успостављање еколошког и праведнијег устројства постиже се деловањем против државе, против симбола капиталистичког поретка који подјармљује природу. Док се Макарти налази у фокусу дубинских еколога као пример једне романтизоване слике природе која је нестала услед пролиферације технологије, примери зелених активиста и радикалистичких групација, моделовани су према активистима АЛФ и ЕЛФ у Атвудиним романима. Привлачност оваквих организација за читаоце Атвудиних дела лежи у једном виду отпора према

културној апатији и жељи за променом система, без обзира на то што се еколошки активисти проналазе у вртлогу врхунске симулације у којем и сами бивају изманипулисани зарад владавине капитала. Но, чини се да су текстови Атвудове свесни таквих контрадикција, јер Атвуд указује на заблуде унутар њихових идеологија.

IV 8. Антиконзумеристички троп предапокалипсе и постапокалипсе

Друштвени и ангажовани контекст постапокалиптичне прозе формулише се и у отпору према идеологији конзумеризма. Претпоставка је да се постапокалиптични светови савремених романа поимају као парадигма која треба да пружи отпор културној презасићености акумулације робе, какву смо већ имали прилике да увидимо у сегментима о анархопримитивизму и спрези са екологијом. Идеал је, чини се, једноставнији и примитивнији начин живота или макар могућност да увидимо могућност другог света кроз ослобођење од притиска система сталне потрошње у старом свету. Док се предапокалиптично доба у романима Атвудове осврће на општу културну апатију и дистопијско доба тоталитарне корпоративне контроле, јунаци који пружају отпор таквом систему, примењују радикалне методе како би се успротивиле систему. На тај начин, радикална екологија настоји да дестабилизује актуелни друштвени поредак што напоследку и чини применом радикалне технологије. Но, као и претходним поглављима, примећујемо да сатирични контекст прозе Маргарет Атвуд настоји да прикаже постапокалиптичне светове као места ослобођења од конзумеристичке жеље, али и као оне у којима примећујемо колапс таквих идеологија. Дакле, анти-конзумеризам има двоструку функцију у овим романима: примећујемо да је крај корпоративног либералкапитализма једино могућ у систему постапокалиптичног, потпуно уништеног друштвеног поретка. Истовремено, анти-конзумеристички троп нам указује на то да јунаци са собом и у постапокалиптични свет доносе жеље за комфором и комодитетом које су изван основних потреба, као што можемо да приметимо у инстанци испијања Кока-Коле, конзумирања вискија и дувана и у коришћењу колица супермаркета у којима, у роману *Пут*, јунаци носе сав свој иметак. Идеолошка потпора фетишизма робе јесте толико снажна, да се, чак и у неопримитивистичком, номадском и људождерском постапокалиптичном свету, евидентира присуство фасцинације робом и конформизмом.

У популарној култури неколико аутора је значајно за дисеминацију анархо-примитивистичке мисли. Поред теоретичара Џона Зерзана, Теда Качинског, романи *Ишмаел* (1995) Данијела Квина и *Борилачки клуб* (1996) Чака Палахњука, доприносе анархо-примитивистичком дискурсу. У роману *Ишмаел*, децентрирање антропоцентризма одиграва се променом тачке гледишта; приповедач романа је горила, која у разговору са човеком, из перспективе животиње, сагледава човеков пад у цивилизацију. Горила Ишмаел историју света посматра кроз две културе: *оставитеља*, који ко-егзистирају са природом и

не представљају опасност за нарушавање њене хармоније, и *узиматеља*, који постају господари свога окружења и подјармљују природу за властиту корист (види: Ћурчић 2012: 307–308). Цивилизацијски ток који је уследио променом номадске на седелачку културу узроковао је појаву пољопривреде као и жеље за акумулацијом добара која је касније само појачавала жељу за поседовањем објеката и напослетку довела до великих класних разлика и незадовољства услед недовољно робе у приватном власништву већ и сва зла попут ратова и природне девастације.

У Палахњуковом роману *Борилачки клуб* анархистичка визија Рокфелер центра у Њујорку опкољена је шумом кроз коју се крећу дивље животиње а роткве и кромпир се узгајају на некадашњим теренима за голф. Из наведеног можемо закључити да се нестабилност корпоративног капитализма, незадовољство савременог човека који је од себе отуђен бесмислом и неизвесношћу свакодневног искуства, жуди за неким видом промене друштвеног система. У овом случају, природа бива идеализована, а повратак пређашњим економским системима анархистичке (поштеније и непосредније) привреде види се као идеал у симболичком регистру човека оптерећеног светом слике и спектакла. Из тог разлога, на крају романа видимо слике уништења центара моћи банкарских картела и система државних апарата које нам показују радикалну левичарску страну анархо-примитивистичких покрета. Такав револуционарни сентимент присутан је и код Цона Зерзана, који верује у снагу анархо-примитивизма као покрета будућности и водеће струје анти-владињих протеста, наводећи да је

Хенри Кисинцер [...] на протесте против глобализације из 1999. и 2000. године гледао као на 'прве знаке узбуне', који у индустријализованим земљама Трећег света имају 'потенцијалну политичку тежину' и зато угрожавају и сам светски систем. Извештај ЦИА 'Глобални трендови до 2015', објављен у пролеће 2000, предвиђа да би највећа препрека глобализацији у новом миленијуму могло бити евентуално удруживање протестних покрета из Првог света с борбом урођеничких народа, који покушавају да сачувају свој интегритет пред напредовањем капитала и технологије. (Зерзан 2002: 5–6)

Иако смо били спремни да одбацимо Зерзанове тезе као производе који су ближи његовим жељама (па макар они били поткрепљени Кисинцеровом изјавом о снази еколошког покрета), чини се да је популарност антиглобалистичких насилних протеста (још од смрти припадника Блек блока на протестима у Ђенови) на неко време утихнула, а можда је то случај и данас. Но, у роману Атвудове ревитализује се потенцијал ових револуционарних организација, чије фракције ипак прибегавају насилним методама. То чини Косац, креирањем апокалипсе, или Зеб који се залаже за насиље према насилнима и чија идеологија се разилази од основних постулата Баштована.

Радикална демократизација јесте још једна инстанца зелене идеологије, начин насилног деловања како би се остварио неки виши циљ – очување неког хабитата и ултимативно, природне биосфере. У политичким манифестима организација попут Римског клуба говори се о потреби за ауторитативним политичким системима који би натерали човека да ограничи привредни развој. Хамфри овакву политику назива зеленим ауторитаризмом, идеологијом неопходности радикалних политичких система зарад будуће демократије и одрживости (види: Хамфри 2013: 429). Принципи зеленог ауторитаризма, еколошког закона, али и директне револуционарне акције, својствене су еколошким организацијама попут ових: *ЗемљаПреСвега!* (EarthFirst!), *Покрет за ослобођење животиња* (Animal Liberation Front), то јест, АЛФ и *Покрет за ослобођење земље* (Earth

Liberation Front), скраћено – ЕЛФ. Оправдавајући неопходност примене „вишег моралног закона [који је у конфликту са] друштвеним законима” (Хамфри 2013: 429), ове радикалне групације прибегавају директним акцијама саботаже и насиља, идејом да се насиље не врши над живим бићима, већ над својином организација које експлоатишу природу. Формирана 1980. године, *ЗемљаПреСвега!* превасходно је била усмерена на протесте и грађанску непослушност, да би 1984. године покренули акцију подметања оштрих предмета у стабла како би спречили сечу дрвећа. Након тих догађаја, долази до сукоба мишљења о валидности акција саботажа, па се АЛФ и ЕЛФ издвајају као независне, али повезане организације које настављају директне акције спречавања корпорација и појединаца у нарушавању природног хабитата. Покрети који се везују за идеологију дубинске екологије и анархо-примитивизма свој активизам управо црпу из протоеколошких романа, попут *The Monkey Wrench Gang* (1976) Едварда Ебија, у коме група неолудистичких екстремиста саботира даље продирање првих насељеника према територијама америчког Запада. Инспириран овим романом, Анре Наес пише манифест дубинске екологије, чија идеологија доцније инспирише организације попут *ЗемљаПреСвега!*, АЛФ и ЕЛФ.

Овакве револуционарне организације произилазе из идеолошког становишта природне идиле и равнотеже која је изгубљена, а која се треба реструктурирати. Славој Жижек разматра еколошко виђење природе као равнотежу и готово идеалну симбиозу човека и природе, коју у једном историјском тренутку (било развојем пољопривреде, машинске индустрије, фосилних горива, или атомске бомбе) нарушава људски хубрис тежњом да се природа експлоатише и потчини, да човек доминира (види: Жижек 2009: 157). Сходно томе, екологија се интерпретира као казна за људски хубрис (види: Жижек 2009: 158). Мајкл Микулак дубинску екологију назива будућим примитивизмом који

помера темпоралност са стазе линеарне технократске рационалности према органској, кружној и еколошкој темпоралности која (ре)ситуира човечанство унутар великог тока бића који разбијамо. Жеља за повратком јесте жеља за поновним успостављањем еколошког тока старог више од 3.5 милијарди година, за који апокалиптичке визије биолошког уништења тврде да је опасно дестабилизован ширењем индустријске цивилизације. Линеарна концепција пада и искуплења не може се применити јер [...] темпоралност *Earth First!* и [...] жеља за палеолитском хармонијом није атавистичка, већ тражи да потврди дубок осећај хармоније и континуитета са природом. (Микулак 2013: 344)

Методологија ове тежње да у стање равнотеже врати свет, оправдава насиље идејом радикалне демократизације. На насловној страници дневног листа *Вашигтон пост* из 1995. године излази текст анонимне особе која се идентификовала као ФЦ, а који је издат под претњом терористичких напада. Садржина овог текста био је манифест под називом *Индустријско друштво и његова будућност*, који се базира на критици технологије као инвазивној сили на човека и природу, те да се нешто мора учинити. Будући да је потписник овог манифеста слао писма-бомбе утицајним личностима, при чему су у 16 бомбашких напада погинуле три особе а рањене 23, новине су, под претњом да ће још неко да настрада, пристале да одштапају текст, одлуком Федералног истражног бироа. Име овог активисте, познатијег у истражном поступку Федералног бироа као *Унабомбер*, јесте Тед Качински, некада уважени професор математике са Универзитета у Берклију. Овај манифест Качински започиње речима:

Индустријска револуција и њене последице биле су катастрофалне по људску врсту. Нама који живимо у 'развијеним' земљама то је значајно увећало животне шансе, али је дестабилозовало друштво и људе изложило деградацији, што је довело до широко

распрострањене психичке патње (у Трећем свету и до физичке) и нанело велику штету природи. Даљи развој технологије само ће погоршати ситуацију. То ће сигурно изложити људе још већој деградацији, још више угрозити природу, вероватно довести до још већих друштвених поремећаја и психичке патње и имати за последицу повећану физичку патњу чак и у 'развијеним' земљама. (Качински 2007)

Апокалиптични тон манифеста открива нам да ће свет, услед неконтролисаног технолошког напретка пропасти, услед чега се мора организовати једна револуционарна акција против система самог капитала који представља срж сваке политичке економије:

Та револуција може бити насилна или ненасилна; може бити изненадна, али и релативно постепен процес, који би потрајао неколико деценија. То не можемо предвидети. Али, можемо да на врло уопштен начин назначимо мере које би противници индустријског система требало да предузму да би утрли пут револуцији против таквог друштва. То неће бити ПОЛИТИЧКА револуција. Њен циљ неће бити рушење влада, већ уништење економске и технолошке основе садашњег друштва. (Качински 2007)

Анархо-примитивистичке тезе Качинског противе се индустријској револуцији, увећавању урбаног простора спрам руралног, савремену пољопривредну револуцију која доприноси популационом расту, конзумеризам и маркетинг, прекомерну акумулацију добара, и слично. Анархо-примитивизам исправно примећује да постоји неки проблем политичке економије у чијој сржи се налази капитал и производни процеси сталног схизофреног смењивања производње оскудице и обиља.

На сајту Еф-Би-Аја, Џејмс Царбо, шеф одељења за домаћи тероризам пред конгресом изражава забринутост услед учесталих акција еко-терористичких организација:

Током протекле деценије били смо сведоци драматичних промена природе терористичке претње. У деведесетима десничарски екстремизам превазишао је левичарски тероризам као најопаснију домаћу терористичку претњу држави. Током последњих неколико година, екстремизам посебног интереса, који су окарактерисали *Покрет за ослобођење животиња* (АЛФ) и *Покрет за ослобођење земље* (ЕЛФ), појавили су се као озбиљна терористичка претња. Уопште узев, екстремистичке групе баве се мноштвом активности заштићеним уставним гаранцијама слободе говора и окупљања. Закон се примењује када волатилни говори ових група пређу у незакониту акцију. ФБИ процењује да су АЛФ / ЕЛФ починили више од 600 кривичних дела у Сједињеним Државама од 1996, што је резултирало штетом већом од 43 милиона долара. (Царбо 2012)

У периоду после 11. септембра 2001. године, након напада на Светски трговински центар, када је америчка администрација почела веома озбиљно да се бави обрачунавањем са терористичким организацијама, групације попут ЕЛФ и АЛФ доживљаване су као претња систему са којом се треба обрачунати. Управо у овом периоду Атвуд почиње да пише роман *Антилопа и Косац*, који публикује 2003. године, чиме потврђује актуелност еко-активизма и еко-тероризма у овом периоду. Иако њихове акције саботаже и подметања пожара у кланицама у којима животиње бораве у крајње нехуманим условима или спречавања градње скијалишта на нетакнутим планинама нису резултовале у смрћу људи, већ само у материјалној штети, њихови активисти осуђивани су на вишегодишње затворске казне. Штавише, сада се многи други видови грађанске непослушности усмерене према заштити животне средине у САД именују на листама терористичких организација и под тим изговором се омогућава несметано кретање капитала према заштићеним областима и резерватима природе. С друге стране,

када је извештај Обавештајног одељења Министарства унутрашње безбедности САД из 2009. године подигао узбуну због растуће претње десничарског екстремистичког насиља, то је изазвало сасвим другачији одговор. Након апела конзервативних група, ово одељење повукло је извештај и касније распустило домаћу јединицу за тероризам која га је произвела. (Браун 2019)

Ипак, не само што су еко-терористи били под присмотром и репресијом након увођења Патриотског закона 2001. године, већ законодавци „децембра 2017. године, доносе модел Закона о заштити критичне инфраструктуре, којим би се повећале казне за пролазак или спречавање рада нафтовода и гасовода” (Браун 2019), чиме су мирни демонстранти који су протестовали на нафтном цевоводу Дакота похапшени и растерани. Истовремено, исти делови естаблишмента утркују се за фотографију са еколошком активисткињом Гретом Тунберг.

Романи Маргарет Атвуд и Кормака Макартија настају у постмиленијумском времену, након ултимативног медијског спектакла, напада на Куле близнакиње 11. септембра, догађајем над догађајима у којима многи нису очекивали напад на таквог ултимативног хегемона и који је на почетку новог миленијума донео бесконачни *рат против терора* и појачао системе контроле и надзирања у САД издавањем *Патриотског закона*. Након Фукујаминог *краја историје* у коме се више ништа не догађа, ипак долази до терористичког чина за који се верује да представља почетак нове епохе. Бодријар дефинише субверзивну жељу симболике овог чина:

На крају су то урадили они, али ми смо то желели. Ако то не узмемо у обзир, догађај губи сваку симболичку димензију; то постаје чисто произвољни чин. . . (А) и у својој стратешкој симболици, терористи су знали да могу рачунати на то непризнатљиво саучесништво. (Бодријар 2002: 13)

Држава тоталитарне контроле и корпорација се према Божјим баштованима опходи на један благо сентименталан начин. Државни апарат не разматра Баштоване као директну претњу друштвеном поретку јер не верује у милитантност и ефективност њихових религијско-апокалиптичких идеолошких позиција. Чини се да се недодирљивост религијских слобода својствених за САД и даље конституише као форма привидне демократије. Не чини ли се да је и овде реч о једној сатиричној визији друштва тоталне контроле у којој обавештајни рад не успева да профилише елементе субверзије код неких чланова Баштована? И није ли свет који Атвуд излаже критици у контексту благонаклоности према овим еко-активистима преблаг, имајући у виду на који начин се држава обрачунава са ненасилним активистима против гасовода у Дакоти? Међутим, Баштовани не чине саботаже и субверзије (барем не на директан начин, јер то је ипак у домену ЛудАдамита), па остају непримећени, несметано се припремајући за Безводни потоп. На пољу антагонизама између деснице и левице, Атвудова потцртава значај приватне својине карактеристичан за Петробаптите и Познати род, религијске конфесије које су блиске естаблишменту и неоконзервативним члановима америчке „дубоке државе”. С друге стране, анархо-примитивистичка етика Баштована запажа се кроз антиконзумеризам, презир према супермаркетима и непотребној куповини, гомилању добара, али и приватној својини:

Њиховом угледу би нашкодило да нападну било коју групу која у свом називу помиње Бога [...] Корпорације то не би одобриле с обзиром на утицај Петробаптиста и Познатог Рода међу њима. Они тврде да поштују Светог духа и да се залажу за верску толеранцију, докле

год им религије не уништавају ствари: Не подносе уништење приватне својине [...] Посматрају нас као уврнуте фанатике који комбинују екстремизам у исхрани с лошим смислом за моду и пуританским ставом о куповини. Али не поседујемо ништа што они желе, тако да нас не проглашавају за терористе. (Атвуд 2013: 65)

На који начин онда можемо тумачити романе *ЛудАдам* у контексту еко-терористичких организација попут ЕЛФ и АЛФ? Зебов одметнички круг ЛудАдамита и његова идеологија радикалне демократизације представља један контракултурни отпор естаблишменту Корполиције, истих олигарха и моћних фирми који имају значајан законодавни утицај у САД. У овој мрачној дистопији предапокалиптичног темпоралитета романа, сусрећемо се са екстремним видом технофобијске апокалиптике, својствене анархо-примитивистима. Реч је о једном страху од необуздане технолошке пролиферације, јер се у роману наука, технологија и финансијска моћ олигарха налази у спречи. Еколошки саботери боре се управо против тих умрежених система злоупотребе технолошких иновација, које су, чини се, довеле до мрачне дистопије у којој апокалипса бива схваћена као један вид чистишишта.

У једном разговору са Косцем, Цими открива Кошчеву повезаност са радикалним организацијама и сајтом *ЛудАдам*, евидентирајући чинове субверзије и саботаже. Извештаји Корполиције, хаковане депеше којима Косац има приступ, наводе следеће:

Мајушна паразитска оса напала је неколико погона за производњу кококугли и унела модификовани облик варичеле [...] погони су се морали спалити [...] Нови облик кућног миша преплавио је Кливленд и узроковао незапамћен број пожара [...] плантаже 'слаткафе' угрозиле је нова жишка, отпорна на све познате пестициде [...] На северозападу се појавио минијатурни глодар који садржи елементе бодљикавог прасета и дабра; завлачи се под хаубе паркираних возила и уништава им каишеве вентилатора и преносне системе [...] Микроб који једе катран претворио је неколико међудржавних ауто-путева у песак. Сви међудржавни ауто-путеви у стању су узбуне, а оформљен је карантински појас. (Атвуд 2004: 233)

Цими изражава сумњу у Кошчеву умешаност у ове субверзије, а када жели да идентификује починиоце, на Цимијево питање Косац одговара како није сигуран ко би то могао бити:

У прво време сам мислио да је то још једна лудачка организација за права животиња⁸¹. Али има ту још нечега. Мислим да су се устремили на машинерију. Устремили су се на читав систем. Желе да га сруше. Досад нису нападали људе, али очигледно да и то могу. (Атвуд 2004: 234)

Чини се да је Косац умешан у субверзивне делатности према држави, са мотивацијом противника технолошког поретка, парадоксално, користећи најновија технолошка достигнућа генетске модификације, јер оне потичу од технологије доступне Косцу и осталим генографима. Апокалиптична жеља да се уништи владајући поредак овим мањим, готово комичним, диверзијама, усмерена је и према инфраструктури ауто-путева, тог симбола америчког прогреса и индустријске револуције. На тај начин дошло би до уништења комуникационих, транспортних и енергетских мрежа које условљавају функционалност државног апарата.

⁸¹ У оригиналу на енглеском језику, ауторка се позива на АЛФ, називајући их Animal Liberation.org.

Венди Адамс сматра да се чланови ЕЛФ и АЛФ не прибојавају законских процедура против њих, јер према њиховом схватању света, дистопија је већ присутна. Из њиховог гледишта, законске процедуре друштвено економских односа

одобравају и подстрекују глобалну експлоатацију природе и нељудских животиња. За радикалне активисте за заштиту животиња, терет облигације укључује философију тактике и стратегије. (Адамс 2017: 195)

Како сматра Адамсова, неопходно је починити нешто материјалне штете јер „нада за утопијом за радикалне активисте екологије и животиња [представља] њихов властити осећај одговорности” (Адамс 2017: 195). Сличности између ЛудАдамита и ЕЛФ/АЛФ тичу се:

правила отпора и граница насиља, будући да је под Зебовим вођством, биоодбрана ЛудАдамита искључиво је циљала инфраструктуру. Правила су била пропорционална циљу да се скрене свачија пажња на то како је природа десеткована, а њихови животи унесрећени концентрацијом науке, технологије и капитала глобалних корпорација. (Адамс 2017: 195)

Упркос томе што је Зебова природа донекле насилна, групација се директно не конфронтирала са Корполицијом, нити је то идеолошка поставка ове групе. У суштини, Адамсова оправдава њихове поступке унутар њиховог разумевања еколошке правде, као и правила друштава отпора. У роману *ЛудАдам* сазнајемо да се Зеб, у годинама пре Безводног потопа, у Рију бавио саботерским и хакерским диверзијама, а „то је било пре напада минидронова и саботажа електричних мрежа на које су послали заиста озбиљне оперативце” (Атвуд 2014: 174). Истовремено, чини се да је пракса преживљавања коју примењује Зеб у виду стратегија биоодбране успешна, јер у постапокалиптичном свету, након што Безводни потоп побије готово све Баштоване, а док они преживели убрзо подлегну вирусу, он успева да сачува себе и своје пратиоце од смрти обезбеђујући приступ води, храни, систему одбране и склоништу. У роману постапокалиптичном простору романа *ЛудАдам*, Зеб је отелотворење сурвивализма као што су то отац и ветеран у роману *Пут*.

Самоизолација у склоништима и настојања да очува залихе воде и хране коју култивише у импровизованом врту, Тоби преиспитује ненасилне доктрине Божјих баштована о неповређивању животиња. Напослетку се одлучује да устрели свињона, хибридно интелигентно биће које прети да наруши безбедност њених усева. На исти начин, у окршају са Пејнболерима, ЛудАдамита не само да прихватају насиље као нужду самоодбране, када Тоби каже: „У опасности смо и морамо напасти оне који нам прете, као што бисте и ви урадили код нас” (Атвуд 2014: 276), већ касније доживљавају осећај задовољства у садистичкој интенцији мучења и бруталности, вероватно из побуде за осветом према насилним убицама, јер „било је готово немогуће да убије Пејнболере те вечери – да их хладнокрвно искасапи” (Атвуд 2014: 10). Тоби добија савет: „Требало је да будеш немилосрдна. Да им расцопаш главе каменом, прережеш гркљан ножем, да на њих не потрошиш ниједан метак” (Атвуд 2014: 14), чиме се, напослетку дезинтегрише њихова ненасилна идеологија: „Толико о твојој Светој Јулијани и љубави према универзуму” (Атвуд 2014: 14).

Није ли незадовољство са глобалним корпоративним поретком оличеном кроз револуционарне организације на анархистичкој левици оно што Питера Скулта асоцира са елементима киберпанка у романима Атвудове? (види: Скулт 2019: 142) Да ли је онда

функција ових еколошких револуционарних покрета у романима у вези са оним што Фредрик Џејмсом проналази као дефиниција сајберпанка, један

општи период који је такође конзистентан, не само са неоконзервативном револуцијом и глобализацијом, већ и са порастом комерцијалне фантазије као генеричког конкурента и крајњег победника у пољу масовне културе? (Џејмсон 2005: 93, Скулт 2019: 142)

Имајући у виду делимичну потрошеност жанровске конвенције виртуелних светова и револуције кроз хакерске мреже, садашњи континуум благо помера популарност овог жанра према биопанку, како неки критичари класификују трилогију *Луда Адам*. Уместо интернет мрежа и виртуелних светова чија мрачна визија у *Неуроманту* Вилијема Гибсона рекомпонује људски субјект у један свет хиперреалности и друштва контроле против којих се револуционарна борба одвија на компјутерским мрежама, сада се она враћа у релативну материјалност, али ону у којој су хибридне врсте андроидних хуманоида и генетски модификованих врста метафора незадовољства са корпоративном пољопривредом и изменом субјекта кроз тежњу ка телесној перфекцији или масовној производњи нових врста које нарушавају наше разумевање нетакнуте биосфере. Морамо се сложити да су, барем пре него што увидимо идеолошке антагонизме и сатиричну критику која Атвуд уноси у своје романе, ови романи антикапиталистички у својој природи.

Можемо ли онда рећи да је природа ових еколошких револуционарних покрета утопијска, јер како Жижек сматра, „еколошка утопија човечанства у својој целовитости отплаћује дугове Природи за сву њену претходну експлоатацију” (Жижек 2011: 35). Идеја глобалне правде је утопијска идеја, у својој природи корективна у настојањима да се искупи за своје кривице како би се вратила у стање пређашње невиности (види: Жижек 2011: 35). У том смислу, треба се осврнути на поље идеологије које данас примећујемо у шољици Старбакс кафе и сличних франшиза кафетерија које се позивају на исправљање историјских неправди експлоатације како хабитата, тако и радника који убирају кафу. Штавише, чини се да је кафа коју ове глобалне корпорације сервирају, на неки начин еколошкија од оних других, које купујемо у супермаркету. Функција кривице коју оне производе ради профита огледа се у елементу добротворства, када конзумент купује кафу у рециклираној чаши, или када зна да један део профита одлази у фонд за праведну пољопривреду, оним некада унесрећеним фармерима који сада, на органски начин, брину о природи. На тај начин, нема потребе за једном акцијом промене економског и политичког система који такву експлоатацију омогућава; све бива разрешено једном малом донацијом приликом куповине можда прецењене кафе. Куповином те еколошки освешћене кафе, купујемо један животни стил који каже: *Ти си учинио нешто добро за природу, а твоји индивидуални греси према природи биће опроштени.*

Поглавље *Слаткафа* романа *Антилопа и Косац* бави се антагонизмима револуционарних протеста *плитке екологије* у сукобу са корпорацијама, то јест, дубинске екологије у контексту револуционарних акција. Корпорација Здравосвест, позната по неетичкој производњи кафе бива предмет протеста пољопривредних произвођача које експлоатише. Нова сорта кафе, *слаткафа*, разлог је за протесте незадовољних појединаца, јер:

дотад су појединачна зрна кафе на сваком грму сазревала у различито време, па су се морала ручно брати, обрађивати и испоручивати у малим количинама, али 'слаткафа' је дизајнирана тако да сва зрна сазревају у исто време, па би се кафа узгајала на огромним плантажама и

брала машински. Тиме су мали узгајивачи остали без посла, а и они и њихови радници нашли су се на ивици глади. (Атвуд 2004: 194)

Реч је о кризи рада и протесту против неетичких услова рада који се у преапокалиптичком добу романа дешавају широм света, а које елементи корпоративно-државног апарата успевају да угуше насиљем и убиством фармера. Овакви протести у некој мери подсећају на оне против пољопривредних мултинационалних корпорација ГМО хране попут Монсанта, када су аргентински пољопривредници протестовали због петрохемикалија и загађења земљишта. У роману, ови протести попримају глобалне размере,

избијали су нереди, усеви су паљени, кафићи 'Слаткафа' пљачкани, особљу 'Слаткафе' подметали су бомбе под аутомобиле или су их отимали или убијали снајперима или пребијали на смрт. С друге стране, сељаке је масакрирала војска. Или војске, разне војске – много је држава било умешано. (Атвуд 2004: 195)

У позицији Косца није евидентна апологија нити аболиција оваквих поступака пољопривредних револуционара, већ све догађаје посматрају посредством медија. Његово одбијање да се приволи једној од ове две зараћене стране оправдава се услед једног анархо-примитивистичког антагонизма између ловачко-сакупљачке привреде неповређивања дивљине у сукобу са пољопривредном револуцијом, јер и ти потлачени пољопривредници „уништавају шуме да би садили ту кафу” (Атвуд 2004: 195).

Плитка екологија бива подвргнута критичкој сатири медијским приказима слогана „не пијте смрт!” (Атвуд 2004: 195) кроз алузију на *Бостонско кафенисање* (види: Атвуд 2004: 196), позивање на један од најпознатијих догађаја при којем се чај одбацивао како би се избегло опорезивање америчких привредника од стране енглеских колонијалних сила. Приликом тог протеста чај се бацао, а становништво се окретало кафи у протесту против енглеске културе, што је напоследку био повод за избијање Америчке револуције и рата за независност. Такође, у сржи капиталистичке привреде је профит, чиме се ставља до знања да ће производе радије уништити него поделити или поклонити. У роману се имплицира да су ови протести „инсценирани [...] догађаји за медије” (Атвуд 2004: 196), да су досадни јер нису насилни, али и да њихова структура подразумева ћелаве типове

са старинским тетоважама [...] строге жене оклембешених сиса, и гомила предебелих или кратких чланова маргиналних, ревносних верских група, у мајицама са насмешеним анђелима, или са Исусом који држи сељака за руку, или с натписом 'Бог је зелен'. (Атвуд 2004: 196)

Косац се стога пита да ли је реч о једној врсти медијске кампање, посредоване инсценираним догађајима за медије (види: Атвуд 2004: 196), јер се на крају, „умногостручени логотип 'Слаткафа' љуљушкао по екрану. Можда је у питању била и реклама” (Атвуд 2004: 196).

Важно је поменути еколошко-конзумеристичко-идеолошке поставке ове критике мултинационалних корпорација у Атвудиној прози, а које се тичу критике Слаткафе, за коју можемо да претпоставимо да представља Старбакс, познати ланац кафетерија из САД, који, попут Мекдоналдса има своје локале широм света. Наиме, *Старбакс* се поима као отелотворење конзумеризма, јер се у њиховој шољи кафе налази један животни стил. Наоми Клајн, ауторка књиге о идеологији маркетинга *Но Лого*, сматра да

су се брендови попут Старбакса појавили и говорили о свом бренду као заједници, идеји да је Старбакс оно што воле називају 'трећим местом', а то није њихова оригинална идеја; идеја је да основном грађанству треба место где се окупљају грађани, које није посао и које није дом. И они су на неки начин приватизовали ту идеју и то је заправо оно што стоји иза многих значења ове марке: приватизовани концепт онога што је некад било јавно. (Клајн 2004)

Старбакс дакле као и већина брендова продаје животни стил, јер куповином кафе купујемо једну идеологију симулиране заједнице у јавном простору у коме су дистинкције јавно-приватно замућене. Истовремено, купујемо властиту савест, јер ако компанија саопшти да проценат од продаје кафе одлази у фондове за „праве” фармере, оне аутентичне јужноамеричке мале узгајиваче, онда откупљујемо и нашу романтичарску тежњу за аутентичним животом којег је у простору симулације све мање. Романи трилогије баве се тим питањима, па стога и сатирично име – Слаткафа/Срећкафа. Међутим, оно што је још интересантније је оно што Атвудова не само што не успева да избегне брендирање властитог романа, већ читаоце оставља у стању запитаности да ли је тај потез једна метасатира, или признање да се из конзумеризма не може побећи. Када укуцате „MaddAddamite” у претраживачу Google, пронађете бренд за микропивару под истим именом. Пиво које производе, *MaddAddamite* (ЛудАдамит), рекламира се на следећи начин: „Од свог неухватљивог, интригантног мириса до свог суптилног, али свечаног укуса, ово лагано, али богато пиво има тајанствене тонове шипка, зове и планинског биља, са дубљим тоном корена и дрвене коре. Свеж и пролетњи, самоуверен и приземљен, али надахњујући, укореењен у дивљини света храћења и окупљања (ЛудАдамитски) Нубру је све што ЛудАдамити прижељкују од потпуно природног пива. Сам Свети Јул Гибонс би му се обрадовао!” (Атвуд 2000). Не само да је роман постао бренд за пиво, већ и сама Атвудова рекламира тај бренд и највероватније остварује профит од ауторских права. Примећујемо да се стварност и фикција мешају у својој игри, јер куповином овог пива, ми купујемо животни стил ЛудАдамита и Баштована, а заправо купујемо још један брендирани производ. Примећујемо да Атвудова подржава мале произвођаче спрема глобалних корпорација, а да би произвођач добио њену подршку, неопходно је да производ буде органски, да не штети природи. Из овога увиђамо једну немогућност не само да се побегне од свеопште симулакрумизације живота, већ и признање да је лакше видети крај света него крај капитализма, макар то био и један, његов, на први поглед хуманији облик. На овом примеру такође примећујемо игру центара моћи и идеолошких позиција које бивају подвргнуте сатири – корпорације и различити типови еколошких активиста, Косац и сама Атвудова, постају предмети сатиричне поруге, а будући да је свесна контрадикција између антиконзумеризма и конзумеризма, долази до аутореференцијалности романа и текста као истовремено субверзивног, ангажованог и оног који се налази у позицији моћи културе мејнстрима.

