

Снежана Калинић

Границе могућег  
и могуће границе  
у дистопијским  
драмама 20. века

Монографије - књижевност



**Границе могућег и могуће границе  
у дистопијским драмама 20. века**

**Едиција**  
Монографије – књижевност

**Издавач**  
Универзитет у Београду – Филолошки факултет  
Студентски трг 3  
11000 Београд

**За издавача**  
Проф. др Ива Драшкић Вићановић

**Едицију уређује**  
Издавачки савет Филолошког факултета

**Рецензенти**  
Проф. др Зорица Бечановић-Николић  
Универзитет у Београду – Филолошки факултет

Проф. др Олга Маркич  
Универзитет у Љубљани – Филозофски факултет

Академик проф. др Сибила Петлевски  
Хрватска академија знаности и умјетности, Академија драмске умјетности  
Свеучилишта у Загребу

**Графичка припрема**  
Предраг Жижовић

**Дизајн корица**  
Срђан Ђурђевић

**Тираж**  
50

**Штампа**  
МАБ, Београд

ISBN 978-86-6153-727-1

Забрањена је свака врста прештампавања и фотокопирања, укључујући ручно или софтверско, неовлашћено копирање и умножавање садржаја или делова садржаја. Сва права задржавају издавач и аутор. Садржај и ставови изнети у овом делу јесу ставови аутора и не одражавају нужно ставове Издавача, стога Издавач не може сносити никакву одговорност према њима.

**Снежана Калинић**

# **Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века**



**Београд, 2023**



# САДРЖАЈ

Уводна реч — 7

1. Појам *моућегі* и модалитети утопизма — 15
  - 1.1. Уводна компаративна разматрања — 15
  - 1.2. Границе могућег и могућности утопије у феноменологији Пола Рикера — 21
  - 1.3. Дистопијско истраживање (граница) могућег — 35
  - 1.4. Модална ограничења и потенцијали фикције у теорији могућих светова Лубомира Долежела — 44
2. Границе могућег и модална ограничења у дистопијским драмама 20. века — 61
  - 2.1. Доминација забрањеног и обавезног у деонтичким драмским дистопијама — 68
  - 2.2. Доминација лошег и индиферентног у аксиолошким драмским дистопијама — 96
  - 2.3. Доминација немогућег и нужног у алетичким драмским дистопијама — 117
  - 2.4. Доминација непознатог и доксатичког у епистемичким драмским дистопијама — 152
3. Нужност смрти и побуне против људске коначности у позоришној уметности Елијаса Канетија, Албера Камија, Самјуела Бекета и Џона Мајтона — 177
  - 3.1. Орочавањем смртника против загонетке смрти: модална ограничења у Канетијевој епистемичко-доксатичкој дистопији *Орочени* — 181
  - 3.2. Побуна (против) нихилисте: модална ограничења у Камијевој аксиолошкој дистопији *Калиула* — 205
  - 3.3. Неокончаним смаком света против патоса (бес)коначности: модална ограничења у Бекетовој деонтичкој дистопији *Крај иартије* — 231
  - 3.4. Смрт светског путника и (не)моћ људске имагинације: модална ограничења у Мајтоновој алетичкој дистопији *Моући свейови* — 258

Литература — 290



# Уводна реч

---

Сизиф је у људској имагинацији од давнина присутан у обличју „бескорисног радника пакла“ који је кажњен својим једноличним и тешким, а јаловим послом, нераскидиво везаним за камен, планину и вечну смену успона и падова (Ками 2008б: 185). Зато је његов стално обнављани напор често истицан у оквиру разних варијанти антрополошког песимизма. А ипак је чак и Сизиф средином 20. века замишљен као срећан јер је француско-алжирски нобеловац Албер Ками увидео да је и сам Сизифов труд да „стигне до врха“ довољан за преобликовање „сваког зрна“ његовог камена и „сваког кристалног одсјаја“ за њега везане „планине пуне ноћи“ у један дубоко људски „свет“ (Ками 2008б: 188). Таквим увидом Ками је тог митског јунака ослободио од уобичајеног свођења на јаловост стално осујећиваног стремљења ка напретку, а својим читаоцима је показао да човекова свест о апсурду може да изнедри најпре људски пркос против бесмисла и неправде, а онда и јасан увид у чињеницу да и сам покушај успона, чак и ако за њим одмах следи пад, може да уобличи смисао људског живота.

Но, иако је Ками био уверен у то да Сизифов стално обнављани напор сваког човека може да научи једној промишљеној ведрини и „вишој верности“ – оној која исцрпљивањем поља могућег „подиже камење“ и поред тога што „пориче богове“, ипак је и тај начувенији *piet-noir* писац, као и многи други књижевници 20. века, постао један од аутора дубоко упозоравајућих дистопијских драма, у којима је на много мање ведар начин него у *Митју о Сизифу* разматрао како се у људском друштву „треба опходити“ онда када се „не верује ни у Бога“ ни у човеков разум (Ками 2008б: 188; Camus 2006б: 659). Недуго после објављивања тог есеја у ком је Сизифа замислио као срећног, а неколико година пре него што ће и сам пронаћи срећу у свом раду на позоришној адаптацији романа *Зли дуси* Ф.М. Достојевског, Ками је објавио филозофско-историјску драму *Калигула* и филозофско-политичку драму *Ойсадно сћање* као парадигматична остварења дистопијског театра. Први од тих својих позоршних дијалога са нихилизмом и песимизмом, којем ће бити посвећен значајан део трећег поглавља наше књиге, уобличио је у апсурдну визију дубоке ожалашћености и крајње окуртне владавине најзлоглашенијег римског цара. А онај други, чијој ће метафорици кужне заразе бити посвећен

значајан део другог поглавља наше књиге, отворио је „музичком увертиром“ која „*иодсећа на сирену за узбуну*“ и прекомерним увећањем „комете зла“, те њима подстакнутим узвиком „Смак света!“ (Камі 2008а: 145). И управо је тим драмским ремек-делима наговестио своју потоњу филозофију и публицистику, у којој је о 20. stoleћу писао као о „веку страха“ који разним (не)људским подухватима прети уништењу човечности и човечанства, и поред тога што се разни појавни видови зла у људима и у свету око њих увек могу избећи или превазићи (Самус 2006а: 257-259).

Неким од тих суморних тема које су Камија забрињавале већ у првој половини 20. века подробно су се бавили још неки позоришни ствараоци о којима ће такође бити речи у трећем поглављу наше књиге: Елијас Канети – знаменити аустријски нобеловац „бугарско-јеврејског порекла који је имао британски пасош, писао на немачком, а умро у Швајцарској“ (Medenica 2015: 27), Самјуел Бекет – ирски нобеловац који је своје драмске, прозне, песничке и есејистичке радове стварао и на француском и на енглеском језику, и Џон Мајтон – вишеструко награђивани канадски књижевник, математичар и филозоф. Канети је средином 20. века у својим *Ороченима* сагледао опресивне аспекте једног измаштаног друштва које је тобожњим предвиђањем тренутака свачије смрти створило илузију да је барем донекле решило највећи и најстарији проблем људског рода – проблем човекове коначности. Бекет је неколико година касније у свом *Крају њарџије* представио некакав већ започети смак света који се изнурујуће споро примиче коначном крају, а Мајтон је почетком последње деценије 20. века у *Мојућим свештовима* замислио натпросечно интелигентну жртву једног крајње нехуманог неуролошког експеримента усредсређеног на превазилажење граница између смртности и бесмртности и између стварног света и читавог низа оних могућих.

Слично овим награђиваним књижевним ствараоцима 20. века, и многи су други угледни писци у stoleћу Првог и Другог светског рата, нуклеарног наоружања и низа еколошких и економских криза били уверени у то да напаћено човечанство више не тражи наивно оптимистичне приче недостојне свог драматичног доба, па су током 20. века на „зуб који боли“ обично стављали само речи „које тиште“, док су било какав „*happy end*“ најчешће одбацивали као „ствар за ситне душе и мала времена“ (Десница 1990: 249). Стога се током прошлог stoleћа много писало о краху хуманизма, о крају идеолошког доба и о „судару цивилизација“, о „књижевности исцрпљености“ и о „смрти аутора“, као и о разним појавним видовима предстојећег смака света. А уједно се често указивало и на смрт утопије, чиме је читава реалност умногоме свођена на порицање утопије, а сама утопија на порицање реалности. У више наврата помишљало се и на могућност да задовољавајући *happy end* неће имати чак ни свеколики утопизам, упркос „принципу наде“ на којем одувек почива, па је утопијска имагинација све више ограничавана на сферу немогућег или на пуки

изговор за рушење неког већ постојећег друштвеног устројства, док су саме утопијске визије све чешће попримале дистопијски или антиутопијски облик и тон. А бројни дистопијски аутори 20. века од својих читалаца ни најмање нису скривали своје дубоке сумње у усавршавост човека и света у којем људи живе. Напротив, неретко су указивали на чињеницу да је чак и у сфери књижевности изузетно тешко пронаћи неки бољи свет и да се до оног „најбољег од свих могућих“ вероватно уопште не може допрети.

Упркос свему томе, утопија је некако преживела и суморни 20. век, још једном се потврдивши као постојано сведочанство о човековом „неискорењивом оптимизму“ и као неопходан коректив разних неправедних или лажних „биланса“ у сложеном „рачуноводству човечанства“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 11; Десница 1990: 249). Стога се Сизифов камен „још котрља“, чак и неколико деценија после објављивања Камијевог *Миџа* усред ужаса Другог светског рата (Камі 2008б: 188). Зато се и током и после 20. века, а упркос томе што је само током 1999. године вођено „преко тридесет ратова“ (Suvín 2009: 276), ипак говорило о могућностима истрајавања утопије, па чак и о неопходности неговања утопијског погледа на свет. Док су радикални противници утопије тврдили да је њено остварење потпуно немогуће, одлучни браниоци утопијског погледа на свет узвраћали су сасвим супротним тврдњама о њеној неопходности ради опстанка не само људских вредности него и самих људи у изузетно тешким егзистенцијалним околностима. Дарко Сувин је, рецимо, тврдио да се утопија, као „радикално друкчије 'добро мјесто'“, које „за наше“ чулно „искуство“ никада није присутно *овде и сада*, чак и у најгорим околностима „мора спознати“ као локус могућег бољитка (Suvín 2009: 359; курзив – С. К.). А такав је став заступао и Фредерик Џејмсон када је тврдио да сврха утопије није у тачном предвиђању будућности него у нужном шокирању садашњости, којој се пре или касније мора наметнути размишљање о досезању немогућег. Слично Џејмсону, Том Мојлан је већ самим насловом своје студије *Захтјевај немогуће* човека 20. века подсетио на његово право на то да захтева постизање барем нечега од онога што је тренутно неоствариво.<sup>1</sup>

Сва је, међутим, прилика да за утопијом и за њеним разним успонима и падовима не треба толико трагати у подручјима неопходног или немогућег него да је превасходно треба неговати у оквиру поља могућег – тамо где је она, као једно добро а (још) непостојеће место, одувек и припадала, не губећи притом из вида ни та друга подручја са којима се поље могућег увек граничи, али на која се никада не сме свести. Тиме би се одало признање промишљеној аутоиронији саме утопије, која је, захваљујући Томасу Мору, већ 1516. године постала конститутивна за тај књижевни жанр, у оквиру кога се још од античких времена упорно замишља неко сасвим добро друштво, упркос томе што се

<sup>1</sup> Више о томе видети у: Moylan 2014.

трезвено слути да је оно вероватно немогуће. А уједно би се знатно боље сагледало како утопија умногоме сизифовски пркоси сталним осујећењима људских подухвата, и то управо тиме што истрајава као имагинативни модус постојаног исцрпљивања поља могућег, на чију је драгоценост аутор *Митта о Сизифу* своје читаоце подсетио евоцирањем једне од најважнијих Пиндарових ода. А сагледало би се, притом, чак и то да би потпуним нестанком утопије неповратно нестало несагледиво мноштво могућих светова који људе подстичу на упорно супротстављање неправедним императивима обавезног, диктату нужног и отпору немогућег, забрањеног или непознатог.

Имајући све то у виду, у овој ћемо се књизи превасходно ослањати на оне теоретичаре утопизма који су феномен утопије везивали управо за сферу могућег. Највише ћемо се ослањати на увиде чувеног француског феноменолога Пола Рикера јер је он у својим *Предавањима о идеологији и ујтојији* феномен утопије сагледао као имагинативно истраживање поља могућег којим се коригују негативни аспекти дисторзивних и конзервативних идеологија. Али и поред тога, виталност и креативну снагу позитивних аспеката утопије нећемо препознавати само, па ни превасходно у опстајању самих утопијских имагинативних визија људског напретка и бољитка, него ћемо је понајвише проназити у све разноликијим гранањима дистопијске књижевности, чије имагинативне визије „лоших места“ већ више од сто година представљају доминантни појавни вид књижевног утопизма. Због тога ћемо Рикерова феноменолошка размишљања о позитивним и негативним аспектима утопија и идеологија стално допуњавати својим размишљањима о позитивним и негативним аспектима дистопија, као и разним другим доприносима изучавању утопизма.

Већ у овом уводном поглављу своје књиге Рикерова *Предавања о идеологији и ујтојији* доводимо у везу са Саргентовом дефиницијом утопизма као „друштвеног сањарења“ зато што та Саргентова дефиниција, осим позитивних појавних видова утопије у ширем смислу те речи, обухвата и оне које он назива негативним, а на које Рикер није обраћао пажњу јер је као негативне аспекте утопизма сагледавао само оне које би Саргент вероватно одредио као псеудоутопијске (Sargent 1994: 9).<sup>2</sup> Уз то, одмах истичемо и своју

<sup>2</sup> Лајман Тауер Саргент подробно је описао и позитивне и негативне видове *ујтојије* у ширем смислу, док је њу само одредио као најобухватнију форму утопизма. Поводом *еујтојије*, коју је сагледао и као *ујтојије* у *ужем смислу* и као *позитивну ујтојије*, прецизирао је да је то „непостојеће друштво“ које читалац, „сходно намери аутора“, „треба да посматра као значајно боље од друштва у којем живи“ (Sargent 1994: 9; курзив – С.К.). А поводом *дисујтојије*, коју је сагледао као *негативну ујтојије*, прецизирао је да је то „непостојеће друштво“ које читалац, „сходно намери аутора“, „треба да посматра као значајно лошије од друштва у којем живи“ (Sargent 1994: 9; курзив – С.К.). Саргент је, штавише, био први теоретичар утопије који је, упркос свом

намеру да Сарцентову употребу термина *негативна утопија* коригујемо посредством Рикерових размишљања о позитивним и негативним аспектима утопија и идеологија, и посредством својих размишљања о позитивним и негативним аспектима дистопија. Зато већ сада напомињемо да ни у једном од три поглавља ове књиге дистопијске појавне видове утопизма нећемо сагледавати као некакве *негативне утопије*, и поред тога што се они, као имагинативне визије „лоших места“, најчешће одређују управо тако. Уместо тога, овде ћемо и утопију и дистопију разматрати као креативна истраживања (граница) могућег која могу имати и позитивна и негативна појавна обличја.

Највише ћемо, ипак, бити усредсређени на *дистопијско* истраживање (граница) могућег, а нарочито на тумачење *грамских* дистопија 20. века, пошто су у оквиру студија утопије управо оне добијале много мање пажње од често анализираних *ћрозних* дистопијских остварења минулог столећа. У главним поглављима ове књиге настојаћемо да подробно сагледамо и позитивне и негативне начине на које симболистичке, модернистичке, (нео)авангардне и постмодернистичке дистопијске драме могућа погоршања стања ствари у свету приказују као довољно застрашујућа да би се предупредиле разне људске грешке, али и као недовољно обесхрабрујућа да се не би онемогућила преко потребна побољшања света у којем људи живе, а чији се развој обично кочи разним антиутопијама као преоштрим критикама читавог „утопизма или неке одређене еутопије“ (Sargent 1994: 9).

Своје средишње теоријско упориште овде, међутим, нећемо пронаћи само у феноменологији Пола Рикера и разним студијама утопије него и у теорији могућих светова Лубомира Долежела пошто су кључне студије тог чешко-канадског теоретичара *фикције* у многоме комлементарне Рикеровом сагледавању *друштвених функција утопије*. Док се Рикер у *Предавањима о идеологији и утопији* усредсређивао на подробно разматрање позитивних и

знатно мањем интересовању за „лоша места“ него за она добра, отворено признао да је *дистопија* већ у првим деценијама 20. века постала доминантна форма утопизма. А изузетно је значајно и то што је он заједно са Мојланом говорио и о *криптичкој утопији* – о утопијској књижевности која неко „непостојеће друштво“ приказује као друштво које је од актуелног у извесној мери боље, и поред тога што је и даље оптерећено „тешким проблемима које [...] можда јесте а можда и није у стању да реши“ (Sargent 1994: 9). За нас ће, ипак, најважније бити то што је Сарцент, заједно са Томом Мојланом и Рафаслом Баколини, имао у виду и постојање *криптичких дистопија* – оних које предочавају неко „непостојеће друштво“ које се доживљава као лошије од актуелног, и поред тога што „обично укључује бар једну еутопијску енклаву или нуди наду да се дистопија може превазићи и заменити еутопијом“ (Sardžent 2019: 14). Већ сада, међутим, напомињемо да ћемо термин *еутопија* у овој књизи користити само онда када то буде било неопходно јер ћемо термин *утопија* користити и у његовом ширем и у његовом ужем значењу, имајући у виду да управо таква употреба тог термина одговара оној „стандардној“ (Sardžent 2019: 13).

негативних појавних облика утопије у оквиру друштвене теорије и праксе, због чега је умногоме занемарио књижевне димензије утопизма, Долежел је у својој кључној студији *Хетерокосмика: фикција и могући светови* дужну пажњу посветио самој теорији фикционалности. Са логичко-семантичког становишта теорије могућих светова – интердисциплинарне теоријске оријентације која је у другој половини 20. века окупила неке од водећих проучавалаца књижевности, међу којима су и Умберто Еко и Томас Павел – он је формулисао једну обухватну типологију модалних система који посредством алетичких, деонтичких, аксиолошких и епистемичких ограничења одређују и бројне могућности и разне немогућности фикционалних светова и њихових житеља. Стога у овој књизи Долежелова и Рикерова тумачења феномена могућег доводимо у везу као умногоме комплементарне приступе човековој имагинативној делатности, који омогућавају једно обухватно тумачење дистопијских драма. Притом имамо у виду да су и Рикерове и Долежелове тезе о сфери могућег и фикционалног у потпуности применљиве на изучавање драмске књижевности пошто је Рикерово одређење *ириче* толико широко да, осим епских, обухвата и драмске и антидрамске фикције, и пошто је и сам Долежел, донекле управо на Рикеровом трагу, своју типологију *ириповедних модалијетиа* користио и за тумачење драмских фикција.<sup>3</sup>

\*

Ову књигу сачињавају три обимна поглавља од којих је свако подељено на четири сегмента. Прво поглавље у потпуности је теоријског типа, па се у њему Рикерове тезе о утопији као имагинативном истраживању поља могућег доводе у везу са разним другим дефиницијама утопије и са Долежеловом типологијом модалних ограничења, која *алетичке* модалитете „могућег, немогућег и нужног“ раздваја најпре од *геонтичких* модалитета дозвољеног, забрањеног и обавезног, а онда и од *аксиолошких* модалитета „доброг, лошег“ и индиферентног, као и од *епистемичких* модалитета „знања, незнања и веровања“ (Долежел 1997: 84). То прво поглавље најпре анализира Рикерова размишљања о људској „страсти за могућим“, која превасходно проналази у његовом феноменолошком одређењу утопијских и идеолошких имагинативних модуса (Ricoeur 1995: 206; Ricoeur 2008: 300-316), а онда се усредсређује на дистопијску друштвену имагинацију зато што управо њу сагледава као појавни вид утопизма који алетичка, деонтичка, аксиолошка или епистемичка ограничења својих фикционалних светова истиче на читав низ позитивних или негативних начина, при чему се чак ни у својим негативним појавним облицима не своди на пуку „негацију“

<sup>3</sup> Више о разлозима због којих Рикер феномен *наративној* не проналази само у прози него и у драмским фикцијама које су најчешће у потпуности лишене нараторског посредовања видети у: Riker 1993; Већановић-Nikolić 1998; Калинић 2016а.