У протестима против Слаткафе, Џими на телевизији препознаје и властиту мајку за коју мисли да је мртва, која се води као нестала након сукоба са корпорацијом Здравосвести. На екрану телевизије, Џимијева мајка носи зелену мараму преко уста и слоган „слаткафа је сраћкафа” (Атвуд 2004: 197), услед чега Џими преиспитује властиту револуционарност (јер се открива да му је и отац, некада генограф, постао противник корпорације). Субверзивне делатности евидентирамо и у роману *Година потопа*, сазнањем да је ланац ресторана „*Полужив* уништен [...] серијом смртоносних бомбашких напада” (Атвуд 2013: 319). И овај напад врше друге радикалне организације, за које бивају „окривљени непознати еко-терористи” чија се анализа пронашла

на сајту ЛудАдама. Те нападе су извршили Вучји Исаисти, тврдили су они, јер је *Полужив* увео нову ставку на свом јеловнику – јагњолава кога су Вучји Исаисти сматрали светом животињом. (Атвуд 2013: 319, емфаза аутора).

Бодријар још 1970-их година схвата заводљивост еколошког дискурса као једног „опијума за масе” (Бодријар 1970). На концу револуције 1968. године, приликом демонстрација против америчког ангажмана у Вијетнамском рату, рађа се еколошки покрет, који, према виђењу Француске групе (Жан Обер и Жан Бодријар), не представља један аутентични, спонтани протест. Бодријар верује да

није случајно да су све западне владе сада покренуле (посебно у Француској у последњих шест месеци) овај нови крсташки рат и покушале да мобилишу савест грађана узвикујући апокалипса. (Бодријар 1970).

Изјава Француске групе 1970. године на конференцији *Окружење и дизајн* представља својеврсно одбијање да се партиципира и допринесе „позитивној” атмосфери догађаја, јер је, чини се, критика остала нема на питања митско-идеолошке функције окружења, будући да је ова политичка моћ, место на улице, усмерила протесте према „рекама и националним парковима” (Бодријар 1970). Бодријар види ову нову мистификацију протеста као начин да обрачунавања са левицом и антиратним демонстрацијама, јер се коинцидентно, протести јављају истовремено у САД и Француској као одговор на друштвене и политичке кризе, транспоноване у једно поље у којем се знатно теже одређује центар проблема – тај мистични простор природе. Ултимативно, ови покрети нису оријентисани око борбе за спас људског рода, већ да би одржали „политичку моћ” (Бодријар 1970) кроз идеал светског покрета и заједнице човечанства, изван „класне дискриминације, ратова или нео-империјалистичких покрета” (Бодријар 1970).

У поређењу са комплексношћу економских и политичких теорија левице, заводљивост екологије је у њеној једноставности и вечитој пројекцији романтизоване слике природе. Њена идеолошка карактеристика представља заокрет у погледу изналажења кривца – док су левичарски протести били усмерени против естаблишмента, код еколошких организација долази до промене смера према унутра, јер кривац се сада крије у свести свих нас, свих који доприносимо загађењу природе. Овај „еколошки крсташки рат” (Бодријар 1970), како сматра Бодријар, користи

чистим друштвеним манипулацијама. Рат и природне катастрофе одувек су коришћене за обједињавање друштва које се распада. Данас је то 'la mise-en scène' природне катастрофе или сталне апокалипсе која игра исту улогу. (Бодријар 1970)

Напоследку, Бодријар закључује да је екологија једна идеологија која се базира на најсофистициранијем и псеудонаучном облику

натуристичке митологије, која се одувек састојала од преношења ружне стварности друштвених односа у идеализовани модел чудесне природе, на идеализовани однос човека и природе. (Бодријар 1970)

Надовезујући се на ове Бодријарове констатације, Хамонд и Бретон сматрају да савремени еколошки покрети покушавају да изнађу „решење губитка модернистичког политичког делања” (Хамонд и Бретон 2016: 4). Еколошка жеља и активизам (а самим тим и сурвивализам) јесте један вид опште патологије „ублажавања очаја” или „искупљења” који се манифестују у раздвојеној и поједностављеној поларизацији две супротстављене стране у еколошкој дебати (види: Ховет 2011: 261). Постапокалиптична фикција

конституише се на нашем осећању кривице за светом чијем смо уништењу допринели ми сами, али нас заводи такозваном апокалиптичном (климатском порнографијом), истовремено не нудећи могућност искупљења. Паскал Брукнер упоређује постапокалипсу са хришћанском апокалипсом у контексту апсолутне апокалипсе, јер

хришћанска апокалипса представила се као откровење, прелазак у други временски поредак, док ова апокалипса ништа не открива, доносећи коначну пресуду: чисту апокалипсу. Нема обећања за искупљење, само идеал за преживеле, епидемију кајања. (Брукнер 2013: 65)

У доба постполитизације (како је дефинише Свенхдау), чини да на концу миленијума (а почевши у 1980-им) долази до једног вида апатије према идеји да ће политичке партије у САД довести до неке значајне друштвене промене неолибералне посткапиталистичке монетизације свакодневног живота. У таквим друштвеним кризама, еколошки алармизам проналази плодно тле у општем друштву страха и недостатка снажних политичких идеологија промене. У таквом политичком устројству

енvironментализам пружа потенцијално магично 'решење' проблема успостављања кохеренције електората у садашњости за елитне и друге политичке актере, терапеутски говорећи у име будућих генерација и нељудске природе који су изложени ризику од катастрофалне штете. (Хамонд и Бретон 2016: 4)

Онда и не чуди што се, услед недостатка једног истински политичког таласа промене, појединац осећа отуђеним и одбаченим, принуђеним на неповерење према држави. У том губитку и отуђењу од могућности политичке промене, екологија се фетишизује као један вид политичке побуне, али истовремено, са врха структура моћи бива симулиран кроз постапокалиптичне наративе холивудског филма и постапокалиптичног мејнстрим романа. У постполитичком простору, чини се да су књижевни (и филмски) постапокалиптични наративи заводљиви услед своје „антиполитичности, дозвољавајући да се занемаре фрустрације и потешкоће политичког ангажмана” (Хамонд и Бретон 2016: 7).

У постапокалиптичном књижевном и филмском делу, услед пројекције проблема на проблеме природе и њене деструкције, не долази до крупних политичких покрета, а јунаци, ти отуђени индивидуалци, покушавају да изнађу решење за властите проблеме у једном отуђеном простору – проблеми можда бивају узроковани неком политичком вољом, али се решења нуде у форми једне алијенације (човек и дечак су окренути себи у роману *Пут, Божји баштовани/ЛудАдам*ити су једна мања групација), чиме се људско деловање своди „на индивидуализоване, ситне акције, које поседују терапеутски карактер” (Хамонд и Бретон 2016: 7). Притом, нису евидентне јасне политичке боје и формације – остаје чисто преживљавање, а и ако дође до неког међународног консензуса (ово је карактеристично за холивудски филм), сви политички системи уједињују се око глобалне акције очувања планете или борбе против неког вируса или ванземаљаца. Политичка акција у романима *ЛудАдам*, чини се, оријентише се двоструко – као вид пацифистичке субверзије против конзумеризма кроз деловање Баштована или у субверзијама против државе кроз деловање ЛудАдамита. Но, овде је реч о мањим групацијама, које нису, за сада, оствариле једну глобалну иницијативу која може да измени поредак, сем у једном утопијском уверењу да ће терористички акт бити релевантан чинилац против хегемоније Корполиције. У противном, морамо жртвовати читаво човечанство, како би га спасли, како се види у тексту Атвудове.

Политички поредак у свету романа Атвудове заснива се на приватизацији државе, на великим друштвеним стратификацијама: поделом на сиромашне становнике плебеја спрам

богатих олигархијских структура друштва тоталитарне контроле оличеним у корпорацијама Здравосвести и њиховом извршном снагом Корполиције. Ово дистопијско друштво кроз спекулативну фикцију Маргарет Атвуд изражава бојазан о недостатку аутентичне политичке струје која би омогућила неку алтернативу свеопштој друштвеној корпоратизацији на концу миленијума која онеспокојава све већи број средње и ниже класе у простору како Северне Америке, тако и света. Како наводи Атвудова,

Корполиција је консолидовала своје снаге. Почели су да раде као приватна фирма за безбедност Корпорација, али су затим преузели и посао локалних полицијских снага које су пропале због недостатка средстава, а људима се то у почетку свиђало јер су их плаћале Корпорације, али је Корполиција сада свуда ширила своје пипке. (Атвуд 2013: 37)

У критици репресивног државног апарата, Атвудова се осврће и на актуелне тензије у америчком друштву по питању другог амандмана, слободе ношења оружја, око чије легитимности услед масовних убистава долази до антагонизама левице и деснице. Док се левица залаже за разоружавање грађана, десничари се залажу за поштовање устава, јер као што примећујемо, у ситуацији опште апокалипсе, оружје је кључни елемент одбране живота, а „Корполиција [је] ставила ватрено оружје ван закона у интересу јавне безбедности, резервишући новоизумљене спреј-пиштоље за себе, и сви су одједном остали без оружја” (Атвуд 2013: 37). Атвудова критикује ову друштвену апатичност према политичкој борби, јер „већина људи је сматрала да је ’Корполиција боља од потпуне анархије’” (Атвуд 2013: 48), па се самим тим укида могућност политичке борбе услед веровања да је најбоље све оставити како јесте, јер би у противном свет могао да доживи урушавање друштвеног поретка и потпуни хаос. Политичке елите у роману су до те мере одвојене од плебејаца, живећи у потпуно ограђеним заједницама Здравосвести, одсликавајући један свет потпуног луксуза и безбедности, јер

комплекс ’Здравосвест’ није био само новији, него и већи од Акциорганског друштва. Имао је два тржна центра уместо једног, бољу болницу, три дискотеке, чак и терен за голф. (Атвуд 2004: 66)

С друге стране, простор плебеја требало би да одслика један простор слободе у смислу отпора према репресивном апарату, простор који је препуштен самом себи и у коме владају другачија правила. Тај простор делује привлачнији од простора заштићених корпоративних комплекса, јер је мање контролисан и репресиван. У таквом хетерогеном простору, који није ослобођен конзумеризма (јер Здравосвест профитира на конзумеризму плебеја), постоји потенцијал да различите друштвене групације попут Баштована организују свој живот који је наизглед против конзумеризма. Атвудова плебеје описује на следећи начин:

Људи из Комплекса нису ишли у град сем ако нису морали, а и тад искључиво у друштву. Град су звали *плебеја*. Упркос личним картама с отиском прста, које су сада сви носили, јавна безбедност у плебеји била је климава: тамо су се мотали људи који би могли да фалсификују било шта и буду било ко, а да се не помињу ситне рибе – наркомани, плачкаши, сиротиња, лудаци. Зато је све на Фармама Агрокционарског друштва било најбоље да живе на једном месту заштићени од свега. (Атвуд 2004: 39–40)

Ионако у Здравосвести, као ни у једном Комплексу, није било забаве после наставе – не за децу њихових година, ни у каквом групном погледу. У плебеји је било другачије. Причало се да тамо деца јуре у чопорима, у хордама. Сачекали би да нечији родитељи оду од куће, а онда би се бацили на посао – сјатили би се у стан, уништили се од гласне музике, траве и

пића, појebали све живо. Међутим, у комплексима су притезали дизгине. Ноћне патроле, полицијски сат за омладину у развоју, службени пси у потрази за тешким дрогама. Једном су попустили и дозволили улаз правој музичкој групи – беху то Плебејске гњиде – али је дошло до својеврсних нереда, тако да тога више неће бити. (Атвуд 2004: 87)

Дистопичност⁸² савременог доба огледа се Атвудиној критици академских и других образовних институција, као места где се студенти образују да буду део тоталитарног система контроле и корпоративних олигархија. Аутономија школског образовања, тај идеал демократичности Запада, сада је инструмент идеологије и индоктринације. Док је Косац завршио елитније научно-технолошко усмерење на Вотсон-Крик институту, Цими, који касније има задатак да формира митолошке наративе, стиче знање о језичким, друштвено-хуманистичким наукама на мање елитном факултету Марта Грејем. Сматрајући га за једну стерилну, приватну установу, Цими верује да би боље остварио свој потенцијал у сиромашним и лоше опремљеним државним школама (види: Атвуд 2004: 190). Но, оно што сазнајемо о дистопијском предапокалиптичном добу је један статус друштвено-хуманистичких наука налик ономе који видимо у садашњем друштву, јер критичко евалуирање текста и студије које не доприносе технолошким иновацијама уступају место високотехнолошким наукама. Ми живимо у доба друштвене корпоратизације, а Атвуд исправно примећује да и факултети, места која треба да конституишу један хумани субјект, индивидуу која критички сагледава стварност и која се труди да укаже на друштвене недостатке кроз књижевност и уметност, кроз текстуално и визуелно, више немају своју примарну функцију, већ се називају примењеним хуманистичким наукама. И док дипломе треба оспособити за практичан живот и сусрет са интегрисаним технолошко-хуманистичким димензијама производње, у Марти Грејем, друштвено-хуманистичке науке не уче се због себе саме, већ искључиво у њиховој примењеној функцији која служи корпорацијама. Како наводи Алтисер,

Другим речима, школа (али и државне институције као Црква или други апарати као војска) подучава 'умећу', али у формама које осигуравају потчињавање владајућој идеологији или овладавање њеном 'праксом'. Сви чиниоци производње, експлоатације и угњетавања, да не помињемо 'професионалне идеологе' (Маркс), морају на овај или онај начин бити 'задојени' овом идеологијом како би 'савесно' обављали своје задатке – задатке експлоатисаних (пролетаријат), експлоататора (капиталисти), помоћника експлоататора (кадрови) или високих свештеника владајуће идеологије (њени „функционери“) итд. (Алтисер 2009: 14–15)

Када говори о природи капитала који интегрише критику која Марксова политичка економија упућује истом том капиталу, Бодријар примећује улогу марксистичке анализе у „устројству капитала“ (Бодријар 1991а: 45). Позивајући се на Бурдијеа и Пасерона, Бодријар описује школски систем чија „тобожња аутономија му омогућава да ефикасно репродукује

⁸² Наративи критичке дистопије јако су значајни за разумевање популарне културе и закона као једног дискурса који се међусобно поткрепљује. Понекад се питамо да ли визије Олдоса Хакслија о природи контролисаног друштва и тоталитарне хијерархије генетски модификованог тела у *Врлом новом свету*, оног стерилно савршеног тела у друштву без могућности критичке свести критикује будућност или служи као инспирација неком будућем тоталитаризму. Или када проживљавамо тоталитарност државног апарата у системима тоталне контроле какво описује Џорџ Орвел у роману *Хиљаду деветсто осамдесет четврта?* Дистопијско у фикцији односи се на садашње економске, политичке и културне услове садашњих друштвених криза транспоноване у могуће светове романа.

структуру класног друштва” (Бодријар 1991а: 45). На исти начин одвија се симулација рада и производње под хегемонијом знака.

Џими описује Марту Грејем као место на коме се одиграва „кресање млађих дечака, петљање по црној берзи лекова”, где му је добродошлицу пожелео „председник са лажним осмехом продавца витаминског препарата” (Атвуд 2004: 190–191). Истодобно, Рен дели своје импресије гимназијом Здравосвести: „У новој одећи сам се осећала као прерушена. Нисам могла да се навикнем на гардеробу која је била тако тесна у поређењу са оном комотном” (Атвуд 2013: 253), а „зграда гимназије била је блиставо чиста – без графита, без икаквих оштећења, без разбијених прозора” (Атвуд 2013: 254), док није приметила један графит на таблици Флоренс Најтингел, који је Џими преиначио спрејом да би исказао своје незадовољство школским системом.

На колеџу Марта Грејем, Џимијев курикулум базиран је на производњи профита, а Џимијево усмерење се тиче маркетинга биоинжењеринга, производње наратива који рекламирају генетски-модификоване животиње, или фармацеутске компаније за улепшавање. У Новолчности унутар Здравосвести, у коме ради као аутор маркетиншког садржаја,

Џимијев посао састојаће се у томе да ради на умној компоненти. Другим речима, на промотивним материјалима. ’Људи желе савршенство [...] унутар себе самих [...] воле да слушају шта је било некад, а шта је сад [...] то је уметност могућег [...] Али се придеви мењају [...] Нема ничег горег од прошлогодишњих придева’. (Атвуд 2004: 266)

Џими открива да је он „по корпоративним мерилима, слуга и роб” (Атвуд 2004: 268), где „лутајући по лавиринтима речника производи празну сламу” (Атвуд 2004: 268), а производи које је рекламирао били су

козметичке помаде, справе за вежбање, ’тресколаде’, које ће ваше мишиће претворити у величанствено чудо извајаног гранита. Пилуле од којих ћете постати дебљи, мршавији, косматији, ћелавији, белји, тамнији, жући, сексипилнији и срећнији. Његов је задатак био да опише и унесе визију онога што – ох, тако лако! – може постати стварност. (Атвуд 2004: 268)

Стиче се закључак да се Неоличност храни

фобијама и празним банковним рачунима анксиозних и лаковерних” и тврдило се да њихова фирма „лечи депресију, боре и несаницу истовремено”, да би се као резултат те терапије, Амандина другарица „бацила с прозора свог стана. (Атвуд 2004: 267)

Текстови Маргарет Атвуд критички сагледавају фармацеутску индустрију која креира зависност од лекова. Наше тело не добија довољно витамина као што је то био случај када смо живели у складу са природом, када смо били у тој имагинарној равнотежи у којој је сваки минерал био доступан у дивљини око нас – они су сада доступни у виду таблета и пилула, а свака несавршеност тела мора се одстранити „магичним” препаратима за улепшавање и мршављење. У свету који описује Атвудова, наука не открива

нове болести [...] Стварају их [...] Здравосвест [...] стављају непријатељске животне облике у витаминске пилуле – у најбољу званичну марку [...] Природно, противотрове развијају паралелно са модификованим клицама, али их држе у резерви, у складу са економијом несташице, и тако им је гарантован висок профит. (Атвуд 2004: 228)

Кључни фармацеутски производ који доводи до апокалиптичног догађаја је екстрадост, лек попут вијагре или цијалиса који доприноси сексуалној жељи, „јединог неопходног састојка за оргије без престанка” (Атвуд 2004: 122), јер осим сексуалне жеље, екстрадост доприноси смањењу љубоморе и насиља. Дакле, у питању је ултимативни конзумеристички производ који осим продужетка младости има и контрацептивно својство. Међутим, скривена, апокалиптичка намена екстрадост је елиминисање популације, јер је

профилактичка по природи, а логика је једноставна: елиминиши спољашње узроке смрти и већ си на пола пута [...] ’Ратове, што ће рећи погрешно усмерену сексуалну енергију, што сматрамо значајнијим чиниоцем него економске, расне и верске узроке који се често наводе. Заразне болести, нарочито оне које се преносе сексуалним путем. Пренасељеност, која води – како смо видели код црња – до пропадања природне околине и слабе исхрањености’.

(Атвуд 2004: 314)

Критика конзумеризма евидентна је и у опису подружницу Здравосвести – Лепидерм, који је представљен као кућа „у италијанском ренесансном стилу, с луковима и колонадом на трему и мноштвом углачаних плочица боје земље, а затворени базен био је већи него претходни” (Атвуд 2004: 65). Текст се критички осврће на губитак аутентичности, јер у комплексу Здравосвести:

сав тај лажни мермер и репродукције антикварног намештаја, ћилими у нашој кући – ништа ми није изгледало стварно. И мирисало је необично – на средство за дезинфекцију. Недостајали су ми земљани мириси Баштована, мириси кувања, чак и оштар воњ сирћета.

(Атвуд 2013: 247)

Антиконзумеризам и неопрIMITИВИЗАМ огледа се у медицинској пракси Баштована – реч је о повратку на древне, традиционалне праксе лечења које практикује Пилар, преневши своје знање Тоби, да би касније била припремљена за постапокалиптичну несташицу медикамената. Психички проблеми и депресија лечили су се магичним печуркама (јер не позива ли се овде Атвудова на дискурс хипи покрета?) као и стањем мировања (види: Атвуд 2013: 126). Пилар и Тоби су гајиле мак (овде се мисли на чауре мака које се користе као опијати)

и сакупљале густе сок из његових махуна, обилазиле леје печурака у подруму Буенависте, или пак справљале напитке и лекове и течну емулзију за негу коже од меда и ружа које су продавале на тржници природних материјала Дрво Живота. (Атвуд 2013: 127)

Примамљивост аутентичне, нефабриковане природе, рефлектује се у Тобиним осећајима: „Тоби је удисала себе. Своје ново биће. Кожа јој је мирисала на мед и со. И земљу” (Атвуд 2013: 127). Древне праксе попут терапије црвима су такође популарне код Баштована

одбачена је као застарела заједно са пијавицама и пуштањем крви, али током Првог светског рата лекари су приметили да су војницима ране у присуству црва зарастале далеко брже. Не само да су створења јела то труло месо већ су убијала и некротичне бактерије и на тај начин успешно спречавала гангрену. (Атвуд 2013: 135)

У романима трилогије упркос технолошким иновацијама савременог света не долази до просвећења, јер се технологија користи како у сврхе забаве, тако и у сврхе креирања профита и акумулације капитала, јер „сувише је хардвера наоколо [...] сувише софтвера, сувише непријатељских облика живота” (Атвуд 2004: 40). У предапокалиптичном наративном току романа *Антилопа и Косац*, Цими и Косац играју Изумиратрон,

интерактивну игру на интернету. Како се наводи у тексту, када би приступили сајту, писало би следеће: „*Изумиратрон, под контролом Луд-Адама. Адам је давао имена свим живим створовима. ЛудАдам даје имена мртвима*” (Атвуд 2004: 94, емфаза аутора). Функција ове игре је двојака: осим што подиже еколошку свест о изумрлим животињама, она служи и као средство комуникације међу радикалним активистима. Према правилима игре, именују се изумрле животиње, али оне у последњих педесет година, јер именоване диносауруса припада токовима природних катастрофа. Потребно је било знати да ли је животиња изумрла услед, на пример, неконтролисаног лова или загађења.

Предапокалиптично стање романа у којем долази до значајног друштвеног раслојавања, богатих корпорација и сиромашних плебеја, производ је како еколошке катастрофе, тако и успостављања поретка капитала, праћених тоталитарношћу забаве оличеним у спектаклу интернет игара као одразу једне опште апатије друштвене и културне кризе коју ова спекулативна фикција мапира као садашњу апокалиптичност. У слободно време „посматрали би директан пренос операције на отвореном срцу, или пак ’Голе вести’” (Атвуд 2004: 96), услед чега се кризе опште апатије и превелике зависности од екрана карактеристичног за савремено доба, пројектују у предапокалиптични кризни период. Процес апатизације и отупљена, према Терију Иглтону, један је политички процес, јер

оно што је политички важно у вези с телевизијом је вероватно мање њен идеолошки садржај од самог чина гледања. Гледање телевизије на дуге стазе потврђује појединце у пасивним, изолованим, приватизованим улогама и одузима доста времена које би могло искористити за продуктивну политичку употребу. То је више облик друштвене контроле него идеолошког апарата. (Иглтон 1991: 49–50)

Слободе које нам доносе информационе технологије у виду интернет садржаја не доприносе благостању, како се претпоставља, већ служе да отупе људска осећања и доведу до једне равнодушности пред ужасима који се могу наћи на такозваној Мрачној мрежи (нерегулисаној домену интернета где се може наручити све: од дроге, оружја, плаћеног убиства, до децје порнографије). Овај предапокалиптични простор Атвудиних романа је истовремено и најбруталнији, па се чини као да је апокалипса већ овде, као да је жеља за апокалиптичним догађајем сада никад јача, јер једно ресетовање система на првобитне имагинације идиличне прошлости довело би на неки начин до филтрирања таквог стања декаденције савремене културе. Такав простор је тако стваран, а и читаоци су свесни тога, па је улога постапокалиптичног простора да барем пружи елементе утопијске наде кроз обнову.

Конзумирање порнографских ријалити садржаја одвија се у посматрању преноса обезглављивања уживо у блискоисточним земљама. Међутим, у свету симулације није сигурно да ли се садржаји који претендују на стварност и сами монтирани, лажни *снаф* видео-снимци, јер

углавном су се видела леђа и потиљци окупљених, као и унутрашњости велике гардеробе, све док камермана не би ухватили, када би се све завршило вртлогом руку и одеће и црном сликом. Косац је рекао да се те кржаве гозбе вероватно дешавају у неком дворишту у Калифорнији, уз гомилу статиста скупљених с улице. (Атвуд 2004: 97)

Остали сајтови са називима Пржионица мозга, Пренос смртне казне, Кратак спој, такође би уживо преносили погубљења „али она после извесног времена постају монотона па се мора додати последњи покушај бекства, или пак елемент изненађења. Два према један да је све инсценирано” (Атвуд 2004: 97). Косац и Џими се стога питају: „Мислиш да их

стварно погубљују? [...] Често све изгледа као симулација” (Атвуд 2004: 98). Такође, евидентирамо и сајтове дечје порнографије као што је Бебачина, „сајт за сексуалне глобтротере [...] аутентичне секс туристе, снимљене док раде ствари за које би их у домовини стрпали у затвор [...] Прилози су наводно снимани на локацијама у сиромашним земљама с изобиљем деце, где се дословно све могло купити новцем” (Атвуд 2004: 103). Медијска спектакуларизација уводи елементе сапунице у овакве догађаје, јер је

ликвидирање жена било [...] достојанствено и пуно суза, а људи би обично стајали околу са упаљеним свећама и сликама деце, или би се појавили с песмама које би сами написали. Међутим, мушкарци су умели да направе хаос. Видело би се како се кревеле, како стражарима показују средњи прст, добацују вицеве, а повремено би се ослободили и стали да јурцају по просторији, млатарајући каишевима и урлајући да су гнусно злостављани. (Атвуд 2004: 97)

Конзумирање егзекуција и порнографије се преплиће у роману у задовољењу те неутаживе жеље за срећом која се стално измиче. Ослобођење свих табуа и некадашњих друштвених стега, чини се, доводи до стања емоционалне неспособности у имплозији медијских садржаја. Наше културне и политичке структуре обликоване су једним тространим некрусом капиталистичке тржишне економије, интересубјективне жеље, то јест, посебне социо-културне администрације жеље и моћи, као и конзумеризам и рекламирање које чине структуру оваквог друштвеног устројства.

У роману *Пут антиконзумеристички сентимент* присутан је у сликама избледелих билборда, напуштених супермаркета и њиховим колицима у којима јунаци носе свој иметак. Најснажнија слика која појачава приказ ове жанровске конвенције јесте фасцинација конзервом Кока-Коле коју јунаци проналазе иза апарата у супермаркету. У том контексту можемо читати Макартијев роман као критику друштва напредног капитализма које се огледа у комодификацији свеколиког искуства посредованог брендovima и потрошњом. Осим честих слика напуштених супермаркета, палимпсеста билборда и кретања човека и дечака који свој иметак носе у колицима супермаркета, примећујемо очево усхићење Кока-Колом; фасцинација овим (не)ишчезлим референтом може се посматрати као вид својеврсне профанације о којој говори Агамбен.

У напредном капитализму, објекти се одвајају до граница апсолутне потрошње, фетишизма робе, јер сваки комодитет се трансформише

у неизрецив фетиш. Исто важи за све што је учињено, произведено или доживљено – чак и људско тело, сексуалност и језик. Сада су подељени од себе и смештени у посебну сферу која више не дефинише било какву суштинску поделу и где свака употреба постаје и остаје немогућа. (Агамбен 2007: 81, Домини 2015: 149)

Агамбен се овде позива на концепт који Ги Дебор назива *друштвом спектакла*: Читав живот бива капитализован као предмет спектакла – редукован на фрагменте који су комодификовани – рекламе, масовни медији, и слично, а све у сврху пацификовања маса. Дебора реевалуира Марксове тезе о фетишизму робе и отуђењу кроз низ слика које креирају савремени живот и комуникацију; тиме се не имплицира штетност технологије, већ њена употреба у свакодневним међуљудским односима у којима капитализам канибализује друштвени живот. Бити значи имати, а имати значи стално стицати. Наш имагинаријум егзистенције заснива се на пролиферацији слика и реклама, потребе коју креирају кроз рекламе Кока-коле и Пепсија у њиховој вечитој тржишној борби, суптилном креирању избора који нас чини слободним субјектима. Заточени у вечитом кругу производње профита

и потрошње робе која би требало да нас учини задовољнијим, комодификација живота доводе нас до апсурдне ситуације: у свету у коме читалац има тешкоће да се ситуира услед потпуног уништења физичког окружења, човека, бића и хране, света у коме сваког тренутка човек постаје жртва бруталних људождера, човек бива фасциниран фрагментима тоталне спектакуларизације – лименке Кока-Коле. Њен означитељ сублимира осећање задовољства човека и дечака у постапокалиптичном простору, сублимирајући друштво које је пре апокалипсе било засновано на фетишизацији робе. Како наводи Ги Дебор,

постварени људи поносно излажу доказе своје интимности с робом. Попут старог религиозног фетишизма, с његовим грчевитим нападима и чудесним излечењима, фетишизам робе подстиче сопствене тренутке ватрене егзалтације. Све то има само једну сврху: производњу навике потчињавања. (Дебор 2003: 44)

У роману, конзумирање Кока-Коле јесте ултимативни симбол конзумеризма; пиће чије се рекламе препознају свуда по свету, а чији се маркетинг заснива на задовољству дружења и заједнице док испијају овај напитак, суштински је неесенцијалан за опстанак живота. Овај шећерни напиток, популаран не само код популације у САД, одакле потиче (јер је то и симбол мултинационалних корпорација), постаје „веза између антропофагије и конзумеристичког капитализма” (Домини 2015: 148), јер канибализам у роману *Пут* „артикулише однос између потрошње и ужасног, необичног и одвратног” (Донели 2010: 71). Човек и дечак проналазе конзерву Кока-Коле у напуштеном супермаркету чије залихе одавно беху разграбљене. Одушевљен овим артефактом пређашњег света, човек евоцира успомене на некадашње стање обиља кроз слику свеprisутног брендираног и рекламираног пића. Као у телевизијској реклами, долази до момента зближавања оца и сина, до породичног момента који „нуди повратак из приповести у којој доминира огорчена борба за преживљавање, избегавајући тако пљачкашке банде канибала који чине већину онога што је остало од човечанства” (Донели 2010: 70). На тај начин, упоређују се два света – свет безбрижног конзумеризма спрема света потрошње људског меса у коме „штетно прекомерна потрошња проналази и своју апотеозу и апокалипсу у канибализму, крајњем и презирном распадању препознатљивог друштва” (Донели 2010: 70).

Овај фрагмент који попут ТВ рекламе у свету у којем су називи изгубили смисао и садржај, представља поље идеолошке критике конзумеризма позивајући се на, како то Донели исправно примећује, рекламе које прате Кока-Колу од најранијих дана, јер „Пауза која освежава” била је слоган употребљен још „1929. године” (Донели 2010: 70). Простор супермаркета, како увиђа Донели, јесте простор симболичког канибализма, конзумирање припадника своје врсте у, како то он објашњава, империјалистичком процесу последњег стадијума капитализма где највеће корпорације прождиру све мање корпорације пред собом. Системи мултинационалних корпорација капитализма управо функционишу принципима асимилације мањих привредника, откупљивањем њихових брендова и компанија ради елиминисања конкуренције⁸³.

⁸³ Кока-Кола је једна од компанија која поседује мноштво кћерки компанија за производњу-паковање пијаће воде у земљама у којима су политички режими омогућили такву трговину основним животним намирницама. Није тајна да постоји страх од несташице воде и манипулације ресурсима овог кључног елемента живота у сврхе екстра профита и геополитичких притисака на земље у којима су извори продати. Такав сценарио постоји као једна од верзија апокалипсе, у којим ће се будући ратови водити, не зарад нафте, већ зарад воде.