сфере могућег, дозвољеног, пожељног и познатог, него, напротив, настоји да на један конструктивно критички начин допринесе утопијском истраживању и ширењу људских могућности.

Друго поглавље ове књиге више је књижевно-историјског него теоријског карактера пошто његова четири сегмента нуде сажет осврт на репрезентативна дистопијска остварења водећих европских, америчких и канадских позоришних стваралаца 20. века. У њему се кључне симболистичке, модернистичке, (нео)авангардне и постмодернистичке дистопијске драме разврставају на превасходно деонтичке, аксиолошке, епистемичке или алетичке дистопије позитивног или негативног типа, а онда се наша анализа усредсређује на репрезентативна остварења Валерија Брјусова, Владимира Мајаковског, Станислава Виткјевича, Карела Чапека, Вацлава Хавела, Џорџа Бернарда Шоа, Самјуела Бекета, Албера Камија, Ежена Јонеска, Жана-Клода Гримбера, Јуре Сојфера, Елијаса Канетија, Фридриха Диренмата, Петера Вајса, Танкреда Дорста, Хајнера Милера, Томаса Бернхарда, Едварда Бонда, Саре Кејн, Сема Шепарда, Сузан Лори Паркс, Џона Мајтона и осталих кључних аутора дистопијског позоришта 20. века.

То сврставање репрезентативних (пост)модерних драма међу деонтичке, аксиолошке, алетичке или епистемичке позоришне дистопије својеврстан је увод у треће и закључно поглавље ове упоредне студије, које је превасходно интерпретативног карактера. Сваки од његова четири сегмента посвећен је некој посебно важној дистопијској драми у којој на парадигматичан начин доминира неки од основних типова модалних ограничења, а која је уједно посвећена једној од најзначајнијих тематских преокупација дистопијске литературе – феномену смрти као најважнијој међу бројним границама човекових могућности. Та четири сегмента закључног поглавља ове књиге усредсређена су на најзначајније дистопијске драме четворице прослављених аутора светске књижевности: на *Орочене* Елијаса Канетија, *Калигулу* Албера Камија, *Крај њарџије* Самјуела Бекета и *Мојуће свейове* Џона Мајтона. Управо су те драме у нашој књизи издвојене као репрезентативне дистопије 20. века које истражују различите могућности и немогућности човековог одупирања својој и туђој коначности.



# Појам могућег и модалитети утопизма

Прво поглавље наше књиге сажет је осврт на Рикерову феноменологију и Долежелову теорију могућих светова, у оквиру којег се Рикерова упоредна анализа утопије и идеологије допуњује разним увидима савремених студија утопије и нашом анализом дистопијског имагинативног модуса. У средишњим сегментима овог поглавља дистопија се анализира као изузетно обухватан и едукативан појавни вид утопизма који се не може свести на пуко сужење поља могућег јер се никада не ограничава на разна модална ограничења, упркос томе што управо њих увек истиче у већој или мањој мери. А сама модална ограничења алетичког, деонтичког, аксиолошког или епистемичког типа, као и различите варијанте њихове доминације у оквиру дистопијских фикционалних светова, овде се анализирају посредством Долежелове типологије приповедних модалитета.<sup>1</sup>

## 1.1. Уводна компаративна разматрања

Теоретичари утопије у оквиру свог одређења тог сложеног друштвеног феномена обично извајају један средишњи појам који препознају као најважнији аспект утопизма. Ернст Блох истиче наду, Дарко Сувин – *novum*, Лајман Тауер Сарцент, а за њим и Кристијан Годен – друштвено сањарење, а Карл Манхајм, Фредерик Џејмсон, Мигел Абенсур и Рут Левитас, осим друштвеног сањарења, истичу и људску жељу.<sup>2</sup> Оно што, међутим, све те појмове чини изузетно блиским јесте појам *мојућеи* који у само средиште свог феноменолошког одређења утопије поставља Пол Рикер. Због тога је његова дефиниција утопије као *имагинативног исцртавања мојућности* мало мање

<sup>1</sup> Подразумева се да се у овој студији која је усредсређена на доминацију различитих модалних ограничења у књижевном дистопизму ослањамо и на Јакобсонова размишљања о *доминанцији*.

<sup>2</sup> Рут Левитас утопију сагледава као својврсну едукацију жеље која омогућава да се „жели боље“, да се жели „више, и пре свега [...] на другачији начин“ у оквиру једне „имагинарне реконституције друштва“ (Levitas 2013: 5). Више о осталим дефиницијама утопије видети у: Bloch 1986; Bloch 1988; Suvin 2010; Sargent 1994; Godin 2000; Jameson 2005.

прецизна, али много више обухватна од разних других дефиниција утопизма. Различита поља Рикеровог помног изучавања антропологије, политике, реторике, књижевности, религије, историје и психологије усредсређена су на појам *могуће*, поред којег он разматра и многе друге појмове које су, као важне за утопијски поглед на свет, истицали остали теоретичари утопије. Људску наду Рикер тумачи слично Блоху, али имајући у виду и Кантова размишљања о њој. О семантичкој иновацији и о једном увек измештенем становишту које назива утопијским *ниде*, истичући тако основно значење речи *утопија*, размишља слично као Сувин о *повит*-у, а друштвено сањарење манхајмовски сагледава као основу утопије само уколико се оно јавља у обличју снова који „желе“ да буду остварени. Превасходно, ипак, у својој феноменологији показује како утопија истраживањем поља могућег људима омогућава другачији поглед на свет и пружа „искуство контингентности поретка“, подсећајући их на то да су ствари могле да буду другачије и да су и даље подложне промени (Ricoeur 1986: 300).

Утопију су многи њени теоретичари и пре и после Рикера везивали за ширење поља могућег. Блох ју је разматрао као стваралачко прекорачивање граница искуства, а Манхајмове и Сарцентове анализе друштвеног сањарења и тезе Рут Левитас о имагинарној реконституцији друштва указивале су на ширење сфере замисливог и пожељног путем разних измаштаних алтернатива. Због тога Рикерово одређење утопије као истраживања сфере могућег на први поглед не одступа много од главног тока студија утопије. Његова је, међутим, велика заслуга у томе што је јасно раздвојио низ позитивних од низа негативних аспеката утопијског истраживања поља могућег, као и у томе што је све њих довео у везу са предностима и недостатностима идеологије као друштвеног феномена који је феномену утопије на разне начине комплементаран. Зато ће читав наредни сегмент овог првог поглавља наше књиге бити посвећен управо Рикеровим тезама о позитивним и негативним аспектима утопије и идеологије.

А пре те детаљне анализе разних аспеката утопије и идеологије, овде истичемо да је хвале вредно већ и то што Рикер појам могућег није сагледавао само у својим *Предавањима о идеологији и утопији* него и у безмало свим другим својим студијама, а нарочито у оним антрополошким. Посредством појма могућег он је, наиме, одредио и самог човека, објаснивши притом на које је све начине људско биће, и поред тога што је стално изложено изазову зла, ипак способно и за постојано чињење добра. У *Вољном и невољном*, првом делу своје опсежне *Феноменологије воље*, он је сагледао како невољни аспекти човековог бића у исти мах и ограничавају и омогућавају оне вољне. А у другом делу те *Феноменологије*, индикативно насловљеном *Пројављиви човек*, Рикер је човека одредио као биће које у сваком тренутку свог живота може, али не мора да посрне и (про)падне, да би у *Симболици зла*, трећем и закључном делу *Феноменологије воље*, истражио различите могућности тумачења бројних симбола и митова о злу и о људској кривици.

И у већини потоњих антрополошких студија Рикер је човека сагледавао као чвориште разних (не)могућности. Његова студија *Сојсiтво као групи* усредсређена је на (не)могућности наративног усаглашавања човековог идентитета и алтеритета, посредством којег се карактер сваког појединца и читавог људског друштва уобличава, преиначава и изражава кроз приче и тумачења исприповеданог. Игри између могућег и немогућег посвећени су и бројни сегменти *Времена и iриче*, а нарочито они који се баве наративним идентитетом као читалачким сагледавањем самога себе у разним могућностима егзистенције које оличавају књижевни ликови. Дијалектици између променљивих карактеристика људских бића и оних која могу да истрајавају кроз време Рикер се враћао и у потоњим фазама своје филозофије, нарочито у позној студији *Сећање, историја, заборав*. А притом је готово увек истицао и човекову способност да наративним путем, поред својих сећања, уобличава и своје животне планове, те да обликује некакво будуће *ја*. Зато се често истиче да је читава Рикерова антрополошка мисао у знаку феноменологије могућег. И поред тога што се чини да су њени почeci везани за разна ограничења, неспособности и немогућности *iроиадљивоi човека*, ипак је и тема *сиособноi човека (hoto сарах)* присутна од самог почетка Рикеровог бављења филозофијом. Јер он је људске способности увек схватао као потенцијал за чињење не само неког облика зла него и разних појавних видова добра, а уједно је пасионирано писао о човековој „страсти за могућим“ као о једном од основних аспеката људскости кога је стално супротстављао више или мање „тужној медитацији о непроменљивом“ (Ricoeur 1995: 206).

Пред крај живота, Рикер је чак намеравао да своју вишетомну *Феноменологију воље* закључи студијом *Сиособан човек* као својеврсним антиподом *Проиадљивоi човека*. Иако ту планирану студију, нажалост, није стигао да приведе крају, у својој антропологији ипак јесте успео да оствари некакво „наративно јединство“ које је посвећено људској „страсти за могућим“, и то управо захваљујући теми *hoto сарах*, посредством које је човека представио као једно способно биће које се рађа као добро, лако пада под утицај зла, али увек задржава могућност враћања добру (Treanor, Venema 2010: 2).

О том „наративном јединству“ Рикеровог опуса нарочито речито сведочи један његов почасни говор у којем је он истакао блиску повезаност између четири сасвим различита човекова *моiу* – између способности људског *iовора*, *делања* и *уишицања* на природна и друштвена збивања, способности *iришоведња* прича кроз које се та збињања осмишљавају и разумевају, те способности *давања обећања* и *iрихваишања одiговорности* за своје поступке (Ricoeur 2010: 22-23). У том говору Рикер је за сваку од тих човекових способности везао и неку људску неспособност не би ли истакао чињеницу да човекове могућности нису ограничене само спољашњим околностима – недостатком средстава,

слобода, времена и простора за делање – него и неизбежним рањивостима саме људскости везаним за болести, старење, глад и друге видове егзистенцијалне угрожености човека. А уједно је само неке од људских рањивости из те своје типологије човекових (не)могућности објаснио као својеврсну константу људске природе, док је све друге сагледавао као више или мање променљиве феномене који умногоме зависе од овог или оног идеолошког контекста и од утопијских потенцијала међуљудских односа.

Појам могућег био је у средишту пажње и у Рикеровим теолошким размишљањима, где је он разматрао како вера у Бога људе оспособљава за чињење добра и за разне варијанте креативности. А још је више пажње том појму посвећено у Рикеровим студијама усредсређеним на феномене људске имагинације, фикције и реторике. У његовој *Живој мейсафори* и тротомном *Времену и причи*, метафоре и приче су сагледане као блиски појавни облици семантичке иновације – темељне људске могућности за уобличавање разних нових значења, па чак и оних која се, пркосећи немогућем, косе са законима логике. Метафора је издвојена као фигура која „пројцира и открива“ читав један свет, чиме нам омогућава да свој свет доживимо на нов и необичан начин, а сопствену моћ стварања нових значења као „доиста безграничну“ (Riker 1981: 106-109). Због тога је метафора у Рикеровој феноменолошкој херменеутици умногоме слична феномену приче, односно фикције, коју он одређује као приповедну или драмску причу различиту од оних историографских, а која отварањем врата краљевства *као га*, у целости скројеног од мноштва имагинативних варијација, умногоме шири границе могућег и замисливог.

Притом је посебно важно то што Рикер главну заједничку особеност фикције, приче и метафоре проналази у пројекцији једног могућег света путем „семантичке иновације“ и „*синџезе разноврдној*“ (Riker 1993: 5). Јер он је управо посредством својих покушаја да објасни вишеструки однос тог могућег света према оном стварном уобличио једну изузетно широку теорију мимезе – толико широку да она обухвата и теорију фикционалности, и све оно што у оквиру људског искуства претходи уобличавању књижевног текста или настаје као његов исход. У *Времену и причи* он је термин *mimesis* сагледао тројако, а креативну моћ мимезе везао је за *mimesis 2* – за феномен који је, слично метафори, кључно књижевно средство помицања граница могућег, које установљује „литерарност књижевног дела“ и омогућава закорачивање у „царство *као га*“ (Riker 1993: 74, 87). Управо зато чак ни Лубомир Долежел, као водећи теоретичар могућих светова који је најоштрије критиковао миметичку доктрину, ниједну критичку реч у својој кључној студији није упутио Рикеровој теорији троструке мимезе, него је, напротив, њеног аутора цитирао као једног од „угледних проучавалаца књижевности“, умногоме блиских теоретичарима могућих светова – као оног проучаваоца књижевности који фикцију исправно одређује „у опозицији према истинитим извештајима историјских

приповести““, док сам појам могућег сагледава као „оно што ‘би могло да буде““, а што „подразумева и потенцијале ‘стварне’ прошлости, и ‘нестварне’ могућности чисте фикције” (Doležel 2008: 36-37; Ricoeur 1985a: 3).

Ово Рикерово умногоне аристотеловско одређење појма могућег, које је и на Долежелу оставило снажан утисак, треба, међутим, објаснити подробније него што је сам аутор *Хејтерокосмике* то учинио. Рикер је, наиме, био уверен у то да се фикционалним поигравањем егзистенцијалним могућностима значајно шире наши егзистенцијални хоризонти, али и читав домен стварног, самим тим што књижевни текст пред собом распростире једну врсту света – оног света у којем бисмо могли да се настанимо и у који бисмо могли да пројектујемо своје моћи (Riker 1981: 105-106). Сва је, штавише, прилика да је Долежел, називајући Рикера угледним мислиоцем блиским теоретичарима могућих светова, имао у виду и то његово одређење света као једног могућег станишта. Међутим, Рикерово феноменолошко размишљање о могућим световима, за разлику од Долежеловог семантичког, није превасходно подстакнуто модалном логиком и Лајбницовом филозофијом него једним необичним спојем Гудменове филозофије и Гадамерове тезе о стапању хоризоната. Под утицајем Гудмена, Рикер објашњава моћ поезије и фикције да уобличава и фикционални и стварни свет, а на трагу Гадамера прецизира да о свету говоримо као о „хоризонту могућности које конституишу средину за људе“ (Ricoeur 1991b: 453). Стога је у Рикеровој феноменологији сама стварност, као један обухватан феномен који је у сталном „постајању“, нешто што садржи и оно што већ „јесте ту“, и „оно што је тек потенцијално“, док феномен могућег дејствује као њен саставни део, а не као пука алтернатива стварног света (Ricoeur 1991a: 117-136; Ricoeur 1991b: 448-462). Притом поезија и фикција отварају стварност „према другим могућим световима који трансцендирају успостављене границе *сiвварноi*“ (Ricoeur 1991в: 490). А то отварање поља стварног, и његово ширење у правцу разних могућности, средишњи је аспект онога што Рикер назива фикционалним уобличавањем стварности. Због тога он, евоцирајући бројне везе између појмова „*fictio*“ и „*facere*“, говори о *i*продуктивној референцијалности фикције, која на стварност упућује тако што је „шири“, а уједно тврди да су фикционалне творевине чак и више „стварне“ од свакодневних појава и збивања зато што стварност освајањем неких нових светова и подмлађивањем оних старих умногоне „*увешавају*“ (Ricoeur 1991a: 123-130).

Рикер, притом, указује и на егзистенцијални смисао људске комуникације са песничким делима, због које читалац боље разумева и „свет у којем пребива“, и „самога себе“, пошто у сусрету са фикционалним световима књижевних дела шири „сопствени егзистенцијални хоризонт“ (Већановић-Nikolić 1998: 219). У том „сусрету настаје ‘свет’ специфичног онтолошког статуса, свет који истовремено и јесте и није, [...] свет који се за читаоца сваки пут отвара као што се за новорођено људско биће отвара свет реалне егзистенције“ (Већановић-

-Nikolić 1998: 226-227). Но, и поред тога што Рикер тако опсежно говори и о појму *могуће* и о појму *света*, он ипак синтагму *могући свет* никада не користи као свој средишњи теоријски концепт, а ни у сасвим истом смислу у ком га употребљава Лубомир Долежел. Он, напротив, појам света ставља под ироничне наводнике када о њему говори поводом књижевних дела, описујући га преваходно као саставни део херменеутичког лука.

Ироничне наводнике Рикер, међутим, везује и за „нереалност“ књижевности и за „реалност“ историје (Ricoeur 1985b: 181-182). Упоредујући врсту и степен ограничења која уобличавају књижевне и историографске творевине, он се, наиме, пита да ли је супротстављеност ограничења којима се историчар мора повинovati и креативне слободе која је на располагању књижевнику баш тако потпуна. Притом оправдано указује на то да и књижевника стално ограничава његов сопствени наум и имагинативна визија света коју треба да претвори у књижевни артефакт. Књижевник се од непосредне везе са реалношћу која обавезује и ограничава историчара ослобађа да би себи наметнуо ограничења литерарне конфигурације коју намерава да створи, па његова песничка слобода није само ослобођеност *од* стега реалности него и ослобођеност *за* стварање фикције, истиче Рикер. А будући да на тај начин у свом *Времену и њрици* издваја два типа ограничења – најпре превазиђена ограничења стварног света, чије одсуство шири поље пишчевих креативних избора, а онда и (само)наметнута ограничења фикционалне конфигурације, чије присуство уобличава естетски вредну конфигурацију књижевног заплета, може се рећи Рикер током осамдесетих година 20. века врло креативно сагледава конфигуративна ограничења фикције. Али он, нажалост, за разлику од Долежела, ипак не нуди читаву типологију модалних ограничења чије је разнолико дејство конститутивно за фикционалне светове. Зато ће се сва наредна поглавља наше књиге ослањати на Долежелову изузетно обухватну типологију модалних ограничења, која разликује алетичке, деонтичке, аксиолошке и епистемичке рестрикције фикционалних светова. Будући да су сва та ограничења изузетно важна у дистопијској литератури, управо ће њима бити посвећен читав закључни сегмент овог нашег првог поглавља. А пре тога ће већ у наредном сегменту бити анализирани Рикерове тезе о утопији и идеологији, у оквиру којих се тај најугледнији француски феноменолог највише и бавио феноменом могућег, а нарочито његовим креативним односом према феномену ограничења. Рикер је, наиме, у својим *Предавањима о идеологији и ушћоји* и у збирци херменеутичких есеја *Од шекспира до делања* појам могућег на врло иновативан начин довео у везу са појмом *границе* – другим кључним појмом наше књиге. Стога ће неколико речи у овом њеном првом поглављу најпре бити посвећено самој повезаности та два појма у Рикеровој феноменологији, а тек ће онда бити сагледана њихова најужа веза са феноменом *ушћојије* и са њеним имагинативним истраживањем могућности надилажења или барем ублажавања

и оплемењивања разних људских ограничења, а нарочито неминовне смрти свих живих бића.