Напоследку, Кока-Кола представља врхунац конзумеристичке фантазије у тренутку када се отац пита да ли је та конзерва заиста стварна, да ли је у питању аутентична Кока-Кола и нека њена копија, то јест, да ли је и прошлост предапокалипсе аутентичан догађај или производ халуцинације. За дечака, овај референт не индукује низ сећања нити неког означитеља који би могао да повеже са срећним тренуцима прошлости – његов идеолошки апарат јесте заснован на наративима старог света, међутим, када је реч о оваквим елементима конзумеризма, он напосто не препознаје његов значај. Стварност оца и дечака је свет људождера и битке за преживљавање, па се конзерва Кока-Коле може посматрати као вишак, јер:

„као иконични остатак предапокалиптичног друштва, изумирање Коле означава настојање текста да у најоштријем смислу покаже неслагање између стварности и 'стварне ствари', последњег представника конзумеристичке фантазије која више није одржива” (Донели 2010: 70).

IV 9. Конзумирање животиње, конзумирање тела: вегани и људождери постапокалиптичног света

Приметили смо да се ангажовани аспект постапокалиптичног романа огледа у друштвеној критици конзумеризма, а та критичка освешћеност се у овом сегменту своди на критику конзумирања другог живог бића. Постапокалиптична проза поставља питање етичности конзумирања другог осетног бића, што је питање којим се бави философија како Хајдегера и Дериде, тако и савремена критика под називом животињске студије. Штавише, нехумани услови корпоративног сточарства доводе до философских полемика о етици конзумирања хране која настаје од прераде меса животиња заточених у скучене просторе, будући да корпоративна тежња за профитом не хаје за лоше услове у којима бораве животиње, док год то доноси профит. Као један вид друштвено ангажованог отпора оваквом систему, постапокалиптична проза пружа увид у животе и идеологију Божијих баштована, чија се догма, како смо већ образложили у поглављу о есхатоекологији, базира на неповређивању животиња. Међутим, постапокалиптично доба проблематизује и тестира ове дилеме када се у тренуцима опште глади и кризе конзумира не само животиња, већ и човек постаје извор хране. Постапокалиптична проза, стога, постаје плодно тле за дестабилизацију границе између биолошки схваћених категорија човека и животиње, али истовремено и сатиричан увид у идеолошке позиције веганизма које бивају урушене у сазнању шта су основне потребе за храном. Такође, трансгресија табуа човековог меса представља једну од метафора конзумеризма на коју се постапокалиптична проза критички осврће

У постапокалиптичном роману долази до радикалне трансформације природе која се огледа у мутираним бићима и монструозним, постхуманим телима о чему је већ било речи. Граница човека и постчовека већ је уздрмана, али се показује и да граница између човека и животиње била предмет деконструкције ових проблематичних бинарних опозиција. Ћорђо Агамбен сматра да човек

нема одређеног идентитета осим способности да се препозна. Ипак, дефинисати човека не преко било које *nota characteristic*, већ преко његове самоспознаје значи да је човек биће које себе препознаје као човека. . . . Homo sapiens, дакле, није јасно дефинисана врста нити супстанца; то је, пре, машина или уређај за производњу препознавања човека” (Агамбен 2004: 26, емфаза аутора)

У том процесу животиња бива потчињена, али бива и хуманизована, а границе између човека и животиње бивају проблематизоване. Истовремено, конзумирање које се одвија у постапокалиптичном простору у ситуацијама оскудице доводи човека до драматичних избора – да ли конзумирати месо животиње у ситуацији несташнице, ако нам дотадашња етика или догма то забрањује? Да ли је етички и исправно појести животињу да бисмо преживели ако смо се заветовали на то да не једемо животињске производе? Ако имамо у виду да животиња има душу (што је философско питање које је интересовало и Хајдегера) и да је осетно биће, или ако разумемо биолошке и културолошке поставке животиње као бића које се од човека не разликује у потпуности, да ли онда конзумирано неког сличног себи? Чак и ако то чинимо, да ли су хумани услови у којима се животиње затварају да би се масовно производиле? И напослетку, шта ако, у условима оскудице, човек пред собом има дилему да ли да поједе друго људско биће, да прибегне људождерском чину како би спасио себе, или да се препусти глади и могућој смрти? Постапокалиптични жанр СФ-а и хорора користи конвенције телесности, конзумирања и људождерства како би указали на питања хуманитета и граница човека, као и на стање у којем се, посредством конзумирања другог људског бића, конзумира и природа. Романи Кормака Макартија и Маргарет Атвуд јесу плодотворни простор за проучавање животињских студија (посебне области књижевног проучавања која није нужно повезана са екокритиком, али се сматра сродном облашћу), али и културолошких и антрополошких проучавања.

Жак Дерида сматра да означитељ „животиња” увек избегава јасно дефинисање, закључивши да философи попут Декарта, Ничеа, Хајдегера, Левинаса и Лакана нису на адекватан начин промишљали питање животиње у сингуларности тог означитеља. Именовањем „животиње” човек је дао себи ауторитет над живућим другим, ауторитет над властитим субјективитетом, тиме одузимајући субјективитет других нечовечијих живих бића, јер следећи критику модернитета, Дерида каже да „данас нико не може порећи овај догађај – то су невиђене размере ове потчињености животиње [...] ни човек не може озбиљно да негира неприхватање које ово укључује” (Дерида 2008: 25). Дерида масовну производњу животињског меса у нехуманим условима зарад побољшања производње упоређује са геноцидом или Холокаустом, а то је производња која се врши зарад тобожњег благостања човека. Један од криваца за такво стање су управо хијерархијске поделе на човека и нечовека, јер у бинарним опозицијама човек – животиња, човек је на врху хијерархије својом супериорношћу над животињом. Из тог разлога, за Дерида животиња представља утишаног другог који пролази кроз циклус цивилизацијске патње сличан процесу код подређених родних, расних или класних класификација (попут црнца, жене, хомосексуалца), јер нема глас. Оне добијају глас путем својеврсног канибализма, асимилације у културу човека да би напослетку биле натеране да говоре, да прођу кроз признање свог нестанка (види: Крстић 2017: 284).

Борђо Агамбен утврђује механизам производње разлике између човека и животиње кроз концепт *антрополошких машина*, тврдећи да се ова разлика налази у резу код човека самог. Он разликује древне и модерне антрополошке машине. Код древних машина, „унутрашњост се добија укључивањем спољашњости, а нечовек настаје хуманизацијом

животиње” (Агамбен 2004: 37) на примерима човеколиког мајмуна, дивљака, варварина, и слично. С друге стране, концептом модерних антрополошких машина, „спољашњост се производи ексклузијом унутрашњости, а нељудско се производи анимализовањем човека” (Агамбен 2004: 37), што има примере у човеку у коме је изолована човечност, када говоримо о нечовечном у човеку. У оба случаја долази до успостављања разлике, било да је то говор (животиња која говори / не говори) или нешто друго. Стога, Кошчиће Маргарет Атвуд можемо разумети као механизам на којима се границе укидају, јер они поседују ДНК животиња уткане у њихов генетски материјал: њихови репродуктивни органи моделовани су према бабуновим, са јарким бојама које сигнализирају парење; женски полни органи садрже хромоформе октопода, како би мењале боју и појачавале ову сигнализацију, а такође и предуд како би имали могућност самоизлечења. Имају могућност да, попут крава, варе целулозна влакна и траву како би се избегло месождерство. Кошчићи су на граници – они су анимализовани људи, или хуманизоване животиње.

У једном тексту о животињама, Дерида поставља питање субјективности након што бива изложен животињском погледу. Приметивши да у купатилу мачка посматра његово голо тело, запитао се о разлозима своје посрамљености. Будући да је, попут мачке, био неодевен, Дерида се пита због чега се код њега јавља осећај стида и на који начин се онда ми, људи, разликујемо од животиња које немају осећај стида због голотиње, јер

бити посрамљен као животиња која више нема осећај голотиње? Или насупрот томе, као човек који задржава осећај своје голотиње? Ко сам онда ја? Шта је то што сам ја? Кога ово треба питати ако не Другог? И можда саму мачку?⁸⁴ (Дерида 2002: 370)

Стид од животињског погледа такође голе животиње говори о човеку као о субјекту који је посредством идеологије и друштвених норми обукао одећу и сакрио се од своје истинске природе, отуђивши се од животиња, како верују Божји баштовани. Њихова идеја пада из нагости рајског врта у одевеност јесте она која води разлици и антропоцентричној позицији човека, власника над животињом. Можда је зато креатор Кошчића њих замислио као ултимативно и апсолутно наге, јер како се наводи у роману:

О коју смо се заповест оглушили? О заповест да треба да живимо животом Звери у свој његовој једноставности, такорећи без одеће [...] Издали смо поверење животиња, и укаљали свој свети задатак домаћина. (Атвуд 2013: 71)

Наше солидарисање са патњом животиња темељи се на лицу које придајемо животињи, на саосећању са њеним карактеристикама сличним човеку. Како наводи Предраг Крстић, наша способност да уважимо друге изгледа да уопште и није антропоцентрична, већ „сисароцентрична или биоцентрична” пројекција (види: Крстић 2017: 288). Саосећајући са сисарима, ми одбацујемо остале, мање, топлокрвне, одомаћене врсте животиња, као да оне нису способне за патњу. Надовезујући се на идеје Дејвида Вуда, Крстић цитира Вудов предлог да створимо једну „објективну саосећајност која [може] да препозна да нас живот сам ословљава у сваком свом виду” (Вуд 2004: 141; Крстић 2017: 287)⁸⁵. Жак Дерида потцртава способност патње људи и животиња које ове врсте деле као свест о смртности, пружајући „најрадикалније средство размишљања коначности које делимо са животињама” (Дерида 2008: 28).

⁸⁴ Превод Предрага Крстића; погледати Крстић 2017.

⁸⁵ Превод Предрага Крстића; погледати Крстић 2017.

У позним текстовима, Жак Дерида се бавио етичким питањима везаним за философију „другости животиња” (Дерида 2008: 11), што је не само покренуло дискурс о животињи као и о деконструкцији разлике човек – животиња, већ је из тих текстова произашао књижевнотеоријски приступ познатији као *животињске студије*, али и микроприступ студија вегетаријанства/веганства. Чини се да логични след постмодерног ослобађања рода, расе, класе, нације и других традиционалних категорија, напослетку питање животиње проблематизује у свом односу према човеку и те танке границе умне и телесне одвојености замути и остави неодређенима, између осталог да се осветли њихова патња у контексту масовне производње потрошачког меса у кланицама и на фармама. Идеологија веганства у етици неконзумирања животињских производа попут млека (јер оно постаје предмет одузимања и патње) иде корак даље у етичким промишљањима о животињским правима и неетичности конзумирања производа које долазе од животиња. Веганске студије баве се проблематиком „телесности, материјалности и језика у грађењу односа између човека и животиње” (Еткинс 2017: 3). Кери Вулф открива да је и сама категорија човека „постигнута бекством или потискивањем не само свог животињског порекла у природи [...] већ и општије узев, превазилазећи везаност за материјалност и телесност” (Вулф 2010: xv). Истовремено, веганске студије базирају се и на разградњи антропоцентричних модела размишљања, али треба имати у виду да такође треба критички сагледати саму теорију веганства, будући да се антропоцентрична идеологија треба разградити и метакритиком веганства, као што то Дерида предлаже.

У једном од текстова о храни, Дерида сматра да се у патријархалним друштвима према животињи односи као према валути (роби), а да у хијерархијском односу таквог система на првом месту се налази мушкарац, па онда жена, а напослетку животиња. Преобликујући његов ранији концепт логоцентризма у фалологоцентризам (који имплицира надмоћ мушког принципа), Дерида додаје још један префикс који се тиче меса: карнофалологоцентризам (*carno* – месо, људско месо) тиче се „месојдерске вирилности” (Дерида 1995б: 280). Овај концепт виђен као утемељитељ друштвене хијерархије у којој су животиње на нижој лествици у хијерархији власти и моћи услед недостатка истих категорија свесности или чулности (недостатак особина које красе људски род – да мисле о себи у философском смислу, да користе писмо), чиме се месојдерство и власт преплићу као идеолошке инстанце у доминанти западне културе. Напросто, „бити субјект, значи бити самосвестан, говорећи, вирилан конзумент људског меса” (Каларко 2004: 190). На тај начин, Кошчићи су попут животиња, потчињени биљоједи у хијерархији према Цимију, али напослетку, у роману *ЛудАдам*, долази до једног свеопштег прихватања биолошког егалитаризма између аутентичних и хибридни хуманоидних врста. У сатиричној визији Маргарет Атвуд, комична апокалипса приказана је кроз слике гротескног тела индустријске производње пилића. Ови пилићи без главе, без могућности свести и јесу и нису животиње, чиме се, на тај начин побија и преквалификује веганска идеја о неповређивању животиња. Ако оне немају мозак, ни могућност патње, онда можда нису ни животиње, већ укусни производ који симулира животињу:

Гледали су велики мехураст предмет који је наизглед прекривала пегава жућкастобела кожа. Из њега је извирало двадесет дебелих меснатих цеви, а на крају сваке растао је нови мехур [...] То су пилићи [...] Пилећи делови. Имају и моделе специјализоване за батаке, по дванаест на једном [...] Али нема главе [...] Оно у средини, то је глава [...] На врху је усни отвор, ту се убацују хранљиви састојци. Нема очију, кљуна, ничега, јер им то и не треба [...]

Ово је ужасно [...] Потпуни кошмар. Кртола са животињским протеинима [...] о чему то створење размишља. (Атвуд 2004: 219–220)

Конзумирање другог субјекта, како то Дерида формулише, одвија се на симболичком плану, али истовремено, постоји и једно литерарно конзумирање човека и тела, као што је то случај са трансплантацијом органа, генетским инжењерингом па и сурогат мајкама (види: Дерида 1995б: 285), како то проналази Јанг (Јанг 2015). Хибридни идентитет у коме човеку пресађују срце другог човека или свиње (а у романима Маргарет Атвуд такав пандан представљају свињони) доводи до преиспитивања граница идентитета човека и животиње, јер

смрт животиња је сакривена у индустријализованој животињској пољопривреди и слави се у постмодерном сензибилитету нове гастрономије која заговара сточарство малих произвођача и хумани третман животиња, исто колико је радничка класа постала потпуно интегрисана у државу благостања-ратовања која испоручује робу. (Јанг 2015)

Још од картезијанске мисли (укључујући и Хајдегерове хипотезе), свест о смртности је кључни фактор у одређивању дефиниције човека спрам животиње (види: Дерида 2009: 56–57), а недостатак исте омогућава и оправдава коришћење животиња у сврху масовне производње, јер животињски субјект не може да промишља смрт. Како сматра Дерида, „чак и они који се идентификују као вегетаријанци, а ту треба додати и вегане, нису у стању да избегну ову жртвену структуру већ уместо тога 'практикују другачији начин денегације'" (Дерида 1995б: 282). Денегација о којој говори Дерида је неразумевање „да се етика гради на жртвовању [...] због чега западне културе верују да су супериорне јер не жртвују, [иако је] истина да оне једноставно спроводе друге врсте жртве" (Паже 2011: 234). Дерида говори о жртви у симболичком смислу, да се на неки начин и вегетаријанци подвргавају неком виду жртвовања. Иако Дерида овде користи концепте жртве и конзумирања као метафоре, многи текстови настоје да повежу Дериду са студијама веганства код чијих интерпретација треба бити опрезан. Етичка освешћеност којом се вегани поносе политиком неконзумирања веганских производа доводи нас до питања да ли је могуће избећи било какву жртву у процесу производње других производа. Наиме, имајући у виду популарност авокада и његових протеина, како избећи нарушавање животињског хабитата које подразумева његов узгој? Чини се да се масовна производња неживотињске хране базира на рашчишћавању великих површина и доприноси нестанку и смрти многих животињских врста. Јер када Лора Рајт каже да су вегани можда најпарадоксалнији конзументи, она указује на разумевање да нема конзумирања без нечије смрти (види: Рајт 2015: 6).

Дерида примећује да Хегел однос животиња и човека према свету дефинише као два различита облика исхране у односу према објекту

животиње имају негативан однос према објекту, јер га једноставно прогутују. Међутим, одражава се људска негативност: човек у ствари не прождре предмет, већ га апстрактно уграђује и на тај начин ствара унутрашњи простор који је субјект. (Дерида 2009б)

За Дериду, ове границе једнаке су традиционалним поделама између природе и културе којим се бавила философија субјекта. И Хајдегер и Левинас у својим промишљањима о животињи

остају хуманисти инсистирајући на апсолутној разлици између људи и животиња. Успостављање привилегованог положаја човека захтева жртвовање и прождирање животиња. Ни Левинас није вољан жртвовати жртву. (Дерида 2009б)

У овој формулацији Дерида се позива на критику субјекта код Хајдегера и Левинаса, сматрајући да упркос томе што Левинас успешно деконструира метафизички субјект (који се од Платона па до Декарта заснивао на разуму), као и ревалуирање модерних философских дискурса о антихуманизму (који децентрирају субјекат из позиција класичног хуманизма), Левинас и Хајдегер ипак остају у сфери хуманизма, јер не покрећу питања жртвовања другог нечовечјег бића. У тексту о веганској философији код Дерида и Левинаса, Метју Каларко примећује да Левинас у једном тексту ипак усваја да се и животиње сврставају у библијско *Не убиј!* уз човека, али не образлаже дубље своју тезу, чиме Каларка наводи на низ питања:

Да ли је убијање животиње како би се нахранио гладан човек проблематично за Левинаса? Или је проблематично то што храним другу, гладну животињу? Уосталом, зар већина нас не храни 'наше' гладне животиње-супутнике месом других животиња? Да ли Левинас икад озбиљно поставља питање етичких и политичких импликација жртвовања и једења другог човека? (Каларко 2004: 182)

Другост животиња Левинас одређује немогућношћу придавања човечијег „лица” животињском субјекту, јер оно се нужно приписује другом субјекту у којем видимо властити субјект, услед чега се библијске прохибиције убиства односе на човека – на онога у коме можемо препознати наше лице (види: Дерида 1995б: 279). Међутим, студије животиња питају се да ли животињски поглед приписати мачки, псу или другој животињи у којој видимо људски лик или неке особине које им приписујемо путем наше хуманизације. Када се говори о животињама чије особине не видимо као људске – било да су то гмизавци или инсекти, да ли оне могу имати лице и где се налази граница према којој одвајамо оне које су способне и свесне властите патње? За Делеза и Гатарија, животиње према којима имамо сентиментални однос (кућни љубимци попут пса или мачке) називају се едипалним животињама. У сатиричној визији постапокалипсе, Атвудова уводи пример генетски модификоване две светлоплаве гусенице кудзу лептира:

развијени као биолошки метод контроле инвазивног кудзуа [...] У једном од оних шљивих надахнућа тако честих у првим годинама генетског инжењеринга, њихов творац им је с предње стране подарио дечије лице, с крупним очима и ведрим осмехом, због чега их је веома тешко убити. (Атвуд 2013: 26)

Оцу и дечаку у Макартијевом роману табу је убити пса, јер га посматрају као едипалну животињу.

За Левинаса граница човека и животиње налази се у питању етике, јер људска бића имају способност етичког размишљања, док се животиње баве преживљавањем (види: Каларко 2004: 184). Каларко деконструира Левинасову хуманистичку философију као антропоцентричну, пошто Левинас и даље промишља о животињи из перспективе антропоцентризма, говорећи о етици коју су успоставили људи (види: Каларко 2004: 184). Ми заправо можда не познајемо животиње довољно добро, а и када се чини да познајемо, ми сагледавамо животиње из нама једино познатог језичког система антропоцентричне идеологије. И даље се налазимо на врху хијерархије говорећи о томе шта су то животиње и објашњавајући феномене који их карактеришу категоријама друштвено и идеолошки детерминисаном мишљењу које смо успоставили. Питајући се „Ко долази после субјекта?”, ко ће се наћи на том месту након деконструкције истог, Дерида проблематизује саму заменицу *ко*, чиме нас враћа на проблематику антропоцентричног размишљања. Дерида потцртава Хајдегеров однос према животињама идејом да само човек може бити *бачен* у

свет, док животиња, будући да не поседује језик, не може да мисли о власититој субјективности (види: Дерида 1995б: 271), јер животиња је, према Хајдегеру „сиромашна у свету”, а „само човек има руке, каже Хајдегер и уз помоћ руку има приступ свету смисленог деловања. Мајмун ипак има само органе за хватање и због тога је искључен из људског царства” (Дерида 2009б).

Разматрајући питање животињске жртве и потребу једења, Дерида наглашава концепт онога што значи „добро јести”. Ова Деридина формулација не односи се искључиво на конзумирање хране, већ на проблематику субјекта – јер једење у његовој формулацији бива схваћено као апсорбовање, као уношење живих и неживих ствари у наше сопство (јер и када читамо текст, ми га конзумирамо) (види: Дерида 1995б: 282). Политика хране и једења је, чини се, културолошки, друштвено и идеолошки детерминисана, јер се исхрана у различитим културама заснива како на доступности хране, тако и на сакралности коју неке животиње имају у њиховом културном простору. Наиме, у западњачкој култури, инсекти се не сматрају традиционалном храном, као ни црви, који у азијско-пацифичком антрополошком систему исхране представљају популарну храну. Упркос томе што се у медијима понекад појављују репортаже да се будућност хране темељи на инсектима и протеинима (фарме хранљивих бубашваба), таква исхрана и даље представља табу у културном пољу Запада и нешто што се може узети у обзир као нужно или неизбежно.

За Дерида, проблем жртвовања везује се за жртвовање онога што није субјект, што заправо представља једну декриминализацију усмрђивања. Будући да у западној метафизици животиња не може бити субјект (као што је то случај у Хајдегеровој философији), њено жртвовање је легализовано. То се не односи на „живот другог човека, живот суседа, или живот схваћен као ту-битак” (Дерида 1995б: 279). Ова језичка интерпретација појма животиње одржава систем жртвовања како би оправдала метафизички појам човека. Јанг сматра да је

месождерска економија односа коју открива Дерида посебно [...] погубна у контексту позног капитализма, јер месо није само животињско месо, већ представља и материјалну и нематеријалну радну снагу заробљене у огромном простору комодитета која се свакодневно производи и конзумира. (Јанг 2015)

Јер, ако се жртвовање животиња схвати као један симболички фалусни систем (у којем месо има ознаку једне фалологоцентричне хијерархије) и ако се претпостави да се конзумација другог огледа у конзумацији свега – језика, знакова (како то Дерида формулише) онда државотворни апарат контролише ову економију конзумеризма. Како проналази Јанг

држава, тада, регулише ову метонимијску економију тако да фетишизирана потрошња даје стварну моћ над животом и смрћу (чак и сопственим животом и смрћу), моћ која држава на крају поседује. (Јанг 2015)

У таквом хегемонијском систему, покрети за права животиња, вегетаријанци и вегани (према овој интерпретацији, јер можемо говорити о мултиплицитету веганства и вегетаријанства) могу се посматрати као идеологије „изван доминантних облика субјективности” (Каларко 2008: 136), то јест субверзивне идеологије насупрот доминантног дискурса државе.

Битно је нагласити да Дерида не поистовећује концепт карнофалологоцентризма са веганском етиком, будући да би на тај начин порекао подвргавање сумњи идеолошке

категорије веганства, јер као и свака друга идеологија „вегетаријанство, а нарочито етичко вегетаријанство, ризикује да упадне у пуританистичку политику чистоте, новог *Доброг* или исправног уверења” (Јанг 2015). Како сматра Дерида:

једење је, на крају крајева, велика мистерија хришћанства, трансупстанцијација се дешава у самом чину инкорпорације: хлеб и вино постају Христово месо и крв. Али то није само Божје тело уклопљено мистичним једењем – већ су и његове речи. (Дерида 2009б)

У критици Левинаса, Дерида потцртава да се заповест „Не убиј!” односи на људе, а тиме се изостављају животиње, јер наша култура почива на „структури жртве. Сви смо ми умешани у једење меса – стварно или симболичко [...] сви смо ми – а такође и вегетаријанци – месождери у симболичком смислу” (Дерида 2009б).

Веганство и неповређивање животиња јесте централна доктрина интерпретације библијског текста које се помиње у религиозним песмама Баштована. Таква политика јесте еколошке и етичке природе, а валидира се према божанској вертикали, утемељена је у речи Божјој: „Колико смо осталих Врста већ уништили. А оно што чините и најмањем Божјем Створењу, чините Њему” (Атвуд 2013: 71). Одступање од вегетаријанства имало би крајње грешни карактер и оно не доводи до коначног ослобођења субјекта. Као што је у Макартијевом роману једење пса или човека табу тема за човека и дечака, код Божјих баштована, једење меса одваја добре момке од лоших, човека од звери, а како кажу, „ми звери ипак нисмо” (Атвуд 2013: 406). Утицаји Њу ејд спиритуализма у сакралним праксама једења откривају нам да су „Баштовани [...] варење сматрали светим процесом” (Атвуд 2013: 83), као и да јаја имају потенцијалну душу (види: Атвуд 2013: 164). Штавише, различите поделе у оквиру вегетаријанства постају екстремне: вегани не једу животињске производе, фруктаријанци једу само воће, преферирајући оно опало са дрвета, како не би повредили стабло откидајући воћку, већ узимају само оно што дрво одбаци (ту постоје разне варијације у интерпретацијама), а најбизарнији су бретаријанци који живе само од ваздуха, хранећи се сунчевом енергијом (ова последња групација је најекстремнија и као таква успешно дискредитована у научном дискурсу), али знајући да Кошчићи имају ДНК који им омогућава фотосинтезу, можемо претпоставити да Атвудова користи елементе ове идеологије за потребе своје сатире. Фруктаријанска етика јесте имагинарни идеал коме теже Баштовани у свом апсолутном неповређивању природе, када кажу да су њихови преци били „воћоједи, и само их је воће могло довести у искушење” (Атвуд 2013: 325). На тај начин, Атвудова пародира мит о Паду и искључивању из рајског врта кушањем јабуке за Дрвета знања. На комичан начин, Атвудини јунаци тумаче библијски текст као онај у коме је чин конзумирања јабуке остао уписан као грешан, јер можда је требало да конзумирају јабуку отпалу са дрвета, како не би повредили интегритет и душу овог бића. Баналне и комичне интерпретације Светог писма нису само карактеристика Баштована већ и сродних група попут Лављих Исаиста који су сматрали:

да је једини начин да се испуни пророчанство о пријатељству лава и јагњета а да притом први не поједе другог, спајање те две животиње. Ипак, резултат је био искључиво вегетаријански. (Атвуд 2013: 118)

Познавалац неких баналних интерпретација у самим дискурсима веганства према којима појединци хране кућне љубимце месождере веганском храном, пародира се у овој ситуацији – животиња се превише хуманизује, али према моделу човека вегана и њен инстинкт да као предаторна животиња конзумира другу, сматра се негативном. Међутим, након симболичке поплаве, Божји баштовани принуђени су да преиспитају свој начин

исхране, узевши у обзир контекстуални морал канибализма, уколико околности екстремне глади буду захтевале такав чин (види: Рајт 2014: 10).

У космологији Кошчића, онако како је Цими на импровизован и баналан начин креира и приповеда, идеологија неједења меса и неповређивања животиња заснована је на религијској догми. Према Цимијевој приповести, у окружењу Јајета из кога Кошчићи су настали беше хаос, а тај хаос насељавали су лоши људи, при чему се детерминисање доброг и лошег врши у односу према животињама; било какво убиство зарад прехране представља насиље. Космолошки мит који се базира на оним древним у којима се свет ствара из хаоса објашњава како је тај хаос људождерство и месождерство:

’У хаосу је све било помешано заједно [...] Било је превише људи, па су сви били помешани блатом [...] Људи у хаосу и сами су пуни хаоса, а хаос их је терао на рђаве поступке. Стално су убијали друге људе. Јели су сву децу Антилопину, упркос Кошчевим и Антилопиним жељама. Јели су их сваког дана. Убијали су их без престанка. Јели су их чак и кад нису били гладни [...] А Антилопа је имала само једну жељу – хтела је да људи буду срећни, да живе у миру, да престану да једу њену децу. Али људи нису могли да буду срећни, због хаоса. Онда је Антилопа рекла Косцу ’Хајде да се отарасимо хаоса. Тако је Косац узео хаос и излио га [...] И тако је Косац извео Велико преуређење и направио Велику празнину. Очистио је блато. Очистио је простор’. (Атвуд 2004: 117)

Романтичарска транспозиција дивљине у космолошком регистру Кошчића налази се унутар безбедности Јајета, њихове митске постојбине, где су безбедни и од насиља оних који повређују животиње и од самих животиња који за њих представљају опасност. Механизам одбране од дивљих и опасних животиња уткан је у већ кодирани ДНК Кошчића, с обзиром на то да они властиту територију обележавају урином снажног мириса како би се сачували од предаторских животиња.

Сатирични дискурс Маргарет Атвуд долази до изражаја када, услед жеље да конзумира месо животиње, Цими-Снежни налаже Кошчићима да му улове рибу, рационализујући ту одлуку да се он ипак разликује од њих и није од истог соја. Како Цими-Снежни приповеда у својој произвољној митској приповести, на Рибље дане, Кошчићи имају свети задатак да му улове рибу, „јер он мора да једе рибу или ће бити веома болестан. Јер тако је створен” (Атвуд 2014: 4). У Орвеловом сатиричном роману *Животињска фарма*, све животиње су једнаке, само су свиње мало једнакије. Наравно, пророк Цими налази се на врху њихове друштвене хијерархије, а чак и не припада њиховом биолошком конструкту, али Атвудова на комичан начин дочарава Цимијеве начине артикулације и изговоре под којима он мора да једе месо, док Кошчићима то није дозвољено. У даљем тексту, запитан зашто се у супи налазе коске, Цими-Снежни образлаже да месо не треба да конзумира јер смрди, јер „да, било је кости у супи. Да, била је то смрдљива кост. Знам да не једете смрдљиву кост. Али многа Деца Антилопе воле јести такве кости [...] творакуни [...] свињони [...] Сви они једу смрдљиве кости. И медведи их једу” (Атвуд 2014: 4). Цими, као духовни и световни поглавица племена Кошчића, изузет је од вегетаријанства под изговором да је тако створен, а однос који има према Кошчићима јесте, донекле, однос господара према слугама. Иако су Кошчићи генетски предодређени да једу сирово биље и не кувају, Цими-Снежни ипак учи жене Кошчића да за њега лове и припремају рибу, јер будући да су вегетаријанци, да једу траву, лишће и корење, њима је једење меса и рибе и природно и културолошки забрањено. Цими искоришћава Кошчиће за задовољење властитих потреба конзумирања меса, јер

Да су ствари кренуле током који је Косац желео, више не би било таквог убијања – људи више не би били грабљивци – али није рачунао на Снежног и његов месождерски апетит. Снежни не може да живи од детелине. Људи никад не би појели рибу, али њему морају да доносе једном недељно јер им је рекао да је то Кошчева наредба. Прихватили су Снежног као чудовиште, од почетка су знали да је он неко засебно биће, па их то није изненадило. (Атвуд 2004: 115)

Жеља за конзумирањем меса иронично је толико снажна код Џимија-Снежног, што отежава да се одгој и кондиционирање Кошчића одвија по плану. У једном примеру признаје да му зец

изазива месождерске пориве: Снежни жуди да га тресне каменом, да га распори голим рукама, да халапљиво прогута крзно и кости, све заједно. Међутим, зечеви спадају у Децу Антилопину и посвећени су самој Антилопи, а вређати жене баш није паметно. (Атвуд 2004: 110)

У последњем роману трилогије, *ЛудАдам*, конзумирање хране повезано је са конзумирањем доручка, битног елемента и претходних романа ове ауторке. Доручак, како то примећује Шели Бојд, симболички представља могућност наде у *утопијском* простору нове природе и адаптације на нове облике живљења. У новој заједници коју ЛудАдамити креирају у симбиози са Кошчићима, конзумирање хране испрва се одвија на повратно-утопијским доручцима који су носталгичне реплике некадашњих obroка и који нуде утеху, али немају дугорочну будућност, јер живот се одвија у измењеним постапокалиптичним условима (види: Бојд 2015: 160). Да би преживели у свету оскудице, јунаци романа морају константно трансформисати властити мод конзумирања кроз доручке који симболишу реконституисање будућности у постапокалиптичном контексту. Доручци током којих се имагинација о старом свету одвија кроз маштање о кристалним чашама, столњацима и фином прибору за јело, евоцира завете о антиконзумеризму Баштована:

Те чаше су прави кристал, уживам у томе [...] Сећаш се како је било код Баштована? Таштина убија, Адам Један нам је говорио, користи земљано посуђе или умри. Додуше, видим дан који долази када се више нећемо мучити посуђем, само ћемо јести рукама. 'Постоји место у чак и најчистијем и најзаслужнијем животу за једноставну елеганцију' [...] 'Како нам је то говорио Адам Један'. (Атвуд 2014: 34)

У Макартијевом роману, слике луксузног посуђа такође служе да укажу на чежњу за несталим светом, али и на апсурд који ове луксузне посуде сада креирају у постапокалиптичном простору. У роману *ЛудАдам*, сећања на кафу, производ који разбуђује али и зближава људе као конвенционални друштвени ритуал, сада се конзумира симболички, јер ЛудАдамити користе некакву замену за кафу. Упитана да ли жели кафу, Ребека одговара: „Да, ако можеш да игноришеш спаљене гранчице и корење и срање. Ту нема кофеина, али рачунам на плацебо ефекат” (Атвуд 2014: 34).