## 1.2. Границе могућег и могућности утопије у феноменологији Пола Рикера

Будући да је Пол Рикер од самог почетка своје филозофске каријере био загладан у разноврсне начине на које се свакојаки феномени у људском животу узајамно омогућавају и ограничавају, он је већ у оквиру првог дела своје *Феноменологије воље* разликовао два појавна вида узајамно одређујућих аспеката људскости. Разликовао је *вољне* аспекте човековог бића, који су на разне начине усредсређени на бројне људске *моћућности*, од *невољних* аспеката човековог постајања, који су усредсређени на свакојака *ограничења* којима је човек спутан. А уједно је разликовао и две врсте феномена *невољно*. Подробно је анализирао *релативно невољно*, које сачињавају разнолики људски мотиви као што су жеље, емоције, страсти и навике, а које човекова воља може да прихвата и да негује као више или мање испуњавајуће и задовољавајуће, или пак да одбацује као више или мање спутавајуће. Упоредо с тим, дужну пажњу је посветио *ајсолућно невољном*, које сачињавају три појавна вида нужности: неминовности *несвесно* у људској психи, неизбежности личних *карактерних* црта у човековом идентитету и нужност *смрти* у животу сваког смртника (Ricoeur 1966: 60-440).

Подробно анализирајући сва та ограничења човекових вољних капацитета, Рикер је као најрестриktivнију границу сфере вољног и као најмистериознији аспект сфере невољног у људском животу издвојио саму смрт(ност) људских бића. Управо је њу сагледао као средишњи аспект „апсолутно невољног“ у човековом постојању и као кључну егзистенцијалну границу, која је, за разлику од људског рођења, још несавладана и потпуно непредвидљива међа у искуству сваког човека. Зато се у Рикеровим кључним феноменолошким студијама, као и у трећем и најобимнијем поглављу наше књиге, управо смрт сагледава као најважнија и најрестриktivнија граница човекових могућности. А из истог се разлога и ми на то основно људско ограничење, којем се разни појавни видови утопизма упорно одупиру, усредсређујемо већ сада, да бисмо се одмах потом фокусирали на виталне и креативне потенцијале утопијске друштвене имагинације.

У првом делу *Феноменологије воље* Рикер истиче да је властита смрт(ност) највећи проблем и нерешива мистерија у животу сваког смртника. Он примећује да се смрт, као неизбежни „коначни крај“ и као крајње загонетни „*сиранац*“, не може наслутити чак ни у смрти вољеног бића, и поред тога што је „смрт у другом лицу“ упечатљива „илустрација смрти као закона врсте“, нарочито онда када ишчезнуће неког вољеног бића „продире“ и у „мене“ као трајна „озледа“

или потпуни „нестанак нашег заједничког бића“ (Ricoeur 1966: 460-462). Зато Рикер нужност људске смрти сагледава као темељни „закон врсте“ којег човек „никада у потпуности не примењује на самога себе“ (Ricoeur 1966: 460-461). Попут Толстојевог Ивана Иљича, човек логичке судове о смртности *свих* људи потајно тумачи само у светлу смртности *других* људских бића јер је мисао на *власни* неминовну смрт нешто што у свачијем животу тек треба да се преобликује у лично уверење о тој универзалној егзистенцијалној нужности.

Рикер, међутим, чак ни у човековом стицању уверења о властитој коначности не види његов потпуни пристанак на сопствену смрт, а ни прикладан закључак онога што филозофија још од древних времена назива вештином умирања (*ars moriendi*). Говорећи о чину пристанка, Рикер, напротив, истиче да се чак и човек који је спознао нумољивост смрти ипак нада некаквом спасењу од тог најгорег аспекта онога што је апсолутно невољно у свачијем животу: „Пут пристанка“ не води само кроз поштовање „апсолутно невољног, него и кроз наду која ишчекује *нешто друго*“ (Ricoeur 1966: 480). На тај начин, Рикер истовремено скреће пажњу и на нужност човекове смрти и на виталне аспекте људске наде и човековог супротстављања својој коначности. И поред тога што одаје признање Хајдегеровој филозофији „бивствовања-ка-смрти“ и Рилкеовом песничком „предосећају да свако од нас у себи носи и храни своју будућу смрт“ као „сопствену слику и прилику“, Рикер на крају *Вољној и невољној* закључује да смрт за све смртнике, докле год су живи, ипак „*увек остаје стиранац*“, којем они ни на самом крају живота не могу да изрекну једно „безрезервно *да*“ пошто је људски пристанак на егзистенцијана ограничења, а нарочито на једну тако застрашујућу границу какву представља смрт, чин који се заправо „никада“ не окончава, захваљујући нади у нешто другачије, посредством које разне варијанте човековог утопизма покушавају да се супротставе чак и нужности смрти (Ricoeur 1966: 461-462; 479).

Својом тврдњом да смрт „*увек остаје стиранац*“ Рикер апсолутну нужност смрти доводи у везу са радикалном неспознатљивошћу њене природе. А та два кључна аспекта смрти – њену нужност и њену неспознатљивост – истиче на трагу Албера Камија, филозофа и књижевника који је већ у *Мистици о Сизифу* скренуо пажњу на парадоксалност тога „што сви људи живе као да нико ‘не зна’ да ће умрети“. Аутор *Стиранца* је, штавише, главни разлог том људском „незнању“ пронашао у томе што у људском животу, „у ствари“, и „нема искуства о смрти“: „У правом смислу речи, испробано је само оно што је доживљено и што је прошло кроз свест. Овде, једва да је могуће говорити о искуству смрти других. То је замена, [...] и у то никада нисмо довољно уверени“ (Kamī 2008б: 109).

Крећући се даље на овом Камијевом и Рикеровом трагу, нужност и неспознатљивост смрти истичу и потоњи танатолози. Емануел Левинас, рецимо, тврди да је смрт апсолутно неспознатљива граница јачине субјекта,

а Луј Венсан Тома истиче да је „*нужности смрти*“ једино у шта бисмо могли да будемо одиста сигурни (Тома 1980а: 23). Тома, штавише, пише о парадоксалности смрти, коју анализира као крајње необичан феномен који је у исти мах и нешто што је сасвим неминовно и нешто што је у животу свих људи, докле год су живи, искуствено немогуће. Јер чак и када човек мисли „да је једном или другом приликом окрзнуо крило смрти“, он о њој ипак „ништа поуздано не зна“ (Тома 1980а: 253). Зато Тома увек изнова подсећа на то да се о самом искуству смрти ни од кога не може дознати ништа.

Исто то истиче и Елијас Канети када у својим *Ороченима*, предочавајући једно опресивно друштво које је наводно решило мистерију смртног часа, упозорава на чињеницу да „мртва уста не говоре“ (Kaneti 2015: 233). Стога овде посебно скрећемо пажњу на то да се и Рикер у свом луцидном сагледавању смрти као најважније, а непознатљиве границе човекових могућности, којој се на разне начине одупире утопијска нада, осврће на неке древне људске покушаје одгонетања мистерије смрти – и то управо на оне чије ћемо одјеке наћи у Канетијевим *Ороченима* и у још неким дистопијским драмама 20. века. Рикер се, наиме, осврће на чувену изреку *mors certa, hora incerta*, која извесност смрти доводи у непосредну везу са неизвесношћу тренутка њеног наступања. А уједно евоцира и још чувенију традицију *memento mori*, која човека од давнина подсећа на његову и туђу коначност. Притом Рикер нарочито истиче чињеницу да досад никакво људско знање није било способно да одреди тачан „број“ дана нечијег живота: пошто је „*mors certa*“, а „*hora incerta*“, човек „може једним скоком да се већ данас нађе у средишту вртлога“ или да вировима смрти прилази постепено, чему га учи „*memento mori*“ филозофија и разне вештине умирања (Ricoeur 1966: 459, 461).

Имајући у виду управо та Рикерова танатолошка запажања, у трећем и закључном поглављу своје књиге покушаћемо да покажемо на које се начине Канетијеви *Орочени* уобличавањем једне крајње необичне идеологије *тренутника*, која је тобоже одгонетнула мистерију смртног часа, поигравају изреком *mors certa, hora incerta*, како Бекетов Хам у *Крају њапџије* стално оклева да одреди тренутак своје или туђе смрти, те зашто се и Кампијев *Калијула* и Мајтонови *Мојући свейови* експлицитно осврћу на традицију *memento mori*, потврђујући на тај начин Рикеров увид у чињеницу да смрт другог бића, баш као и наша лична рањивост, за нас увек имају „вредност подсетника“ на „коначни крај“ нашег живота као на најболније ограничење нашег бића и најзагонетнијег „*стиранца*“ нашег искуства (Ricoeur 1966: 461-462).

\*

Осим најрестриктивније егзистенцијалне границе какву за сваког човека представља смрт, код Рикера и остале границе људских могућности најчешће

носе негативан предзнак. Зато све оне у већој или мањој мери представљају нешто што његова феноменолошка „страст за могућим“ покушава да превазиђе или барем да оплемени и објасни. Он сва човекова ограничења више или мање везује за феномен зла и за свакојакe људске рањивости и неспособности. Али притом показује и једну дубоко утопијску тенденцију да чак и разна људска ограничења сагледава као интегрални део човекових потенцијала. Зато Рикер у другом и трећем делу *Феноменологије воље* човека не анализира само као једно коначно и паду подложно биће, које је ограничено својим (не)способностима мишљења, осећања, имагинације и делања, него и као биће безмало безграничних могућности. У *Пројављивом човеку* он истиче да је у људско биће уписана само могућност, а не нужност зла, док у *Симболици зла* разматра само зло и симболе којима га људи сами себи разјашњавају. Говорећи о Прометеју, Едипу, Адаму и Орфеју, он тумачи четири темељна западна мита о постању, о трагичној заслепљености човека, о људском паду и о изгону. Притом издваја средишње симболе пада, мрље, жига, заточења и залуталости људских бића, и поред тога што истовремено истиче чињеницу да и сама људска способност за стварање и тумачење таквих симбола зла већ садржи могућност човековог разумевања и превазилажења тог најважнијег етичког проблема.<sup>3</sup>

Проблем зла Рикер покушава да објасни и у својим потоњим антрополошким студијама посвећеним људској спутаности. А међу њима посебно издваја ону у којој тај проблем сагледава као највећи могући *изазов* упућен човеку, а нарочито његовој религији и филозофији. Управо том филозофском студијом он својој анализи симболике зла додаје и властито тумачење чувеног проблема теодицеје. Наглашавајући чињеницу да феномен зла човека може да претвори и у „кривца“ и у „жртву“, Рикер раздваја чињење од трпљења зла, а уједно указује и на читав низ мислилаца који су пре њега истицали испреплетеност човекове активне и пасивне спутаности злом (Ricoeur 1985в: 636-637). Он, међутим, примећује да на питање *unde malum* и на ламент због неправедног испаштања праведника одговарајући одговор нису пружили ни Августинови религиозни списи, ни Лајбницова филозофско-математичка размишљања о најбољем од свих могућих светова, ни Хегелова дијалектика, а ни ирационалност мистицизма. А онда се осврће на закључак старозаветне *Књиге о Јову*, па указује на постојање добра „ујркос злу“, посредством којег се спутавајући утицај зла на разне људске капацитете може значајно умањити (Ricoeur 1985в: 639-647).

Рикер, штавише, читаву своју феноменологију уобличава у својеврсно истраживање могућности човековог *јркошења* изазову зла посредством филозофије, религије, уметности, науке, политике и, нарочито, посредством утопије. Зато је његово изучавање утопије један од најважнијих појавних

<sup>3</sup> Више о феномену зла видети у: Ricoeur 1967; Treanor. and Venema 2010.

видова његове посвећености људској „страсти за могућим“ (Ricoeur 1995: 206), док је сама та страст једна дубоко промишљена пасија која у његовој антропологији поприма разне појавне облике одупирања злу, умирању и разним другим ограничењима човековог бића. А из истог разлога управо Рикерове студије о утопији најбоље сведоче о начинима на које су разне људске могућности и способности кадре да истраже, оплемене и изместе, а понекад чак и да пониште поједина човекова ограничења. Прва од тих студија, *Предавања о идеологији и уједињују*, сачињена је од предавања која је Рикер 1975. године држао на Универзитету у Чикагу, а друга је под насловом *Од шекспира до делања* 1986. године објављена као његова најопсежнија студија о појму могућег и о „поетским“ и „практичним“ функцијама људске имагинације. У наставку овог поглавља упоредно ћемо анализирати управо те две његове студије у којима је он подробно сагледао како лична и друштвена имагинација људи омогућава развијање и усаглашавање њихових индивидуалних и колективних могућности. Најпре ћемо видети како је Рикер све те феномене у тим својим студијама прво везао за феномен могућег, да би онда главни извор људске виталности, креативности и напредовања пронашао у утопијском појавном виду друштвене имагинације.

\*

У студији *Од шекспира до делања* Рикер је људску имагинацију дефинисао као „слободну игру могућности“ која није непосредно укључена „у свет перцепције и делања“, али која и поред тога људима омогућава да испробавају „нове идеје, нове вредности“ и „нове начине постојања у свету“ (Ricoeur 2008: 170). На тај начин, он је имагинацију описао као феномен који посредством разних могућности одређује и шири егзистенцијалне и делатне потенцијале човека – исте оне које је имао у виду и Долежел када је, на трагу теорије делања и модалне логике, у својој теорији могућих светова анализирао епистемичке, аксиолошке, деонтичке и алетичке модалне системе. Стога нема сумње да се на теорију делања, која је у великој мери инспирисала Долежела, умногоме ослањао и Рикер, нарочито онда када је људску имагинацију сагледавао као кључни аспект динамике делања – као онај аспект човекових делатности који људима помаже да спознају шта све могу, шта треба, а шта желе да ураде и зашто.

Рикер је, ипак, најчешће истицао чињеницу да је имагинација најважнији део „поетске сфере“ људских бића – оне која посредством фикција и метафора развија нове димензије стварности (Riker 1993: 8). А ту способност „поетског“ ширења стварности највише је везивао за оне фикције које је анализирао као „практичне“, а међу које је сврставао утопије и идеологије као комплементарне модалитете друштвене имагинације, који се неправди и неред у људским

односима на различите начине одупиру. Он је, наиме, насупрот већини других теоретичара утопије, који су идеологију углавном сагледавали као нешто што је више или мање негативно и потпуно супротно прогресивности и креативности утопизма, чак и у идеологији препознао појавни вид друштвене имагинације који може да има врло позитивно дејство. Одмах је, додуше, и он прецизирао да се друштвена имагинација у том свом идеолошком појавном виду, који је превасходно *репродуктиван*, обично испољава на један *некритички* начин, зато што идеологија постојећи друштвени систем увек више или мање *огражава* не би ли га тако *одржавала* и *очувала*. А испољавање друштвене имагинације у њеном превасходно *продуктивном* виду, најуже везаном за феномен могућег, Рикер је сагледао као *утопију* која *кришћује* и *подрива* постојећи друштвени систем не би ли га што креативније кориговала *испиривањем поља могуће* (Ricoeur 2008: 300-316). На тај начин, Рикер је истакао да друштвена имагинација људску стварност уједно и гради и руши, због чега не постоји као пуко стециште разних алтернатива стварног света него као његов делатни саставни део (Ricoeur 1986: 2-4). Зато је у оквиру своје феноменолошке анализе друштвене праксе луцидно закључио да је сфера могућег „*конститутивни*“ део стварности (Ricoeur 1986: 3).

Још више луцидности има у Риковим упоредним анализама идеолошких и утопијских модалитета друштвене имагинације јер он управо у њима истиче чињеницу да су и идеологија и утопија усредређене на проблем моћи, али да идеологија увек настоји да установљени систем моћи некако легитимише и сачува, док утопија покушава да га преиспита и оплемени. Он, наиме, описује три различита појавна вида комплементарних учинака идеологије и утопије: идеолошкој *интеграцији* друштва антипод је утопијска *субверзија*, идеолошкој *легитимизацији* постојећих друштвених односа супротност је утопијска *делегицијација* и *испиривање* разних *алтернатива*, а идеолошкој *дисторзији* и *конзервативизму*, као главним негативним аспектима идеологије, супротни су утопијски *ескапизам* и *перфекционизам*, као главни негативни аспекти утопије (Ricoeur 2008: 300-316).

Но, најлуцидније је, ипак, то што Рикер у оквиру те упоредне анализе идеолошких и утопијских учинака друштвене имагинације све време истиче чињеницу да и идеологија и утопија имају своје предности и мане – своје позитивне и негативне аспекте, које он анализира као „здраве“ и „патолошке“. Зато Рикер у свом феноменолошком опису идеологије најпре напомиње то да се она не сме сагледавати само негативно – као својеврсно изобличење стварности – јер је такво умногоме марксистичко тумачење идеологије нешто што њу своди на оно што је тек једна од њених функција: на стварање некакве „криве“ представе о свету, која, као нека „*camera obscura*“, даје „изокренуту слику“ стварности (Ricoeur 1986: 78-79). Одмах затим, Рикер истиче и чињеницу да идеолошка дисторзија не би могла да постане екстремно

негативна и моћна када идеологија не би најпре вршила једну изузетно позитивну – конститутивну и интегративну функцију, коју он сагледава као њен виталан аспект какав проналази у медијацији друштвене интеграције кроз стварање и очување заснивајућих симбола – митова, веровања, ритуала и свега другог што ствара осећај колективног идентитета једне друштвене заједнице. Тако Рикер умногоме надилази пежоративно виђење идеологије као виновника поједностављене и патворене слике друштва, прожете разним предрасудама и стереотиповима, па на један дубоко герцовски начин говори о експресивној моћи и о реторичкој снази друштвених симбола који врше идеолошку функцију друштвене интеграције и мотивације људског делања.<sup>4</sup>

Само се на темељу те интегративне и подстицајне функције идеологије могу појавити њене негативне дисторзивне функције, истиче Рикер. А онда на трагу Вебера подсећа на то да ни најбруталнији тоталитарни системи ипак нису довољно моћни да би могли да владају голом силом, па истиче чињеницу да је увек потребан изванредан владарски ауторитет и разни начини легитимизације који настоје да обезбеде поверење, а не пуку послушност подређених чланова друштва. Главни проблем Рикер притом проналази у томе што сваки ауторитет обично захтева више поверења него што га заиста добија, па закључује да идеологија, као легитимизујућа сила која владајући систем снабдева концептима и наративима који оправдавају његов ауторитет, попуњава већи или мањи јаз који увек постоји између таквих „захтева одозго“ и реалног „поверења одоздо“. Напослетку Рикер анализира и различите начине легитимизације власти, при чему оне рационалне препознаје као знатно боље од емотивне везаности једног народа за свог „вођу“.<sup>5</sup>

Рикер, међутим, примећује чињеницу да се идеологија најчешће управо током вршења функције легитимизације може изобличити у своје дисторзивне појавне облике, који величају установљену политичку моћ и доводе до поједностављивања, стереотипизације и ритуализације прошлости, садашњости или будућности једне друштвене заједнице. А онда анализира како разни утемељујући симболи идеологије постају фиксирани и фетишизирани, те подробно сагледава како се због тога продубљује јаз између претензија власти на свој легитимитет и стварног поверења које јој је указано. Напослетку закључује да ауторитет власти не може вечито да се одржи без барем минималног изобличења и притворности, а посебан проблем уочава у својврсној лукавости негативних аспеката идеологије – у томе што она „оперише иза наших леђа“, нагоневши нас на то да више мислимо *из ње* него *о њој*, те да сметнемо с ума до које је мере њена потенцијална инертност нешто што може да спречи

<sup>4</sup> Више о герцовским аспектима Рикерове феноменологије видети у: Ricoeur 1986: 254-265.

<sup>5</sup> Више о веберовским аспектима Рикерове феноменологије видети у: Ricoeur 1986: 181-214.

могући напредак људског рода (Ricoeur 2008: 244). Али Рикер чак и у оквиру тих својих критика негативних аспеката идеологије ипак алтисеровски истиче да је она, упркос својој потенцијалној штетности, једна „нужна“ и „витална илузија“ људи, која у великој мери уобличава њихов однос према стварном свету (Ricoeur 1986: 138, 145).<sup>6</sup>

Своју анализу феномена идеологије Рикер закључује тврдњом да она свим својим аспектима – интегративним, легитимизацијским и дисторзивним – врши фундаменталну функцију очувања идентитета једног друштва јер одређује дозвољене обрасце понашања, друштвени поредак и хијерархију моћи. Уобличавајући и учвршћујући људске заједнице и чувајући моћ владајуће класе, идеологија врши „функцију конзервације како у добром тако и у лошем значењу те речи“ (Ricoeur 2008: 310). Чувајући друштвени поредак, она га, међутим, и фиксира у већој или мањој мери, стварајући на тај начин утисак да је он непроменљив, па Рикер управо у конзервативној улози идеологије препознаје најопаснији аспект њене патологије. Пошто је идеологија, за разлику од продуктивне утопије, у свим својим појавним облицима *репродуктивна*, она показује снажну тенденцију ка конзервативној врсти патологије – ка оној која, уз оно што је у једном друштву добро, чува и оно што је у њему лоше. Насрећу, идеологија патолошка постаје само онда када њене интегративне, конститутивне и презервативне функције постану „замрзнуте“ и конзервирајуће – када у већини идеолошких симбола и митова преваладају „поједностављења“, „схематизације“ и „стереотипизације“ (Ricoeur 1986: 266; Ricoeur 2008: 178).

Супротност тим негативним – конзервативним и дисторзивним – аспектима идеологије Рикер проналази у продуктивности и критичности утопије. Својим тезама о субверзивном потенцијалу утопије као имагинативне силе која подрива све више или мање скривене дисторзивне учинке идеологије, он заправо одговара на једно питање које и сам на Манхајмовом трагу препознаје као средишње: како се може препознати негативно дејство идеологије када она више или мање маскира право стање ствари? Чувени Манхајмов парадокс Рикер, наиме, решава својим тезама о утопијском „*нигде*“, посредством којих објашњава да се идеологије ипак могу критиковати са становишта једне идеалне нигдине која наш друштвени систем дистанцира од нас, пружајући нам могућност да га сагледамо од споља, из необичног угла и на нов начин (Ricoeur 2008: 312). Управо због поседовања тих утопијских димензија свог погледа на свет, друштвена имагинација није само чувар и огледало постојећег друштвеног поретка него и његов коректор, а сама утопија није само неко непостојеће место него и поуздани темељ за критичко промишљање и за

<sup>6</sup> Више о алтисеровским аспектима Рикерове феноменологије видети у: Ricoeur 1986: 103-157.

истраживање још несагледаних људских могућности. Зато Рикер утопију сагледава као најкреативнији појавни вид друштвене имагинације и човекове „страсти за могућим“ (Ricoeur 1995: 206) – као онај имагинативни вид који је вазда склон промени, пробоју и освежавању људске перцепције и истраживању егзистенцијалних могућности. Насупрот репродуктивности и конзервативности идеологије, утопија је продуктивни и креативни облик друштвене имагинације, који увек замишља нешто друго, негде другде или у неком другом времену, омогућавајући нам да искусимо контингенцију друштвеног поретка. Док идеологија стварност одражава или је искривљује и ограничава, утопија јој упућује „поглед ниоткуда“ (Ricoeur 1986: 266), подривајући тако стари поредак не би ли истраживањем алтернативних могућности изградила неки нови.

Посебно је, притом, важно то што Рикер примећује да утопија, истражујући могуће, уједно и мења оно што је стварно. Као „практична фикција“, она је увек нешто више од прозних, драмских или филмских прича. Она је својеврстан изазов могућег који је упућен већ оствареном. Зато утопијско *нигде* најчешће функционише као оснаживање тек могућег: функција утопије је да подари снагу дискурсу могућности да би се „алтернативни поредак“ могао „супротставити датом“ (Ricoeur 2008: 310). Утопија врши критичку и субверзивну функцију друштвене имагинације тако што трага за алтернативним начинима људског постојања, делања и размишљања.

Утопија се, међутим, од конзервативности и потенцијалне стерилности идеологије не разликује само по својој субверзивности и инвентивности, него и по чињеници да постоји као конкретан књижевни жанр који се још од Морове *Ушојије* аутоиронично препознаје и у својим предностима везаним за сферу идеалног, и у својим недостацима везаним за сферу непостојећег. Притом се тај изузетно самосвесни књижевни жанр одликује и једном безмало несагледивом разноликошћу својих имагинативних визија. Зато Рикер примећује да чим неко покуша да дефинише утопијски жанр на основу садржине књижевних утопија, са изненађењем открива да, упркос истрајавању одређених сталних тема као што су алтернативни начини организације политичког и/или породичног живота, свака утопијска тема „експлодира“ у противречним правцима, нудећи нацрте дијаметрално супротних друштвених пројеката (Ricoeur 1986: 270). Стога он најпре негира постојање „тематског јединства“ у том књижевном жанру (Ricoeur 1986: 16), а онда утопију посматра као шаролику ризницу најразличитијих могућих алтернатива. Трагајући, ипак, за неком константом утопијског погледа на свет, Рикер некако јединство мноштва писаних, усмених и практичних утопија проналази у субверзивној друштвеној функцији утопије, али ни тада не губи из вида њену функционалну поливалентност, коју пореди са функционалним варијацијама идеологије.

Хвале је вредно и то што Рикер примећује да је утопија, чак и онда када постоји „само“ као књижевност, једно промишљено снатрење које жели

да буде остварено. Притом истиче да постоје и барем делимично остварене утопије, као некакви минијатурни, али више или мање трајни експерименти друштвеног удруживања, које практикују манастирске, хипи- или неке друге заједнице какве у ствари истражују могућности за неке шире подухвате. А такве експерименте Рикер тумачи као поуздана сведочанства о „озбиљности утопијског духа“ (Ricoeur 2008: 181), који је понекад кадар да успостави сасвим нове начине живљења. И поред тога, он као дистинктивну одлику утопије не издваја њену остваривост него њену различитост од стварности.

Најважније је, ипак, то што Рикер проицљиво закључује да је утопија алтернативна управо оној варијанти моћи коју идеологија покушава да легитимише и сачува. На Веберовом и Манхајмовом трагу, Рикер заједнички и средишњи предмет интересовања оба та комплементарна појавна вида друштвене имагинације препознаје управо у феномену моћи. Док идеологије настоје да премосте или да прикрију јаз између претензија моћника и поверења које им је указано, утопије такве претензије демаскирају и замишљају другачије начине спровођења моћи у праведнијим и/или угоднијим политичким, религиозним и породичним односима (Ricoeur 2008: 300-316). А понекад замишљају и потпуно одсуство хијерархијских односа моћи, уколико саму моћ препознају као нешто што је лоше. Стога Рикер закључује да утопија моћ покушава да „замени“, нудећи се као „алтернатива“ моћи или осмишљавајући неки алтернативни начин њеног испољавања – „хуманије“ институције, чвршћу сарадњу и уравнотеженије односе међу људима (Ricoeur 1986: 179, 298-299). А примећује и то да утопија, чак и онда када одговарајућу алтернативу моћи не успева да нађе, људима ипак помаже да увиде чињеницу да моћ не мора да подразумева било какво насиље над подређенима. Зато Рикер утопијско истраживање могућности најпре сагледава као виталну алтернативу постојећим односима моћи, а онда подробно анализира како та имагинативна алтернатива људима омогућава да схвате ко су и какви би требало да постану. Притом сам утопијски дух сагледава као драгоцен аспект човековог идентитета који људима пружа искуство контингентности поретка, критичку дистанцу у односу на негативне аспекте идеологије и знатно шири опсег стварности који укључује читав низ измаштаних алтернатива. Стога су његова размишљања о утопији један од најважнијих сегмената његове антропологије – управо онај сегмент који показује да човек није само оно што тренутно јесте, или оно што је некад био, него и оно што очекује да ће постати. А значајан је део Рикерових *Предавања о идеологији и ујојији* посвећен управо начинима на које наша очекивања од будућности већ у садашњости дејствују као конститутивни део нашег идентитета, који је, између осталог, и „проспективан“ (Ricoeur 1986: 311).

Због свега тога, утопија је и у оквиру Рикерове филозофије, баш као и у Блоховим студијама утопије, најуже везана за наду – за феномен који Рикер већ

у *Феноменологији воље* супротставља људском мирењу са разним принудама и нужностима. Чак и са онима које се непосредно тичу неминовности људске коначности. Рикер наду сагледава као човекову способност очекивања „*нечег друкчијег*“ и припремања за искуство нечег бољег, која представља саму срж утопијског трагања за могућностима другачијег живота и/или мишљења (Ricoeur 1966: 480). Будући да нада постоји у обличју једне динамичне људске жеље која барем донекле доприноси сопственом остварењу, она снажно подстиче човекову „страст за могућим“ насупротив „тужној медитацији о непроменљивом“ (Ricoeur 1995: 206). А повезаност утопије са феноменом моћи открива чињеницу да је и нада, у ствари, својеврсна моћ – једна дубоко витална људска моћ, умногоме слична менталној и физичкој снази Камиевог Сизифа, која је од отпора Сизифовог камена знатно „јача“ зато што представља снагу увек изнова обнављане афирмације живота „*ујркос* злу“, патњи, неправди, умирању и свим осталим видовима његове негације и спутаности (Kamí 2008b: 186; Ricoeur 1985v: 647).

Но, и поред тако присне везе између утопије и наде, чак ни утопијска друштвена имагинација у Рикеровој филозофији није искључиво позитиван феномен. Као што позитивна функција идеологије садржи клице негативног изобличавања и патворења стварности, тако и из позитивне функције утопије извире њена патолошка тенденција коју Рикер сагледава као двојаку: као *ескапистичко* узмицање људи од противречја стварности и као *иперфекционистичко* одвајање људских снова и представа о савршенству од стварног животног искуства и од барем делимичног решавања друштвених проблема (Ricoeur 2008: 181, 313). Описујући ескапистичку функцију утопије, Рикер неку врсту ескапизма проналази чак и у самом пориву за писањем књижевних утопија, у којима, нажалост, понекад види само више или мање недостатне замене за конкретно делање. Чак би се могло рећи да он једно зрно ескапизма препознаје у свеколиком утопизму, и поред тога што утопију сврстава међу појавне облике *ипродуктивне* практичне имагинације – оне која од стварности не бежи него, напротив, сневајући о алтернативном начину постојања, покушава да створи неки другачији свет. У својим *Предавањима* Рикер управо зато и анализира разне практичне, а не књижевне или теоријске утопије, па као парадигматичне представнике утопијског духа издваја Сен-Симона и Фуријеа – оне утописте који су своје утопије покушавали да спроведу у дело. Њих двојицу, притом, одабира и као својеврсне антипode који убедљиво сведоче о разноликости утопизма: Сен-Симона издваја као творца рационалистичке утопије, а Фуријеа као творца хедонистичке утопије утемељене на људским страстима и жељама. А онда подробно описује како је Фурије у оквиру своје хедонистичке утопије задатак политике видео у умножавању, а не у ограничавању човекових страсти и задовољстава, док је Сен-Симон у својој рационалистичкој утопији управљачку моћ доделио

научницима, интелектуалцима и уметницима, сматрајући да су моћи знања и имагинације, које људе и њихову креативност подстичу на један суштински начин, важније од било какве политичке апаратуре.

Због те своје усредсређености на практичне аспекте утопија Рикер је, нажалост, умногме занемарио њихове књижевне димензије и потенцијале, и поред тога што је своје главне тезе уобличио на основу читања Морове *Утопије*. Он је књижевну утопију одредио сасвим кратко – као један од малобројних фикционалних облика који својом загледаношћу у будућност одступају од уобичајене усредсређености прича на прошлост. А тиме је свеколики књижевни утопизам свео на темпоралне утопије футуристичког типа, занемаривши на тај начин не само бројне просторне утопије него и све ретроградне утопије, које су на овај или онај начин загледане у некакву идеалну прошлост.<sup>7</sup> Зато је његова теорија утопије много мање обухватна од Сарцентове, која, осим практичног комунаризма и (анти)утопијске друштвене теорије, анализира и разне варијанте футуристичке или ретроградне утопијске и дистопијске књижевности. А уједно је и битно другачија од Сувинове теорије утопије, која највише пажње посвећује управо књижевним појавним облицима утопизма, пошто има у виду чињеницу да су утопије, „прије него што постану било што друго“, артефакти *вербално* типа (Suvín 2010: 82).

Сва је, притом, прилика да је Рикер књижевне облике утопизма занемарио у тако великој мери зато што је веровао да су управо они нарочито подложни не само ескапизму него и перфекционизму – негативном аспекту утопије кога је он критиковао као најгори појавни облик утопистичке патологије због недостатка одговарајућег упоришта у стварном људском искуству. Он је, штавише, управо перфекционистичке варијанте утопијског ескапизма доводио у везу са дубоко патолошком „логиком све или ништа“ – једном „шизофреном“ логиком која занемарује или презире све само делимично постигнуте људске циљеве и показује потпуни „недостатак занимања за предузимање првог корака у правцу идеалног стања“, а уз то испољава и потпуно слепило за делању инхерентна противречја, због којих су неки појавни видови добра обично сасвим неодвојиви од неког појавног вида зла, а многи једнако пожељни циљеве међу собом често неспојиви (Ricoeur 2008: 313).

Ту негативну склоност утопије ка ескапизму и перфекционизму Рикер је упоредио са негативним склоностима идеологије ка изобличавању и поједностављивању представа о стварности. А уједно је приметио и то да најчешће управо перфекционистичке варијанте утопијског ескапизма спречавају повратак продуктивне друштвене имагинације из алтернативне утопијске нигдине у актуелну друштвену стварност, и поред тога што је управо тај повратак оно што је неопходно да би утопија створила одговарајуће услове

<sup>7</sup> Више о футуристичким и ретроградним утопијама, као и о оним просторним, видети у: Đergović-Joksimović 2009; Sargent 2010.

за досезање неке боље будућности. Јер само се аутентични утописти, лутајући по сфери могућег, и трагајући за начинима на које би до идеалне нигдине некако могли да дођу, ипак истовремено враћају и „кући“. „Увек кући“, као у Новалисовој романескној уметности. А сви они сањари и визионари који не трагају за савладивим „*иуштем*“ *до* утопије и *од* ње губе се у идеолошкој пустој земљи, у којој њихови покушаји пре или касније постају пуки алиби за постојеће опресивне моћи (Ricoeur 1991г: 476-477). Њихов дискурс, нажалост, почиње да дејствује као мистификаторска идеологија која оправдава опресију данашњице у име ослобођења сутрашњице. А тако се нешто дешава исувише често јер многе политичке претензије садрже превелике дозе утопије, које политичку теорију и праксу спречавају да (п)остане скромна и прилагођена „практичним и непосредним потребама“ људи (Ricoeur 1991г: 476).<sup>8</sup>

Критикујући негативне аспекте утопије упоредо са негативним аспектима идеологије, Рикер је приметио још један вид узајамности та два комплементарна вида друштвене имагинације. Уочио је, наиме, да се идеологија и утопија узајамно коригују својим позитивним аспектима и учинцима. Конзервативност и дисторзивност патолошких облика идеологије лечи се оним што је креативно и иновативно у утопији, а здрава страна идеологије – њена интегративна димензија – лечи „људости“ утопије. Тако да здрави аспекти једног појавног вида друштвене имагинације пре или касније коригују патолошке аспекте оног другог. Стога утопијско *нигде*, када год се јавља у својим позитивним појавним облицима, људима омогућава једно измештено вредносно становиште за поређење тренутног стања ствари у њиховом друштву са оним какво би то стање требало да буде. Утопијско *нигде* отвара човекове хоризонте очекивања као својеврсна лабораторија имагинативних варијација на тему личних и колективних могућности људи. А разне утопијске имагинативне визије, чак и онда када никако не могу да буду остварене, ипак служе као регулаторни и критички хоризонт очекивања који коригује и шири постојеће друштвене праксе.

Управо су ти драгоцени креативни потенцијали утопије Рикера уверили у то да је она један многолики идеал којем увек треба да стремимо, и поред тога што га никада не досежемо у потпуности. Стога он негативне стране утопије критикује само зато да би људе спречио да свеколики утопизам сведу на ескапизам и перфекционизам, баш као што их својом одмереном критиком идеологије подстиче на то да одоле било каквом пориву да све идеолошке обрасце сведу на њихове негативне – дисторзивне и конзервативне

<sup>8</sup> Само се по себи разуме да су Рикерова *Предавања о идеологији и уједињују* у најближој вези са његовим политичким списима. Јер он је стално истицао да политику некако треба усидрити негде између утопије и насиља, кога је сагледавао као најгору деградацију политичког реда у неред, и као сушту супротност утопијској равнотежи између људске слободе и друштвеног поретка.

– аспекте и учинке. А при крају својих *Предавања о идеологији и утопији* Рикер примећује чак и то да је свако становиште са којег се утопија сагледава као сасвим немогућа или као нужно штетна друштвена појава увек барем донекле идеолошко у негативном значењу те речи. И управо је то његово наизглед узгредно запажање за нас посебно важно јер он њиме заправо истиче идеолошку утемељеност антиутопијске критике утопизма – исту ону коју истичу и Сувин и Сарџент када тврде да је антиутопија „крајње искварена“ и „савршено грешна“ форма утопизма, која на овај или онај начин критикује „неку конкретну еутопију“ или читав „утопизам“ (Suvin 2019: 54; Sargent 1994: 9). Имајући у виду те само наоко успутне Рикерове критичке опаске, у овој књизи антиутопију нећемо сагледавати само као негативни појавни облик утопизма него и као негативни појавни облик идеологије – као једну од најконзервативнијих форми друштвене имагинације која преоштром критиком чак и позитивних аспеката утопије покушава да свеколики утопизам представи као пуки ескапизам и перфекционизам, те да створи илузију да је било какав бољитак потпуно немогућ и да би свака промена наш недовољно добар свет вероватно учинила још горим.