Најпроблематичнија трансформација исхране у постапокалиптичном свету јесте она у погледу месождерства ЛудАдамита, које се напослетку завршава канибализмом. Наиме, у поглављу *Доручак* долазимо до сазнања да не само да су прекршили веганске завете Баштована конзумирањем меса, већ је у питању месо свињона, животиња које поседују ДНК људи:

Навали, душо. Свиња у три облика: сланина, шунка и котлети. 'Није им требало дуго да прекрше завете Баштована, мисли Тоби. Чак ни Целак Ребека нема проблема са свињетином.

’Корен чичка. Зелениш маслачка. Пасја ребра као прилог. Ако наставим са животињским протеинима, постаћу дебља него што јесам. (Атвуд 2014: 34)

Дакле, несташица протеина, супермаркета и конвенционалних начина доласка до сирове или обрађене хране трансформише јеловник у постапокалиптичном простору, али на тај начин да се ослобађају од ортодоксних догми Баштована – псеудоканибализам једењем свињона и трансгресија табуа једењем пса не доводе ЛудАдамите до нарочите гриже савести.

У постапокалиптичном простору *Пута* чини се да нема могућности регенерације природе, па се чини да ни могућност пољопривреде, узгоја хране, није једна од опција за преживљавање; претпоставка је да се усеви не могу гајити јер је простор толико девастиран. Међутим, ова места су амбивалентна у роману: шума, лишће, трава, коров, шаш, печурке и плодови јабуке постоје као конституенти вегетације. Кроз фантазмагоричне догађаје евидентних остатака живог света, поставља се питање могуће префигурације постапокалиптичног простора. Наиме, на путу кроз постпасторални пејзаж, отац и дечак наилазе на елементе обнове вегетације некада изгубљеног простора (јабуке, печурке) које евоцирају како митолошке библијске мотиве (јабука знања), тако и поље преиспитивања о регенерацији давно изгубљеног раја. Иако се у роману помиње мртав простор, шумски пожари, мртва стабла која падају па се тиме стиче утисак о смрти природе, на који начин се онда, десет година након апокалиптичног догађаја говори о шумским пожарима? Питамо се шта је то што сагорева будући да сама дебела без лишћа не би произвела значајан пожар, а ако би мртва стабла горела сама за себе, пожар се не би ширио. Присуство мртвог лишћа којим се јунаци покривају и на коме спавају помиње се на 27 места у роману; лишће је, дакле, присутно, опало са дрвећа. О каквој смрти природе се ради ако је дрвеће претходно било олистало? Разуме се, у контексту нуклеарне апокалипсе, биљни свет био би контаминиран радијацијом, небезбедан за употребу, али би нуклеарна природа можда и даље била зелена, или је не би било уопште. Како било шта може опстати након токсичног облака који једну деценију покрива небо? Ако је сунце заклоњено облацима у апокалиптичним размерама, да ли се дрвеће обнавља и олистава? Узмемо ли у обзир да је лишћу потребно пола године да се декомпостира и врати земљишту, у периоду после десет година морало је израсти ново лишће, које је, током зиме у роману, опало на земљу, али и оно је морало, према свакој логици, претходно красити крошње. Каково је то мистично, мртво лишће које расте и опада?

Такође, коров се помиње на више места у роману (укупно 10), као и шаш која расте поред мртве реке (види: Макарти 2007: 4). Осушена и мртва трава се у роману појављује у 25 инстанци, а приповедач увек наглашава мртвост траве и остале вегетације. Међутим, трава је присутна свуда где се крећу, па и када прилазе кући људождера где гажена трава може да означава присуство или одсуство других. Ако трава, лишће, коров и шаш могу да буду живи да би онда пресакли, да ли је то могуће и за друге, јестиве врсте? Наравно, логици романа све је дозвољено и стога приповедач не мора да елаборира природу оваквог стања, јер и такви елементи доприносе атмосфери мистичности и амбивалентности (мистичног пепела), али ово нас доводи до следећег питања: Да ли отац можда, у својој замагљеној визији, има потпуно искривљени поглед на природу у којој не препознаје могућност препорода и култивације биљне хране? Иако овакве закључке није лако донети, у следећој инстанци питање нестанка живог света доводи се у сумњу:

Лош се осећа слаб воњ крава и стајао је ту и мислио о кржавама и схвати да су ишчезле. Да ли је тако? Можда постоји нека крава негде коју хране и о којој се старају. Да ли? Хране чиме? Чувају за шта? Иза отворених врата беживотна трава суво шушти на ветру. Изашао је и стајао и гледао преко поља ка боровој шуми где дечак лежи и спава. (Макарти 2007: 122)

Дакле, ни отац није сигуран да ли је природни свет нестао или не, а читалац може да посумња да је човеков вид непоуздан, јер на који начин би се осећао воњ крава десет година након нестанка живог света? Нека то буде и мањи број година, али би тај мирис ишчезао, будући да амбари нису апсолутно затворени простори. Такође, бале сена су и даље присутне и нису се компостирале. Снег и киша су увек присутни, па тиме и вода у сусрету са земљом, очекивано доводи до раста неке вегетације, јер када човек разгрну траву, проналази јабуку, која је „тврда и смеђа и смежурана. Обриса је крпом и загризе. Сува и скоро без укуса. Али јабука. Поједе је целу, са све семенкама [...] Има више јабука него што може да понесе” (Макарти 2007: 122–123). Плод јабуке није могао да се не распадне у потпуности у периоду након апокалиптичног догађаја што значи да јабуке сазревају у постапокалиптичном свету Макартијевог романа. Исту ситуацију имамо и са смрчком, печурком коју отац проналази такође, разгрнувши траву: „Мала скупина, збрчкани, суви, зборани. Убра један, подиже га, и помириса. Одгризе парченце с краја и стаде да жваће” (Макарти 2007: 40). Печурка смрчка је чак укуснија од јабуке:

Шта је то, Тата?

Смрчак. То је смрчак.

Шта је то смрчак?

То је врста гљива.

Јел сме да се једе?

Да. Пробај.

Јел добар?

Пробај.

Дечак помириса гљиву и загризе је и поче да жваће. Погледа оца. Прилично су добри, рече. (Макарти 2007: 40)

У овој инстанци можда постоји импликација на нуклеарни узрок апокалиптичног догађаја, јер могуће је да су искључиво неке врсте печурака могле да наставе да егзистирају. Теоретишући о апокалипси, Жижек наводи сазнања научника Медицинског универзитета ’Алберт Ајнштајн’ који су:

пронашли доказ да неке гљиве поседују још једну особину осим оне која им омогућава да разлажу материје: способност да користе радиоактивност као извор енергије за производњу хране и подстицање раста. (Жижек 2013: 23–24)

Дакле, изгледно је да су макар гљиве одржале способност регенерације, што даје наду за обнову природе. Увидећемо да песимистичан сензибилитет романа готово не нуди никакве друге могућности регенерације, већ суспендоване пасторалне слике, сем оне у имагинарујуму оца у евокацији сећања на поља жутиковине и жен шена, али се кроз аберације постапокалиптичне норме у роману, јабука и печурка показују као нешто што дестабилизује и наша очекивања о потпуно девестираном простору, доводећи у сумњу очево расуђивање о апсолутном укидању вегетације. Из тог разлога, посредством аутоматског и њему необјашњивог чина, он са собом односи „семенке цвећа” (Макарти 2007: 135) које проналази у једној кући, иако верује да оне сада не служе ничему. И стога се питамо постоје ли простори пољопривреде и узгоја житарица и поврћа којих отац напросто није свестан?

Имајући у виду тешкоће конзумирања хране на коју смо навикли, у роману *Пут* отац се присећа ситуације у којој су појели пса. Прешавши границу према којој није културолошки ни етички прихватљиво јести човековог најбољег пријатеља, животиње која је генетски хуманизована, условљена хиљадама година да буде највернији човек пријатељ, ова одлука на коју се човек одлучује услед страха од смрти од глади га прогони. Иако се нигде у роману не помиње да су заиста то и учинили, недостатак једног метка као и дечакова бојазан да неће појести пса (а чини се да то више неће урадити) представља тај максимални прелазак границе хуманитета који мори оца и нагони га да рационализује да до тога никада није ни дошло. Још драматичнији преласци границе табуа одигравају се у дилемама о конзумирању људског тела у овим романима.

У периодима постапокалиптичне оскудице долази до трансгресије културолошких поставки западног, цивилизованог света, па се и људско тело, као сакрамент и нешто религијски, законски и етички неповредиво, трансформише и постаје извор хране. Пратећи жанровску конвенцију, канибализам је евидентан као класични троп постапокалипсе у романима двају аутора. У неким текстовима у којима се *Пут* чита кроз постхуманистичку теорију, мора се нагласити да неки од тих текстова разумеју постхуманизам у контексту негативности, губитка људскости и моралних начела, што није предмет савремене постхуманистичке критике. Роза Брајдоти указује и на такве могућности интерпретације померања дефиниције човека, јер сама дефиниција није била тако прецизно детерминисана, с обзиром на то да:

не можемо сви са сигурношћу тврдити да смо увек били људи, нити да смо само људи. Уколико под 'човеком' подразумевамо биће које нам је доба просвећености оставило у наслеђе, поједини међу нама нису ни данас препознати као сасвим људи. (Брајдоти 2016: 29)

Идеја чудовишта, као нечега са друге стране природе, посматра се као аберација природних закона и на граници са животињом. Међутим, имајући у виду да киборшко и чудовишно тело узурпирају границе природе и културе (о чему говори Дона Харавеј), можда је канибал прикладна метафора која функционише на више планова: као дефиниција постхуманог субјекта, као формација која замагљује границе човека и животиње, али и као ултимативни симбол капитализма.

Систем разлике човека и дивљака најснажније се етаблира приликом сусрета са људождером у коме човек види свој одраз, а како наводи Џефри Санборн,

хуманитет се додатно дефинише као 'људи који не воле људе који једу друге људе'. У дрхтању које кроз његово тело пролази при самој идеји канибализма, субјект открива границу човечанства – 'Не могу да волим људождера' – а притом постаје способан да препозна себе као хумани субјекат. Канибализам конституише хуманитет, дакле, зато што је то граница коју захтева хуманитет да би знала себе *као* себе. (Санборн 2001: 194)

Проблем канибала потпомаже конструкцији идеје о западном хуманистичком субјекту, јер дивљак људождер који постоји на колонијалним поседима, негде у прошлости, мора бити нешто наспрам чега би се дефинисао разумни, просвећени, западни субјект.

Према Питеру Сигеру, „вокабулар месождерства ('meat' а не 'flesh') настоји да задржи поделу између људског меса и неповредивости нељудске животиње” (Есток 2012: 2). Хорор који канибализам изазива код човека није присутан код потрошње хамбургера, јер „управо тај хорор који доноси таква снажна питања о једењу меса, питања која се све више постављају у енивирументалистичким наукама” (Есток 2012: 2). Имајући у виду

редукцију људских бића на идеју потрошне робе, Ентони Луис дефинише канибализам као „редукцију људских бића на природни свет” која „с једне стране превиђа разлике између људи, с једне стране, и флоре и фауне, с друге стране” (Луис 1998: 155). У роману *Година Потона* говори се о ланцу брзе хране *ТајниБургери*. Овај троп позива се на редукцију проблема популације у *Зеленом сунцу*, о коме је било речи, јер подсетимо се, људско месо постаје тајни састојак хране која се продаје људима. Истоветно, кроз сатиру Атвудове, проблем неподобних и маргиналних једноставно се решава кроз рециклажу у храну за друге, чиме се критикује и субвенционисана месна индустрија, мултинационални ланци брзе хране и однос према сиромашном човеку у свету неправде и Корполиција. У роману се помиње да нико не зна каква се врста животињских протеина користи као супстрат. Претпоставка је да се користи људско месо, будући да је локална Племафија подмићивала инспекторе Корполиције да не истражују порекло меса. Предапокалиптични свет плебеја обојен је лабораторијама дроге, киднаповањима и отмицама, илегалним трансплантацијама, али и трговином лешева. Тело постаје предмет трговине, а табу неповредивости људског меса престаје да буде предмет забране, будући да су се у „славним данима ТајнихБургера на улицама ретко налазили лешеви” (Атвуд 2013: 47). Аутоканибализам, који је својствен и за друга дела Маргарет Атвуд у контексту феминистичког тела, присутан је и овде, јер жене продају „своја јајашца на црном тржишту” (Атвуд 2013: 46). Тело се комодификује, што је наставак идеја којима се Атвудова бави у *Служавкиној причи*.

У познатом делу Вилијема Аренса *Мит о људождеру* (1979), мит о ритуалистичком канибализму везује се са европске колонизаторе. Наративи о преживљавању првобитних колонизатора Америке у 16. веку функционише као двоструки троп – онечовечити првобитне заједнице Индијанаца како би се нагласило њихово дивљаштво али и приказати похлепу конзумеристичког капитализма и вечите потребе за потрошњом ограничених ресурса. Канибализам као троп књижевне имагинације коришћен је у ранијим делима као елемент дехуманизације Другог, племенских заједница Новог света у колонијалним походима. Вијантс сматра да „прави канибали нису дивљаци Новог света, већ сами западњаци” (Вијантс 2016: 66). Слика људождера користи се као врхунски катализатор страха који креира неповерење у Другог, али и изговор за геноцид, то јест освајање нове земље.

Фасциниран антропофагијом, Монтењ 1592. пише есеј *О канибализму* у коме пореди ритуалну антропофагију племена са бруталним убијањем које португалски колонизатори врше над племенама Бразила. Монтењ закључује да су дела варваризма Европљана знатно бруталнија и шокантнија од онога што се сматрало дивљачким код староседелачких племена (види: Есток 2017). Док се у Аристотеловој *Реторици* закони и традиције сматрају нечим што се мора повинovati универзалности и безвремености природе (која доноси оно што је добро), Хобс говори о урођеној борби за опстанак, варварској природи човека која се испољава кроз примитивне нагоне и насиље (види: Есток 2017). У антрополошком смислу, можемо говорити барем три класификације канибализма: канибализму преживљавања, када човек прибегава једењу људског меса како би преживео – у ситуацијама тоталне несташице људи заточених у оскудним просторима бродолома (пример сплва *Медуза*) или преживелих путника уругвајског лета 571 на Андима. Овај мотив је уткан у америчку културу посредством записа америчких пионира који су се кретали према западу и откривали нове земље. Ова група пионира из деветнаестог века позната је као *Дунерова скупина*, према Џорџу Дунеру. Друга врста је егзоканибализам који се практиковао као једење припадника друге културне или племенске групације; на пример,

случајеви једења људског мяса белих мисионара на Фицију; Напоследку, имамо ендоканибализам, то јест, једење припадника из истог друштвеног круга – припадника властите заједнице, деце, родитеља, рођака, у контексту „са идеологијама о рециклирању и регенерацији животних супстанци” (Голдман 1999: 14), што видимо још на примерима остатака неандерталаца који би конзумирали мозгове припадника својих заједница у оквиру ритуалних посмртних пракси.

Узевши у обзир ове три формулације о канибализму, Есток проналази да је роман *Пут* тешко класификовати у оквиру ових верзија антропофагије, ако се узме у обзир да се канибализам из нужде одвија у алармантним ситуацијама несташице било какве јестиве хране (види: Есток 2017); у роману *Пут* таква несташица је перманентна. Заправо, таква ситуација у којој људи опстају у животу пре него што бивају поједени јесте на неки начин апсурдна – људи су готово једини живући организми на које наилазимо. С друге стране, нужни канибализам чини се као најједноставнија класификација. Егзоканибализам, како то сматра Есток, подразумева постојање већих и структуриранијих група него што су то арбитрарне микрокомуне и банде људождера које би могле нападати неког из друге културолошке групације; према очевом мишљењу, људи који не једу друге људе су добри, спрам људождера који су нехумани. Највише сличности можда се може пронаћи између ендоканибала и људождера Макартијевом роману, јер, како сматра Есток „Макартијев текст нам не говори да ли су жртве крвних култова извучене изван или из својих редова” (Есток 2017). Међутим, када се отац и син сусретну са групом људи, један човек му саопштава да је један од њих повређен, упитавши неименованог протагонисту да ли је доктор. Иако се ово може схватити као стратегија да га лакше савладају и ухвате, чини се да се брину за добробит једног од својих чланова, знајући да болнице и доктори не постоје и да се њиховом пријатељу ближи смрт. Приликом његове смрти можемо да претпоставимо да је убијени људождер напоследку био конзумиран, мада нам то није имплицирано у тексту, јер отац успева да побегне осталим људождерима.

Док се у ранијим текстовима модерни колониста суочава са канибализмом документујући искуства из новооткривених простора, троп нехуманог канибала убице провлачи се и у савременом дискурсу кроз медијске документарце о серијским убицама људождерима (на пример, Џефри Дамер, Алберт Фиш), али и зомбијима који имају неутајиву жељу за људским мозговима, јер како каже дечакова мајка у роману, они живе према сценарију филма о зомбијима, „живи мртваци у филму страве и ужаса” (Макарти 2007: 57). У постапокалиптичном контексту долази до инверзије ситуације у којој се свако окреће против сваког, у којој се дистинкција другог односи на било ког другог, то јест на оног који је донедавно био сународник и симбол цивилизованог човека. Дакле, канибализам маркира линију која дели цивилизованог човека предапокалиптичног доба од дивљаштва постапокалиптичног света. Према мишљењу Меги Килгор,

ово узнемирење дискретних категорија део је хорора [канибализма]: место је на којем се сусрећу жеља и страх, љубав и агресија и где је тело симболичко, а буквално фигуративно, човеково тело, сведено је на пуку материју. У ствари, канибализам укључује *успостављање* апсолутне разлике, супротности оног који једе и поједеног и уклањање те разлике, путем чина инкорпорације који их идентификује и чини то двоје једним. (Килгор 1998: 240, Бекер 2010)

Према Санборну, фигура канибала „конституише хуманистички дискурс, велики наратив модернитета и зато што његова радикална ’спољашњост’ помаже да се открије

непредвидивост оваквог дискурса” (Санборн 2001: 195). Есток проналази значајне паралеле канибализма и капитализма кроз дело Кристал Бартолович. Говорећи о неодрживим апетитима у савременом друштву, канибал представља „фетишизацију природног света” (Есток 2012: 4), кроз „примитивну акумулацију – успостављање услова за могућност – капитала” (Бартолович 1998: 210). Апетити које канибал поседује подсећају на динамику неодрживости капиталистичке потрошње, јер ако колонизација Новог света у том свету види само објект потрошње, онда се метафором канибала изражава страх да ће апетити Старог света у својој неограниченој потрошњи канибализовати Нови свет, истовремено прождирући саме себе. Када се потроше сви ресурси услед неке катастрофе, човек ће постати тржишна роба, али само дотле док се и та роба не потроши.

Правећи паралелу између екокритике и канибализма, Есток користи термин екофобије, који дефинише као

ирационални и неутемељени страх или мржњу према природном свету, присутну и суптилну у нашем свакодневном животу и литератури као што су то хомофобија, расизам и сексизам. (Есток 2012: 5)

Овај страх од природе се рефлектује кроз кампање фармацеутских и козметичких компанија у потребама константне борбе против бактерија, вируса, па и самог улепшавања и козметичких операција – учинити да неко изгледа природније, истовремено одстрањујући природну датост. Парадоксално, Кошчићи изгледају савршено, превише естетизовано, као модели из часописа. Такође, стална борба против напасти као што су глодари, бубе, или комарци, говори о страху од колонизације градске средине дивљином. У таквом страху почива жеља за „моћи и контролом” (Есток 2012: 5). За Мери Килгор, канибализам представља „оправдање за мржњу и агресију” (Килгор 2011: vii) према колонизованом другом – анимализовање народа Африке и староседелаца Америке како би оправдали насиље, убијање, поробљавање и асимиловање. Кроз Агамбеново успостављање разлике идејом модерне антрополошке машине, канибализам учвршћује разлику између човека и звери, али је истовремено и руши (на примеру интелегентног људождера Ханибала Лектора).

Канибализам као спектакл медијског дискурса западног света везује се за катастрофу француске војне фрегате Медуза 1818. године, која је послужила као супстрат за слику Теодора Жерикоа *Сплав Медуза* (1820). Група преживелих бродоломника направила је сплав у покушају да преживи, а услед недостатка хране, прибегли су канибализму. Овај догађај је у медијској сфери западне културе шокирао јавност; модели су били аутентични лешеве које је прикупио из просектуре и других локација и наслагао да би репликовали догађај катастрофе. У предавању на ФМК, Мишко Шуваковић сматра да је ова слика била:

један од првих медијских спектакла који се тицао [...] катастрофе [која се како видимо] повезује са моћима медијске визуелизације и стварања јавног мњења, јавног уживања. Ја сам тај који то гледа а не онај који се ту налази. Тај који сам ја који то гледа, заправо свој предмет жеље, драме, трауме, премештам на другог. (Шуваковић 2019)

Користећи антропофагију као елемент страха и дехуманизације у савременом медијском дискурсу, медији извештавају да се у ратом захваћеним подручјима (ДР Конго) или у екстремно тоталитарним и сиромашним режимима (ДНР Кореја) прибегава канибализму, било да је ритуално или из крајње нужде. На примеру рата за слободу Јужног Судана „починиоци – описани као владине снаге или њихови савезници – наводно су

мучили своје жртве, укључујући и присиљавање да скачу у ватри или једу људско месо” (Френс24, 2015), док се на примеру Рата у Босни извештава да су:

Муслимани одсечени од помоћи у источној Босни прибегли [...] канибализму да би преживели, рекао је изасланик Босне у Уједињеним нацијама. Амерички амбасадор Мухамед Сакирбеј није детаљно образложио и није било начина да потврди своју тврдњу. (*Асошијетед Прес*, 1993)

Док су у првом случају владине снаге, на негативан начин презентоване у медијском дискурсу као канибали, вршили ритуални канибалистички чин, муслиманска страна у рату у Босни представљена је као страна принуђена на канибализам услед несташице хране. Дакле, питање канибализма из нужде не мора да нужно служи као средство за дехуманизовање човека, али канибализам као стратегија успостављања моћи то може бити.

Канибалистички троп у постапокалиптичном мејнстриму неретко се тумачи и као катализатор капиталистичке потрошачке естетике, нужно повезан са задовољством читаоца да проживи ситуације у којима се није нашао, а у којима се, услед стрепњи непрекидног друштвеног раста и оскудице као њеног резултата може наћи. Овакви романи испуњавају читалачка очекивања приказом одигравања апокалипсе који код конзумента (читалаца) доводе до стања екстатичног задовољења потреба, па из тог разлога Карл Бекер сматра да она „прати одређену капиталистичку функцију” (Бекер 2010: 29), или прецизније речено функцију (како то дефинише Рон Розенбаум) „нуклеарне порнографије” (види: Бекер 2010: 30). Ова идеја се заснива на конвенцијама класичне порнографије, где се прво јавља узбуђење па се напослетку гради нарација до климакса радње у којој гледалац доживљава врхунац задовољења.

Жанровске конвенције предвиђају линеарни ток постепеног апокалиптичног стања, описа и наслађивања апокалиптичним догађајем, а напослетку и ситуацију која следи након апокалипсе. Постепено погоршавање ситуације од визија празних рафова у супермаркетима, несташице струје, горива и хране, урушавања система у којима урбани простори пренасељени потрошачима у ситуацији прекинутог ланца снабдевања основних животних намирница бивају принуђени на насиље, завршава се неетичким поступком конзумирања човечијег тела. У стриктно жанровски оријентисаном роману аутор би задовољио жељу читалаца описима линеарне прогресије апокалипсе, фокусирајући се на војерски опис климакса саме катастрофе, опширних описа смрти и конзумирања људи у детаље, које имају за циљ да задовоље нагоне страха и панике. У постапокалиптичном мејнстрим роману, међутим, не даје се простора самом чину, већ се он успутно и ефективно помиње – канибалистичка порнографија сведена је на неколико пасуса описа људских остатака и људских складишта. Читалац се лишава оваквог задовољства детаљних приказа људског чина, који упркос томе што означавају једно од кључних моралних питања у роману, бивају приказани у свом свршеном чину, а хоризонт очекивања жанровског читалаца бива константно изневерен.

Према тексту Џордана Доминија, *Пут* као једну од кључних метафора види канибализам као симболичку репрезентацију конзумеризма, симбол САД, као

резултат крајње тежње за конзумирањем и може се читати као тмурно, екстремно упозорење целог света комодификованог и претвореног у отпад [у коме] чак ни крај света не види укидање конзумеризма. (Домини 2015: 144)

Кроз читав роман, отац и син покушавају да дођу до имагинарног југа где, како се чини, постоји могућност конзумирања хране, а да у истом том процесу кретања сами не постану храна. Да ли ће се отац и син, упркос својим моралним начелима, напоследку одлучити за канибалистички чин, када сви ресурси буду потрошени? Кроз роман сагледавамо слике вечите несташице ресурса који нас упорно враћају у свет конзумеризма, јер када простор природе не постоји, када је пољопривредна производња угашена нестанком биљака и животиња, напоследку је неминовно питање када ће и они који одржавају начела старог света почети прождирати једни друге. Отац и син упорно проналазе артефакте и симболе конзумеристичке Америке у којима објекти на које наилазе не поседују значај за одржање живота, као што су то камиони, возови, продавнице и слично. Оно што се може појести је конзервирана храна, остаци некадашњег света, које проналазе у склоништима. Бекер наводи да је бункер који проналазе отац и дечак „симбол предапокалиптичног света и његових ресурса, који је упркос свом обиљу, ипак коначан” (Бекер 2010: 39), јер након кратке гозбе и одмора следи опасност да буду убијени и поједени од стране других луталица.

У Макартијевом роману, човек свађен као врховни конзумент, коме је други човек на дну као и на врхунцу ланца исхране, јесте право чудовиште (види: Бекер 2010: 40). Канибализам представља ултимативни табу који постаје једна од последњих означитеља хуманитета у свету у коме више не постоје морални обзири, већ само пуко преживљавање. Канибализам дефинише ко су добри момци, рефлектујући се у сталном самопотврђивању да неће прекорачити ту линију и појести људско месо, што је, према Бекеру, „симболичка веза са конзумеристичком прошлосту од које [отац и син] беже” (Бекер 2010: 42). Јер како примећује Бекер, Макарти

подсећа читаоце можда на њихов сопствени страх од конзумирања и искоришћавања на тржиштима на којима су запослени. Макарти се ослања на овај древни табу, док се наизглед придржава жанровских захтева, заправо инвертирајући жанр, напоследку сугеришући да је наша жеља да конзумирамо – да будемо сведоци канибалског чина – пропорционална нашем страху да ћемо бити жртве чина канибализма која нас пљачка наше субјективности. (Бекер 2010: 42)

Призори канибализма код Макартија увек бивају откривени читаоцу након конзумирања, након тог чина, без сликовитог призора черечења и кувања; тела су увек приказана као производи, као већ припремљена, конзумирана храна, или она која то тек треба да постане. При првом сусрету са људождерством, отац и син наилазе „на кости и кожу на хрпи затрпане камењем. Локва дроби. Гурну кости врхом ципеле. Изгледа да су их кували” (Макарти 2007: 72). Као што смо напоменули, Макарти заобилази описе самог чина, остављајући имагинацији читаоца да конструише сам чин касапљења. У следећој инстанци више детаља указује на нови симболички поредак, у коме остаци тела бивају обележени готово ритуално:

зид са друге стране фриза од људских глава, све гледају у исту страну, сасушене и трошне и искежене, упалих очију. Носе златне минђуше у ушгављеним ушима а на ветру им се ретка и умољчана коса увија на лобањама [...] голе лобање обојене са знаковима ишкрабаним преко чела а једна од белих костију имала је пажљиво мастилом обележене шавове као неки детаљни нацрт за склапање. (Макарти 2007: 92)

Посматрајући колону култова крви, отац и син сведоче о колони робова који асоцирају на стоку која се води у кланицу. У постапокалиптичном простору, банде канибала

лове сваког ко им се нађе на путу и свако постаје храна. Из њиховог описа примећујемо жанровске карактеристике, негативце попут банди које се појављују на холивудским биоскопским платнима *Побеснелог Макса*, *Подводног света*, *Књиге о Илају* и других:

Сви са црвеним марамама око врата [...] Носе металне цеви од три стопе пресвучене кожом. Везане ужетом за зглобове. Неке од цеви обавијене ланцима са танким облицима топуза на крају. Прошли су уз звекет, ступајући и њишући се као навијене играчке. Зарасли у браде, дах им се пуши кроз маске [...] Фаланга иза њих носи копља или кости урешене кићанкама од врпци, дуга сечива израђена од опруга камиона у некој склепетаној ковачници на северу [...] Иза њих иду кола која вуку упрегнути робови натрпана отетим пленом, а после њих жене, можда њих десетак на броју, неке бремените, и напослетку још додатна свита дечака наложника оскудно одевених на хладноћи и са псећим огрлицама и сви у јарму. (Макарти 2007: 93–94)

Касније у роману, отац и дечак проналазе кости које верују да припадају људима скуваним у лонцу, док роман прогресивно приказује све бруталније слике резултата канибалистичког конзумирања. Један од најморбиднијих призора јесте онај из подрумског складишта људи у коме отац среће наге и искасапљене робове. Један човек је био осакаћен, његове подвезане ноге биле су исечене и вероватно конзумиране. Складиште људских тела спремних за конзумирање карактерише:

Нељудски смрад [...] Под од иловаче. Стари душек са тамним мрљама. [...] подиже светло. Збијени уза зид са друге стране голи људи, мушкарци и жене, сви се упиру да се сакрију, штите лице рукама. На душеку лежи човек са ногама одсеченим до кука а патрљци црни и спаљени. Смрад је био ужасан [...] Помози нам, шаптали су. (Макарти 2007: 113)

Напослетку долази до разбијања можда најснажнијег табуа, слике новорођенчета испеченог на ражњу, које је нека група људи оставила и побегла. Можда од страха од других људождера а можда и због последњег трага хуманитета који их одвраћа од конзумирања меса невиног детета. Новорођенче у постапокалиптичном простору постаје врховни симбол краха симболичког поретка у коме оно бива репозиторијум залиха хране које ће напослетку бити искоришћено за људску прехрану.

Док добри момци у роману *Пут* попут ловаца сакупљача прикупљају шта се може пронаћи, а то углавном бива конзервирана храна или воће, притом не прелазећи границу канибализма, лоши момци су они који су ту границу прешли, јер постхумани човек постапокалиптичног доба јесте онај који конзумира људско месо. Стога, Лора Рајт запажа да у контексту романа *Пут*

доброта у потпуности зависи од тога шта једе; сви други облици и дела доброте која су постојала пре апокалипсе своде се на јединствени етички императив хране: бити добар не значи јести одређене ствари, људе и храну која припада другим људима. (Рајт 2014: 8)

Дечаков постапокалиптични и постхумани идентитет заснован је на идеолошким моделима света у коме је одрастао, али и даље прати очеве догме о трансгресији границе људског меса. То се огледа у константној жељи за потврђивањем и преиспитивањем да су они ипак добри момци који чувају огањ, да неће јести људско месо.