Но, будући да наш примарни предмет изучавања у овој књизи није ни утопијски ни антиутопијски модус утопизма него *дистопијски* поглед на свет – онај који се критички односи само према негативним аспектима утопија, док оне позитивне са њима умногоме дели – већ у овом првом поглављу истичемо чињеницу да Рикер управо тај имагинативни модус утопизма, нажалост, није ни покушао да објасни са становишта своје феноменолошке херменеутике, и поред тога што је својом луцидном критиком негативних аспеката утопије и идеологије заправо понудио и својеврстан нацрт за једну подробну анализу дистопијске друштвене имагинације. Рикер, наиме, у оквиру својих опсежних размишљања о утопизму ни најмање није анализирао широко поље дистопијске литературе јер је био уверен у то да се негативни аспекти утопије најбоље могу кориговати позитивним аспектима идеологије. Зато термин *дистопија* у својим *Предавањима* није употребљавао чак ни онда када је био у потпуности усредсређен на критику негативних страна утопије или идеологије.<sup>9</sup> А ми,

<sup>9</sup> И термин *антиутопија* Рикер је употребљавао само понекад, а и тада у битно другачијем значењу од оног које се усталило у савременим студијама утопије, где се антиутопије обично сагледавају као експлицитна критика утопизма и као афирмација *statusa quo*, која се својим „савршено грешним“ покушајима гушења људског права „да се сања“ и „да се изрази неслагање“ не супротставља само еутопијским имагинативним визијама „добрих места“ него и дистопијским визијама оних „лоших“ (Sargent 1994: 9; Suvin 2019: 53-54). У ретким приликама у којима термин *антиутопија* јесте користио, Рикер је обично сасвим кратко тврдио да се у свакој утопији назире једна антиутопија, чиме је и нехотице упућивао на оно што данас препознајемо као *дистопијски* облик утопизма.

насупротив њему, али поучени превасходно његовим драгоценим увидима, читава своју књигу посвећујемо управо дистопијама јер смо уверени у то да се најконструктивнија критика негативних аспеката не само идеолошког него и утопијског имагинативног модуса постиже у оквиру дистопијске друштвене имагинације. Стога већ у наставку овог поглавља разматрамо како се на трагу Рикерових размишљања о позитивним и негативним аспектима утопије и идеологије могу сагледати позитивни и негативни аспекти дистопијске друштвене имагинације, те како се његовој упоредној анализи комплементарности идеологије и утопије може припојити и изучавање дистопије као имагинативног модуса који је током читавог 20. века доминирао књижевним утопизмом, разоткривајући притом бројне заблуде и обмане разних негативних идеологија, и преиспитујући упорни оптимизам утопијског погледа на свет, који се током прошлог столећа много чешће доживљавао као наиван или потенцијално штетан ескапизам него као промишљена и витална алтернатива опресивним упориштима моћи.

### 1.3. Дистопијско истраживање (граница) могућег

Дистопијске визије „лоших места“ појавни су вид утопизма који критичком превазилажењу већ оствареног и креативном истраживању тек могућег додаје и критику недовољно добро замишљеног. Зато дистопије поседују знатно већи критички потенцијал од утопија. Још су оштрија критика негативних аспеката идеологије од оне утопијске, због чега субверзивну и критичку функцију утопија испуњавају знатно више од њих самих, а истовремено врше и једну додатну критичку функцију јер преиспитују и саме утопијске имагинативне визије. Као њихов сталан коректив, дистопије критикују управо оне аспекте утопија које је Рикер у својим *Прегавањима* анализирао као негативне и патолошке: њихове перфекционистичке и ескапистичке фантазије, које друштвене проблеме не покушавају да реше него да их потисну. Истицањем разних недостатности неодмерених утопијских претензија, дистопије показују да утопијске замисли понекад беже од изазова стварности или се у судару са њом преображавају у дистопијску слику света. Зато је дистопија један врло специфичан облик критичког изазова не само стварно постојећем свету него и оним тек могућим, који су, међутим, замишљени на недовољно добар начин.

Као такав коректив нечег недостатног у већ оствареном и тек могућем, дистопија продубљује позитивне појавне видове утопијске критике дисторзивних и конзервативних аспеката идеологије, постајући у исти мах и коректив патолошких аспеката самог утопизма. Због тога дистопија не критикује само недостатке стварног света, него и недостатности било каквих наивних визија његовог кориговања и усавршавања, а понекад критикује и саму себе, као и антиутопијски поглед на свет. Тако нешто дистопија редовно чини

у (мета)дистопијским текстовима које Том Мојлан, Рафаела Баколини и Лајман Тауер Сарџент називају *кријичким дистопијама* зато што оне предочавањем „бар једне еутопијске енклаве“ дистопијску имагинацију спречавају да нуди искључиво песимистичне визије већ постојећег или тек могућег (Sardžent 2019: 14).

Дистопија, осим тога, представља и појавни вид истраживања могућности који је оном утопијском умногоме комплементаран зато што поље могућег и алтернативног шири превасходно тако што истражује његова могућа ограничења. Насупрот утопијском истраживању и оснаживању разних људских способности и моћи, а нарочито оних које доприносе уобличавању заједница врлих и/или срећних појединаца, дистопија превасходно упућује на векторе могућих сужења индивидуалних и колективних способности људи и на разне појавне видове људске немоћи, који човека могу да доведу у везу са почињеним и/или претрпљеним злом. Због тога дистопија поље могућег најчешће шири у више или мање омеђеним правцима – оним који указују на могуће опасности, погрешке, поразе и несрећне случајеве. Управо зато дистопије представљају „лоша места“ и светове чији су житељи више или мање спутани, резигнирани и отуђени због међусобних односа у којима доминира надзор, насиље или нетолерантција услед неодговарајуће институционализације односа моћи или услед разних несрећних стицаја околности, природних катастрофа и/или инвазија.

Па ипак, та усредсређеност дистопија на разне границе људског мишљења, доживљавања и делања нипошто не значи да се дистопијско истраживање поља могућег може свести на ове или оне векторе ограничавања и осујећивања човекових слобода, способности и могућности, нити да су дистопије пуко сужавање поља могућег. За разлику од антиутопијске критике утопизма, која поље могућег обично сужава у превеликој мери, дистопијско истраживање граница могућности увек подразумева и некакво ширење поља могућег и стварног, због чега дистопије, слично еутопијама, такође испуњавају једну од главних функција утопијског модуса друштвене имагинације. Оне се, штавише, могу сагледати као обухватнији појавни вид истраживања могућности од оног еутопијског, будући да имају у виду разне, а не само пожељне правце ширења поља могућег и алтернативног. Све то дистопије чини умногоме парадоксалним типом утопизма који људске могућности истражује и шири не би ли предупредио различите начине на које оне могу бити сужене и прекомерно ограничене. Зато се у оквиру дистопијског истраживања поља могућег тестирају многобројне странпутице које би људе могле да воде ка чињењу или трпљењу зла, али и малобројни путеви подсредством којих би зло могло да се избегне или превазиђе. Испробавајући различите могућности живљења, дистопије критички упозоравају на то да се са утопијским истраживањем поља могућег не би требало отићи предалеко, али и да се оно никада не би требало

зауставити. Због тога је Мојлан дистопије описао као креативан начин тестирања „нових мапа пакла и могућих путева кроз њих“ (Moylan 2000: 107), док је Сувин својим одређењем утопије као „експеримента замишљања“ који је упоредив с „хипотетичко-дедуктивном методом експерименталних знаности и математике“ обухватио и дистопијску књижевност (Suvin 2010: 97-98).<sup>10</sup>

На том Мојлановом и Сувиновом трагу, а под непосредним утицајем Рикерових и Долежелових размишљања о феноменима могућег и фикционалног, дистопијска књижевност се у овој књизи сагледава као имагинативно истраживање бројних граница могућег и могућих граница, у оквиру којег се истовремено истражују и разни могући начини предупређивања, превазилажења или оплемењивања модалних ограничења човековог бића и света у којем он постоји или би могао да постоји. Притом се та константа дистопијске фикције – истраживање граница могућег и могућих ограничења – сагледава као примарна функција дистопијског погледа на свет, а уједно се разматра и како та функција не ствара само негативне појавне облике дистопијске друштвене имагинације него и оне позитивне, у којима се нарочито јасно види да ни саме границе људских могућности нису нужно негативни и спутавајући феномени, него да могу да имају и разне позитивне учинке. А сама друштвена имагинација дистопијског типа овде се сагледава као изузетно обухватан вид утопијског истраживања могућности који нас не учи само томе како да се штитимо од (нај)горег него и како да се надамо (нај)бољем, и који стога може да споји људску бојазан и веру, сумњу и полет, критику и афирмацију, а понекад и да успостави читав један „континуум“ различитих ставова према садашњости, прошлости и будућности, који обухвата разне прелазне облике између резигнираног песимизма и оптимистичне наде.<sup>11</sup>

Иако такав „континуум“ могу да успоставе и утопије које Мојлан и Сарцент називају *кријичким*, ипак управо дистопије представљају онај појавни вид утопизма који превасходно постоји као едукација човекових страхова и сумњи, и поред тога што увек остаје и појавни вид образовања људских жеља и нада. Дистопије, штавише, омогућавају једну трезвенију едукацију жеље од оне еутопијске јер указују на потенцијалне странпутице недовољно одважних или прекомерно смелих људских жеља – оних одвећ обазривих, које људима воштана крила не дају, или оних одвећ дрзовитих, које им воштана крила топе.

<sup>10</sup> Објашњавајући како се утопијски и разни други књижевни експерименти разликују од оних научних, Сувин је прецизирао да „умјетности [...] немају провјерљивост у научничком смислу ријечи“, али да баш зато „морају бити препознатљиве“ као „вјерне замисливом искуству“ или као „вјеродостојне“, а уједно је истакао и чињеницу да оне са науком деле истовестан циљ: „учинити живот, тај драгоцен и ријетки козмички случај“, богатијим и угоднијим путем „разјашњавања“ „различитих сегмената природе“ (Suvin 2009: 354-355).

<sup>11</sup> Више о том „континууму“ видети у: Moylan 2000: 156-195.

На изучавање тих разних функција дистопије може се применити Рикерова феноменолошка анализа утопије зато што је оно што он увек изнова истиче као „искуство контингентности поретка“, а под чиме подразумева спознају да је свет могао (и да још увек може) да буде другачији, главна вредност не само утопијских него и дистопијских имагинативних визија (Ricoeur 1986: 300). У оквиру Рикеровог одређења имагинативног истраживања поља могућег нагласак је, наиме, на алтернативном, а не нужно на бољем стајалишту са којег се свет у којем живимо посматра и вреднује, што отвара простор за разматрање бројних начина на које дистопијске алтернативе стварног света, уз његова могућа побољшања, замишљају и његова потенцијална погоршања. Стога би се на трагу Рикерових *Предавања о идеологији и утопији* могло рећи да и дистопија, слично утопији, представља имагинативно истраживање поља могућег, као и да дистопија са утопијом дели замишљање неког алтернативног света, а уз то и подстицаје на кројење другачије и боље будућности од оне која је (пред)одређена конзервативним аспектима идеологије, али да дистопија притом не замишља неку пожељну будућност него упозорава на нешто од онога што би могло да се догоди ако бисмо наставили „по старом“ или ако бисмо одвећ необазриво хитали ка новом. Дистопија је појавни облик друштвене имагинације који у могућем најпре уочава разлоге за сумњу и страх, а тек онда примећује и подстицаје за наду.

То, међутим, дистопију не чини искључиво негативном формом утопизма, како се она одвећ често одређује у поједностављеним применама Сарцентовог тремина *негативна утопија*. Рикеровски приступ феномену дистопије открива да и она, слично утопији и идеологији, поседује и позитивне и негативне аспекте и појавне облике. И поред тога што је дистопија модус друштвене имагинације који је усредсређен на разна ограничења човековог когнитивног, емотивног и делатног потенцијала, она ипак постоји као позитивна докле год човекову вољу јача подстицањем његове иновативности и креативности, а постаје негативна само онда када у превеликој мери подстиче човекове сумње и зебње. Тек тада дистопија поприма негативне појавне облике какве би Рикер због њиховог прекомерног песимизма и подозривости назвао патолошким. Али дистопија се чак и у својим негативним појавним облицима битно разликује од антиутопијске друштвене имагинације, у којој се негативни аспекти идеологије сустичу са негативним аспектима утопизма. Зато већ сад напомињемо да дистопија, за разлику од антиутопије, никада не покушава да створи илузију да би свака промена већ постојећег стања ствари наш недовољно добар свет могла да учини само још горим.

\*

Разни људски страхови и подозрења превише су заступљени у свим дистопијама *негативног* типа, па све оне сумњају у ваљаност друштвене

архитектонике, у досежност утопије или у оправданост средстава њеног досезања, а уједно указују и на непостојаност и несагласја између разноликих утопијских циљева. Оне, осим тога, приказују и различите начине на које се разна људска открића могу злоупотребити или применити у корист само неких појединаца и класних, родних, старосних или етничких група. Све је то, говорећи, додуше, о дистопијама уопште, а не само о оним негативним, давно истакао Сарцент (2010: 10-64). Зато овде издвајамо свој став да једино негативне дистопије радикално сумњају у постојање апсолутног или релативног добра, док са подозрењем гледају и на племенитост људи, на њихову менталну и физичку способност и истрајност, као и на идеју о бесконачном напредовању људске цивилизације. Само у таквим дистопијама редовно доминира песимистично расположење које их приближава трагизму, фатализму и антиутопизму, па управо оне подстичу бројне негативне тврдње попут оне да читав дистопијски жанр не оставља места за наду унутар својих прича, него негде „изван“ њих, и то само ако читалац озбиљно схвати бројна дистопијска упозорења (Baccolini 2004: 520).

У негативним дистопијама сумње не јењавају чак ни онда када се верује да је епистемолошки, технолошки и/или етички напредак људског друштва ипак могућ, јер се одмах отвара питање да ли се тај напредак може постићи једино наметањем исте визије бољитка „свима а не само одабраним добровољцима“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 113). Негативне дистопије, осим тога, показују и то да је друштвени прогрес ретко када линеаран, једносмеран и свеобухватан и да је јако тешко усагласити његове различите појавне видове: епистемолошки напредак с етичким, технолошки с биолошким, еколошки с економским, напредак једне нације са напретком свих осталих, а прогрес већинских друштвених група са напредовањем оних мањинских. Екстремно негативне дистопије, попут Бекетовог *Краја паризије* и Бернхардовога *Три хероја*, сумњају и у саму идеју прогреса, па неке од њих истичу да се управо та идеја крила у основи имепријализма, расизма или колонијализма. Зато се управо негативне дистопије често уобличавају као сушта супротност Кондорсеовом нацрту, који је оптимистично истицао „неограничене усавршивости људских способности и друштвеног поретка“ – оне које ће „искоријенити нечовјечност, покорити природу и случај“ и повести човечванство „у бесконачно напредовање према земаљском рају“ (Suvin 2010: 181-182). Али ипак се чак и најциничније међу негативним дистопијама битно разликују од радикално саркастичних антиутопија јер своју „методичну сумњу“ пре или касније спајају са „методолошким повјерењем“ у људске могућности, разбијајући тако „лажну линеарност“ не само људског напредовања него и (не)људског назадовања (Suvin 2009: 124).

У негативним дистопијама сумња се често и у оправданост револуција, како због несагласја између слободарских стремљења револуционара и

насилних средстава њиховог реализовања, тако и због чињенице, коју је у *Побуњеном човеку* луцидно истакао Ками, да су се безмало „све модерне револуције“ пре или касније окончавале јачањем неког новог моћника: „Она из 1789. довела је Наполеона, она из 1848. Наполеона III, она из 1917. Стаљина, нареди у Италији двадесетих година довели су Мусолинија, вајмарска република довела је Хитлера“ (Ками 2008б: 351). Зато ће у наредном поглављу ове књиге, и поред тога што је она усредсређена на дистопије *йозијивної* типа, парадигматични примери негативних дистопија посвећених револуцијама и политичким побунама бити пронађени у Јонесковом *Макбејџу* и *Машина Хамлеј* Хајнера Милера – шекспировским (пост)драмским комадима који тематизују апсурдне побуне, док ће репрезентивни обрасци позитивних дистопија о револуционарном бунту бити нађени у драмама *Мара/Саг* Петера Вајса и *Толер* Танкреда Дорста, које су по знаменитим револуционарима чак и насловљене.<sup>12</sup>

Нису, међутим, у негативним дистопијама упитна само револуционарна или било која друга средства остваривања људских подухвата, нити су проблематични само њихови исходи, који неретко воде више или мање дубоком разочарању. Сумњичавост крајње негативних дистопија, какве се могу наћи међу Виткјевичевим екстремно суморним авангардним драмама, понекад је толико радикална да оне почињу да сумњају и у пожељност и оправданост утопија. Зато се у најсуморнијим негативним дистопијама нека наводно остварена утопија пре или касније одбацује као лажно савршенство и чамотна стагнација, док се снови о људској равноправности исмевају као замка нормативног и безличног егалитаризма, неретко сводивог на пуки конформизам. Таквим свођењем утопија на илузорно савршенство екстремно негативне дистопије подривају безмало све људске наде у проналажење виталне алтернативе незадовољавајућим аспектима стварности, па постају превише налик антиутопијама. Нарочито онда када истицањем представа о неизбежности неког појавног вида зла и недостизности апсолутног добра стварају утисак да утопије нису само неоствариве него и да су незамисливе, те да се више не могу ни написати, а ни прочитати из давно написаних тестова.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Пун наслов Вајсове најчувеније драме гласи *Пројон и убиство Жан-Пола Мараа у сценском извођењу швићеника душевне болнице у Шаренијону, по замисли маркиза Де Сага*, али је та брехтовска двочинка много познатија под скраћеном варијантом наслова *Мара/Саг* пошто тај наслов знатно боље одражава њен полемички дух и амбивалентности револуције.

<sup>13</sup> Сарцент је луцидно уочио да су неке утопије из 16. века данас постале застрашујуће, и поред тога што су њихови аутори све њих замишљали као визије бољег друштва, а да би данашње утопије у 16. веку биле спаљене као ђавоље дело. На његовом трагу, и Зорица Ђерговић-Јоксимовић је уочила да данас постоји тенденција да се све утопије које су писане по „спартанском узору у коме је јединка потчињена колективу“ читају

Тада се негативне дистопије безмало антиутопијски своде на једно „стравично упозорење“ које ствара илузоран утисак да је човек „до звезда“ пројектовао „своје зебње“, а не „своје наде“ (Suvin 2019: 50; Godin 2000: 26).