Домини се позива на Агамбену идеју профанације, еманципаторску тактику усмерену против биомоћи. Као што су сакрални објекти у античким културама бивали измештени из сфере слободне употребе у божански простор и као такви били забрањени, тако се профанацијом објекат из сфере религијског и светог враћа у свакодневну употребу,

профанизујући се (види: Домини 2015: 149). С тим у вези, Агамбен прави јасну дистинкцију између објекта употребе и објекта канибализма – објект употребе и даље постоји као очувана целина, док се објект канибализма у потпуности уништава и прождире. Као пример за ову границу између сакралног и профаног, Агамбен наводи жртвовање као чин који се нормативима и законитостима дефинише у зависности од културног и идеолошког религијског контекста. Конзумирање људског меса јесте табу, али симболичко конзумирање тела Христовог, као хостије, није. Конзумирање меса краве налази се у сфери сакралног у хиндуизму, док ислам забрањује конзумирање свињетине. Чин једења, то јест, трансгресије границе, профанизовао би овај сакрални чин. Из тог разлога отац и дечак се хране отпацама капитализма, излучевинама и смећем које оно иза себе оставља, а само би месијански чин дечака који носи ватру могао да профанизује чин канибализма, да га врати из сакралне симболичке употребе у световно.

Чин профанације, виђен као анархистички и лудистички чин игре, јавља се у активности супротној спектаклу, једној апсолутно непорофитабилној активности која пркоси капитализму прекомерне потрошње. У склоништу у коме проналазе храну, отац и син организују вечеру на темељима симболичких чинова старог света који за њих потврђују да све вредности нису изгубљене. Једна класична вечера за столом и прибором за јело јесте такав поступак, јер „начин на који дечак и отац заједно једу, размењујући сећања и виде свет какав јесте и какав је био је чин профанације. Они претварају отпад у нешто што треба [...] неговати” (Вијнантс 2016: 70). Позивајући се на Деридин концепт карнофалологоцентризма који у овом контексту представља свет људождера, вегетаријанство о коме смо претходно говорили може се разумети као канибализам *par excellence*, будући да се неповредивост људског тела мора профанизовати управо из сфере капиталистичке потрошње⁸⁶, јер како примећује Вијнантс, то се одиграва путем одбацивања материјалног тела као робе, то јест као материјалне супстанце коју капитализам може имати у власништву и може користити јер „путем профанације тело ће бити враћено у сферу човека” (Вијнантс 2016: 70). Канибализам, стога, представља снажну метафору која надилази чисто убиство и једење, јер његова превасходна функција јесте не само визија еколошке потрошње ресурса у тренутку максималне несташнице, већ и успостављање граница сопства и другог, деконструисање те баријере на дефинисање човека и нечовека, човека и животиње, хране и политике једења, као и разумевање формација гротескне телесности без канибализовања другог и первертирање капиталистичког поретка конзумеризма кроз чинове профанације.

У роману *Година потопа*, канибализам и конзумеризам су такође повезани путем масовне производње хамбургера од људског меса. Међутим, чини се да канибализам у романима Маргарет Атвуд није питање апсолутног недостатка ресурса: биљке и животиње

⁸⁶ Џордан Домини анализира питање профанације и конзумеризма у роману *Пут*, однос који се приказује кроз чин игре. Дечак заборавља да поседује играчку – жути камион, а пингвин играчка на навијање има застрашујући сентимент и више асоцира на корачање колоне робова које воде култови крви (види: Домини 2015: 154). Чак и када се нађу у напуштеном возу, човек не успева да иницира игру, јер дечаков мисаони и језички регистар не поседује искуство о возу – они ово искуство не могу да проживе, с обзиром на то да је отац једини који носи ова сећања. Исто се дешава и са објектима попут фруле коју не умеју да свирају; фрула постаје сувишни предмет старог света који више нема своју функцију (види: Домини 2015: 155). Стога, чини се да конзумеризам успева да опстане као идеолошки дискурс у коме више не постоје функционални објекти – али идеологија жеље за потрошњом остатака старог света и даље постоји.

и даље постоје, микропољопривреда такође егзистира. Функција канибализма у роману је такође и производња спектакла, ужаса и хорора, као и демонстрације моћи. У постапокалиптичном простору романа, Пејнболери организују гладијаторске игре на живот и смрт, у којима понекад ритуално канибализују противнике:

неке екипе вешале су убијене на дрво, неки су касипили тела, одсецали главу, вадиле срце и бубреге. То су чинили да би заплашили чланове супротног тима. Чак би и јели понеки део леша, ако би им понестало хране, или тек да покажу колико су окрутни [...] Заборавили [бисте] да границе уопште и постоје. Радиле бисте све што је потребно да преживите. (Атвуд 2013: 124)

Дакле, Пејнболери прибегавају антропофагији да би изазвали страх и успоставили моћ, да би себе дехуманизовали и тиме постали надврста људи, алфа мужјаци. С друге стране, симболика прождирања у романима трилогије која се у идеологији Баштована базира на неповређивању животињског тела јер сматра животиње једнаким али хуманизује све животиње, доводи до тога да је чин једења животиње својеврстан вид канибализма, јер „ни једна особа не би јела животињу чије су ћелије макар делимично истоветне с њенима” (Атвуд 2004: 36). Баштовани би, пратећи своју доктрину, радије умрли од глади него да прибегну једењу животиња, што се, касније показује као неуспела идеологија, у тренуцима у којима Тоби размишља да ли да „једе те теоријске будуће рибе? Наравно да не. Наравно да не још” (Атвуд 2013: 13), као и поменуте ситуације конзумирања свињона са ДНК структуром човека. Њихова доктрина заснива се и на социјал-дарвинизму, према коме се животиње и не размножавају у оскудици да не би дошло до великог изумирања услед недостатка ресурса. Питање смрти у таквој ситуацији јесте проблем саме егзистенције у којој се размножавање човека интерпретира као опасност за природу, а животиње, према овој сатиричној идеологији, бивају спремније за сусрет са таквом стварношћу:

Маштом, људи могу да замисле сопствену смрт, могу да виде како им се ближи, а сама помисао на неумитну смрт делује као афродизијак. Пас и зец не понашају се тако. Ето ти птице, у доба оскудице не полажу јаја, или се уопште неће ни парити. Међутим, људска бића се надају да могу пренети своје душе у неког другог, у нову верзију самих себе, и тако остварити вечни живот. Значи, због наде ћемо пропасти као врста [...] али свакако ћемо пропасти и без наде. (Атвуд 2004: 136)

Овај песимизам Кошчевог погледа на свет о штетности човека по околину коју нарушава чак и својим бројним стањем, можемо упоредити са сличним аутодеструктивним, квазибиоцентристичким погледом на свет Божјих баштована који предлажу политику небрањења приликом напада животиње, јер:

Шта је благословеније, јести или бити поједен? Бежати или гонити? Дати или примати? Јер је то све у бити исто питање [...] Не бисмо били људи када не бисмо радије били прождирачи него прождрани, али и једно и друго је благослов. Ако ваш живот буде затражен од вас, будите уверени да га тражи Живот. (Атвуд 2013: 405)

И ове идеје показују се као неизводиве, јер постапокалиптични јунаци (попут дечака и оца у Макартијевом роману) ипак воле живот и не желе га дати, јер и они су и људи и животиње у биолошком смислу, па се одбацивши конструкције религијских доктрина Баштована напослетку боре за голи живот и успевају да преживе. Јер, ако нисмо другачији од животиња и ако нисмо њихови господари, онда и за нас важе иста правила борбе за опстанак и преживљавање.

То нас доводи до најснажније слике канибализма у трилогији – то нису брутална касапљења који чине насилни Пејнболери када у гладијаторским аренама убијају једни друге. Спектакуларизација насиља огледа се и у обреду иницијације у коме се води *Battle Royale*, борба на живот и смрт у коме само победник може приступити овој групацији, а као последњи чин жртвовања, својим пријатељима који би изгубили, филетирали су очи (види: Атвуд 2014: 297). Пејнболери су од самог почетка они дехуманизовани други, чиста жанровска конвенција и њихови поступци нису изненађујући. Најпотентнија слика људождерства јесте управо ноншалантно конзумирање људског тела које чине ЛудАдамити, након што су прешли границу веганске етике, вегетаријанства, као и конзумирања лиминалне животиње свињона. Конзумирање људског тела више не да није табу, већ представља пријатан оброк у коме се конзумира један од убијених припадника Пејнболера, Чака. Зеб упозорава Тоби да ће оно што каже можда бити одвратно, да је „узео мало Чака. Исекао сам парче перорезом, онако као тестером” (Атвуд 2014: 70). Оправдавајући свој поступак тиме да се од меса зечева могу осушити мишићи, као и да печурке и веверице напосто нису довољан извор калорија, Зеб наставља да конзумира људско тело, док се Тоби, накратко размишљајући о времену кад би јој такав поступак изазвао мучнину, пита: „Који део Чака си узео?” (Атвуд 2014: 70). Одговоривши да је узео најдебљи део, са најмање костију, примећујемо да се о људском телу сада говори као о храни, о дехуманизованим деловима тела обрађеним и спремним за конзумирање. Овај поступак се такође оправдава идејом *поједи или буди поједен*, јер сваки Пејнболер би учинио исто према њима. Кроз читав процес конзумирања, Зеб се удвара Тоби, лупкајући је по задњици и предлажући да донесе букет цвећа као романтично опште место удварања, које се одвија у овој бизарној ситуацији. Конзумирање људског меса постало је норма, а сваки табу асоциран са трансгресијом тела, ствар је прошлости која се не може вратити.

Чини се да у Макартијевом роману, канибализам и трансгресија табуа представља ултимативну забрану која нужно води томе да буде перципиран као лош човек, док његови поступци према крадљивцу ствари кога непотребно доводи у смрт то нису, упркос томе што осећа грижу савести. Отац се ипак придржава норматива старог света и настоји да то одржи до своје смрти, док дечак, који такође усваја ова правила понашања, преноси идеје хуманитета у нови свет. У трилогији *ЛудАдам*, питање трансгресије ових граница се полако помера до тачке у којој се, у последњем роману, људско месо конзумира са осећањем комфора и лагодности. У стању оскудице и рата (јер сусрет са Пејнболерима јесте борба на живот и смрт), владају другачија правила у којима се извор протеина не одбацује када противник који намерава да убије протагонисте бива убијен. То етичко питање конзумирања и поштовања тела као носиоца душе бива подвргнуто сатиричном односу према сакралном, као и критици конзумеризма и конформизма, јер уловити животињу понекад није лако, а ако су сви егалитарни, зашто би човек (као врста животиње) био изузет. Није ли то пародија спицијецизма? Напоследку се питамо, да ли је отац мање човек ако поједе већ убијеног припадника култа крви? Да ли су Зеб и Тоби мање људи ако исто то чине? Да ли је потребно изразити одбојност пре таквог чина да бисмо сачували наш људски идентитет успостављен према нормама старог света, или се препустити конзумирању људског меса, вредног извора протеина у оскудици? Нити отац нити ЛудАдамити не убијају људе зарад забаве (па ни зарад прехране) и то су одлике старог света које они ипак задржавају. Они су ипак, напоследку људи, протагонисти који настоје да то и остану у једној драматично и радикално измењеној топографији постапокалипсе.

V. ЗАКЉУЧАК

Имајући у виду да романи постапокалиптичне тематике на књижевном пољу егзистирају од почетка 19. века, а да се постапокалиптични роман схваћен као поджанр СФ-а популаризовао 1950-их година, наш задатак је био да одредимо на који начин се постапокалиптично конституише у корелацији са канонски схваћеним фикцијама књижевности главног тока. Имајући у виду публикације дела етаблираних аутора (Анџела Картер, Пол Остер, Борислав Пекић) која су се бавила (пост)апокалиптичним феноменом академски признатим оквирима, наша претпоставка је да романи Кормака Макартија и Маргарет Атвуд, на почетку новог миленијума, представљају оно што суштински можемо одредити у оквирима постапокалиптичне мејнстрим прозе услед тога што постапокалиптично представља централни догађај у њиховим делима. Стога, главни задатак ове тезе јесте био да се изнађе трајекторија конституисања постапокалиптичне фикције као једног књижевног феномена или мода који се налази у пољу књижевности а који се наслања на жанровске конвенције које усваја и које истовремено одбацује. Да бисмо одговорили на ова питања тезу смо одделили на три засебне целине (изузимајући увод и закључак): на поглавље које се бави дефинисањем канонске књижевности и традиције на којима се базирају канонски препознати романи, на питање постапокалиптичне књижевности Макартија и Атвудове у тим координатама, али и на разумевање постапокалиптичног као жанра СФ-а у оквиру којег је овај књижевни феномен био тумачен до појаве романа Кормака Макартија и Маргарет Атвуд. Следеће поглавље дисертације се бави канонским елементима постапокалиптичне прозе, у коме смо елаборирали на који начин се романи Макартија и Атвудове ситуирају у контексту литерарне традиције према којој канон препознаје своје ауторе као оне у каузалном односу са својим претходницима и онима који ће их наследити. У том контексту анализирали смо матрице митских, религијских, философских и литерарних књижевних дела на која се аутори позивају и која трансформишу успостављајући своје романе у пољу утицаја, алегорија, стилова и интертекстуалних позивања других канонских дела. Ово поглавље доприноси закључку да су дела постапокалиптичне прозе 21. века у романима Макартија и Атвудове дела која завређују канонско препознавање и као таква се не могу тумачити као дела тривијално схваћеног жанра постапокалиптичног. У последњем поглављу, анализирали смо ове романе оптиком друштвене, културолошке и антрополошке критике, нарочито у контексту које ова дела имају у актуелном друштвеном моментуму. Будући да сва дела настају у неком друштвеном поретку, закључили смо на који начин се ови романи поигравају са конвенцијама жанра постапокалиптичног, да би имплицитно или експлицитно указали на друштвене кризе и постапокалиптично не само као књижевни мод, већ и као вид једне актуелне културне доминанте која се карактерише културним замором, али и забринутошћу за будућност света који је бременит еколошким кризама и општом стрепњом за преживљавање.

Специфичније, у теоријском поглављу докторске дисертације поставили смо питање на који начин се савремени постапокалиптични роман (с)налази у канону, али и

проблематизовали канон као такав. Водећи се претпоставком да је књижевни канон свој корпус обогатио ауторима СФ-а и фантастичног (Мери Шели, Велс, Орвел, Хаксли, Легвин), утврдили смо да не постоје формалне препреке које би спречиле дела постапокалиптичне тематике буду искључена из академских разматрања, упркос томе што је књижевна продукција постапокалиптичног у 20. веку припадала б-литератури, или била схваћена као таква. Имајући у виду да је канон био схваћен као елитистички круг високе прозе коме је СФ неприлагодљив и формално и тематски, утврдили смо да канон не само да није једна стриктно дефинисана категорија, већ да се, нарочито у последњим деценијама, трансформише и прихвата ауторе који се не баве тематиком главног тока, инкорпорирајући њихове фантастичне светове будућности. Бавили смо се питањем канона који постаје отворенији за тематику постапокалиптичног, при чему смо се осврнули на дебату о канону као идеолошки схваћеној категорији; показало се да се канон отвара за дела са СФ жанровском тематиком, али и да проза СФ-а постаје знатно квалитетнија. Из тог разлога, наш оквир се базирао на проналажењу аналогија које Макартија и Атвудову чине делима канонске књижевности, засноване на мрежама утицаја признатих академских романа, као и на конвенцијама из сфере жанровске књижевности које дају нови кредибилитет маргинализованим темама постхуманих андроида у парадигми после краја света и драматично измењеног пејзажа. Установили смо и да Макарти и Атвудова из жанровске прозе црпе одређене конвенције које преобликују или чак одбацују.

Жанровско, у том смислу, бива проблематизовано као термин у књижевно-теоријском контексту као и у контексту паралитерарног и тривијалног, па се концепт *мода* појављује као класификација постапокалиптичног на литерарно-теоријском хоризонту. Закључили смо да се кроз књижевну историју жанровско, тривијално и високо преклапају и преплићу тако да ове категорије постају дестабилизоване. Позивајући се на текстове Женета и Дериде, дотакли смо се проблема са жанровским као књижевно-теоријским термином, који је условљен историјским и идеолошким контекстом којим тежи да обједини већи корпус разнородних књижевних дела, услед чега ови аутори жанр називају неприродном категоријом, док се појам мода помаља као начин да се феномен разигра на синхронијској и дијахронијској равни, како то тумачи Нортроп Фрај. Мод о свету после његовог краја може бити супстрат кроз који се огледају различите књижевне традиције, нарочито када имамо у виду да се у иронијском, те сатиричном моду говори о комичној постапокалипси Маргарет Атвуд.

Под претпоставком да се постапокалиптично из сфере паралитерарног транспонује у сферу такозване „високе” књижевности, у уводном поглављу настојали смо да дефинишемо канонску прозу као поље које дозвољава кокетирање са жанровским и тиме постаје пријемчиво за елементе жанровског романа: хорора, готике, научне фантастике, криминалистичког романа, авантуре и других. Ови жанрови сматрани су „нижом” књижевношћу услед употребе литерарних клишеа и конвенција и стога су се одликовали одређеним степеном предвидљивости и сматрани за популарну, тривијалну литературу. Схваћени као жанровски, романи су имали своју функцију: функција хорора као жанра била би да доведе читаоца до осећања страве, док је готика подразумевала духове и замкове и требало да изазива осећаје натприродне језе. Научна фантастика базирала се на новуму, како га дефинише Дарко Сувин, виду садржинског онеобичавања у форми неког научног достигнућа измештеног у будућност или алтернативну прошлост. Читалац жанровског дела СФ-а би имао увид у неки нови свет објашњен посредством инхерентне логике неког, нама

још недоступног, научног система: путовања у далеки свемир и сусрета са ванземаљцима, временске машине, виртуелних светова, робота или андроида. Аутори СФ периода палпа и оних који припадају тврдокорној научној фантастици долазили су и из сфере науке – у Гернсбековим алманасима приче би публиковали математичари и инжењери заинтересовани да читалаштву прикажу неку нову научну идеју. То је ореол који прати и СФ и данас и из тог разлога аутори попут Ијана Маџуана и Маргарет Атвуд осећају потребу да се ограде од жанровских класификација СФ-а. И када се неко дело научне фантастике нађе у књижевном канону – као што су то Хакслијев *Врли нови свет*, Орвелова *1984-а*, или *Кланица 5* Курта Вонегата, они, како се чини, иступају из жанра и прелазе у канон, из разлога што њихови романи нису чисто популарни и ескапистички, јер њихови светови се користе овим књижевним модом да би поставили нека фундаментална питања о људској природи на вештији начин од оних који остају у пољу тривијалног. Кокетирање са жанром није појава карактеристична за књижевност двадесетог века. У *Окретају завртња*, Хенри Џејмс користи жанровски предложак готског романа и конвенције приповести о духовима. Међутим, Џејмсов роман одбацује стереотипна очекивања једне приче о духовима смештајући ове необичне и мрачне појаве у садашњост и реалност пре него у мистичне светове у које читалац улази, иступајући из свакодневног. Такође, интерпретација духова у утвара у роману *Окретај завртња* предмет је вишеструких тумачења, а питање које остаје отворено јесте да ли су они предмет менталних процеса или нешто аутентично натприродно. На сличан начин, мистична постапокалиптична атмосфера Макартијевог *Пута* отвара вишеструка поља интерпретације – од религијске до секуларне тематике апокалиптичног, кроз замагљену визију оца чијем се приповедању не може увек веровати. Пре Џејмса, паралитерарно обилато користи и Едгар Алан По употребљавајући конвенције готичке прозе у својим делима, али никако само да би атмосфера била мистична због осећаја мистичности, већ и да би заронио у дубине померене и дестабилизоване људске психе али и философије тоталности као што чини у причи *Пад куће Ашерових*. Његово кокетирање са жанровским фасцинирало је постмодернисте који користе жанровско да би проматрали метафизичка питања субјекта, ауторства, текста и слично.

Дакле, једна од карактеристика постапокалиптичне прозе јесте да постапокалиптично стање романа буде централно у делу, да у потпуности дефинише идентитет и субјективитет, понашање, мишљење и активности јунака, те да створи атмосферу једног у потпуности уништеног света без могућности повратка на стари поредак, али да истовремено отвори теме које су релевантне за наш свет. Савремени постапокалиптични мејнстрим роман није постапокалиптичан да би нам искључиво пружио могућност да избегнемо у други, фантастични, а ипак могући свет, већ да нам кроз модус постапокалиптичног отвори мноштво других тема о нашој актуелној егзистенцији у овом, нашем свету.

Књижевно дело формира се на одступању од ових клишеа, на мешању онога што морамо класификовати као жанр да би га одбацили. У том смислу, треба се осврнути на идеју мода као нечега различитог од жанра према класификацији Жерара Женета, према чијем мишљењу жанрови постоје као природне категорије а модови као природне форме које могу бити наративно или дискурзивно профилисане. Међутим, установили смо да дефиниције и жанра и мода, као и канона нису стабилне и чврсто одређене. Канонска књижевност као елитистичка књижевност високог стила која се наслања на традицију и претходна канонска дела а оставља могућност да и сама постану поље алузија неким будућим делима, постаје поље мешања „високог” и „ниског” стила, нарочито у двадесетом

веку, како на тематском тако и на стилском плану. Постмодерни философски, културолошки и литерарни период отвара се према паралитерарном као извору значења које прожима књижевно дело. Границе ових некада антагонистичких стилова нису више тако јасно одељене јер се жанровска дела све више прекомпонују у постмодерном књижевном обрасцу. У складу с тим, примећујемо да постапокалипса као жанр са властитим конвенцијама – катастрофа, мале групе преживелих, раскид са прошлошћу, креирање нових заједница – јесте плодотворна за конституисање канонског дела, а то се одвија усвајањем ових авантуристичких, паралитерарних образаца и њиховим преобликовањем. О текстовима Макартија и Атвудове не можемо говорити као о паралитерарним; штавише, не можемо говорити ни само о једном моду – постапокалиптичном, који јесте главни мод, већ су код двају аутора присутни елементи готског романа, дистопије, научне фантастике, авантуре, као и сатире, пародије, и других модова, које неки аутори теже да одреде идејом жанровске мешавине када говоре о овим романима. Можемо, у складу са овим, закључити и да су дела Кормака Макартија и Маргарет Атвуд жанровски недетерминисана, то јест, да их је тешко укалупити у један постојећи жанр ако то покушамо да урадимо. Међутим, неопходност жанрова као почетне позиције за покушај одређења неке жанровске или модске карактеристике, омогућава нам да до започнемо и приметимо мрежу ових конвенција које аутори користе да бих их њих иступили.

За Макартијев стил може се рећи да упорно избегава јасну жанровску класификацију осим ознаке да је у питању макартијевски стил (који у роману *Пут* одступа од комплексне према сведенијој синтакси – а то подражава општи осећај постапокалипсе). Утицаји које Макарти тематски и стилски дугује Мелвилу, Фокнеру и Хемингвеју су присутни, а неке од многобројних алузија које се тичу постапокалипсе у роману *Пут* крећу се од Дантеа, Јејтса, Т.С. Елиота до Бекета, иако је мрежа значења знатно обимнија и може бити предмет једне засебне тезе. Ми смо се овим алузијама бавили у оном контексту у којем нам доприносе разумевању једног постапокалиптичног стања у којем смо највише простора посветили позивањима на библијску апокалипсу и платонистичку философију коју настоји да деконструира. Стога, имајући у виду тезу о канонској књижевности Т.С. Елиота у оквиру које се од аутора очекује да ступе у интеракцију са пређашњим и будућим класицима, да путем постављања универзалних тема којима се баве дела класичне књижевности наставе традицију, за Макартија можемо са сигурношћу тврдити да представља део канона у класичном смислу. Са том премисом и покрећемо питања канона, јер Харолд Блум Макартијев *Крвави меридијан* сврстава у сам врх америчке књижевности позног двадесетог века. Приметили смо да коришћење жанровских предлогака детерминише Макартијеву прозу, јер након употребе конвенција вестерн романа, Макарти користи постапокалиптичне конвенције СФ-фикције.

Имајући у виду на који начин се канон конституише у књижевним делима, захваљујући текстовима Т.С. Елиота и Харолда Блума, можемо да закључимо да романи које ова теза анализира отварају могућност да се у 21. веку о постапокалиптичном роману говори као о канонском. Начин на који се трансформише библијски мит и на који се интертекстуално ова дела потхрањују пређашњим класичним делима сврстава ове романи у ранг књижевних великана позног 20. и раног 21. века. Док је апокалиптично стање било имплементирано у романима појединих књижевно-етаблираних аутора попут Дона ДеЛила, оно се ипак разликује од постапокалиптичног. Главна структурална дистинкција постапокалиптичне прозе јесте то да се постапокалиптични роман одвија се у стању после апокалипсе и све што се одвија у роману треба бити на неки начин повезано са овим

централним догађајем у делу. Постапокалиптично стање мора означавати коначан и апсолутни прекид са прошлошћу и све оно што долази касније – конвенција покушаја успостављања заједница, недостатак хране, преживљавање и насилне банде, канибализам – нису у функцији једне краткорочне темпоралне равни из које се све враћа у првобитно стање.

Катастрофа у постапокалиптичном роману мора бити ултимативна и враћање у потпуно исту стварност није могуће. На пример, (пост)апокалиптични роман Пола Остера под називом *У земљи последњих ствари* (публикован 1987. године, непуне две деценије пре романа *Пут и ЛудАдам*) можда би за неке критичаре био валидан екскурс академски препознатог аутора у постапокалиптични жанр, али Остеров роман није постапокалиптичан услед локалне природе апокалиптичног догађаја, што не значи да не дели формалне конвенције са осталим постапокалиптичним романима. Романи Остера, Макартија и Атвудове огледају се у критици конзумеристичке парадигме савременог друштва и нестанка потрошачких предмета које прати губитак значења, језика и језичких референата. Инспирирани постмодерним теоријама о језику као извору смисла којим обликујемо наш свет и субјект, деконструкција језика у романима ових аутора, односи се на и на питање постапокалиптичног субјекта, то јест, на губитак есенцијализма, замућивање границе између стварног и илузије, крајем метафизике, историје и политике. Међутим, иако Остер користи жанровске конвенције да би указао на кризу технолошког друштва, као што уосталом, чине и Макарти и Атвудова, управо га конвенције жанра (према теорији постапокалиптичног о чему је било речи у уводном поглављу) проблематизују као пионира мејнстрим постапокалиптичне прозе. Наиме, његов постапокалиптични свет јесте концентрисан на нивоу једног града који посећује главна јунакиња. Свет изван тог града није погођен апокалиптичним догађајем, који је у овом случају економски колапс, а да бисмо роман могли назвати постапокалиптичним, догађај постапокалипсе мора бити ултимативан, мора захватати читав познати свет романа – ми можемо да замислимо да се дистопијски свет Остеровог романа регенерише неком екстерном силом, јер Ана у тај свет улази попут Алисе која се налази у Земљи чуда – она ће из ње и изаћи. Апокалипса у овом роману јесте апокалипса једног града, а постапокалиптичне конвенције су ограничене физичким простором тога града. Овај оглед који нам описује како би, на мањем моделу, могао изгледати постапокалиптични свет јесте егземпларан, али му недостаје тоталитет апокалипсе да би постигао оно стање романа Кормака Макартија и Маргарет Атвуд. Ипак, *У земљи последњих ствари* јесте погодан пример зачетка „канонског” жанра постапокалиптичне прозе на чијим се темељима граде романи које смо овом одредницом обухватили као предмет проучавања ове тезе. Дакле, једна од премиса ове тезе јесте да се постапокалиптична проза конституише на жанровским конвенцијама: одвијају се у постапокалиптичном простору, мале групе преживелих покушавају да пронађу начин да остану у животу суочени са несташицом хране и принуђени да прибегну антропофагији где могу постати лак плен бандама људождера. Такође, у овом прекиду са прошлошћу, прошлост бива предмет пријатних и носталгичних сећања, као би се нагласило да је свет који је нестао био боље место за живот. У овим романима, ове конвенције бивају изневерене, јер у Макартијевом роману сећања увек прате суптилни и иронични призори већ присутног пропадања, док је будућа прошлост Маргарет Атвуд једно мрачно и дистопијско место за живот чиме се постапокалипса, напослетку, упркос свему чини као простор обнове и хибридног света човека и постхуманих људи.

Једна од основних одлика постапокалиптичне мејнстрим прозе јесте привлачност религијске апокалипсе и есхатолошког у контексту религије, философије и књижевности. Једна од хипотеза ове тезе јесте да је библијска апокалипса привлачна у философском, религијском, културолошком и књижевном смислу. Есхатолошки крајеви света старозаветних и новозаветних књига Библије кодирају текст у постапокалиптичним романима кроз симболе, слике, метафоре, цитате и директна позивања на Откривење, мит о Потопу, Постање, Изгнанство из Раја, и други. Ови драматични догађаји налазе се у кореспонденцији са савременом (пост)апокалиптичном парадигмом, али евидентира се и присуство других стихова и приповести библијског текста. На пример, у Макартијевом роману, *Откривење* се јавља у суптилним назнакама атмосферских прилика, мистичним призорима небеских пламена, пожара, грмљавине, мистичног пепела и необјашњивим присуством вегетације у виду јабуковог дрвета из Еденског врта. Пророчка фигура старца Илаја противстављена је пророчкој христоликој фигури дечака који се поистовећује са Богом, док се старе представе Бога константно преиспитују. Приметили смо да апокалипса, која у библијском контексту нуди спасење и обећава транспоновање у Нови Јерусалим бива изневерена и нова постапокалиптична парадигма нуди свет у коме се значење, језик и уметност морају изнова изградити ако се превазиђе осећај општег бесмисла. Смисао којим апокалипса нуди један линеарни завршетак наше земаљске егзистенције, претвара се у бесмисао у коме, попут Владимира и Естрагона, неименовани отац и син бивају бачени у егзистенцију у којој сами морају креирати смисао.

У таквом поретку ствари, приметили смо да Макартијев роман, осим обиља библијских референци, трансформише и философске алегорије Платона, које преобликује према моделу Ничеових промишљања о смрти Бога. Платонова алегорија пећине коју Макарти преобликује у роману *Пут*, у контексту постапокалиптичног стања као маркера савремених философских разматрања, доводи до немогућности успостављања апсолутне истине света као и разумевања смисла егзистенције, јер смисао постаје очување живота и кретање до места утопије и могућег живота. Трансцендентално бива дестабилизовано и преиспитано, а могућност виђења Истине уступа место једном субјективном осећају који је тешко профилисати у постапокалиптичној измаглици. Из тог разлога, (не)могућност виђења и присуство визија, снова и сећања, као и игре светлости и таме, али и недостатка боја, у роману су повезани са анти-платонистичким сентиментом (не)досезања истине и губитка метафизичког ослоња. Међутим, упркос томе што Макартијева постапокалиптична проза може одавати утисак песимистичке ламентације о крају света и урушавању свих вредности у суочавању са општим хаосом и дехуманизацијом, примећујемо да је роман *Пут* дубоко хуманистички, нарочито у питању односа оца и дечака, чија међусобна љубав и жеља за преживљавањем успева да превагне над свим недаћама које сусрећу на свом архетипском путовању. Каноничност Макартија се огледа и у јасној употреби архетипских образаца путовања хероја и обнове света, која је присутна у својој амбивалентној успешности. Његов модел постапокалипсе се на овом путовању темељи и на сликама и метафорама којима се позива на своје канонске претходнике, Јејтса, Елиота, Дантеа, али и Хемингвеја, Фокнера, а нарочито Бекета, стилски, формално и тематски – кроз евокацију егзистенцијалистичке поетике да смисао није ултимативне природе, те и да његово привидно одсуство, никада не значи да смисао не постоји, већ да се више не налази у логоцентричном систему у коме сунце више није централна метафора живота, а ми њему сателити, већ постоји као нешто замагљено и замрачено.

За разлику од Макартијеве мрачне атмосфере у оквиру такозване трагичне постапокалипсе, атмосфера у трилогији *ЛудАдам* је комична, нереалистична, дистанцирана сатиричним интерпретацијама хришћанских, научних и еколошких дискурса како би дестабилизovala окореле идеолошке позиције. Сваки лик у овим делима бива подвргнут сатиричном и то је позиција из које се мора тумачити ово трокњиже. Атвудова то наглашава имплементирајући епиграф Свифтовог *Гуливера* као кључ за читање првог романа трилогије. Њена канонска позиција заснива се на покушају да романи ове трилогије представи као сатиру за 21. век, а то чини кроз постмодерне методе пародије и интертекстуалности. Тематски елементи који се позивају на романи Мери Шели, Х. Џ. Велса, Џонатана Свифта, Олдоса Хакслија или Џорџа Орвела присутни су у њеним делима него што је то код Макартија. У постапокалиптичном свету њених дела нови генетскимодификовани хуманоиди јесу конвенција како ових канонских дела, тако и жанровског СФ-а. Међутим, Атвудова вешто успева да све ове елементе инкорпорира кроз интертекстуална позивања, да би, начином на који Линда Хачн објашњава постмодерну пародију, истовремено и одавала признање овим делима настављајући се на њихову традицију, али и пародирала исте те романи у савременом контексту постапокалиптичне парадигме. Закључили смо да постапокалиптична проза Маргарет Атвуд одаје признања својим литерарним узорима на које се наставља и које преобликује према моделу комичне апокалипсе. На тај начин, њена проза постаје најактуелније сатирично дело за 21. век које претходна дела трансформише, пародира, истовремено им одајући признање, остајући унутар традиције, али и трансформишући је према постмодерном моделу.