Пренаглашавајући колективне и индивидуалне бојазни људи од разних губитака – живота, слободе, индивидуалности, достојанства, приватности, иметка или нечег другог, екстремно негативне дистопије посебно истичу оне страхове које је као највеће бојазни савремених дистописта препознао Годен (2000: 47-48): страх од смака света због „неминовности“ препуштања Земље ратној, еколошкој, космичкој или некој другој катастрофи и страх од могућности да ће нас разни видови биотехнологија и вештачке интелигенције пре уништити него што ће нас на одговарајући начин оснажити и оплеменили. О широкој заступљености тако застрашујуће тематике негативних дистопија сведочи и то што је у дистопијским драмама 20. века управо страх од смака света тематизован изузетно често. Стога ће у наредном поглављу ове књиге дужна пажња бити посвећена читавом низу (пост)апокалиптичних драма које су најуже повезане са књижевно-теоријском традицијом која дистопије сагледава као „секуларне варијације на тему апокалипсе“ (Claeys 2013: 16), а међу којима су посебно важне симболистичка драма *Земља* Валерија Брјусова и постмодернистичке драме *Суџра, један улични њрозор...* Жана-Клода Гримбера, *Сјлав мртвих* Харалда Милера, *Крај свећа* Артура Копита и *После кише* Дона Бовена. А из истог ће разлога читав трећи сегмент закључног поглавља наше књиге бити посвећен најчувенијој међу апокалиптичним драмама – Бекетовом *Крају њарџије*. Све ће те драме бити анализирани као парадигматични примери екстремно суморних негативних дистопија.

Биће, притом, показано и то да све дистопије негативног типа, као и разне сумње и страхове свеколиког дистопизма, у великој мери спаја главно подозрење дистопијског модуса друштвене имагинације – сумња да свака утопија подразумева неку дистопију: ону коју покушава да спречи или да уклони, или пак ону у коју се у неком тренутку преображава. Управо се због тог постојаног дистопијског подозрења у студијама утопије усталила чувена

---

као дистопије (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 42). Она је, штавише, приметила и то да су таква читања више или мање погрешна јер превиђају да „не можемо на ране утопије примењивати критеријуме засноване на вредностима и слободама извојеваним у двадесетом или двадесет првом веку“ јер бисмо „завршили [...] у аксиолошком ћорсокаку. Оно што, међутим, можемо и треба да учинимо јесте да вреднујемо племените побуде и намере појединаца да дају активни допринос покушају мењања сопственог света набоље“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 75). С тим луцидним запажањем Зорице Ђерговић-Јоксимовић најуже је повезана Сувинова једнако луцидна напомена да је у дефиницији утопијског фикционалног света као бољег, а дистопијског као лошијег од нашег, превасходно реч о вредновању фикционалног света са становишта његовог писца, са којим се његови читаоци могу сложити или не.

метафора сенке, која дистопију представља као сталног и тамног пратиоца утопије који на свакојаче начине подстиче више или мање песимистичан утисак да је „one man’s Utopia“ „another man’s dystopia“ (Ђergović-Joksimović 2009: 18; Kumar 2013: 19-22). Међутим, чак се и у тој суморној метафори сенке ипак назире једна знатно ведрија визија дистопије, која у њој препознаје „Санча Пансу“ сваког „Дон Кихота утопије“ (Davis 2013: 23) – једног постојаног пратиоца и дебељушкастог штитоношу, који неодмерени идеализам утопијског борца за бољи свет увек „враћа на земљу“ тиме што га луцидно подсећа на то да је и најмање остварено добро или спречено зло боље од највеличанственијих обећања (не)могућег. Зато већ сад напомињемо то да се у нашој књизи превасходно има у виду управо та ведрија визија дистопија пошто она много боље описује дистопије *позитивної* типа на које смо овде углавном усредсређени, а које, слично оним негативним, такође критикују узалудност утопијских стремљења, као и све друго што утопије може учинити безнадежно непрактичним или неодмерено идеалистичким, али притом истичу и разне предности утопијског истраживања поља могућег.

Као што утопије које Рикер назива здравим и позитивним замишљају узор и прилике којима људи могу и треба да теже, тако дистопије које у овој књизи анализирамо као позитивне замишљају странпутице и неприлике које људи могу и треба да избегну или да отклоне. Превасходно се због постојања таквих позитивних дистопија различити аспекти дистопијске друштвене имагинације никада не смеју сагледавати само као застрашујући подсетници на разне могуће опасности него се увек мора имати у виду да су они уједно и бодреће опомене на чињеницу да још увек има времена за предупређивање, ублажавање или отклањање грешака. Не губећи то из вида, чак и Лајман Тауер Сарцент, и поред тога што свеколики дистопизам означава термином *непозитивна утопија*, дистопије ипак анализира и као секуларне *јеремиаде* – као фикције које умногоме наликују на упозоравајуће и охрабрујуће беседе старозаветног пророка Јеремие које су људе оптуживале због „изневеравања Божјег поверења“, док су им истовремено скретале пажњу и то да би најгору казну ипак могли да избегну, па чак и да „буду награђени“ (Sargent 2013: 12).

Дистопије на сличан начин тумачи и Драган Клаић, хвале вредан аутор знамените студије *Зайлей будућности*, који их у њој сагледава као упозоравајуће „против-слике утопије“ какве на њу упућују чак и на „рушевинама одбачених и пропалих утопијских схема“ (Клаић 1989: 11-12). А ни главни теоретичар научне фантастике, Дарко Сувин, дистопијске светове не сагледава само као упозорења на могућност уобличавања неког застрашујућег света него и као изворе наде да би, уз одговарајуће промене, могао да се уобличи и неки срећнији свет (Suvin 1998: 171).

Такве ведрије визије дистопија као својеврсних трезвено упозоравајућих ободрења могу да уоче неке позитивне аспекте чак и у негативним појавним

облицима дистопијске имагинације, те да покажу да ни они нису само „стравишно упозорење“ на сталну претњу неког појавног вида зла, него и дубоко промишљена „негација“ антиутопијског „негирања еутопијског усмерења и тежњи“ (Suvin 2019: 50). Јер дистопије, чак ни онда када су крајње песимистичне, не постају оно што антиутопијске критике, као конзервативна опирања било каквим променама друштвеног система, нажалост, најчешће јесу – манифестације најнегативнијих аспеката дисторзивне идеолошке имагинације, који сваки бољи свет настоје да представе као илузоран, недостижан или непожељан, а све тешко оствариве људске снове као лако оствариве кошмаре. Напротив, свака, па и најсуморнија дистопија код својих читалаца подстиче свест о томе да се они још увек могу одупрети разним могућим погоршањима људске ситуације. Због тога чак и у оквиру негативног дистопијског истраживања граница могућег и могућих ограничења увек постоје барем неке позитивне функције онога што Рикер назива друштвеном имагинацијом. А понекад се дешава чак и то да крајње песимистичне дистопијске визије толико убедљиво приказују „кошмаре“ да заправо подстичу човекову потребу за „сновима“ (Moynan 2000: 133). Стога ћемо у овој књизи, између осталог, настојати да покажемо и то да управо дистопије негативног типа нарочито убедљиво сведоче о исправности Рикеровог уверења да негативне форме било ког вида друштвене имагинације никада не постоје мимо оних позитивних. Видећемо да чак и такве дистопије разна погоршања људске ситуације предочавају само као могуће, а не као обавезне или нужне последице разних друштвених промена и иновација.

А осим тога ћемо видети и то да дистопија ни у својим најсуморнијим појавним облицима није пука негација или наличје утопије него врста критичке имагинације која, између осталог, обухвата и критику разних сужења људске свести о могућем, због чега креативно предупредује оно што је Блох називао банализацијом утопије, а Адорно осуђивао као смежуравање утопијске свести. Настојаћемо, наиме, да покажемо да се управо у промишљеном спречавању утопије да постане ескапистички јалова, перфекционистички недостижна или пак догматски немаштовита крије најважнији аспект критичности и креативности дистопијске друштвене имагинације. Али притом ћемо увек имати у виду и то да дистопија своју критичку оштрицу и свој креативни потенцијал не користи само зато да би кориговала наивни оптимизам и слепе наде (псеудо)утопије него и да би отклонила патолошки песимизам и безнађе антиутопије. Све време ћемо сагледавати како дистопија, истражујући границе могућег и утопијског, уједно истражује и спутавајуће учинке антиутопијског заточавања људи у оквирима било ког *statusa quo*. Јер дистопија, насупрот антиутопији, која најчешће упозорава само на опасности патолошких појавних облика утопизма, има у виду и стално вребајуће претње конзервативизма и прекомерне везаности људи за било које *овде и сада*, као и оне опасности које људима прете због саме њихове страшљивости, која је главни паралишући

фактор њиховог креативног делања и стремљења ка некаквој идеалној нигдини какву Рикер назива утопијским *нигде*.

Најподстицајније дистопије, у којима доминирају управо такве позитивне функције дистопијске друштвене имагинације, овде ћемо пронаћи међу свим драмским дистопијама 20. века које, осим специфично утопијских и идеолошких заблуда и обмана, критикују и специфично антиутопијске илузије. Управо ћемо њих с посебном пажњом анализирати као хвале вредне примере највиталнијег вида дистопизма који се разним својим аспектима, а нарочито својим отвореним крајем – завршетком који није ни сасвим обесхрабрујућ, а ни наивно обећавајућ – одупире потпуно песимистичном погледу на свет. Парадигматичне примере таквих позитивних дистопијских визија у завршном ћемо поглављу ове књиге пронаћи у знаменитим дистопијским драмама које се на разне начине одупиру нужности људске коначности – у Канетијевим *Ороченима*, Камиевом *Калијули* и Мајтоновим *Мојућим световима*. А пре тога ћемо већ у наредном поглављу упоређивати позитивне аспекте најважнијих Шоових, Бекетових, Бондових, Јонескових, Диренматових, Вајсових, Дорстових, Чапеквих, Хавелових и многих других драмских дистопија 20. века. Таква компаративна анализа требало би да прошири корпус *критичких дистопија* међу које су досад углавном сврставана само разна прозна остварења, а нарочито она која су потекла из пера Маргарет Атвуд, Урсуле Легвин и Октавије Батлер.

Таква анализа требало би, осим тога, и да потврди наше дубоко уверење у то да главна константа дистопијског имагинативног модуса – његова усредсређеност на истаживање граница могућег и могућих ограничења – истрајава чак и у дистопијама позитивног типа. Зато се већ у наредном сегменту овог поглавља усредсређујемо на најужу повезаност свих дистопија са феноменом *границе*. У њему се најпре кратко осврћемо на Долежелову теорију могућих светова, у којој се као темељ сваког фикционалног света разматрају управо разна *модална ограничења*, а онда започињемо сагледавање главних модалитета књижевног дистопизма, којим ћемо се бавити и у наредним поглављима ове књиге.

#### 1.4. Модална ограничења и потенцијали фикције у теорији могућих светова Лубомира Долежела

И поред тога што Лубомир Долежел није био феноменолог, а ни проучавалац утопије, него теоретичар могућих светова који је приповедне светове утопијског и дистопијског типа разматрао само узгредно, он је ипак значајно допринео савременом сагледавању феномена *мојућеи* и потенцијалних проширења или пак сужења људских могућности. У његовој варијанти теорије могућих светова појам могућег је постао толико значајан да је он посредством

њега, а упркос својој потпуној преданости „претпоставкама реалистичке онтологије“, чак и *стварни свет* одредио као „остварени *могући свет*, који људи чулима опажају и у којем делају“ (Doležel 2008: 10, 287; курзив – С.К.). Таквим одређењем стварног света посредством оних могућих он се у великој мери удаљио од традиционалних теоретичара књижевности који феномен могућег подређују феномену стварног јер га више сагледавају као оно што тренутно нема моћ стварног постојања него као оно што већ сада поседује потенцијал да се у неком тренутку оствари. А уз то је и сам појам *могућега света* сагледао двојак – у ширем и у ужем смислу. У оном ширем, одредио га је као „сваки замислив свет“, док га је у ужем смислу, а под непосредним утицајем Лајбница и модалне логике, сагледао као свет који не подразумева никаква противречја (Doležel 2008: 286).

Фасциниран великом разноликошћу могућих светова, који обухватају чак и „најфантастичније“ књижевне маштарије (Doležel 2008: 31), Долежел је за своје уже поље изучавања одабрао управо фикционалне светове и њихове приповедне модалитете. А саму *фикцију* сагледао је као најмаштовитије когнитивно средство за поимање сфере стварног посредством сфере могућег и за „двосмерну, вишеструку и историјски променљиву размену између стварног и фикционалног“ (Doležel 2008: 32). Притом се најоштрије супротставио миметичком теоријском становишту које је „бескрајано разнолике“ фикционалне светове вековима сводило на имитације или представе оног стварног (Doležel 2008: 10). Зато његова теорија могућих светова подразумева један оштар рез између фикције и стварности. Али ипак ни Долежел, као ни Рикер, тај рез не доживљава као потпуно одвајање фикционалних светова од оног стварног. Он, напротив, умногме рикеровски истиче да фикција своју „грађу“ проналази управо у стварности, док на њу уједно значајно утиче, обликујући, између осталог, чак и нашу перцепцију стварног света – „онтолошких крајолика“ у којима живимо, а које Долежелов близак „пријатељ и ‘друг по оружју’“ Томас Павел у својој варијанти теорије могућих светова анализира као објективно постојеће, али историјски променљиве феномене (Pavel 1997: 113-114; Doležel 2008: 12).

Када се све то има у виду, савременог читаоца умногме изненађује изостанак Долежелове посвећености изучавању књижевних утопија и дистопија као имагинативних творевина које су на разне начине усредсређене управо на оно што он сматра основним упориштем фикционалности – на „контингенцију светова“, због које би „сваки свет и сваки његов ентитет“ могли да буду „другачији“ (Doležel 2008: 228). И поред тога што је сасвим могуће да се разлог том његовом занемаривању утопија и дистопија крије у томе што је он свеколику фикцију доживљавао донекле слично онако како је Рикер описивао утопију – као некакаво измештено становиште са којег се стварни свет може критички сагледавати и кориговати замишљањем разних могућих

алтернатива, исто је тако могуће да је он термин *утопија* у својој најзначајнијој студији *Хетерокосмика* употребио само четири пута зато што се повео за Баумгартеновом поделом фикција на *утопијске* и на оне *хетерокосмичке*, по којима је ту своју студију и насловио, упркос томе што је у њој све те термине користио у битно другачијем значењу од Баумгартеновог.

На сву срећу, Долежел се у *Хетерокосмици* ипак јесте освртао и на неке важне утопијске и антиутопијске текстове, и то на тако подстицајан начин да ти његови успутни осврти убедљиво сведоче о томе да су његова схватања феномена могућег и утопијског, баш као и она Рикерова, толико широка да по свом обиму могу да парирају чак и крајње оптимистичним схватањима утописта блоховског типа – оних утописта који свим срцем заступају изузетно охрабрујуће становиште да утопијски потенцијали људских замисли могу да закораче изван корица књига које их уобличавају, те да активно кроје човекову стварност.

Но, од тих Долежелових проницљивих осврта на понеки утопијски или антиутопијски текст много је, међутим, важније то што је он у својој семантици фикционалности формулисао изузетно корисну типологију *модалних ограничења* – алетичких, деонтичких, аксиолошких и епистемичких – јер се сва та ограничења налазе у самом средишту дистопијске књижевности. У томе се крије главни разлог због којег се наша студија о дистопијским драмама, која је превасходно инспирисана Рикеровом феноменологијом утопије, ослања и на његову теорију могућих светова. Управо ће нам Долежелова типологија модалних система који уобличавају поредак неког фикционалног света омогућити подробно сагледавање бескрајно разноликих начина на које утопије и дистопије преплићу различите модалне системе да би у први план својих фикционалних светова поставиле неки појавни вид превасходно алетичког, деонтичког, аксиолошког или епистемичког поретка који је више или мање другачији од стварног.

Од велике ће нам, притом, користи бити и то што модална ограничења у Долежеловој теорији могућих светова, као и у самој дистопијској књижевности, немају само, па ни превасходно функцију селекције и свођења неког низа могућности, него и једну изразито креативну и формативну функцију уобличавања неког приповедног света. Сва је прилика да је аутор *Хетерокосмике* „рудиментарна и неминовна ограничења“ фикционалних светова управо зато и назвао „приповедним модалитетима“ (Doležel 2008: 124), да би онда средишњи део те своје студије посветио управо њима, подробно објашњавајући како они одређују све што сачињава један фикционални свет: карактеристике његових ликова, особености њихових односа, опсег њихових знања, жеља, мотива и поступака, а самим тим и тип и структуру заплета, могуће токове радње и сукобе који је покрећу и чине динамичном, а понекад и драматичном.

О типовима приповедних светова који се формирају посредством различитих модалних ограничења Долежел је писао већ током седамдесетих година 20. века у чланку „Наративни светови“, где је указао на кључне разлике између „четири модална система и, следствено томе, четири наративна света“: *алетичкој*, у којем су „приповедане радње предмет ограничења ‘класичних’ модалитета – могућег, немогућег и нужног“, *деонтичкој*, „у којем приповеданом радњом управљају модалитети дозволе, забране и обавезе“, *аксиолошкој*, „у којем приповеданом радњом владају модалитети доброг, лошег“ и индиферентног, и *епистемичкој*, у којем „приповедане радње прате правац одређен модалитетима знања, незнања и веровања“ (Doležel 1997: 84). Па ипак, приповедним се световима у много већој мери посветио тек крајем деведесетих година у својој *Хејерокосмици*, где је на трагу Лајбницевој филозофије, Фон Рихтове теорије делања и наратолошких студија Пропа и Гремаса изучавао разноликост модалних ограничења и законитости свакојаких фикционалних светова, како оних „реалистичких“ тако и оних „не-реалистичких“ (Doležel 2008: 31, 240).

Имајући у виду да је и сам Долежел модална ограничења фикционалних светова описао као *наративна*, потоњи тумачи књижевности редовно су његове увиде примењивали на тумачење *прозних* наратива – на сагледавање једног или више романа или кратких прича неког прозног писца. Зато је теорија могућих светова и у оквиру студија утопије углавном примењивана само на анализе прозних остварења, нарочито оних научнофантастичних. И сам Дарко Сувин, прослављени аутор *Метаморфоза знанствене фантастике*, применио је концепт могућих светова на тумачење различитих СФ жанрова, а нарочито на тумачење утопизма, кога је најчешће сагледавао као друштвено-политичку варијанту СФ литературе. Сувин је, наима, на трагу Блоха, Брехта и Шкловског, у више наврата тврдио да се сваки „временски хоризонт – прошли, садашњи, или будући“ – у научној фантастици може „схватити као посебни случај неког Могућег Свијета и временског тока сагледан са зачудног гледишта“ (Suvin 2009: 124). А приметио је и то да „*novum* или радикална новина уводи оно Непознато и Другачије“, што је „формални и спознајни *raison d'être*“ научнофантастичне приповести, као и то да је „нужан корелат таквог новума“ један „другачији Могући Свијет“, који „очуђује“ читаочеву „емпиријску норму, идеолошке сигурности и навике“ (Сувин 2009: 125). Тврдећи да је концепт могућих светова „кључ“ за изучавање утопизма, Сувин је тврдио и то да утопије постоје као скуп могућих светова који говоре *de possibilibus pro nobis* (Suvin 1990: 78), а подробно је разматрао и дистопије као скуп могућих светова који упозоравају на неки застрашујући свет, будећи притом и наду да би и неки срећнији свет могао да се уобличи уз одговарајуће промене (Suvin 1998: 171). Истакао је, осим тога, и чињеницу да се могући свет антиутопије читаоцима представља као тобожња утопија чији је циљ да спречи успостављање могућег света аутентичне утопије.

Па ипак, Долежеловим су тезама о могућим световима много више били инспирисани сами теоретичари могућих светова, па ћемо се сада укратко осврнути на најважније доприносе неких од њих. Мери-Лор Рајан је Долежелове тезе о „приповедним световима“, као и Павелове о „наративним доменима“ и Екоове о „субсветовима“, применила на своје објашњење света једног књижевног дела као читавог система светова који поседује своје средиште око којег гравитирају различити светови књижевних ликова, сачињавајући његов виртуелни домен (Ryan 1985: 717-755). Долежелове тезе биле су инспиративне и за Ненси Трејл, која је, указујући на бројне пропусте Тодоровљевог одређења књижевне фантастике, понудила једну обухватну типологију фантастичне књижевности (Traill 1996). А нарочито су биле инспиративне за Матисона Шукнехта, кога су недавно подстакле на то да се усредреди управо на анализу утопијских и дистопијских фикционалних светова. Шукнехт је, наиме, у једном свом тексту приповедне модалитете које је Долежел анализирао као деонтичке издвојио као оне који су доминантни у утопијским и дистопијским фикцијама, чиме је, нажалост, потпуно занемарио важност свих других модалних ограничења за уобличавање фикционалних светова у утопизму. Таквим везивањем утопија и дистопија за деонтички тип приповедних модалитета Шукнехт је њихов богати наративни потенцијал свео на истицање само оних граница које одређују домене дозвољеног, забрањеног и обавезног. А након тога је, трагајући за формалним критеријумом за раздвајање утопијских текстова од оних дистопијских, сагледавао само разне начине на које утопијски текстови ублажавају и спречавају деонтичке сукобе у фикционалном свету, док их они дистопијски подстичу и појачавају. Тако да је у свом тексту у потпуности занемарио читав низ сукоба које у дистопијама могу да подстакну сва остала модална ограничења.<sup>14</sup>

Студијама утопије Шукнехт није много допринео ни тиме што је тај свој недовољно обухватан „унутрашњи“ приступ разликама између утопија и дистопија довео у везу са једним теоријским приступом којег је назвао „спољашњим“, имајући у виду да посредством њега сагледава однос утопија и дистопија према стварном свету (Schuknecht 2019: 225-246). У оквиру тог „спољашњег“ приступа он је као „сасвим нов“ истакао један „однос приступачности“ који у својој типологији тих односа Мери-Лор Рајан није

<sup>14</sup> О бројним начинима на које било који од модалних система може да доминира у утопијској и дистопијској фикцији биће више речи у наставку овог и у читавом следећем поглављу наше књиге. А сада само кратко напомињем да сам о главним недостатностима Шукнехтових теза већ говорила у реферату „Narrative Modalities of Utopian and Dystopian Fiction“ који сам 2019. године изложила на међународној конференцији која је у IUC-у (Inter-University Center Dubrovnik) одржана под називом *Theatrum Mundi X: Progress and Decadence, An Interdisciplinary Approach to the Idea of Progress in Science and Society*.

имала у виду, а који је, по њему, оно што утопије и дистопије раздваја од научно-фантастичне прозе и од антиципативних романа као фикционалне светове у којима је стање ствари *йобольшано* или *йоіоршано* у односу на оно из стварног света (Schuknecht 2019: 234). Притом је Шукнехт потпуно превидео чињеницу да је тај однос приступачности „нов“ само у оквиру теорије могућих светова, и то само утолико што заиста шири типологију Рајанове, док је у знатно опсежнијим оквирима студија утопије пука варијација давно оствареног увида у то да је утопијски свет по нечему бољи од оног стварног, док је дистопијски по нечему од њега гори.

Осим европске, канадске и америчке теорије књижевности, и домаћа је компаратистика семантику могућих светова углавном примењивала само на изучавање *йрозних* фикционалних дела.<sup>15</sup> Али ипак тај сужени фокус како иностране тако и домаће семантичке компаратистике није главни разлог због којег теорију могућих светова у овој књизи примењујемо на тумачење *грамских* дистопија 20. века. У том се избору превасходно руководимо чињеницом да су у оквиру самих студија утопије управо драмске дистопије биле анализирани у много мањој мери од бројних прозних дистопија и антиутопија тог столећа. Зато већ сада скрећемо пажњу на то да је значајан допринос обухватном изучавању дистопијских драма 20. века дало свега неколико театролога. По обиму и квалитету своје студије *Зайлей бугућности: уйіоіија и дисііоіија у модерној грами* издвојио се, заправо, једино угледни театролог Драган Клаић, који је, анализирајући предиктивне драме 20. века, подробно размотрио и модерне дистопијске драме као тематски корпус „повезаних забринутости и претећих опасности“ (Клаић 1989: 100). Клаић је, међутим, одабрао да своју анализу модерног драмског утопизма ограничи на „предиктивне“ драме – на оне у којима будућност није само главна тема него и „експлицитно или имплицитно време радње“, и поред тога што је и сам приметио да такве драме не заузимају средишње место у оквиру позоришта 20. века (Клаић 1989: 10), и упркос томе што све дистопије и утопије, па и оне драмске, могу да обухвате „сва могућа времена“, а не само оно будуће, због чега су много ближе „поступцима сатире или пасторале неголи футурологије или политичких програма“ (Suvin 2009: 87). Стога већ у наредном поглављу ове књиге нудимо један разноврснији преглед најважнијих (пост)модерних дистопијских драма од Клаићевог. А у њему, поред предиктивних дистопија којима се бавио и он, сагледавамо и дистопијске драме које су загладане у реалну или алтернативну прошлост људске цивилизације, као и драме које су усредсређене на дистопијске аспекте садашњице. Притом већ

<sup>15</sup> Хронолошким редоследом упућујемо на најуспешније овдашње доприносе семантичком изучавању *йрозних* фикција са становишта теорије могућих светова: Ribnikar 1997; Marčetić 2009; Kalinić 2013; Vukotić 2016; Srdić 2016; Шешлак 2022. А као најзначајније овдашње доприносе семантичком изучавању *грамских* фикција са становишта теорије издвајамо: Ribnikar 1997: 69-73; Kalinić 2020: 181-190.

у наставку овог и на самом почетку следећег поглавља своје књиге показујемо зашто сваки од четири система модалних ограничења о којима је говорио Долежел може да буде доминантан у дистопијским фикционалним световима. А онда у главним поглављима ове књиге разматрамо како се у најважнијим дистопијским драмама 20. века испољава доминација неког од четири типа модалних ограничења и какве све учинке у њима производи.

\*

За нашу примену Долежелових теза о *иприповедним* модалитетима на тумачење *грамских* дистопија пре свега је важно то што је и тај савремени теоретичар, слично Полу Рикеру, приповедне светове проналазио и у жанровима мимо оних прозних. И Долежел је, наиме, имао у виду разне семиотичке медијуме на којима се неки фикционални свет може темељити. Због тога је и његово семантичко одређење *иприповедној свети*, као и Рикерово феноменолошко одређење *иприче*, изузетно широко. А управо је зато и сам Долежел, образлажући своју фикционалну семантику, илустративне примере за разне приповедне светове често проналазио у корпусу драмске књижевности и позоришне уметности.

Још је, међутим, важније то што су и неки други модерни теоретичари савремену семантику могућих светова примењивали на тумачење позоришних комада, пркосећи на тај начин њеном главном фокусу на изучавање прозних фикција. Опште је познато да је Елам у својој *Семиотици позоришња и драме*, следећи фикционалну семантику Умберта Ека и Томаса Павела, већ размотрио главне особености „грамских” могућих светова“ (Elam 1980: 62). Он је, наиме, истакао да се драмске фикције од оних прозних разликују пре свега по томе што садрже један „додатни“ елемент – онај посредством којег у позоришту бивају чулно, емотивно и интелектуално упризорене и доживљене, најчешће без посредовања нараторског гласа. Зато је Елам у позоришну теорију увео разликовање између *грамској тексти* и *тексти изведбе* – извођачког представљања драмске фикције, којим се њено „просторно-временско *групе*“ предочава као да је *овде и сада* „стварно присутно пред публиком“ (Elam 1980: 61). А из истог ћемо разлога и ми у овој књизи увек имати у виду да та семиотичка слојевитост драмске књижевности и позоришне уметности додатно усложњава дистопијско погиравање бројним могућим световима и њиховим разним границама.

Па ипак, за нашу ће анализу дистопијских драма од много веће важности бити то што је сам Долежел у оквиру анализе сваког од четири типа модалних ограничења објаснио како сукоби у фикционалним световима настају из судара параметара везаних за њихове *кодексне* модалитете, који су одређујући за читав свет, са параметрима везним за њихове *субјективне* модалитете,

који су одређујући и специфични за личне способности, норме, вредности и знања сваког фикционалног лика. Управо ће нам то бити пресудно важно јер су у сваком делу утопијске и дистопијске књижевности обично кодексни модалитети оног модалног система који је у њему доминантан на неки начин битно другачији од модалитета стварног света, а уз то се често дешава и да је главни лик неког утопијског или дистопијског фикционалног света, као нови или из неког другог разлога другачији члан неке необичне заједнице, умногоме различит од свих осталих ликова тог света. Притом ће нам нарочито бити корисно то што је Долежел, уз типологију модалних ограничења и њима одговарајућих прича, понудио и типологију могућих начина странствовања њихових главних ликова, пошто је на тај начин објаснио како се у неком фикционалном свету издваја један протагониста који представља својеврсног странца – алетичког, деонтичког, аксиолошког или епистемичког – зато што се његови субјективни модалитети разликују од модалитета осталих ликова. Он је, наиме, приметио да вишак или мањак физичких, менталних и/или инструменталних способности неког фикционалног протагонисту претвара у алетичког странца, за кога је одговарајући пример и сам пронашао управо у једној (анти)утопији – „У држави слепих“ Херберта Џорџа Велса. А приметио је и то да фикционалног протагонисту у аксиолошког странца уобличава потпуно одсуство или алтернативни низ његових личних вредности, док га у деонтичког странца претвара различитост његовог интимног моралног кодекса од оног који је „важећи“ за све (Doležel 2008: 132). Имао је, притом, у виду и то да фикционалног протагонисту у епистемичког странца уобличава опсег његових знања и веровања који је другачији од епистемичког опсега других ликова.

Изузетно је, осим тога, важно и то што Долежел своју типологију модалних ограничења започиње анализом *алетичких* модалитета зато што управо они, одређивањем домена могућег, немогућег и нужног, „стварају темеље, како глобалне, тако и персоналне, на којима почивају фикционални светови“, детерминишући притом чак и тип фикционалног света који је створен као природни, натприродни или „интермедијарни“ (Doležel 2008: 130).<sup>16</sup> Управо у оквиру те анализе Долежел долази до једног умногоме песимистичног закључка који често фигурира и у дистопијској литератури. Он, наиме, тврди да је најчешћа тема највише заступљених алетичких прича – оних које говоре „*o conditione humana*“ – неки вид људског „пропадања“ (Doležel 2008: 127). Управо је тај његов закључак изузетно важан за изучавање дистопијског погледа на свет пошто се у дистопијама често тематизује неки

<sup>16</sup> „Интермедијарним“ светом Долежел назива сваки фикционални свет у којем се „алетички контраст између природног и натприродног“ може премостити на разне начине, а нарочито путем „снова, халуцинација, лудила и измењених стања свести“ (Doležel 2008: 128).

појавни вид људске деградације. Стога нимало не чуди то што и сам Долежел одговарајући пример за деградацију „од цивилизације до њеног уништења“ проналази управо у “Причи о најважнијој ствари” Јевгенија Замјатина, кога многи теоретичари утопизма сматрају својеврсним зачетником дистопијске књижевности (Doležel 2008: 127).

А важно је, осим тога, и то што је Долежел у оквиру анализе алетичких модалних ограничења истакао чињеницу да субјективни алетички модалитети фикционалних светова – они који одређују физичке, менталне и инструменталне способности њихових ликова – могу да се крећу у распону од „тоталне неспособности до изванредних физичких моћи, од употребе примитивних алатки до употребе утопистичке технологије, од идиотизма и одуства чулности до креативности и ‘паранормалних’ моћи“ (Doležel 2008: 129). Он је, штавише, феномен *алетичке обдарености* одредио као суму свих (не)способности једне особе, при чему ју је назвао „нормалном уколико одговара људском стандарду, а хипонормалном – уколико особа има неки недостатак“ (Doležel 2008: 129). А уједно је уочио и постојање хипернормалне обдарености, која се јавља онда када нечије способности надилазе људски просек, али не и алетичка ограничења природног света.

За изучавање утопијске и дистопијске књижевности посебно је, међутим, корисно то што је Долежел алетичку обдареност сагледао као *променљиву* категорију, због чега је и раздвојио две врсте промена које на њу утичу – развитак нових и губитак постојећих способности. Управо је зато и дошао до још једног изузетно важног, а умногоме песимистичног закључка о феномену људског напредовања: да је могуће да је „корен трагичности *conditionis humanae* управо у томе што, упркос научном и технолошком напретку, човек ипак не може побећи од алетичких ограничења природног света“ (Doležel 2008: 131). У наредним поглављима ове књиге видећемо колико је тај Долежелов увид у променљивост алетичке обдарености стварних и фикционалних особа драгоцен за изучавање свих дистопија алетичког модалног типа, а нарочито за изучавање Шоових, Сојферових, Чапекових и Мајтонових драма, које на различите начине истичу чињеницу да ниједно ново умеће или откриће човека не може да ослободи од стега његове смртности ако га притом не лиши и неких кључних аспеката његове људске природе.

\*

За нашу анализу дистопијске и антиутопијске књижевности, која изузетно често тематизује нормативност друштвеног живота и омеђеност људских права, посебно је значајно то што је Долежел истакао раздвајање „деонтичког (нормативног) система“ од „класичних (аристотеловских) алетичких модалитета“, као и то што је, следећи Фон Рихта, подробно анализирао

ограничења која је назвао *деонтичким* јер је приметио да управо она одређују шта је у једном фикционалном свету дозвољено, забрањено или обавезно (Doležel 2008: 125). Будући да се у утопијској и дистопијској литератури редовно уобличавају разне приче о ономе што се у некој заједници сме, не сме или треба чинити, већ сада ћемо сагледати како је Долежел деонтичка ограничења фикционалних светова анализирао као њихове „проскриптивне и прескриптивне норме“ (Doležel 2008: 131).

Субјективне деонтичке норме Долежел препознаје у онима које одређују специфичне обавезе и забране фикционалних појединаца, док кодексне норме препознаје у онима које су обавезујуће за све житеље неког фикционалног света, “било као прећутно усвојене конвенције (културни обичаји), било као експлицитно прописане норме, одредбе и закони“ (Doležel 2008: 131). Нарочито је важно то што он примећује да „деонтичко маркирање“ приповедних радњи може да се креће у изузетно широком распону од награђивања до кажњавања, због чега и анализира темељну тријаду деонтичких прича: приче о *џагу*, које на трагу Пропа везује за прекршене забране и за казне, приче о *џроби*, које везује за испуњене обавезе и за награде, и приче о *нејриликама*, какве препознаје у Корнејевим и Шекспировим трагедијама. Притом у причама о *нејриликама*, следећи Фон Рихта, проналази „сукоб неколико обавеза“ у „ситуацијама „које делајућој особи не допуштају“ да истовремено поштује „узајамно противречне, а подједнако валидне норме“ (Doležel 2008: 131-132).

Велики је, међутим, пропуст то што Долежел ни не покушава да подробније анализира дистопијску и антиутопијску књижевност не би ли у њој пронашао репрезентативне примере за сва та три типа деонтичких прича, и поред тога што управо дистопијски текстови обилују и причама о *џагу* (због нечијег нарушавања барем једне од бројних забрана које обично спутавају безмало све дистопијске протагонисте), и причама о *нејриликама* (због честе изложености дистопијских протагониста противречним, а подједнако валидним нормама), и причама о *џроби* (због предочавања немогућности испуњавања многобројних обавеза дистопијских протагониста или пак због тематизовања испуњених обавеза које у дистопијским световима остају ненаграђене). Уместо барем делимичне анализе неких од таквих наратива, аутор *Хејшеровосмике* само констатује да „велика популарност деонтичких прича оправдава претпоставку да се забране у фикционалним световима често намећу само зато да би биле нарушене, а обавезе – да не би биле“ испуњене, а као „најпопуларније“ деонтичке заплете издваја приче о забрањеној љубави (Doležel 2008: 132).

За сагледавање утопијских и дистопијских фикционалних светова драгоцено је, ипак, то што Долежел подробно описује наративну динамику прича о „деонтичком добитку“ и „губитку“:

Деонтичка структура фикционалног света може се изменити прописивањем нових или модификовањем и укидањем постојећих норми. Када се одређена забрана или обавеза укине, радње на које се она односила постају дозвољене. Будући да ова промена шири домен дозвољеног, а самим тим и слободу делајућих особа, она представља темељ прича о деонтичком добитку. Парадигматични примери такве структуре су приповести о друштвеном, националном, расном и личном ослобађању. Насупрот томе, наметање нових забрана или обавеза сужава опсег дозвољеног и генерише приче о деонтичком губитку. Такав образац развијен је у приповестима о поробљавању, угњетавању и заточеништву (Doležel 2008: 132).

Премда Долежел ниједан вид утопизма не помиње чак ни приликом описа ових наративних потенцијала деонтичких прича о „добитку“ и „губитку“, сва је прилика да он подразумева чињеницу да приче о „деонтичком добитку“, између осталог, обухватају и прозне и драмске фикције о успостављању утопијског друштвеног поретка или о постепеном ослобађању од стега неког антиутопијског или дистопијског друштвеног уређења, а да приче о „деонтичком губитку“, који се обично испољава као „сужавање опсега дозвољеног“, обухватају прозне и драмске заплете о уобличавању или постепеном погоршавању неког дистопијског или антиутопијског света.

Прилику за детаљну анализу (анти)утопијских аспеката фикције аутор *Хејтерокосмике* не користи ни онда када укратко анализира Швејково деонтичко странствовање у сатиричном роману *Доживљаји доброј војника Швејка у Првом светском рату*, упркос томе што тада подробно сагледава како се тај „добри војник“ „стратегијом *homo ludens*-а“ супротставља „институцијама сумњиве легитимности“ које житељима Хашековог фикционалног света намећу „искључиво обавезе и забране“ (Doležel 2008:133). А не користи је ни онда када у оквиру анализе деонтичког странствовања Родиона Раскољникова највише говори управо о епилогу *Злочина и казне*, не примећујући притом да Достојевски баш у њему предочава једну кошмарну антиутопијску визију неке необичне куге, која на дух и тело заражених људи утиче до те мере да они одмах постају прекомерно самоуверени и агресивни у наметању властитих ставова и норми свима око себе.

Имајући у виду све те Долежелове пропусте, у наредним поглављима ове књиге анализираћемо бројне позоришне дистопије које својим заплетима уобличавају управо деонтичке варијанте прича о људском хибрису, паду и/или „деонтичком губитку“. А у овом поглављу, само још кратко истичемо чињеницу да је ипак хвале вредно то што Долежел јасно увиђа да управо трења између кодексних и субјективних ограничења деонтичког модалног типа наглашавају чињеницу да „однос индивидуе према важећем кодексу“ може да „варира

од *конформизма*, преко *иновације*, до *јобуне*“ (Doležel 2008: 132; курзив – С.К.). Видећемо да се сви ти феномени изузетно често тематизују управо у дистопијској литератури, у којој се дубоко сумња у оправданост сваког од њих, упркос томе што се уједно увиђа и њихова потенцијална корисност.