Атвудова такође темељи своје постапокалиптичне обрасце на хришћанским есхатолошким матрицама које децентрира одбацујући антропоцентрично схватање света према моделима биоцентризма, еколошке правде и животињских права. У том процесу, она дестабилизује питање човека и животиње и човека као фокуса карнологоцентричног света, истовремено пародирајући догматске ставове њених фундаменталистичких хришћанских јунака. За разлику од Макартија, Атвудова користи старозаветни модел мита о Потопу који трансформише према есхатоеколошком моделу разумевања апокалипсе као резултата човековог греха према природи. Такође, децентрирање библијског текста темељи се и на тумачењу мита о Постању, у коме се чове, услед неразумевања библијског текста огрешује о животиње конзумирајући њихово месо и постајући свеопшти господар биљне и животињске вегетације. У том процесу, приметили смо да постапокалиптична проза Маргарет Атвуд сваког јунака властитог романа подвргава својој сатиричној визији и нико, па чак ни ауторка сама, не бива поштеђен преиспитивања идеолошких позиција хришћанске фундаменталистичке етике пре и након краја света. Стога, можемо да одговоримо да је претпоставка једне од хипотеза такође образложена у овој дисертацији: Хришћански подтекст са нормативима које доноси у свет, чување огња и инхерентна доброта људи у Макартијевом роману и очување хуманитета као и могућност реконструисане религије засноване на толеранцији и очувању хуманитета у постхуманој ери, представљају и даље релевантне чиниоце за проучавање постапокалиптичне литературе.

Можемо да закључимо да Макарти и Атвудова обилато користе конвенције жанра постапокалиптичног као почетну тачку (општа деструкција, оскудица, преживљавање, насилне банде, мале групације преживелих, канибализам, урушавање хијерархије, смисла и језика, непотребност и неразумевање речи, људи научник и други), али их преобликују према моделима високе прозе, избегавајући предвидљивост и функционални језик који карактерише неке тривијалне романи СФ постапокалиптичног жанра. У том смислу,

можемо да класификујемо постапокалиптичну прозу као један засебан књижевни феномен озбиљне литературе, то јест, мод или жанр.

У поглављу дисертације о ангажованој функцији постапокалиптичне прозе, фокусирали смо се на друштвени контекст постапокалиптичног романа који настаје у специфичном културном простору оптерећеном друштвеним и културолошким кризама. Након што смо обратили пажњу на једну од хипотеза према којој је свако доба постапокалиптично, приметили смо да се и постапокалиптична књижевност у одређеној мери налази у корелацији са културом страха која кроз медијски и научни простор производи постапокалиптичне наративе. Овакве премисе можемо евидентирати не само кроз интервјуе аутора ових романа, већ и кроз рецепцију коју ова дела имају унутар и изван академске заједнице. Постапокалиптична проза са својим специфичним и неопходним формулацијама уништења, отпада, загађења, уништења природе и опште оскудице функционишу у оквиру два главна дискурса – еколошког и антиконзумеристичког поимања који, такође имају своје идеолошке поставке.

Последња хипотеза ове дисертације треба да одговори на који начин се постапокалиптична књижевност користи као оруђе субверзије, али истовремено и као инструмент центара моћи. Наиме, према неким академским рецепцијама ових романа, *Пут и ЛудАдам* представљају упозоравајућа дела, чија друштвена функција јесте да укаже на једну блиску и могућу постапокалиптичну будућност. У том процесу, екологија, страх и (пост)апокалипса егзистирају у једном узајамном и нераскидивом односу културолошких, политичких и идеолошких формација. Из тог разлога, сегменти тезе баве се теоријским промишљањем о природи еколошке имагинације како у књижевном смислу, тако у смислу формирања еколошког као метанаратива савременог доба. Климатска промена, чини се, полако постаје главни метанаратив 21. века, носећи траг апокалиптичне поетике и креирајући око себе догматске ставове које је неопходно размотрити из инхерентних позиција како екокритике, тако и других друштвених и научних теорија.

Постапокалиптична проза је погодна за тумачење у оквирима екокритике која се бави гласом маргинализоване и угрожене природе. Будући да је овакав приступ тумачењу горепомнутих романа већ био предмет великог броја критичких текстова и дисертација, ипак се, почевши од прегледа екокритике и тема којима се бави, проналазе и појединости којима се ова, на нашем академском простору, недовољно коришћена теорија, може подробније применити на анализу ових романа. Треба нагласити да екокритика нема чврсто утемељење као засебна теорија, већ она поприма интердисциплинарни карактер, користећи како деконструкцију, тако и неомарксистичку критику за потребе тумачења текста. Наш задатак стога није био само да резимирамо на који начин се постапокалиптичне конвенције проналазе у оквирима разнородних екокритичких и еколошких теорија, а нарочито у сукобу дубинске, друштвене и мрачне екологије и мреже утицаја на идеолошке позиције у тексту постапокалиптичног романа, већ да се укаже на идеолошке позиције моћи које произилазе из различитих разумевања екологије.

У једном од потпоглавља, приметили смо на који начин се концепт постапокалиптичног простора генерише кроз бинарне опозиције урбаног и руралног, дивљине и града и на који начин оне функционишу као идеолошка поља која креирају слику пасторалног, те на који начин се пасторалност и идеализована дивљина формулише кроз философски и културолошки регистар. Притом примећујемо да су концепти природе,

окружења, дивљине и других тема постапокалиптичног/еколошког интересовања производ идеолошких чинилаца. Постапокалиптичне поставке технофобије спрам технофилије, апокалипса као казна за људски хубрис узроковано технофиличарским поретком, такође бивају преиспитани и дестабилизирани кроз проматрања различитих еколошких покрета и њихових биоцентричних позиција. Постављају се питања да ли су романи постапокалипсе биоцентрични као што се то иницијално претпоставља, или су ту да, кроз деконструисање концепата природе и дивљине, укажу на нове, редефинисане антропоцентричне позиције.

Примећујемо да су идеје биоцентризма блиске и одређеним анти-хуманистичким и антропошовинистичким стремљењима, чији се гласови читају као нарочито као подтекст јунака трилогије *ЛудАдам*. У потпоглављу које се бави питањем популационе апокалипсе, које се прожима како кроз друштвену, економску и еколошку теорију, приметили смо да се у актуелном новомиленијумском друштвеном поретку, ове идеје налазе у медијском мејнстриму. Привремено занемарене идеје малтузијанске парадигме постају популарне код експонената академије и медија главног тока, кроз забринутост да би прекомеран број људи на планети имао апокалиптичне последице по свет. На тај начин примећујемо да главни ток, који је донедавно утишавао гласове радикалних еколога, сада преузима неке од њихових мизантропијских ставова о релевантности редуковања популације на планети. У том смислу, некадашња субверзивност романа постапокалипсе, сада се налази у једном односу између привидне субверзије и центара моћи, који чини се, преузимају гласове ових радикалних теоретичара екологије.

Климатска промена, која представља главно поље идеологије данас и чије се преиспитивање граничи са преиспитивањем о Холокаусту, проналази савремену постапокалиптичну прозу Кормака Макартија и Маргарет Атвуд као поље засебног поджанра – књижевности климатске промене. Иако према типологији ове нове струје књижевног жанра Макарти и Атвудова заузимају само почасно место услед измењене климе у њиховим романима, у трилогији Атвудове се климатска промена представља као мотив услед кога постаје неопходно да дође до редукације становништва како би се спасао остатак света. Из тог разлога, значајни сегменти тезе елаборирају климатску промену као извориште идеолошких прекомпоновања света и новог поретка економског поретка са дистопијском цртом, који се базира не само на рабљењу еколошке, већ и актуелне економске кризе. У том смислу, поставља се питање да ли постапокалиптични роман, уместо субверзивне поруке спасавања света од еко-апокалипсе, функционише у систему моћи финансијских институција који имплицитно или експлицитно имају добробит од опште еколошке апокалиптизације.

Истодобно, криза енергената и врхунац нафтне продукције појављују се као још једно поље у партикуларизацији и поджанривању књижевне производње. Недостатак енергената који изазивају забринутост у медијском и научном простору, прати криза енергената у романима *Пут* и *ЛудАдам*. У Макартијевом роману, потрага за нафтом је знатно израженија и чини се да се и ова књижевна област налази у нераскидивој вези са постапокалиптичним романом, било као његов дериват или као засебан поджанр, то јест као један тематски књижевни феномен. Потреба за променом енергетске парадигме, прекомерна потрошња нафтних деривата која је финитне природе и општа култура страха савременог доба, погодују рецепцији романа у контексту петрофикције, као још једног идеолошког поља које се рефлектује на књижевну продукцију.

Као антипод прекомерном конзумирању природе и њених конституената (дивљине, простора, животиња, човека,) примећујемо генерисање анти-конзумеристичке свести у овим романима. Макартијев роман носи снажан антиконзумеристички сентимент смисла акумулације добара у постапокалиптичном свету који, схваћен као ангажован роман, треба да укаже на непотребност прекомерне фетишизације робе, нарочито кроз осећај испијања Кока-Коле коју, попут ТВ рекламе проблематизује у роману. Избледели палимпсести билборда и простори супермаркета представљају предмет критике конзумеризма, али парадоксално, једини спас за јунаке у виду преостале конзервиране хране. У романима Маргарет Атвуд, фундаменталистички настројени еколози и вегани показују одбојност према технолошком напретку, луксузу и индустријским производима, које замењују једном идеологизованом сликом нео-хипи-спиритуалистичког апокалиптизма. У таквом систему преживљавања и анти-конзумеризма, примећујемо екстремне струје популарних дискурса који могу бити блиски идеолошким формацијама деснице и левице. Рецепција ових романа проналази се у апокалиптичним дискурсима како сурвивализма, тако и анархо-примитивизма, чијим се економским моделом примитивних друштава благостања користе Баштовани у романима Маргарет Атвуд.

У постапокалиптичном роману, анти-конзумеристички етос бави се проблемом конзумирања животиња и човека и трансгресије границе табуа, који за вегана значи конзумирање меса животиње у тренуцима оскудице или прибегавање канибализму у моментима екстремне кризе. Показаће се да је човек у постапокалиптичној прози предмет нарочитог интересовања, као носилац хуманитета који би га, конзумирањем другог човека учинио нечовечним, али и као поље теоријских промишљања о деконструисању природе са екокритичких и постхуманистичких теоријских инстанци. Тело у постапокалиптичном роману постаје постхумано тело, генетскимодификовано да се прилагоди новом постапокалиптичном добу, али и постхумано у том смислу да превазилази границе нашег поимања човечности када конзумира друго људско биће.

Напоследку, закључујемо да се савремена постапокалиптична фикција налази у једном систему озбиљне литературе. Тривијално и забавно се, у координатама ове литературе, налазе као битни конституенти који указују на метафизичка питања разградње ослонца, смисла, језика, књижевности на начин на који су и други аутори, од Едгара Алана Поа до постмодерниста, користили да би промишљали стање света и човека у савременој парадигми, транспоновој у имагинарне светове. Такво стање у коме треба редефинисати човека, а истовремено задржати основе хуманитета које су дестабилизоване нестанком старог света, постаје плодно тле за размишљања о новим формацијама телесности и идентитета као и концепта природе у ширем у ужем смислу. Истовремено, показало се да је постапокалиптична проза истовремено друштвено субверзивна, јер указује на крах познате либералкапиталистичке парадигме, истовремено указујући на проблематичност усвајања нових система и одржавања старих у простору у коме оскудица прати све: друштво, државу, економију, ресурсе или екологију. Ова потоња, чини се, карактерише постапокалиптичну фикцију као парадигматски центар нововековне културе и научног интересовања, али се истовремено, као и ови романи, налази у комплексном идеолошком пољу утицаја моћи коју ови романи разграђују и одржавају. Оно што је, међутим, порука ових романа, када се сецирају сви упозоравајући, кризни и песимистични елементи постапокалиптичног хаоса и деструкције, јесте да ма колико будућност била суморна и безнадежна, постоји необјашњива жеља да се идеал човека ипак одржи, идеал

хуманистичког субјекта који чини добро и пружа љубав другом, да не би био сведен на физиолошку датост.

VI. БИБЛИОГРАФИЈА

1. Примарна литература:

1. Атвуд 2004а: М. Атвуд, *Антилопа и косац*, превод: Горан Капетановић, Београд: Лагуна.
2. Атвуд 2004б: М. Atwood, “*The Handmaid’s Tale and Oryx and Crake ‘In Context’*”, *PMLA*, Vol. 119, No. 3, 513–517.
3. Атвуд 2005а: М. Atwood, Victory Gardens. “Foreword to *A Breath of Fresh Air: Celebrating Nature and School Gardens*”, Ed. Elise Houghton, *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983–2005*, New York: Carroll and Graf, 305–312.
4. Атвуд 2005б: М. Atwood, “Writing *Oryx and Crake*”, *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983–2005*, New York: Carroll and Graf, 284–286.
5. Атвуд 2005в: М. Atwood, *Oryx and Crake*, New York: Anchor Books.
6. Атвуд 2006: М. Atwood with L. Sandler, “A Question of Metamorphosis”, *Conversations*, 40–57.
7. Атвуд 2009: М. Atwood, *The Year of the Flood*, New York: Nan A. Talese.
8. Атвуд 2011: М. Atwood, “Dire Cartographies: The Roads to Ustopia”, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Toronto: McClelland & Stewart.
9. Атвуд 2013: М. Атвуд, *Година потопа*, превод: Александра Чабраја, Београд: Лагуна.
10. Атвуд 2014: М. Atwood, *MaddAddam*, Toronto: McClelland & Stewart.
11. Макарти 2007: С. McCarthy, *The Road*, New York: Vintage.
12. Макарти 2007: К. Макарти, *Пут*, превод: Весна Подгорац и Бранислава Јурашин, Београд: Беобок.

2. Секундарна литература:

1. Адамс 2017: W. Adams, *Popular Culture and Legal Pluralism: Narrative as Law*. London and New York: Routledge.
2. Амброжи 2015: P. Ambroży, “The Limits of Language as the Limits of the World: Cormac McCarthy’s and David Markson’s Post-Apocalyptic Novels”, *Text Matters*, Vol. 5, No. 5, 62–78.
3. Асимов 1984: I. Asimov, *I, Asimov: A Memoir Paperback*. New York: Bantam.
4. Баколини 2000: R. Baccolini, “In-Between Subjects: C. L. Moore’s No Woman Born”. *Science Fiction: Critical. Frontiers*. Eds. Karen Sayer and John Moore, Great Britain: Macmillan Press, 140–153.
5. Барт 2013: D. Barth, “Carry the Fire: Intersections of Apocalypse, Primitivism, and Masculinity in American Literature, 1945–2000”, *Theses and Dissertations*. Paper 661.
6. Бекер 2010: K. Becker, *The New World of the Post-Apocalyptic Imagination*, MA Thesis [<https://scholarworks.calstate.edu/downloads/jh343s81x>].
7. Бекер 1984: “Texts for Nothing IV.” In: *Collected Shorter Prose 1945–1980*, London: Calder.

8. Бергталер 2010: Н. Bergthaller, "Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*", *English Studies*, Vol. 91, No. 7, 728–744.
9. Бласи 2014: G. Blasi, "Reading allegory and nature in Cormac McCarthy's *The Road*: Towards a Non-anthropocentric Vision of the Language of Nature", *Arcadia*, Vol. 49, No. 1, 89–102.
10. Бојд 2015: S. Boyd, "Utopian Breakfasts": *Utopian Studies*, Vol. 26, No. 1, 160–181.
11. Брагар 2013: Bragard, Véronique. "Sparing Sparing Words in the Wasted Land: Garbage, Texture, and Écriture Blanche in Auster's *In the Country of Last Things* and McCarthy's *The Road*", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 20. No. 3., 479–493.
12. Брант 2012: К. К. Brandt, "A World Thoroughly Unmade: McCarthy's Conclusion to *The Road*", *Explicator*, 70, No.1, 63–66.
13. Бревик 2017: М. К. Brevik, "The Mother, the Virgin, and the Witch – Nature and the Metaphysical Romance in Margaret Atwood's Speculative Fiction". MA Thesis. *NTNU: Det humanistiske fakultet (HF)*.
14. Брири 2012: О. J. Brearey, "The Technological Paradox in Cormac McCarthy's *The Road*", *The Explicator*, Vol. 70, No. 4, 335–338.
15. Бродерик и Ди Филипо 2012: D. Broderick, and Paul Di Filippo, *Science Fiction: The 101 Best Novels, 1985–2010*, New York: Nonstop Press.
16. Бубања 2009: Н. Бубања, „Архетип пусто острво и 'постапокалиптична' фикција: Пут Кормака Макартија”, *Наслеђе* 14/1., 33–44.
17. Бубања 2010: Н. Бубања, „Чежња за новим почетком: Дерида, Милтон и обећање апокалипсе”, *Наслеђе*, година 7, бр. 16, 37–51.
18. Бубања 2012: Н. Бубања, „Друштвено-просторна дијалектика и идентитет: 'скучени кризни простори' у роману 'Пут' Кормака Макартија и роману 'Шахт' Андрије Матића”, *Наука и идентитет*, Филолошке науке: зборник радова са Научног скупа, (Пале, 21-22. мај 2011.), Књ. 6, т. 1, уредник Милош Ковачевић, Пале: Филозофски факултет, 2012, [515]–522.
19. Бубања 2014: Н. Бубања, „О неким аспектима сатиричног у трилогији *Бесни Адам* Маргарет Атвуд: Еколошки (Нео)цинизам”, *Сатир, сатира, сатирично*, уредници Драган Бошковић и Часлав Николић, Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 2014, 239–244.
20. Бусон 2004: J. V. Bouson, "It's Game Over Forever: Atwood's Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in *Oryx and Crake*": *The Journal Of Commonwealth Literature*, Vol. 39, No. 3, 139–156.
21. Бусон 2011: J. V. Bouson, "'We're Using up the Earth. It's Almost Gone': A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*", *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 46, No.1, 9–26.
22. Бусон 2016: J. V. Bouson, "A 'joke-filled romp' through end times: Radical environmentalism, deep ecology, and human extinction in Margaret Atwood's есоарокалптик *MaddAddam* trilogy", *The Journal Of Commonwealth Literature*, 1–17.
23. Вајт 2015: С. Т. White, "Embodied Reading and Narrative Empathy in Cormac McCarthy's *The Road*." *Studies in the Novel* 47, 532–549.
24. Ван Стиндам 2010: Т. Van Steendam, "Paratextuality and Parody in a Post-cataclysmic Wasteland: Margaret Atwood's *Oryx and Crake*", Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, MA Thesis.

25. Викс 2014: A. Wicks, *The Imagined After: Re-Positioning Social Memory Through Twentieth-Century Post- Apocalyptic Literature and Film*. Louisiana State University. PhD Thesis.
26. Виленберг 2010: E. J. Wielenberg, "God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road*", *Cormac McCarthy Journal*, Fall, 1–16.
27. Волш 2009: C. J. Walsh, "The Road" [Chapter 7], *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*, Knoxville: Newfound Press.
28. Волш 2016: K. Walsh, "Figures of Violence in Cormac McCarthy's *The Road*: 'No Remedy for Evil but Only for the Image of It'", *Concentric: Literary and Cultural Studies*, Vol. 42, No. 2, 221–243.
29. Ворд 2010: A. Warde, "'Justified in the World': Spatial Values and Sensuous Geographies in Cormac McCarthy's *The Road*", *Forum*, Vol. 10.
30. Вудсон 2008: L. Woodson, "Mapping *The Road* in Post-Postmodernism", *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 6, Special Issue: *The Road*, 87–97.
31. Гилемин 2004: G. Guillemin, *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, College Station: Texas A&M UP.
32. Гиффорд 2013: T. Gifford, "Cormac McCarthy's *The Road* and a Post-Pastoral Theory of Fiction", *A Contested West: New Readings of Place in Western American Literature*, M. Simonson, D. Rio, and A. Ibarra, eds., 43–60.
33. Годфри 2011: L. G. Godfrey, "'The World He'd Lost': Geography and 'Green' Memory in Cormac McCarthy's *The Road*", *Critique*, 52, No. 2, 163–175.
34. Граулунд 2010: R. Graulund, "Fulcrums and Borderlands. A Desert Reading of Cormac McCarthy's *The Road*", *Orbis Litterarum*, Vol. 65, No. 1, 57–78.
35. Гретон 2014: P. Gratton, *Speculative Realism: Problems and Prospects*, London: Bloomsbury UP.
36. Грив 2018: J. Greeve, *Shreds of Matter: Cormac McCarthy and the Concept of Nature*, Hanover: Dartmouth College Press.
37. Гримбик 2017: M. Grimbeek, "Margaret Atwood's Environmentalism: Apocalypse and Satire in the *MaddAddam* Trilogy", *Karlstad University Studies*, PhD Thesis.
38. Де Бройн 2010: B. De Bryn, "Borrowed Time, Borrowed World and Borrowed Eyes: Care, Ruin and Vision in McCarthy's *The Road* and Harrison's Ecocriticism", *English Studies*, Vol. 91, No. 7, 776–789.
39. Де Са 2014: De Sa, M. C. S., "Storytelling as Survival in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*", *Belo Horizonte University, MA Thesis*.
40. Домини 2015: J. J. Dominy, "Cannibalism, Consumerism, and Profanation: Cormac McCarthy's *The Road* and the End of Capitalism", *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 13, 2015, 143–158.
41. Донели 2014: S. Donnelly, "Peak Oil Imagining in Cormac McCarthy's *The Road* and Paolo Vasigalupi's *The Windup Girl*", *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies*, Vol. 31, 2, 156–169.
42. Едвардс 2008: T. Edwards, "The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's *The Road*", *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 6, Special Issue: *The Road*, 55–61.
43. Жуж 2009: C. Juge. "The Road to the Sun They Cannot See: Plato's Allegory of the Cave, Oblivion, and Guidance in Cormac McCarthy's *The Road*", *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 7, 1, 16–30.

44. Зибрак 2012: A. Zibrak, "Intolerance, A Survival Guide: Heteronormative Culture Formation in Cormac McCarthy's *The Road*", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Vol. 68, 3, 103–128.
45. Ингерсол 2004: E. G. Ingersoll, "Survival in Margaret Atwood's Novel *Oryx and Crake*", *A Journal of Science Fiction and Fantasy*, Vol. 45, 2, 162–175.
46. Кант 2007: J. Cant, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, London: Routledge.
47. Кардосо 2018: A. C. A. Cardoso, "A Flame Deluge, a Waterless Flood: Two Dystopian Narratives on the End of Days", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, N. 33.
48. Кек 2018: M. Keck, Michaela, "Paradise Retold: Revisionist Mythmaking in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy", *Ecozon@*, Vol. 9, No. 2, 23–40.
49. Кирни 2012: K. Kearney, "Cormac McCarthy's *The Road* and the Frontier of the Human", *LIT: Literature, Interpretation, Theory*, Vol. 23, 2, 160–178.
50. Ку 2006: C. Ku, "Of Monster and Man: Transgenetics and Transgression in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*": *Concentric: Literary and Cultural Studies* Vol. 32, No. 1, 107–133.
51. Куестер 2010: Kuester, Martin. "Genetic Games of a Retiring God: Atwood's 'Divine Solution' in *Oryx and Crake*". *Zeitschrift für Kanada-Studien* Vol. 30, No. 2, 76–86.
52. Кунса 2009: A. Kunska, "Maps of the World in its Becoming: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*", *Journal of Modern Literature* Vol. 33. No. 1, 57–74.
53. Купер 2011: L. Cooper, "Cormac Mccarthy's *The Road* As Apocalyptic Grail Narrative", *Studies In The Novel*, Vol. 43, No. 2, 218–236.
54. Лејн 2010: E. Lane, *Hell on Earth: A Modern-Day Inferno in Cormac McCarthy's The Road* MA Thesis.
55. Лук 1965: H. J. Luke, Introduction. *The Last Man* by Mary Shelley. Lincoln: University of Nebraska Press.
56. Мајкрофт 2009–2010: H. Mycroft, "An Essay on Scatology and Swift", *Innervate*, Vol. 2, 339–344.
57. Мелор 1989: A. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York and London: Routledge.
58. Метрес 2001: C. Metress, "Via Negativa: The Way of Unknowing in Cormac McCarthy's *Outer Dark*." *Southern Review* Vol. 37, No. 1, 147–154.
59. Милер 2012: T. S. Miller, "Apocalypse in the Mainstream 101", *SFRA Review* 301, 30–38.
60. МИЛТОН 1989: Milton, Džon. *Izgubljeni raj II i Raj ponovo stečen*. Prevod, Darko Bolfan; Prepev, Dušan Kosanović. Beograd: Filip Višnjić.
61. Моран 2006: D. Moran, "Beckett and Philosophy", *Samuel Beckett: 100 Years*, edited by Christopher Murray, 93–110.
62. Мундик 2016: P. Mundik, *A Bloody and Barbarous God: The Metaphysics of Cormac McCarthy*, University of New Mexico Press.
63. Ноубл 2011: A. Noble, "The Absurdity of Hope in Cormac McCarthy's *The Road*", *South Atlantic Review*, Vol. 76, No. 3, 93–109.
64. Рајт 2014: L. Wright, "Vegans, Zombies, and Eco-Apocalypse: McCarthy's *The Road* and Atwood's *Year of the Flood*", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*.
65. Рамбо 2008: S. Rambo, "Beyond Redemption?: Reading Cormac McCarthy's *The Road* After the End of the World", *Studies in the Literary Imagination* Vol. 41. No. 2, 99–120.

66. Расел 2020: R. R. Russell, “‘On’: Reading Cormac McCarthy’s *The Road* through Beckett’s *Waiting for Godot* and *Ill Seen Ill Said*”, *English Studies*, Taylor and Francis Group.
67. Рашке 2014: D. Raschke, “Margaret Atwood’s *MaddAddam* Trilogy: Postmodernism, Apocalypse, and Rapture”, *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, Vol. 39, No. 2, 22–44.
68. Розел 2010: L. Rozelle, “Liminal Ecologies in Margaret Atwood’s ‘*Oryx and Crake*’”, *Canadian Literature*, Issue 206.
69. Свифт 2013: J. Swift, *Gulliver’s Travels*, Beirut: York Press.
70. Скримшајр 2011: S. Skrimshire, “‘There is no God and we are his prophets’: Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy’s *The Road*”, *Journal for Cultural Research*, Vol. 15, No. 1.
71. Скулт 2019: P. Skult, *The End of the World as We Know It: Theoretical Perspectives on Apocalyptic Science Fiction*, Abo Akademi University, PhD Thesis.
72. Старк 2013: H. Stark, “‘All These Things He Saw and Did Not See’: Witnessing the End of the World in Cormac McCarthy’s *The Road*”: *Critical Survey*, Vol. 25, No. 2, 71–84.
73. Тијенго 2015: A. Tiengo. “Over the Brink of Environmental Collapse: Power, Religion, and Nature in Margaret Atwood’s *MaddAddam* Trilogy”, University of Milan, PhD Thesis.
74. Тис 2013: D. J. Thiess, “On the Road to Santa Fe: Complexity in Cormac McCarthy and Climate Change”: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 532–52.
75. Трекслер и Џонс-Путра 2011: A. Trexler, and A. Johns-Putra. “Climate Change in Literature and Literary Criticism”, *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change WIREs*, 185–200.
76. Ђурчић 2018: М. Ђурчић, „Оскудне географије: простор трилогије *ЛудАдам* Маргарет Атвуд и романа *Пут* Кормака Макартија”, *Језик, књижевност, простор*, Филозофски факултет у Нишу, стр. 447–448.
77. Фелдман-Колодзејук 2017: E. Feldman-Kolodziejuk, “How Fuck Became a Winged Deity: On the Birth of a New Religion in Margaret Atwood’s Dystopian Trilogy *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* and *Maddaddam*”, *Tekstowe światy fantastyki*, Wydawnictwo PRYMAT, 179–193.
78. Ферейра 2015: M. A. Ferreira, “The Posthumanist and Biopolitical Turn in Post-Postmodernism”, *The European English Messenger*, Vol. 24, No. 2, 42–49.
79. Филумс 1981: R. M. Philmus, “The Satiric Ambivalence of *The Island of Doctor Moreau*”, *Science Fiction Studies*, Vol. 8, No. 1, 2–11.
80. Фрай 2009: S. Frye, *Understanding Cormac McCarthy*, Columbia, S.C.: University of South Carolina Press.
81. Хампси 2008: J. C. Hampsey, “Aestheticizing the Wasteland, Revisioning the Journey: Cormac McCarthy’s *The Road*”, *The Gettysburg Review*, Vol. 21, No. 3, 495–99.
82. Хант и Јакобсен 2008: A. Hunt, and M. M. Jacobsen. “Cormac McCarthy’s *The Road* and Plato’s *Simile Of The Sun*”, West Texas A&M University, Heldref Publications.
83. Хаулс 2006: C. A. Howells, “Margaret Atwood’s Dystopian Visions: The *Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake*”, *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Coral Ann Howells, New York: Cambridge University Press, 161–175.
84. Хенген 2006: S. Hengen, “Margaret Atwood and Environmentalism”, *The Cambridge companion to Margaret Atwood*, Ed. Coral Ann Howells, Cambridge University Press, 72–85.

85. Хоберек 2007: A. Hoberek, "Cormac McCarthy and the Aesthetics of Exhaustion", *American Literary History*, Vol. 23. No. 3, 483–499.
86. Џенингс 2010: H. Jennings, "The Comic Apocalypse of *The Year of the Flood*", *Margaret Atwood Studies* Vol. 3, No. 2, 11–18.
87. Џозефс 2009: A. Josephs, "What's at the End of The Road?", *South Atlantic Review*, Vol. 74, No. 3, 20–30.
88. Џонс-Путра 2006б: A. Johns-Putra, "'My Job Is to Take Care of You': Climate Change, Humanity, and Cormac McCarthy's *The Road*", *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 62, No. 3, 519–540.
89. Џонс-Путра 2016а: A. Johns-Putra, "Climate change in literature and literary studies: From cli-fi, climate change theater and ecopoetry to ecocriticism and climate change criticism", *WIREs Clim Change*, Vol. 7, 266–282.
90. Шабон 2008: M. Chabon, "'Dark Adventure: On Cormac McCarthy's *The Road*': *Maps and Legends: Reading and Writing Along the Borderlands*", San Francisco: McSweeney's
91. Шауб 2009: T. Schaub, "Secular Scripture and Cormac Mccarthy's *The Road*", *Renascence*, Vol. 61, No. 3, 153–168.
92. Шворте 2009: Z. Swartz, "'Ever Is No Time at All': Theological Issues In Post-Apocalyptic Fiction and Cormac McCarthy's *The Road*", Georgetown University, Washington D.C, PhD Thesis.
93. Шели 1965: Shelley, Percy Bysshe. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. R. Ingpen and W. E. Peck in *Ten Volumes*, Benn, vii.129.
94. Шели 1978: Шели, Мери. *Франкеништајн или приповест о модерном Прометеју*, превод: Славка Стевовић, Београд: Југославија и Просвета.
95. Шели 1993: Shelley, Percy Bysshe. *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. E. B. Murray. Vol. I. Oxford: Clarendon Press.
96. Шели 1999: Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. London: Wordsworth Classics.

3. Општа литература:

1. Агамбен 2004: G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Trans. by Kevin Attell, Stanford: Stanford UP.
2. Агамбен 2007: G. Agamben, *Profanations*, New York: Zone.
3. Адамсон и Словик 2013: J. Adamson, and S. Slovic, "The Shoulders We Stand on: An Introduction to Ethnicity and Econcriticism", *MELUS*, Vol. 34, No. 2, 5–24.
4. Азарито 2012: E. Azarito, "Libre, Colorado, and the Hand-Built Home", Ch. 6, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965–1977*, Ed. Elissa Auther, Adam Lerner, Minneapolis, London: Minnesota University Press.
5. Азиз 2014: I. O. Azeez, "An Exploration of the Hermeneutical Phases of Ecocriticism": *Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences*, Vol.2, No.7, 1–6.
6. Алаимо 2008: S. Alaimo, "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature", *Material Feminisms*, Eds. Stacy Alaimo and Susan Hekman, Bloomington: Indiana University Press, 237–264.
7. Алаимо 2010: S. Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press.

8. Аллен 2011: G. Allen, *Intertextuality*, New York: Routledge.
9. Алтисер 2009: L. Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, (preveo Andrija Filipović), Loznica: Karpos.
10. Аренс 1979: W. Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, New York: Oxford University Press.
11. Аренс 1998: W. Arens, "Rethinking Anthropophagy", *Cannibalism and the Colonial World*, Eds. Francis Barker and Peter Hulme, New York: Cambridge University Press, 39–62.
12. Бадмингтон 2003: N. Badmington, "Theorizing Posthumanism", *Cultural Critique*, No. 53, 10–27.
13. Барата 2012: C. Barata, *Environmentalism in the Realm of Science Fiction and Fantasy Literature*, Ed. Chris Barata, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
14. Бартолович 1998: Bartolovich, Crystal. "Consumerism, or the Logic of Late Cannibalism", *Cannibalism and the Colonial World*, Ed. Francis Barker, Peter Hulme, and Francis Iversen, Cambridge: Cambridge UP, 204–37.
15. Бартош 2013: R. Bartosch, *EnvironMentality: Ecocriticism and the Event of Postcolonial Fiction*, Amsterdam & New York: Rodopi.
16. Бахтин 1981: Bakhlin. M, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas.
17. Белами 2014: B. R. Bellamy, *Residues of Now: The Cultures and Politics of Contemporary U.S. Post-Apocalyptic Novels*, University of Alberta, PhD Thesis.
18. Беме 1998: J. Беме, *Аурора*, превод: Зоран Гаврић, Арион: Београд
19. Берцер 1999: J. A. Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
20. Берцер 2013: Dž. Berger, „Apokalipsa dvadesetog veka: Predviđanja i posledice”, (prevela Dragana R. Mašović), *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd.
21. Библија 1991: *Библија или Свето писмо Старога и Новога завета*, (Стари завет превео Ђура Даничић, Нови завет превео Вук Стефановић Караџић), Београд: Британско и Библијско инострано друштво.
22. Бјул 1995: L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
23. Бјул 2003а: L. Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and the Environment in the U.S. and Beyond*, Boston: Belknap.
24. Бјул 2003б: F. Buell, *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*, New York: Routledge.
25. Бјул 2005а: L. Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, New York: Blackwell.
26. Бјул 2005б: L. Buell, "The Emergence of Environmental Criticism", *The Future of Environmental Criticism*, Malden, MA: Blackwell, 1–28.
27. Бјул 2011: L. Buell, "Ecocriticism: Some Emerging Trends": *Critical Humanities and Social Sciences*, Vol. 19, No. 2, 87–115.
28. Бјул 2012: F. Buell, 'A Short History of Oil Cultures: Or, the Marriage of Catastrophe and Exuberance', *Journal of American Studies*, Vol. 46, No. 2, 273–293.
29. Бјул 2013: F. Buell, "Post-Apocalypse: A New U.S. Cultural Dominant", *Frame* Vol. 26. No.1, 09–29.
30. Блум 1993: H. Bloom, *The Western Canon*, New York: Harcourt and Brace.
31. Блухдорн 2000: I. Blühdorn, *Post-Ecologist Politics*, London: Routledge.

32. Богел 1995: F. V. Bogel, "The Difference Satire Makes: Reading Swift's Poems", *Theorizing Satire*, 43–53.
33. Бодријар 1983: Baudrillard, Jean, "What Are You Doing After the Orgy?", *Artforum*, Vol. 22, No. 2.
34. Бодријар 1991а: Ж. Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, превод: Миодраг Марковић, Горњи Милановац: Дечје новине.
35. Бодријар 1991б: Ж. Бодријар, *Симулакруми и симулација*, превод: Фрида Филиповић, Нови Сад: ИП Светови.
36. Бодријар 1998: J. Baudrillard, *The Consumer Society*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
37. Бодријар 2002: J. Baudrillard, "L'Esprit du Terrorisme," *Harper's Magazine*, 13–18.
38. Бодријар 2011: Ž. Bodrijar, *Ogledalo proizvodnje ili Kritička iluzija istorijskog materijalizma*, Beograd: anarhija/blok 45.
39. Брајдоти 2016: R. Brajdotti, *Posthumano* (prevela Mirjana Stošić), Beograd: FMK.
40. Бриг 2002: P. Brigg, *The Span of Mainstream and Science Fiction: A Critical Study of a New Literary Genre*, Jefferson, NC: McFarland & Co Publishers.
41. Брукнер 2013: P. Bruckner, *The Fanaticism of the Apocalypse*, Cambridge: Polity.
42. Бул 2000: M. Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision, and Totality*, London and New York: Verso.
43. Булд 2009: M. Bould, *The Routledge Companion to Science Fiction*, London: Routledge
44. Бучкин 1971: M. Bookchin, *Post-Scarcity Anarchism*, West Virginia: AK Press
45. Бучкин 2005: M. Bookchin, "Social Ecology Versus Deep Ecology", *Environmental Ethics*, Ed. L. Pojman, Belmont, CA: Wadsworth.
46. Вандерберг 2008: F. Vandenberghe, "Deleuzean Capitalism", *Philosophy & Social Criticism*, Vol. 34, No. 8, 877–903.
47. Велек и Ворен 2004: R. Velek, Rene i O. Voren. *Teorija književnosti*, Beograd: Utopija.
48. Вијнантс 2016: R. Wijnants, *Consu/Me: Posthumanist Cannibal Ethics and Subjectivities in the Literary Imagination*, Utrecht University, MA Thesis.
49. Вилијамс 2005: R. Williams, *Culture and Materialism*, New York: Verso.
50. Вилкинс 2012: K. Wilkins, "Genre and Speculative Fiction", Chapter 4, *The Cambridge Companion to Creative Writing*, Eds. D. Morley, P. Neilsen, New York: Cambridge University Press.
51. Вирилио 1999: P. Virilio, *Politics of the Very Worst*, New York: Semiotext(e).
52. Вуд 2004: D. Wood, "Thinking With Cats", in: *Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought*, eds. M. Calarco, and P. Atterton, London: Continuum.
53. Вулф 1983: G. K. Wolfe, "The Remaking of Zero: Beginning at the End", *The End of the World*, Eds. E. S. Rabkin, M. H. Greenberg, and Jo. D. Olander, Southern Illinois University Press.
54. Вулф 2010: C. Wolfe, 2010. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
55. Вулф 2011: G. K. Wolfe, "Pilgrims of the Fall", *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*, Middletown, CT: Wesleyan UP, 189–213.
56. Гамперт 2012: M. Gumpert, *The End of Meaning: Studies in Catastrophe*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
57. Гарард 2004: G. Garrard, *Ecocriticism*, London and New York: Routledge.
58. Гијен 1971: C. Guillen, *Literature as System*, Princeton: Princeton University Press.

59. Гилори 1995: J. Guillory, "The Ordeal of Middlebrow Culture", *Transition*, No. 67, 82–92.
60. Глотфелти 1996: C. Glotfelty, and H. Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens: University of Georgia Press.
61. Голдман 1999: L. R. Goldman, *The Anthropology of Cannibalism*, Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
62. Гош 2002: A. Gosh, *The Imam and the Indian*, New Delhi: Ravi Dayal.
63. Граефе 2009: L. Graefe, "The Peak Oil Debate", *Economic Review*, Atlanta, GA, Vol. 94.
64. Гусинде 1961: M. Gusinde, *The Yamana*, 5 Vols. New Haven, Conn.: Human Relations Area files (German edition, 1931).
65. Д'Арси Вуд 2008: G. D'Arcy Wood, "Eco-Historicism", *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 8, No. 2, *Climate and Crisis*, 1–7.
66. Дебор 2003: G. Debord, *Društvo spektakla* (preveo Aleksa Golijanin), Beograd: Anarhija-Blok 45.
67. Делез 1995: G. Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, New York: Columbia University Press.
68. Делез и Гатари 1983: G. Deleuze, and F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
69. Делез и Гатари 1994: *What Is Philosophy?*, New York: Columbia University Press.
70. Дерида 1980: J. Derrida, "Law of Genre", *Glyph 7*, Johns Hopkins University Press.
71. Дерида 1984: J. Derrida, "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)," *Diacritics*, Vol. 14, No. 2, 20–31.
72. Дерида 1994: J. Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*, New York: Routledge.
73. Дерида 1995а: Ж. Дерида, *О апокалиптичном тону усвојеном недавно у философији*, (прев. Ј. Миљанић), Подгорица: Октоих.
74. Дерида 1995б: J. Derrida, "Eating Well, Or the Calculation of the Subject", *Points: Interviews, 1974–1994*, Translated by P. Connor, and A. Ronell. Ed. E. Weber, Stanford: Stanford University Press, 255–87.
75. Дерида 2008: J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, New York: Fordham University Press.
76. Дерида 2009а: J. Derrida, *The Beast and the Sovereign, Volume I*, Translated by G. Bennington. Eds. M. Lisse, Marie-Louise Mallet, and G. Michaud, Chicago: University of Chicago Press.
77. Дерида 2011: J. Derrida, *The Beast and the Sovereign: Volume II*, Translated by G. Bennington. Eds. M. Lisse, Marie-Louise Mallet, and G. Michaud, Chicago: University of Chicago Press.
78. Дерида 2014: J. Derrida, *Cinders*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
79. Дилејни 1999: S. R. Delany, "The Paradoxa Interview", *Shorter Views*. Hanover: Wesleyan UP.
80. Дојл 2015: B. Doyle, "The Postapocalyptic Imagination", *Thesis Eleven*, Vol. 131, 99–113.
81. Донели 2010: B. Donnelly, "'Coke Is It!': Placing Coca-Cola in McCarthy's *The Road*", *The Explicator*, Vol. 68, No. 1, 70–73.
82. Драјзек 2005: J. Dryzek, *The Politics of the Earth: Environmental Discourses*, 2nd Ed, Oxford UK: Oxford University Press.
83. Ђурић 2011: J. Đurić, „Antropo(bio)centrizam i odnos sa okolinom“: *Filozofija i društvo*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju: Beograd, 22, 3, 175–192.

84. Ебел и Милој 2019: M. Ebell, and S. Milloy, *Wrong Again: 50 years of Failed Ecoapocalyptic Predictions*, Competitive Enterprise Institute.
85. Едвардс 2015: C. Edwards, „Peak Oil in the Popular Imagination”, *Alluvium*, Vol. 4, No. 4.
86. Еко 1985: U. Eco, “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”, *Daedalus magazine*, Fall.
87. Елден 2007: S. Elden “There is a Politics of Space because Space is Political: Henri Lefebvre and the Production of Space”, *Radical Philosophy Review*, Vol. 10, No. 3, 101–116.
88. Елиот 1991: T.S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat” (prevela Milica Mihajlović), *Teorijska misao o književnosti*, (priređio Petar Milosavljević), Svetovi: Novi Sad.
89. Ерлих и Ерлих 1990: P. Ehrlich, and A.H. Erlich, *The Population Explosion*, New York: Simon and Schuster.
90. Ерлих, Ерлих и Холдрен 1977: P. Ehrlich, A. H. Ehrlich, and J. P. Holdren, *Ecoscience: Population, Resources, Environment*, San Francisco: W.H. Freeman.
91. Естес 2017: A. Estes, “Cannibalism and Other Transgressions of the Human in *The Road*”, *European journal of American studies*, Vol. 12, No. 3.
92. Есток 2012: C. S. Estok, “Cannibalism, Ecocriticism, and Portraying the Journey”, *Comparative Literature and Culture*, Vol. 14, No. 5.
93. Еткинс 2017: P. Adkins, “The Eyes of That Cow: Eating Animals and Theorizing Vegetarianism in James Joyce’s *Ulysses*”, *Humanities*, 6(3), 46, [<https://doi.org/10.3390/h6030046>].
94. Женет 1982: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.
95. Женет 1992: G. Genette, *The Architext: An Introduction*, Berkley: University of California Press.
96. Жижек 2008: S. Žižek, “Nature and Its Discontents”, *SubStance*, Vol. 37, No. 3, 37–72.
97. Жижек 2009: S. Žižek, and A. Taylor, et al, *Examined Life: Excursions with Contemporary Thinkers*, New York: New Press.
98. Жижек 2011: S. Žižek, *Living in the End Times*. London & New York: Verso.
99. Жижек 2013: S. Žižek, „Verzije apokalipse“, *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, (preveo Vladimir Nocić), urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd, 7–26.
100. Зимерман 1993: M. Zimmermann, “Rethinking the Heidegger-Deep Ecology Relationship”, *Environmental Ethics*, No. 15, 195–224.
101. Иглтон 1991: T. Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London: Verso.
102. Јовино 2010: S. Iovino, “Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities”, *Local Natures, Global Responsibilities*, Vol. 121, No. 15, 29–53.
103. Јовино 2012: S. Iovino, “Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics”, *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, 57–68.
104. Јовино и Оперман 2012: Iovino, Serenella. ‘Stories from the Thick of Things: Introducing Material Ecocriticism’ [part of Serenella Iovino and Serpil Oppermann ‘Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych’] *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19.3, 448–475.
105. Јовино и Оперман 2014: S. Iovino, and S. Oppermann, “Introduction: Stories Come to Matter”, S. Iovino & S. Oppermann (Eds.), *Material ecocriticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1–17.

106. Јовић 2006: Б. Јовић, *Рађање жанра: почеци српске научно-фантастичне књижевности*, Институт за књижевност и уметност.
107. Јовић 2019: Б. Јовић, Тематизовање апокалипсе у неким научно-фантастичним делима српске књижевности. У: *О српској књижевној фантастици: [зборник радова]*, 73–85, Алма.
108. Кадворт и Хобден 2014: E. Cudworth, and S. Hobden, *Posthuman International Relations: Complexity, Ecologism and Global Politics* (London: Zed, 2011); Cudworth, & Hobden, *Liberation for Straw Dogs? Old Materialism, New Materialism, and the Challenge of an Emancipatory Posthumanism.*; Stephen Hobden, “Posthumanism,” in *Critical Environmental Politics*, ed. Carl Death, London: Routledge.
109. Каларко 2004: M. Calarco, “Deconstruction is Not Vegetarianism: Humanism, Subjectivity, and Animal Ethics”, *Continental Philosophy Review*, Vol. 37, 175–201.
110. Каларко 2008: M. Calarco, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, New York: Columbia University Press.
111. Каплан 2000: С. Kaplan, *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*, Madison, NJ: Associated UP.
112. Картин 2005: D. Curtin, *Environmental Ethics for a Postcolonial World*, New York: Rohman & Littlefield Publishers.
113. Кафенцис 2013: Dž. Kafencis, „Kriza rada/energije i apokalipsa”, *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, (prevela Maja Pešić), urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd.
114. Квимби 1994: L. Quinby, *Anti-Apocalypse: Exercises in Genealogical Criticism*, Minneapolis: U of Minn. Press.
115. Кеигвин 1996: L. D. Keigwin, “The Little Ice Age and Medieval Warm Period in the Sargasso Sea”, *Science*. Vol. 274, Issue 5292, 1504–1508.
116. Кент 1986: T. Kent, Thomas, *Interpretation and Genre: The Role of Generic Perception in the Study of Narrative Texts*, London and Toronto: Associated University Press.
117. Кермод 1985: F. Kermode, *Forms of Attention*. Chicago: University of Chicago Press.
118. Кермод 2000: F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, New York: Oxford University Press
119. Кермод 2004: F. Kermode, *Pleasure and Change: The Aesthetics of the Canon*, New York: Oxford University Press.
120. Кертис 2002: B. Curtis. “Foucault on Governmentality and Population: The Impossible Discovery”, *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*, Vol. 27, No. 4, 505–533.
121. Кертис 2010: С. Curtis, *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*, Lanham: Lexington Books.
122. Кетерер 1974: D. Ketterer, *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
123. Килгор 1998: M. Kilgour, “The Function of Cannibalism at the Present Time,” in *Cannibalism and the Colonial World*, 238–60.
124. Килгор 2011: M. Kilgour, “Foreword”, *Eating Their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*. Ed. K. Guest. Albany: SUNY, vii-viii.
125. Кларк 2011: T. Clark, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press.

126. Кластр 2002: P. Clastres, *Društvo protiv države* (preveo Aleksa Golijanin), Beograd: Anarhija-Blok 45 [<https://anarhija-blok45.net/>].
127. КлуТ 2003: J. Clute, “The Case of the World, Too” (review of *Pattern Recognition* by William Gibson), *Scores: Reviews 1993–2003*. Ed. H. Wood, UK: Becon, 403–406.
128. Констанца 1997: R. Costanza, et. al., “The value of the world’s ecosystem services and natural capital”, *Science*, Vol. 387 (6630), 253–260.
129. Констанца 2017: R. Costanza, et. al., “Twenty years of ecosystem services: How far have we come and how far do we still need to go?”, *Ecosystem Services*. Vol. 28, Part A, 1–16.
130. Криминс 2011: J. Crimmins, “Gender, Genre, and the Near Future in Derrida’s ‘The Law of Genre’”, *Diacritics*, Vol. 39, No. 1, 45–60.
131. Крстић 2017: P. Krstić, “Pogled Drugog i samosaznanje: životinje kao provokacija”, *Kultura*, br. 154, 283–299.
132. Лавлок 2009: J. Lovelock, *The Vanishing Face of Gaia: A Final Warning*, London: Allen Lane.
133. Лакхерст 2005: R. Luckhurst, *Science Fiction*, Cambridge, UK: Polity.
134. Латур 1993: B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
135. Латур 2005: B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press.
136. Ле Менаже 2012: S. LeMenager, “The Aesthetics of Petroleum, After Oil”, *American Literary History* Vol. 24, No. 1, 59–86.
137. Лем 1976: С. Лем, Научна фантастика, у: *Научна фантастика*, Зборник теоријских радова, ур. Зоран Живковић, Библиотека XX век, 23, Београд: БИГЗ.
138. Лемке 2011: T. Lemke, *Biopolitics: An Advanced Introduction*, New York: New York University Press.
139. Лефевр 1971: H. Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, Harmondsworth: Allen Lane.
140. Лефевр 1991: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford and Cambridge: Blackwell.
141. Ли 1995: M. Lee, *Earth First!: Environmental Apocalypse*, Syracuse, NY: Syracuse University Press.
142. Липар 2012: L. Lippard, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965–1977* (Auther E. & Lerner A., Eds.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
143. Лојаница 2015: Лојаница, Марија. Деконструкција идентитета постмодерног субјекта у *Њујоршкој трилогији* Пола Остера и *Антрополошкој трилогији* Борислава Пекића. Докторска дисертација. ФИЛУМ, Крагујевац.
144. Лотман 1970: J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, (Preveo Novica Petković), Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
145. Луис 1998: Lewis, Anthony J. “‘I Feed on Mother’s Flesh’: Incest and Eating in Pericles”, *Essays in Literature* Vol. 15, No. 2, 147–163.
146. Лухар 2014: S. Luhar, *Literary Canon Studies: An Introduction*, Anand: Patel Arts College.
147. Маата 2015: J. Määttä, “Keeping Count of the End of the World: A Statistical Analysis of the Historiography, Canonisation, and Historical Fluctuations of Anglophone Apocalyptic and Post-Apocalyptic Disaster Narratives”, *Culture Unbound*, Volume 7, 411–432.
148. Мајкл 2000: M. Michael, *Reconnecting Culture, Technology and Nature. From Society to Heterogeneity*, London: Routledge.

149. Манџикијан 2012: M. Manjikian, *Apocalypse and Post-Politics: The Romance of the End*, Lanham, MD: Lexington Books.
150. Марино 2004: J. B. Marino, *The Grail Legend in Modern Literature*, Cambridge: D.S. Brewer.
151. Маркс 2000: L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford: Oxford University Press.
152. Марланд 2013: P. Marland, "Ecocriticism", *Literature Compass*, 10/11, 846–868.
153. Марфи 2001: P. D. Murphy, "The Non-Alibi of Alien Scapes: SF and Ecocriticism", *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, eds. K. Armbruster and K. R. Wallace, Charlottesville: UVA Press, 263–277.
154. Марфи 2009: R. Murphy, "Poetry's Evolving Ecology: Toward a Post-Symbol Landscape", *Journal of Ecocriticism* Vol. 1, No.2, 131–140.
155. Мац 2010: A. Matz, *Satire in an Age of Realism*, Cambridge: Cambridge UP.
156. Мачат 2013: S. Machat, *In the Ruins of Civilizations: Narrative Structures, World Constructions and Physical Realities in the Post-Apocalyptic Novel*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 73–74.
157. Медовој 2010: L. Medovoi, "The Biopolitical Unconscious: Toward an Eco-Marxist Literary Theory", *Meditations: Journal of the Marxist Literary Group*. Vol. 24, No. 2, 122–138.
158. Меј 1972: J. R. May, *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel*, Notre Dame: U of Notre Dame.
159. Мекеон 2000: M. McKeon, *Theory of the Novel, A Historical Approach*, ed. M. McKeon, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
160. Микулак 2013: M. Mikulak, „Ovo je kraj: Earth First! i apokaliptički utopizam“, *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, (preveo Vladimir Nocić), urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd. 7–26.
161. Милић 1998: N. Milić, *ABC dekonstrukcije*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
162. Милутиновић 2014: D. Milutinović, „Popularna/zabavna/trivijalna/ žanrovska/masovna ili samo književnost (umetnost)“, *Pojmovnik*.
163. Мичел 1986: S. Mitchell, *The Book of Job*, New York: Harper Collins.
164. Монтењ 2009: M. de Montaigne, "Of Cannibals", *The Norton Anthology of World Literature*, Ed. Peter Simon, New York: W. W. Norton & Co., 1631–1640.
165. Мортон 2007: T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge: Harvard University Press
166. Мортон 2010a: T. Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge: Harvard University Press.
167. Мортон 2010б: T. Morton, "Ecology after Capitalism", *Polygraph*, Vol. 22, 47–59.
168. Мортон 2012: T. Morton, "An Object-Oriented Defense of Poetry", *New Literary History*, Vol. 43, 205–224.
169. Мортон 2013: T. Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and History After the End of the World*, Minneapolis: U of Minnesota P.
170. Мортон 2016: T. Morton, *Dark Ecology*, New York: Columbia University Press.
171. Наес 1973: A. Naess, "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement", *Inquiry*, Vol. 16, 95–100.
172. Наес 1989: A. Naess, *Ecology, Community, and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Trans. D. Rothenberg, Cambridge: Cambridge University Press.

173. Негри 2008: A. Negri, "The Labor of the Multitude and the Fabric of Biopolitics", *Mediations*, Vol. 23, No. 2.
174. Недељковић 2013: А. Б. Недељковић, *Алтернативне историје 1950–1980*, Крагујевац: Лира.
175. Никсон 2011: R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge: Harvard University Press.
176. Нице 2003: Nietzsche, Friedrich, *Radosna znanost*, Zagreb: Demetra.
177. Нордхаус и Шеленбергер 2007: T. Nordhaus, and Michael Shellenberger, *Break Through*, New York: Houghton Mifflin
178. О' Лири 1998: S. D. O' Leary, *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*, Oxford: Oxford University Press.
179. Оже 2005: М. Оже, *Nemesta*, (prevela Ana A. Jovanović), Beograd: Biblioteka XX Vek: Krug.
180. Оперман 1999: S. Oppermann, "Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder", *Haceteppe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Vol. 16, No. 2, 29–46.
181. Оперман 2011а: S. Oppermann, "Ecocriticism's Theoretical Discontents": *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 44, No. 2, 153–169.
182. Оперман 2011б: S. Oppermann, "The Future of Ecocriticism: Present Currents", *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Eds. S. Oppermann, U. Özdağ, N. Özkan, and S. Slovic, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
183. Паже 2011: C. S. Pagès, "Cannibalism in Montaigne, de Certeau and Derrida", *Coolabah*, No. 5, Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona
184. Парк-Ози 2019: D. Park-Ozee, "Satire: An explication", *HUMOR*, 0(0).
185. Пекић 1993а: Пекић, Борислав, *Време речи*, приредио Божо Копривица, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга.
186. Петман 2002: D. Pettman, *After the Orgy: Toward a Politics of Exhaustion*, NY: SUNY Press.
187. Петровић 2019: П. Петровић, „Космолошки аспекти богодејстава и Јованова књига *Откривења, Саборност*”, 13, 59–75.
188. Пешић 2015: А. Пешић, „Аврам и вера у страху и дрхтању”, *Годишњак Учитељског факултета у Врању*, књига VI.
189. Пешић 2018. А. Пешић, „Од правде ка добру у платоновј *Држави*”, *Годишњак Педагошког факултета у Врању*, књига IX.
190. Пирсон 2006: S. Pearson, *A Brief History of the End of the World: From Revelation to Eco-disaster*, New York: Carroll & Graf.
191. Питети 2017: C. Pitetti, "Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes", *Science Fiction Studies* Vol. 44, No. 3, 437–54.
192. Платон 2002: Platon, *Država*, (preveli Dr. Albin Vihlar, Dr. Branko Pavlović), Beograd: BIGZ.
193. Порит 1984: J. Porritt, *Seeing Green: The Politics of Ecology Explained*, Oxford UK: B. Blackwell.
194. Порцик 2012: R. Pordzik, "The Posthuman Future of Man: Anthropocentrism and the Other of Technology in Anglo-American Science Fiction", *Utopian Studies*, Vol. 23, No. 1, 142–161.

195. Принцип и Вискс 1989: L. M. Principe, and A. Weeks, "Jacob Boehme's Divine Substance Salitter: Its Nature, Origin, and Relationship to Seventeenth Century Scientific Theories", *The British Journal for the History of Science*, Vol. 22, No.1, 53–61.
196. Райт 2015: L. Wright, *The Vegan Studies Project: Food, Animals and Gender in the Age of Terror*, Athens: University of Georgia Press.
197. Резигју 2009: J. Resseguie, James, *The Revelation of John: A Narrative Commentary*, Grand Rapids: Baker Publishing Group.
198. Ригби 2002: K. Rigby, "Ecocriticism": *Introducing Criticism at the Twenty-First Century*, Ed. J. Wolfreys, Edinburgh: Edinburgh UP, 151–78.
199. Ридер 2010: J. Rieder, "On Defining SF, or Nor: Genre Theory, SF, and History", *Science Fiction Studies*, Vol. 37, No. 2, 191–2019.
200. Робертсон 2004: M. M. Robertson, "The Neoliberalization of Ecosystem Services: Wetland Mitigation Banking and Problems in Environmental Governance", *Geoforum* Vol. 35, 361–373.
201. Робинсон 1985: D. Robinson, *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
202. Розен 2008: E. Rosen, E, *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, Lexington Books. Lanham.
203. Рос 1991: A. Ross, "Is global culture warming up?", *Social Text* 28, 3–30.
204. Рут 1996: D. Root, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Boulder, CO: Westview Press.
205. Саглиа 2002: D. Saglia, "Introduction: Cultural Geographies and the Romantic Vision", *European Journal of English Studies*, Vol 6, No. 2, 123–29.
206. Саливан 2017: H. I. Sullivan, "Material Ecocriticism and the Petro-Text", Eds. U. K. Heise, J. Christensen, & M. Niemann, *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*, 414–423.
207. Салинс 2002: M. Salins, *Prvobitno društvo blagostanja*, (preveo Aleksa Golijanin), Beograd: Anarhija-Blok 45 [<https://anarhija-blok45.net/>].
208. Санборн 2001: G. Sanborn, "The Missed Encounter: Cannibalism and the Literary Critic", *Eating their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*, Ed. K. Guest, Albany: State U of New York Press, 187–204.
209. Свенхдау 2011: E. Swyngedouw, "Whose Environment?: The End of Nature, Climate Change and the Process of Post-politicization", *Ambiente & Sociedade*, Vol. 14, No. 2, 69–87.
210. Свенхдау 2013: E. Svenhdau, „Klimatska promena i postdemokratski populizam“: *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, (prevela Dragana Mašović), urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd
211. Сејерс 1999: S. Sayers, *Plato's Republic: An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh UP.
212. Сешонс 2014: G. Sessions, "Deep Ecology, New Conservation, and the Anthropocene Worldview", *The Trumpeter*, Vol. 30, No. 2, 106–114.
213. Словик 2000: S. Slovic, "Ecocriticism: Containing Multitudes, Practising Doctrine", *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. Ed. L. Coupe, London: Routledge.
214. Словик 2012: S. Slovic, "Editor's Note", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 19, No. 3, 443–4.
215. Слотердајк 1999: P. Sloterdajk, „Pravila za ljudski vrt“, *REČ* 57/3: Beograd, 187–202.

216. Слотердајк 2001: P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis and London: Minnesota University Press.
217. Слотердајк 2009: P. Sloterdijk, “Rules for the Human Zoo: A Response to the Letter on Humanism”, *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 27, 12–28.
218. Солар 1986: M. Solar, *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
219. Спек 2000: T. Speek, “Environment in Literature: Lawrence Buell’s Ecocritical Perspective”: *Koht ja paik/Place and Location*, Estonian Academy of Arts, Proceedings 8, 160–171.
220. Спекс 1968: P. M. Spacks, “Some Reflections on Satire”, *Genre*, Vol. 1, 360–378.
221. Стролер 2013: L. A. Stoler, *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Durham Duke: University Press
222. Сувин 1979: D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, CT: Yale UP.
223. Тарнер 2014: L. Turner, “Derrida, Haraway and Other Animals”, *Introducing Criticism in the 21st Century*, Edition 2, Chapter 4, ed. Julian Wolfreys (рукопис), (доступно на) [https://www.academia.edu/5649614/Critical_Companions_Derrida_Haraway_and_Other_Animals].
224. Томпсон 1985: C. Thomson, “Parody/Genre/Ideology”, *La singe à la porte: Vers une théorie de la parodie*, New York: Peter Lang, 95–103.
225. Томпсон 1997: D. Thompson, *The End of Time: Faith and Fear in the Shadow of the Millennium*, London: Minerva.
226. Торо 1981: H. D. Thoreau, *The Portable Thoreau*, NY: Penguin.
227. Ћорић 2012: Д. Ћорић, „Дубинска екологија – настанак, принципи, перспектива”, Нови Сад: *Зборник радова Правног факултета*, 46, 4, 349–367.
228. Ћурчић 2012: М. Ћурчић, „Однос човека и природе у роману *Ишмаел* Данијела Квина”, *Савремена проучавања језика и књижевности*, година 3, свеска 2, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, Крагујевац, 307–312.
229. Ћурчић 2019: М. Ћурчић, “There Is No Nature and We Are Its Prophets: Timothy Morton's Ecocritical Poetics”, Међународни научни симпозијум, *Уметност и контекст: Природа у уметничким делима*, (зборник радова), Универзитет у Нишу.
230. Унгуренау 2011: D. Ungureanu, “The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries”, Eds. L. Papadima, D. Damrosch, T. D’haen, *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, Amsterdam, New York: Rodopi.
231. Фаулер 1971: A. Fowler, “The Life and Death of Literary Forms”, *New Literary History*, Vol. 2, 199–216.
232. Федерстон 2013: M. Federston, „Virilijov apokaliptizam“: *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, (preveo Vladimir Nocić), urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd.
233. Филипс 2003: D. Phillips, *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*, New York: Oxford University Press.
234. Филипс 1999: D. Phillips, “Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology”, *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, 577–602.
235. Фишер 2009: Fisher, M. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* London: Zero Books.
236. Фрай 1976: N. Frye, *The Secular Scripture, A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA and London, UK: Harvard University Press.
237. Фрай 1982: N. Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, London: Routledge.

238. Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*, Нови Сад: Орфеус.
239. Фром 1998: Н. Fromm, "Ecology and Ideology", *The Hudson Review*, Vol. 45, No. 1, 23–36
240. Фуко 1980: М. Foucault, *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*, New York: Vintage Books
241. Фуко 1997: М. Фуко. *Nadzirati i kažnjavati*. Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića: Sremski Karlovci – Novi Sad.
242. Фуко 2003: М. Foucault, "*Society Must Be Defended*": *Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, trans. David Macey, New York: Picador.
243. Фуреди 2013: Ф. Fuerdi, „Suočavanje sa novom mizantropijom“: *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, (preveo Vladimir Nocić), urednik Goran Stanković, JP Službeni glasnik: Beograd.
244. Хајсе 2006: U. K. Heise, "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism", *PMLA*, Vol. 121, No. 2, 503–516.
245. Хајсе 2008: U. K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, New York: Oxford UP.
246. Хамонд и Бретон 2016: Р. Hammond, and Н. О. Breton, "Eco-Apocalypse: Environmentalism, Political Alienation and Therapeutic Agency", Chapter 8, *The Apocalypse in Film*, Eds. K. A. Ritzenhoff & A Krewani, Lanham: Rowman & Littlefield.
247. Хамфри 2013: М. Humphrey, "Green Ideology", in *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Edited by Michael Freeden and Marc Stears, Oxford: Oxford University Press.
248. Харавеј 2005: J. Schneider, D. Haraway (interview), *Live Theory*, New York: Continuum.
249. Харавеј 2008: D. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
250. Харман 2012: G. "Harman, The Mesh, the Strange Stranger, and Hyperobjects: Morton's Ecological Ontology", *Tarp*, Vol. 2, No. 1, 16–19.
251. Харман 2013: G. Harman, *Bells and whistles: More speculative realism*. Alresford: Zero.
252. Хачн 1978: L. Hutcheon, "Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody", *The Canadian Review of Comparative Literature*, Spring 1978, Vol. 5, No. 2, 201–211.
253. Херцогенрат 2008: B. Herzogenrath, "An [Un]Likely Alliance: Thinking Environment[s] with Deleuze/Guattari", Ed. B. Herzogenrath, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
254. Хефернан 1995: Т. Heffernan, "Can The Apocalypse Be Post?", *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at The End*, Ed. R. Dellamora, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 171–81.
255. Хефернан 2008: Т. Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the Twentieth Century Novel*, Toronto: University of Toronto Press.
256. Хикс 2016: Н. J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*, New York: Palgrave Macmillan.
257. Хогет 2011: Р. Hoggett, "Climate change and the apocalyptic imagination", *Psychoanalysis, Culture & Society*, Vol. 16, 261–275.
258. Холинџер 1999: V. Hollinger, "Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980–1999", *Science Fiction Studies*, Vol. 26, No. 2, 232–262.
259. Холинџер 2006: V. Hollinger, "Stories about the Future: From Patterns of Expectation to Patter Recognition", *Science Fiction Studies* Vol. 33. No. 3, 452–472.

260. Холинџер 2014. Hollinger, Veronica. "Genre Vs. Mode", Ch. 11, *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Ed. R. Latham, New York: Oxford University Press.
261. Холмс 2012: S. K. Holmes, "Wither Ecocriticism in the Era of the Hyperobject? A Review of Timothy Morton's Ecology without Nature and The Ecological Thought", *Journal of Ecocriticism*, Vol 4. No. 1, 57–61.
262. Хубер 2012: M. Huber, "Refined Politics: Petroleum Products, Neoliberalism, and the Ecology of Entrepreneurial Life", *Special Issue of Journal of American Studies* Vol. 46, No. 2, 295–312.
263. Хулм 2008: M. Hulme, "The Conquering of Climate: Discourses of Fear and Their Dissolution", *The Geographical Journal*, Vol. 174, No. 1, 5–16.
264. Хулм 2009: M. Hulme, *Why We Disagree About Climate Change: Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
265. Цаи 2017: R. C. Tsai, "Introduction: contexts and paradigms for ecological engagement", *Neohelicon*, Vol. 44, 271–281.
266. Џарвис 1998: B. Jarvis, *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, New York: St. Martin's Press.
267. Џејмсон 1982: F. Jameson, "Towards a New Awareness of Genre Science Fiction: Its Criticism and Teaching", *Science Fiction: A Critical Guide*, by P. Parrinder", a review by F. Jameson. *Science Fiction Studies*, Vol. 9, No. 3, 322–324.
268. Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
269. Џејмсон 2005: F. Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London & New York: Verso.
270. Џонсон 2004: W. H. Johnsson, "Biblijska apokaliptika", (preveo Hinko Pleško), *Biblijski pogledi*, 12 (1-2), 3–36.
271. Џонсон 2009: L. Johnson, "Greening the Library: The Fundamentals and Future of Ecocriticism", *Choice*, Chicago, Vol. 47, No. 4, 623–631.
272. Шац 2012: J. L. Schatz, "The Importance of Apocalypse: The Value of End-of-the-World Politics While Advancing Ecocriticism", *Journal of Ecocriticism*, Vol. 4, No. 2, 20–33.
273. Швенгер 2006: P. Schwenger, "Dream Narratives of Debris." *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

4. Интернет извори:

1. "Nature is angry, warns UN chief", вест са сајта *Politiko*, (приступљено 23.9.2019.) [<https://www.politico.eu/article/nature-is-angry-warns-un-chief>] (приступљено 13.01.2020.)
2. "Adamites", Catholic Encyclopedia, [www.newadvent.org/] (приступљено 10.01.2020.)
3. "Climate 'Experts' Are 0-41 with Their Doomsday Predictions", новински чланак са сајта *Breitbart*, (20.09.2019.) [<https://www.breitbart.com/environment/2019/09/20/nolte-climate-experts-are-0-41-with-their-doomsday-predictions/>] (приступљено 13.01.2020.)
4. "Cob Cottage", *Cobcottage.com*, 2020. (приступљено 5. 8. 2020.)
5. "East India Company", *Encyclopedia Britannica*, [<https://www.britannica.com/topic/East-India-Company>]

6. “Ecocriticism (1960–Present)”, *Owl Purdue*,
[https://owl.purdue.edu/owl/subject_specific_writing/writing_in_literature/literary_theory_and_schools_of_criticism/ecocriticism.html]
7. “Garboil”, *Bloomberg*, [<https://www.bloomberg.com/quote/GARB:US>]
8. “Garboil”, *Collins Dictionary*,
[<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/garboil>]
9. “Hay festival: ‘Climate change is a long struggle’”, преузето са *The Guardian*, (31.05.2010.)
[<https://www.theguardian.com/books/2010/may/31/hay-festival-climate-change-debates>]
(приступљено 13.01.2020.)
10. “Heart of Borneo Investing in Nature for a Green Economy: A Synthesis Report”, преузето са *WWF HoB Global Initiative*, [http://www.omgevingseconomie.nl/wp-content/uploads/2012/06/synthesis_report_heartofborneo_summary.pdf] (приступљено 13.01.2020)
11. “MaddAddamites”, [<https://beaus.ca/beer/maddaddamites-noobroo/>]
12. “Mass killings and cannibalism in South Sudan, says African Union”, *France24*,
[<https://www.france24.com/en/20151028-south-sudan-mass-killings-forced-cannibalism-african-union-report>,] (28.20.2015), (приступљено 5. 8. 2020.)
13. “New Report on Replacement Migration Issued by UN Population Division”, *UN Press Release*, (Извештај Уједињених нација из 2000.)
[<https://www.un.org/press/en/2000/20000317.dev2234.doc.html>]
14. “Official Says Desperate Bosnians Resorting to Cannibalism”, преузето са *Associated Press*, [<https://apnews.com/5f8d8c10e3e9797db33d7a6a18b19dee>,] (приступљено 13.01.2020)
15. “Overpopulation”, *Encyclopedia of Science Fiction*, [<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/overpopulation>]
16. “Philip K. Dick Goes Legit with Library of America Canon”, *Wired*,
[<https://www.wired.com/2007/06/philip-k-dick-goes-legit-with-library-of-america-canon/>,]
(приступљено 13.01.2020.)
17. “Quiz: Population 7 Billion—Could We All Fit in One City?”, *National Geographic*,
[<https://www.nationalgeographic.com/news/2011/10/111031-population-7-billion-earth-world-un-seven/>,] (приступљено 13.01.2020.)
18. “Science Fiction, Fantasy & Horror Sub-Genres”, *Worlds Without End*,
[http://www.worldswithoutend.com/resources_sub-genres.asp,] (приступљено 01.01.2021)
19. “Survivalism”, *Cambridge Dictionary Online*,
[<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/survivalism>]
20. “The climate-change alarmism debate is over — and Al Gore and his disciples have lost”, преузето са *Climate Change Dispatch*, (01.09.2017.)
[<https://climatechangedispatch.com/the-climate-change-alarmism-debate-is-over-and-al-gore-and-his-disciples-have-lost/>,] (приступљено 13.01.2020)
21. “U.N. Predicts Disaster if Global Warming Not Checked”, преузето са *Associated Press*, (30.06.1989.), [<https://www.apnews.com/bd45c372caf118ec99964ea547880cd0>,]
(приступљено 13.01.2020)
22. “UN calls for ‘Global Green New Deal’ to boost world economy”, преузето са *France24*, (25.09.2019.), [<https://www.france24.com/en/20190925-un-calls-for-global-green-new-deal-to-boost-world-economy>,] (преузето 13.01.2020.)

23. “What is natural capital?”, преузето са *World Forum on Natural Capital* [<https://naturalcapitalforum.com/about/>], (приступљено 13.01.2020)
24. “Демографска зима у Европи”, 2019, *Нови стандард*, [<https://standard.rs/2019/03/07/demografaska-zima-u-evropi-un-tvr-di-da-ce-prvi-nestati-balkan/>], (приступљено 17.04.2019.)
25. „Modus”, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41497>] (приступљено 2. 2. 2021.)
26. *About Earth First!* [<https://earthfirstjournal.org/about/>] (приступљено 10.01.2020)
27. Green New Deal, *Green Party US*, (Нови зелени договор) [https://www.gp.org/green_new_deal] (приступљено 12. 5. 2020.)
28. IPCC, 2017, (ИППЦ, Међувладин панел о климатским променама из 2018), World population projected to reach 9.8 billion in 2050, and 11.2 billion in 2100 – says UN, *UN Press Release, The World Population Prospects: The 2017 Revision, published by the UN Department of Economic and Social Affairs* (Извештај Уједињених нација из 2017.) [https://www.un.org/en/development/desa/population/events/pdf/other/21/21June_FINAL%20PRESS%20RELEASE_WPP17.pdf]
29. IPCC, 2018, (ИППЦ, Међувладин панел о климатским променама из 2018), *Global Warming of 1.5°C, An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate poverty*. [https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/sites/2/2018/07/SR15_SPM_version_stand_alone_LR.pdf], (приступљено 13.01.2020)
30. *Miriam-Webster Dictionary Online*
31. *The English Standard Version Online*
32. *The King James Bible Online*
33. Астон и Валис 2013: J. Aston, James and J. Walliss, *Contemporary Apocalyptic Cinema*, [<https://www.e-ir.info/2013/06/20/contemporary-apocalyptic-cinema/>], (приступљено 05.05.2020.)
34. Атвуд 2003б: А. Margaret, “Perfect Storms: Writing Oryx and Crake”, *OWToad Ltd.*, [http://shirbegi.weebly.com/uploads/1/3/8/2/13820171/writing_oryx_and_crake.pdf]
35. Атвуд 2004г: М. Atwood, *The art of the matter*, “Saturday’s Globe and Mail”, (24.1.2004), [<http://www.theglobeandmail.com/globe-debate/the-art-of-the-matter/article741366/?page=all>]
36. Банита 2014: G. Vanita, “Petrochemical Gothic: True Detective and the Energy Unconscious of American Studies”, *Pod Academy*, (05.12.2014.) [<http://podacademy.org/podcasts/petrochemical-gothic-true-detective-energy-unconscious-american-studies/>], (приступљено 05.05.2020.)
37. Баскин 2020: К. Baskin, “ART IS SHIT: The Arts and Humanities in the *MaddAddam Trilogy*”, *Medium* [Online], (20.05.2020.), [<https://medium.com/@baskinator/art-is-shit-the-arts-and-humanities-in-the-maddaddam-trilogy-8d8052de4e2e>], (приступљено 12.07.2020.)
38. Бекство из Африканистана, *Vreme*, Br. 1487, (04.07.2019.), [<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1700548>] (приступљено 05.05.2020.)
39. Бендиј 2014: А. Bendi, “Speculative Fiction: Splicing Genres and Genes in *Oryx and Crake*”, *The Spectatorial*, (24. 4. 2014.)

- [<https://thespectatorial.wordpress.com/2014/04/24/speculative-fiction-splicing-genres-and-genes-in-orxu-and-crake/>] (приступљено 01. 06. 2020.)
40. Бодријар 1970: J. Baudrillard, "The Environmental Witch-Hunt. Statement by the French Group. 1970," in *The Aspen Papers: Twenty Years of Design Theory from the International Design Conference in Aspen*, ed. R. Banham, New York: Praeger, 1974. [<https://www.metamute.org/editorial/articles/environmental-witch-hunt>] (приступљено 21. 05. 2020.)
 41. Браун 2019: A. Brown, "The Green Scare: How a Movement that Never Killed Anyone Became FBI's No. 1 Domestic Terrorism Threat", *The Intercept*, (23.03.2019), [<https://theintercept.com/2019/03/23/ecoterrorism-fbi-animal-rights/>] (приступљено 21. 05. 2020.)
 42. Будке 2020: T. Budke, "The Value of Books in (Post-)Apocalyptic Fiction", Доступно на сајту Academia.com, (рукопис).
 43. Буш 2001: G. W. Bush, "Selected Speeches of President George W. Bush, 2001-2008," [http://georgewbushwhitehouse.archives.gov/infocus/bushrecord/documents/Selected_Speeches_George_W_Bush.pdf.] (приступљено 05.08.2020.)
 44. Вајленберг 2021: E. J. Wielenberg, „Bog, mortalnost i smisao u romanu Put Kormaka Makartija (I deo)", prevod: Danilo Lučić, *Glif*, (11.04.2021.) [<http://www.glif.rs/blog/bog-mortalnost-i-smisao-u-romanu-put-kormaka-makartija/>] (приступљено 11.04.2021.)
 45. Владушић 2019: С. Владушић, *Зелени расизам*, преузето са *Печат*, [<http://www.pecat.co.rs/tag/zeleni-rasizam/>] (приступљено 13.01.2020.)
 46. Ворд 2010: A. Warde, "“Justified in the World”: Spatial Values and Sensuous Geographies in Cormac McCarthy’s *The Road*", *University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, [<http://www.forumjournal.org/article/view/649>] (приступљено 30.10.2017.)
 47. Глотфелти 1996: C. Glotfelty, What Is Ecocriticism?, ASLE Online, [<http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glotfelty/>]
 48. Дерида 2009б: J. Derrida, interview with Daniel Birnbaum and Anders Olsson. An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion, *e-flux*, Journal #02 - January 2009 интервју вођен February 15, 1991., доступно на [<https://www.e-flux.com/journal/02/68495/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion/>] (приступљено 05.05.2020.)
 49. Дорсон 2017: J. Dorson, "Cormac McCarthy and the Genre Turn in Contemporary Literary Fiction", *European journal of American studies* [Online], 12-3 (04.12.2017), [<http://journals.openedition.org/ejas/12291>], (приступљено 05.05.2020.)
 50. Енгдал 2019: В. Енгдал, „Ко подстиче климатску хистерију? Ево шта каже траг новца", *Нови стандард* (29. 9. 2019.), [<https://www.standard.rs/2019/09/29/ko-podstice-klimatsku-histeriju-ili-sledite-trag-novca/>], (приступљено 13.01.2020.)
 51. Енгландер и Гомел 2016: Y. Englender, and E. Gornel, "Post-Apocalypse Now: Cormac McCarthy’s *The Road* as Post-Apocalyptic Science Fiction," *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel*. Ed. Tim Lanzendörfer. London: Lexington Books, 127–143, доступно на интернету на сајту Академија: [https://www.academia.edu/21721650/Post_Apocalypse_Now_Cormac_Mccarthys_The_Road_as_Post_Apocalyptic_Science_Fiction?auto=download]
 52. Жижек 2017: S. Žižek, „Dobrodošli u Trisolaris, ili kraj prirode“, *Blic*, (22.09.2017), [<https://www.blic.rs/kultura/vesti/slavo-j-zizek-dobrodosli-u-trisolaris-ili-kraj-prirode/nlf7hy>], (приступљено 22.04.2019.)

53. Зерзан 2020: Dž. Zerzan, *Anarho-primitivizam protiv civilizacije*, (prevodilac nepoznat) доступно на [http://pseudozveket.weebly.com/uploads/3/2/4/7/3247310/anarho_primitivizam_protiv_civilizacije.pdf], (приступљено 21. 05. 2020.)
54. Зимерман и Маркус 2018: J. Zimmerman, and H. Marcus, “Discover the Plot of Your Post-Apocalyptic Novel With Our Handy Chart”, *Electric Literature*, (08.06.2018.), [https://electricliterature.com/discover-the-plot-of-your-post-apocalyptic-novel-with-our-handy-chart/]. (приступљено 21. 05. 2020.)
55. Јанг 2015: К. Е. Young, “Beastly Politics: Derrida, Animals, and the Political Economy of Meat”, *Spectra*, 4(2). [https://spectrajournal.org/articles/10.21061/spectra.v4i2.240/#] (приступљено 21. 05. 2020.)
56. Кауфман 2008: N. Kaufmann, “But Is It Horror? A Critical Re-Examination of Genre in Cormac McCarthy’s *The Road*”, *Darkscribe Magazine*, (01. 11. 2008.) [http://www.darkscribemagazine.com/feature-articles/but-is-it-horror-a-critical-re-examination-of-genre-in-corma.html] (приступљено 21. 05. 2020.)
57. Качински 2007: Т. Kačinski, *Industrijsko društvo i njegova budućnost*, Anarhija/Blok45, Доступно на [https://anarhisticka-biblioteka.net/library/theodore-kaczynski-industrijsko-drustvo-i-njegova-buducnost#toc26], (приступљено 21. 05. 2020.)
58. Клајн 2004: N. Klein, Interview with Naomi Klein, *Frontline*, (09.11.2014.) [https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/persuaders/interviews/klein.html] (приступљено 12. 5. 2020.)
59. Клајн 2016: Klein, C. The Epic Road Trip That Inspired the Interstate Highway System, *History*, (29.06.2016), [https://www.history.com/news/the-epic-road-trip-that-inspired-the-interstate-highway-system], (приступљено 22.04.2019.)
60. Кнежевић Керн 2014: М. Кнежевић Керн, „Климатска мафија”, *Печат* (08. 08. 2014.), [http://www.pecat.co.rs/2014/08/klimatska-mafija/], (приступљено 12. 5. 2020.)
61. Легвин 2009: U. Le Guin, “Review of Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*”, *The Guardian*, (28.08.2009.) [https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood], (приступљено 12. 5. 2020.)
62. Лејтам 2010: R. Latham, “Review of *The City and the City* by China Mieville”, *E1 9.6*. (November, 2010). (14.05.2012.), [http://efanzines.com/EK/eI53/index.htm#city]
63. Макарти 2009: С. McCarthy, “Cormac McCarthy: America’s great poetic visionary”, *The Guardian*, (20.12.2009.) [https://www.theguardian.com/theobserver/2009/dec/20/observer-profile-cormac-mccarthy] (приступљено 09.08.2020.)
64. Макарти 2018: К. Makarti, „Kormak Makarti: Ne verujem da je dobrota nešto što učiš” *Glif* [http://www.glif.rs/blog/kormak-makarti-ne-verujem-da-je-dobrota-nesto-sto-ucis/], (12. 2. 2018.) (приступљено 09.08.2020.)
65. Маџуан 2019: McEwan, Ian. “Ian McEwan Doesn’t Hate Science Fiction” *Wired*. (05.04.2019.), [https://www.wired.com/2019/05/geeks-guide-ian-mcewan/] (приступљено 09.08.2020.)
66. Маџуан 2013: P. L. McEuen, “Margaret Atwood on Science Fiction, Dystopias, and Intestinal Parasites”, *Wired*, [http://www.wired.com/2013/09/geeks-guide-margaret-atwood] (приступљено 22.04.2019.)
67. Малатеста 2016: М. Malatesta, “Commercial, Mainstream, General, or Literary Fiction?” *Literary Agents*. (08. 01. 2016.), [https://literary-agents.com/commercial-fiction-vs-other-genres/], (приступљено 09.08.2020.)

68. Малтус 1998: Т. Malthus, “An Essay on the Principle of Population. Electronic Scholarly Publishing Project”, [<http://www.esp.org/books/malthus/population/malthus.pdf>] (приступљено 05.05.2020.)
69. Малтус 2000: Т. Malthus, “An Essay on the Principle of Population. Six, Expanded Edition, Of the Consequences of pursuing the opposite Mode, Book IV, Chapter V. The Library of Economics and Liberty”, [https://www.econlib.org/library/Malthus/malPlong.html?chapter_num=47#book-reader] (приступљено 05.05.2020.)
70. Маљцев 2019: И. Маљцев, „Иза Грете стоји крупни капитал који би да монетизује ваздух”, *Нови стандард*, (01.10.2019.), [<https://www.standard.rs/2019/10/01/igor-maljcev-iza-grete-stoji-krupni-kapital-koji-bi-da-monetizuje-vazduh/>], (приступљено 13.01.2020.)
71. Мартини 2019: С. Martini, “Post-Apocalyptic Historicism: The Archimedean Survivor”, доступно на *Academia.com* (рукопис).
72. Мервин 2009: W.S. Merwin, “The Road: One must always pretend something among the dying”, *LonelyMachines*, (07.02.2009), [<https://lonelymachines.org/2009/02/07/the-road-one-must-always-pretend-something-among-the-dying/>], (приступљено 01.08.2020.)
73. Милс 2019: М. Mills, “The ‘New Energy Economy’: An Exercise In Magical Thinking” [<https://media4.manhattan-institute.org/sites/default/files/R-0319-MM.pdf>], (приступљено 13.01.2020.)
74. Монбио 2007: G. Monbiot, “Civilization Ends with a Shutdown of Human Concern: Are We There Already?” *The Guardian*, (30.10.2007.) [<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2007/oct/30/comment.books>] (приступљено 01.08.2020.)
75. Морган 2007: W. Morgan, “The Route and Roots of *The Road*” [<http://web.utk.edu/~wmorgan/TR/route.htm>] (приступљено 01.08.2020.)
76. Морнингстар 2019а: С. Morningstar, “The Manufacturing of Greta Thunberg – for Consent: The Political Economy of The Non-Profit Industrial Complex [Act I]”, преузето са Wrong Kind of Green [<http://www.wrongkindofgreen.org/2019/01/17/the-manufacturing-of-greta-thunberg-for-consent-the-political-economy-of-the-non-profit-industrial-complex/>], (приступљено 13.01.2020.)
77. Морнингстар 2019б: С. Morningstar, “The Manufacturing of Greta Thunberg – for Consent: The Inconvenient Truth behind Youth Co-Optation [Act II]”, преузето са *Wrong Kind of Green* [<http://www.wrongkindofgreen.org/2019/01/21/the-manufacturing-of-greta-thunberg-for-consent-the-inconvenient-truth-behind-youth-cooptation/>], (приступљено 13.01.2020.)
78. О’Конор 2017: P. D. O’Connor, “Anti-Matters: Mortal Ethics in Cormac McCarthy’s *The Road*”, *European journal of American studies* [Online], 12–3, [<http://journals.openedition.org/ejas/12337>]
79. Робертс 1924: R. E. Roberts, “The Theology of Tertullian”, [http://www.tertullian.org/articles/roberts_theology/roberts_13.htm], (приступљено 17.04.2019.)
80. Робертс 2002: А. Roberts, “A *Canticle for Leibowitz: SF Masterworks V* by Walter M Miller, Jr”, *Infinity Plus: SF, Fantasy, Horror*. [<http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/canticle.htm>] (12.01.2002.), (приступљено 01.08.2020.)

81. Роуланд 2016: C. Rowland, "William Blake and the Apocalypse", *Oxford Research Encyclopedias*,
[<https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-44?product=orere1>]
82. Словик 2016: S. Slovic, "The Fourth Wave of Ecocriticism: Materiality, Sustainability, and Applicability" (Kaken) and "Ecocriticism and the Psychology of Information Processing: Taking a Seat at the Table" (SES-J and MESA joint conference), presented as invited lectures, Tokyo, Japan (August 2016), преузето са: [http://sunrise-n.com/transatlantic_ecology/wp-content/uploads/2016/09/SlovicThe-Fourth-Wave-of-Ecocriticism.doc.pdf]
83. Стентон 2011: N. Stanton, "On the Shores of a World Unheard of: Cormac McCarthy's *The Road* and The Move Beyond the Postmodern Condition", Доступно на сајту Academia.com, (рукопис) 1–28.
84. Сукдев 2019: P. Sukhdev. "What is natural capital?", *World Forum on National Capital*. [<https://naturalcapitalforum.com/about/>], (приступљено 12.05.2020.)
85. Табор 2017: N. Tabor, „Teturanje ka značenju Jejtsove pesme *Drugi dolazak*”, *Glif*. (11.09.2017.), [http://www.glif.rs/blog/teturanje-ka-znacenju-jejtsove-pesme-drugi-dolazak/?fbclid=IwAR1UhoLAczOZEQDMm2LSGXzmhh_wm1UMdhLrSy4mU1x2W4mj8GPG_ILUXtQ], (приступљено 31.07.2020.)
86. Торнтон 2017: R. Thornton, "I Spent a Year Visiting Communes Around the World", *Vice*, (15.09.2017), [https://www.vice.com/en_au/article/vdxgg8/everything-i-learned-from-a-year-touring-the-worlds-communes-385], (приступљено 21. 05. 2020.)
87. Тронтињон 2014: B. Trotignon, "The Persisting Relic of Prayer in *The Road* by Cormac McCarthy", *Revue française d'études américaines*, 2014/4, No. 141, [<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2014-4-page-197.htm>] (приступљено 31.07.2020.)
88. Финке 2014: L. Finke, "Why Do We Love Apocalyptic Movies? The Two Basic Rules That Make Them So Addictive", *YES!*, (12.07.2014), [<https://www.yesmagazine.org/health-happiness/2014/07/12/why-we-love-stories-about-mass-destruction/>], (приступљено 21. 05. 2020.)
89. Фокс 2016: R. Fox, What Made Elijah Run: Fear or Frustration? (1 Kings 19:3), *Proclaim and Defend*, (25.04.2016), [<https://www.proclaimanddefend.org/2016/04/25/what-made-elijah-run-fear-or-frustration-1-kings-193/>], (приступљено 5. 8. 2020.)
90. Хајнлајн 1993: R. E. Heinlein "On the Writing of Speculative Fiction", *Writing Science Fiction and Fantasy (Twenty dynamic essays by today's top professionals)*, [https://mab333.weebly.com/uploads/3/2/3/1/32314601/writing_sf_-_01_on_the_writing_of_speculative_ficiton.pdf], (приступљено 05. 08. 2020.)
91. Хермансон 2017: S. Hermanson, "The End of The Road", *European journal of American studies* [Online], 12–2, [<http://ejas.revues.org/12057>] (приступљено 05. 08. 2020.)
92. Хауел 2014: T. Howell, "Codes and Conventions of a Post-Apocalyptic Film", *Advanced Portfolio*, (11. 12. 2014), [<http://tobyhowella2.blogspot.com/2014/12/codes-and-conventions-of-post.html>], (приступљено 05. 08. 2020.)
93. Хилкоут 2018: Dž. Hilkout, "Kormak Makarti: Ne verujem da je dobrota nešto što učiš", *Glif*, (12.02.2018.), [<http://www.glif.rs/blog/kormak-makarti-ne-verujem-da-je-dobrota-nesto-sto-ucis/>], (приступљено 09.08.2020.)

94. Царбо 2012: J. F. Jarboe. "The Threat of Eco-Terrorism". The FBI. (12. 02. 2002), [https://archives.fbi.gov/archives/news/testimony/the-threat-of-eco-terrorism] (приступљено 21.05.2020.)
95. Џојс 2016: S. Joyce, "The Double Death of Humanity in Cormac McCarthy's *The Road*". *Transatlantica* [Online], 2, (14.09.2017.) [http://journals.openedition.org/transatlantica/8386] (приступљено 30. 04. 2019.)
96. Џонсон 1962: L. Johnson. "President Lyndon Johnson Approves Weather Warfare", [Weather Modification History. https://weathermodificationhistory.com/president-lyndon-johnson-weather-wafare/], (приступљено 12.05.2020.)
97. Џоунс 2017: J. Jones, "Holocaust Survivor Viktor Frankl Explains Why If We Have True Meaning in Our Lives, We Can Make It Through the Darkest of Times", (03.05.2017.), *Open Culture*, [https://www.openculture.com/2017/05/holocaust-survivor-viktor-frankl-explains-why-if-we-have-true-meaning-in-our-lives-we-can-make-it-through-the-darkest-of-times.html] (приступљено 12.05.2020.)
98. Шабон 2007: M. Chabon, "After the Apocalypse. The New York Review of Books", (02.05.2007.), [https://www.nybooks.com/articles/2007/02/15/after-the-apocalypse/] (приступљено 12.05.2020.)

5. Видео снимци са Јутјуба:

1. "Letnja Škola #FMK: Miško Šuvaković." *YouTube*, (03.10.2019), [www.youtube.com/watch?v=42rB_ldll5A&feature=youtu.be.] (приступљено 05.05.2020.)
2. "Ljudsko/Postljudsko/Neoljudsko: Od NOVIH MEDIJA Do POSTMEDIJA i Dalje..." *YouTube*, (01.07.2018.), [www.youtube.com/watch?v=fBzAOSp6qCk.] (приступљено 05.05.2020.)
3. "Michael Moore Presents: Planet of the Humans | Full Documentary | Directed by Jeff Gibbs." (21.04.2020), *YouTube*, [www.youtube.com/watch?v=Zk11vI-7czE.] (приступљено 05.05.2020.)
4. "Prince William Says There Are Too Many People on Earth." *YouTube*, (10.11.2017), [www.youtube.com/watch?v=UmJ8kARh8eI.] (приступљено 05.05.2020.)

Биографија кандидата

Мирослав Д. Ћурчић рођен је 17.03.1984. године у Крагујевцу где је завршио основну и средњу школу. Филолошко-уметнички факултет, Универзитета у Крагујевцу, смер Енглески језик и књижевност уписао је 2006. године, и завршио у јунском року 2010. године са просечном оценом 9,18. Трећу годину студија завршио је на Универзитету у Мејну, САД, академске 2008/2009. године, у оквиру стипендије *Forecast Exchange*, преко организације *World Learning* коју финансира влада САД. На студијама у САД, остварио је просечну оцену 3,6 од укупно 4,0, услед чега је сврстан на списак студената са заслугама, *Dean's List*. На универзитету у Мејну слушао је више књижевних предмета, методичку наставу и академско писање који су касније били признати на матичном факултету. У октобру 2010. године, уписује мастер студије англистике на Филолошко-уметничком факултету, Универзитета у Крагујевцу, које завршава у року и са просечном оценом 9,57. Мастер тезу *Историјски и антрополошки контекст аутобиографских и драмских дела Б. Вонгара* под менторством проф. др Радмиле Настић одбранио је оценом 10. У октобру 2011. године уписује Докторске студије из филологије, смер Наука о књижевности, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. У току две наредне школске године положио је све испите, у складу са предвиђеним планом и програмом, остваривши просечну оцену 9,4. Октобра 2013. године, добија стипендију докторских студија, фонда *Базилеус (Еразмус Мундус, Гент, Белгија)* што му омогућава студијски боравак у Софији од 10 месеци на универзитету Климент Охридски. Код проф. др Мадлен Данове пише пројекат на тему *Deciphering the Posthuman Body, Identity, Subjectivity In Greg Egan's Post-Postmodern Episteme, through SF/cyberpunk works of Greg Egan*. У августу 2014. године у Софији завршава међународно-признати курс CELTA за предавача енглеског језика.

Након завршених основних студија 2010. године, посао проналази као професор енглеског језика у основној школи Моша Пијаде у Жагубици, а од 2012. до 2013. године, ради у Техничкој школи у Жагубици. У 2015. години, након повратка са студијског боравка из Софије, био је запослен као предавач енглеског језика и академски тутор на интернету, радећи за стране компаније, из Јапана и САД. Од септембра 2015. до марта 2020. године ради као предавач енглеског језика у Кувајту, на Америчком колеџу на Блиском истоку (*American College of the Middle East*), где предаје академско писање и енглески језик. На факултету је имао и улогу координатора курса академског писања (*ENGL106 Academic Composition*). Тренутно ради за компанију која се услугама академског подучавања на интернету, за чији сајт саставља чланке о академском писању. Публиковао је научних 10 радова у домаћим часописима и зборницима и излагао на 13 конференција; неки од зборника, часописа и конференција су од међународног значаја. Ужа поља интересовања су му постапокалиптична књижевност, научнофантастична књижевност, екокритика, идеологија у књижевности и академско писање.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Мирослав Ђурчић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Конституисање постапокалиптичне фикције у прози Кормака Макартија и Маргарет Атвуд

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу _____, _____ године,


_____ потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Мирослав Ђурчић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Конституисање постапокалиптичне фикције у прози Кормака Макартија и Маргарет Атвуд

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, _____ године,


_____ потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: [http://creativecommons.org/rs/](http://creativecommons.org.rs/)