За сагледавање учинка деонтичких модалитета у дистопијским драмама 20. века у овој ће књизи бити коришћена и Долежелова антрополошка размишљања о друштвеној динамици која он излаже у поглављу „Интеракција и моћ“. У том поглављу своје *Хетерокосмике* он образлаже како друштвене институције омогућавају, организују и регулишу човеково понашање, и поред тога што га у исти мах и ограничавају, надзиру и контролишу „тако што формирају унапред дефинисане обрасце понашања којима га усмеравају у одређеном правцу, насупротив мноштву других теоријски могућих праваца“ (Doležel 2008: 261). На трагу Дојча, Олсона, Крозијеа и Фридбера, он разликује мале групе, какве су породични или пријатељски кругови, од оних великих попут нација, религиозних заједница или пословних удружења, у којима се знатно чешће јављају принуде и обавезе у „низ у надиндивидуалних ограничења“: „експлицитно формулисаних правила, јасно дефинисаних хијерархија моћи, подела рада, специфичних расподела друштвених улога, те напоследку, друштвених образаца (законодавних идеологија, амблема идентификације, итд.)“ (Doležel 2008: 122). Притом посебно истиче чињеницу да је друштвена контрола у тоталитарним или неким другим „институцијама са строгим структуром моћи“ толико утицајна да појединац због ње може да изгуби „интенционалност и аутономност делања“, понекад чак и до те мере да потпуно заборави „на властито ауторство људског света“, услед чега лична или колективна постигнућа и поразе почиње да доживљава „*као га*“ су „природне чињенице, последице космичких закона или манифестације божје воље“ (Doležel 2008: 123, 262). Имајући у виду да се Долежел ни поводом таквих антрополошко-социолошких запажања не посвећује детаљној анализи антиутопијске и дистопијске литературе, већ ћемо у првом сегменту наредног поглавља ове књиге деонтичке појавне видове дистопија проналазити у неким од најважнијих Камјејевих, Бекетових, Јонескових, Гримберових, Канетијевих, Вајсових, Хавелових, Бондових, Бовенових и Копитових позоришних остварења.

\*

После анализе деонтичких приповедних модалитета Долежел одмах прелази на анализу оних *аксиолошких*, а сва је прилика да се за такав редослед опредељује зато што подразумева да поступци, доживљаји, па и сами карактери књижевних ликова не постају предмет вредновања само под утицајем деонтичких модалних ограничења. Чини се, наиме, да он има у

виду да је управо деонтичком и аксиолошком модалном систему заједничко подвргавање читавог света или неких његових аспеката одређеном вредновању, али да деонтички приповедни модалитети фикционалним ликовима, појавама и збивањима позитиван, неагативан или неутралан вредносни предзак приписују на основу тога шта се у одређеном фикционалном свету сме, не сме или треба учинити или догодити, док аксиолошки модалитети то чине на основу тога шта је у њему пожељно или непожељно, добро или лоше, вредно или безвредно, односно шта код једног или више његових житеља изазива равнодушност. Зато се и ми у овој књизи одмах после сажетог осврта на деонтичка модална ограничења осврћемо баш на аксиолошки модални систем, имајући у виду да се он бави свим, а не само моралним и друштвеним вредностима и хијерархијама.

А уједно одмах истичемо ту главну особеност аксиолошког модалног система, који управо због велике ширине свог вредносног захвата више од свих других модалних система наглашава чињеницу да феномени *вредној* и *доброј* не подразумевају само етичке вредности праведног и племенитог него се често односе и на оно што је пожељно, угодно, пријатно, лепо, корисно, занимљиво итд. Тим истицањем поливалентности *вредној* и *доброј* аксиолошки модални систем се усредсређује на разноврсне, а често и противречне циљеве људског делања, па је драгоцен за уобличавање дистопијских фикционалних светова који обично истичу честа несасгласја и узајамно подривање једнако пожељних људских вредности и циљева. Зато ћемо у наредним поглављима ове књиге видети да се у аксиолошким драмским дистопијама више или мање сличним Камијевом *Калигули* или позним драмама Владимира Мајаковског управо посредством доминације аксиолошких приповедних модалитета подробно преиспитује оно чувено *све је добро*, које се у светској књижевности прижељкује још од античке трагедије, а нарочито у оним драмским и прозним делима у којима су доминантна управо аксиолошка модална ограничења. Биће, наиме, показано да аксиолошке дистопије много експлицитније од свих других дистопијских визија показују да не може увек, свакоме и свуда све да буде добро, и поред тога што се у оквирима утопизма често чини да би тако морало да буде.

А већ у овом поглављу скрећемо пажњу на још један од Долежелових пропуста у вези са типологијом приповедних модалитета. Велика је, наиме, штета што он суштинску повезаност аксиолошких и деонтичких модалитета није истакао у довољној мери, пошто тек упоредно сагледавање аксиолошких и деонтичких модалитета једног фикционалног света показује да су обавезе и забране које могу допринети неком општем добру често изузетно неугодне свим или само неким појединцима који их доживљавају као „нужно зло“, а да многим појединцима обично нимало није пожељно оно што им јесте дозвољено, те да им понекад управо забране „забрањено воће“ чине најпожељнијим. Зато ће одговарајући сегменти другог и трећег поглавља наше књиге настојати

да сагледају како разна трења између аксиолошких и деонтичких начина вредновања разоткривају алогизме човекових страсти и жеља, као и несагласја између његових личних потреба и хтења и разних друштвених, породичних или било каквих других обавеза и забрана. А уједно ће покушати да покажу и у којој се мери разлози бунта и подривања друштвених вредности од стране неког деонтичког странца разликују од разлога који на отпор и побуну подстичу странце аксиолошког типа.

Свему ће томе много допринети драгоцени увиди које Долежел у својој *Хејтерокосмици* јесте остварио, а међу којима се посебно издваја његово проциљиво запажање да има „много 'варијетета' врлине и рђавости“ и разних „комбинација и хијерархија кодексних и субјективних“ аксиолошких оператора, те да кодексна аксиолошка ограничења у фикционалним световима уобличавају „валоризацију света од стране друштвене групе, културе или историјског периода“, док субјективни аксиолошки оператори, који су умногоме зависни од карактерних црта књижевних ликова, обликују њихове личне приоритете и преференције (Doležel 2008: 134). Због свега тога, „оно што је за једну особу вредно, за другу може бити безвредно“, упркос томе што је „за просечну особу“ свака вредност обично „пожељна и привлачна“, док је оно што је безвредно најчешће „непожељно и одвратно“ (Doležel 2008: 134). Имајући све то у виду, Долежел с правом истиче да управо аксиолошке приче показују да оно што је једној особи или некој друштвеној групи добро, некој другој може бити лоше. Он, међутим, и поред тога не трага за књижевним примерима који сведоче о томе да утопију једне друштвене групе многе друге, а некада чак и она сама, пре или касније почињу да доживљавају као дистопију. Зато ће у одговарајућим сегментима наредних поглавља наше књиге бити указано на то да се неке кључне аксиолошке позоришне дистопије, међу којима је најважнија Камејева филозофска драма *Калијула*, могу тумачити као аксиолошке варијанте прича о хибрису, у каквима је обично реч о више или мање (не)успешним покушајима моделовања нових друштвених вредности у складу са само нечијим личним преференцијама, или о више или мање бунтовном и/или револуционарном превредновању већ успостављених вредности и хијерархија неког друштва. А биће евоцирано и оно што је у студијама утопије уочено одавно – да утопијска и дистопијска књижевност може бити уобличена у прозне или драмске приче о успешном и/или неуспешном трагању за заједничким вредностима на којима би неко боље друштво могло да се темељи. У тим ће анализама од највеће користи бити Долежелов увид да је стицање неке вредности основни образац аксиолошких прича, који се најчешће развија у форми наратива о *иоштрази*.

А биће, осим тога, корисно и то што Долежел указује на чињеницу да систем аксиолошких ограничења може да подстакне два сасвим различита појавна вида оспоравања неког система вредности. Зато он и разликује два типа аксиолошког странствовања, односно два потпуно другачија аксиолошка

странца. Он, наиме, раздваја *нихилистију*, чија равнодушност више или мање печориновски обезвређује све, па и сам чин валоризације, чиме „конструише свет“ који је сведен на доминацију „индиферентног“, од *бунтовника*, који у оквиру своје „опречне субјективне аксиологије“ обезвређује само нешто од онога „што је у оквиру кодекса вредно“, те нуди алтернативни систем вредности (Doležel 2008: 135). Долежел, штавише, на самом крају своје анализе аксиолошког странствовања не пропушта прилику да се барем кратко осврне на књижевни утопизам јер типичног аксиолошког бунтовника проналази у Бебиту – главном протагонисти истоименог романа чувеног утопијског мислиоца Луиса Синклера, који својим чином побуне настоји да се ослободи „стандардизације и конформизма“ и „наметнутог система вредности америчке средње класе“ (Doležel 2008: 135).

\*

На самом крају поглавља посвећеног приповедним модалитетима, Долежел разматра *епистемичка* модална ограничења – она која одређују шта је у једном фикционалном свету познато или непознато, односно шта је у њему предмет нечијег веровања. А та су модална ограничења изузетно значајна управо у утопијским и дистопијским наративима, нарочито онда када они показују на које начине разна људска (не)знања, идеолошка уверења и предрасуде, као и бројна научна или било каква друга открића или заблуде, могу да побољшају, погоршају или прикрију стварно стање ствари у свету. Аутор *Хетерокосмике*, међутим, ни у оквиру анализе епистемичких приповедних модалитета не нуди подробну анализу утопија и дистопија, и поред тога што кодексне епистемичке модалитете проналази у „друштвеним обрасцима какви су научно знање, идеологије, религије, културни митови“, док субјективне модалитете одређује као оне који „дефинишу лични епистемички скуп сваког појединца: његова знања и уверења о самоме себи и о свету око себе“ (Doležel 2008: 136). Али ипак је хвале вредно то што он одговарајући пример за уобичајени тип епистемичких прича, на овај или онај начин усредсређених на преображај људског „незнања или погрешног уверења у знање“, проналази баш у Форстеровој прози о (само)обмани која „потпирује лажне информације“ као „друштвена и расна предрасуда колонизатора“ (Doležel 2008: 137-138). Таква илустрација његових увида није нимало неочекивана, будући да се у утопијским и дистопијским прозама могу наћи бројне варијације епистемичких прича, које могу бити уобличене у *приче о обмани*, каква је и Форстеров *Пуџ до Индије*, или пак у *приче с тајном* (Doležel 2008: 137). Обе те врсте прича наративни потенцијал црпу из „неједнаке дистрибуције знања“ међу књижевни ликовима, с тим што у оквиру прича с тајном „епистемичка неравнотежа“ постоји зато што је нешто скривено или просто непознато „(појединим или свим) житељима“ једног

фикционалног света, док је у причама о обмани епистемичка неравнотежа последица тога што су неком појединцу или читавој друштвеној групи намерно наметнута погрешна уверења (Doležel 2008: 137).

Иако је за сваку похвалу то што Долежел парадигматичну тајновиту причу о епистемичкој потрази проналази у Конрадовом *Сриу таме*, а парадигматичне приче о обмани у Форстеровом *Пуџу го Индије* и Шекспировом *Ојелу*, ипак се не може превидети чињеница да он ни тада не даје анализу барем неких од начина на које улогу обманљивача могу вршити утемељивачи или манипулативни браниоци дисторзивних идеологија. Зато ће у наредним поглављима наше књиге бити доста речи о епистемичким позоришним дистопијама, које феномен обмане сагледавају на један промишљено критички начин. Нарочита ће пажња у њеном завршном поглављу бити посвећена *Ороченима* Елијаса Канетија, а већ ће у следећем поглављу бити анализирани *Физичари* Фридриха Диренмата, као и *Комаг о Америци* Сузан Лори Паркс.

Поводом тих значајних дистопијских драма 20. века већ сада скрећемо пажњу на нешто на шта ћемо се усредсредити током анализе свих њих, као и током сажетог осврта на најважније дистопијске аспекте *Арқаије* Тома Стопарда. Скрећемо, наиме, пажњу на специфичност модалитета *доксајичкој* типа, које Долежел, нажалост, није прецизно раздвојио од епистемичких модалних ограничења, и поред тога што је сигурно имао у виду чињеницу да многи филозофи и логичари истичу кључне разлике између људских знања и веровања. За разлику од њега, ти филозофи и логичари *доксајичким* модалитетима називају оне који се тичу људске вере и неверице, имајући у виду да се тај придев „односи на појединачно веровање које није чврсто успостављено, и које отуда спада у мњење (*doxa*)“ (Riz 2004: 168). А неки од њих разматрају чак и особености *доксајичкој инволунјаризма* – филозофског учења које подразумева да, и поред тога што најчешће можемо да барем донекле контролишемо и коригујемо опсег својих знања, ипак обично не можемо да на исти начин контролишемо и коригујемо опсег својих уверења, нити да одаберемо коме ћемо и колико веровати или не.<sup>17</sup> Долежел, међутим, термин *доксајичко* у својој *Хејерокосмици* не употребљава ниједном пошто придев *ејисјемичко* употребљава у ширем значењу те речи, услед чега међу ограничења епистемичког модалног типа, осим људских знања и незнања, сврстава и људска веровања, док на људску неверицу и сумњичавост пажњу обраћа само понекад. Имајући у виду ту његову малу немарност, у овој ћемо се књизи његовом терминологијом руководити све док нам у завршном сегменту њеног другог поглавља не постане неопходно да употребом придева *доксајичко* укажемо на неке од важних разлика између људских знања и веровања. Тада ћемо бити принуђени да посредством тог придева истакнемо особености оних

<sup>17</sup> Више о томе видети у: Chrisman 2008: 346-370; Castaneda 1988: 211-233.

позоришних дистопија у којима су, због тематизовања људске лаковерности или сумњичавости, посебно наглашени доксатички аспекти човековог делања и снага људске вере и неверице. Стога ћемо такве дистопије пред крај другог и у трећем поглављу своје књиге анализирати као дистопијске драме епистемичко-доксатичког модалног типа.

Но, то нас незнатно одступање од Долежелове терминологије ипак неће омести у намери да у свим поглављима ове књиге доследно користимо једну од највећих предности његове типологије модалних система – то што она феномен немогућег јасно раздваја од феномена непознатог, недозвољеног, непожељног, некорисног и безвредног. Превасходно ће нам то Долежелово луцидно разграничење обезбедити прецизан појмовни вокабулар за анализу бројних начина на које књижевне дистопије својим имагинативним истраживањима граница могућег настоје да што прецизније утврде шта је у људском животу заиста немогуће, а шта се људима немогућим само чини зато што га нека превише конзервативна и/или дисторзивна идеологија забрањује или игнорише као нешто што је у оквиру њеног вредносног система и погледа на свет штетно, непожељно или безвредно. А уједно ће нам Долежелов појмовни вокабулар омогућити да чак и она модална ограничења попут забрањеног и обавезног, немогућег и нужног, и непознатог и неспознатљивог, која делују као неминовно спутавајуће и непожељне границе човекових могућности, сагледамо као модалне рестрикције које у одређеним околностима могу да имају разне позитивне учинке.

## Границе могућег и модална ограничења у дистопијским драмама 20. века

Захваљујући бројним научним и уметничким открићима и технолошким иновацијама које су 20. век претвориле у (пост)модерно доба, све је више тога могло да се реализује током тог столећа. Оно је, међутим, и поред својих бројних достигнућа, доживљено као дубоко узнемиравајући „век страха“, пре свега због језиво крвавих ратних сукоба који су у њему, нажалост, исувише често вођени. Стога је у том столећу стално постојала потреба за одговорима на питање шта се све треба, а шта се никако не сме чинити у оквиру све ширег поља могућег, спознатог и пожељног. Сва је прилика да су управо из тих разлога бројне дистопијске драме током читавог 20. века интензивно покушавале да што прецизније раздвоје дозвољено од недозвољеног, могуће од немогућег, пожељно од непожељног, правично од неправичног, познато од непознатог, а непознато од неспознатљивога, и да, притом, истовремено укажу и на постојану потребу за неприхватањем нечега што је само обавезно као да је нужно, а нечега што је само забрањено, или још увек непознато или непожељно, као да је потпуно немогуће.

Из истих разлога и ми у овој књизи разматрамо како се у разним симболистичким, модернистичким, (нео)авангардним и постмодернистичким дистопијским драмама испољава доминација деонтичких, аксиолошких, епистемичких или алетичких модалних ограничења и њихово узајамно преплитање. У овом поглављу најпре сагледавамо на који су начин сва та модална ограничења конститутивна не само за дистопијске него и за утопијске имагинативне визије, а онда нудимо својеврстан преглед и упоредну анализу најважнијих позитивних и негативних деонтичких, аксиолошких, алетичких и епистемичких дистопијских драма 20. века.

\*

Аутори књижевних утопија обично настоје да истраже позитивне потенцијале сваког од модалних система књижевне фикције, те да поља дозвољеног, познатог, пожељног и могућег што више прошире. Зато су у

утопијској књижевности увек делатни сви приповедни модалитети који и иначе уобличавају фикционалне светове, али притом најчешће доминира само један модални систем. Наглашавањем својих алетичких модалитета утопијске фикције обично указују на безмерну разноликост могућег и случајног, која се упорно одупире диктату немогућег и нужног, док истицањем епистемичких модалитета најчешће шире човекове спознајне видике. Истицањем својих деонтичких модалитета утопије истражују неке од алтернатива идеолошким варијантама моћи, док истицањем аксиолошких модалних ограничења проналазе неке нове вредности или боље начине (и)стицања оних старих. На све те начине утопијске фикције своје читаоце увек изнова подсећају на разне, а нарочито на корисне и/или пожељне могућности преображаја нечег забрањеног у нешто дозвољено, нечег траженог у нађено, нечег непознатог у познато, немогућег у могуће, а могућег у остварено.

У литератури дистопијског типа ствари само донекле слично стоје. Попут књижевних утопија, и дистопије су увек обликоване посредством свих модалних ограничења, али су оне обично усредсређене на негативан потенцијал неког од њих – на нешто од онога што је у неком фикционалном свету истакнуто као оно што је у њему нужно или немогуће, обавезно или забрањено, лоше или индиферентно, непознато или погрешно схваћено. Но, ипак се чак ни дистопијско истраживање могућих ограничења и граница могућег никада не ограничава на само један тип модалних ограничења и на нужно негативан учинак неког од њих него, напротив, показује како један облик рестриктивности може да подстиче или пак да спречава појаву неког другог. На тај начин дистопије указују на разне – не само на негативне него и на позитивне појавне видове прожимања деонтичких, аксиолошких, алетичких и епистемичких модалних ограничења, уз више или мање истакнуту доминацију само једног од њих. А многе књижевне дистопије, нарочито онда када припадају позитивним појавним видовима дистопијске имагинације, показују чак и то да и она модална ограничења која се најчешће доживљавају као негативна могу да имају разна позитивна дејства.

Најчешће, ипак, књижевне дистопије истражују шта све дисторзивни учинак неке негативне идеологије представља као нешто што је немогуће само зато што је у оквирима њеног погледа на свет забрањено, непожељно, непознато или непознатљиво, као и шта се све у оквиру неке негативне идеологије предочава као да је нужно само зато што је у њој обавезно, пожељно, корисно или познато. А безмало једнако често разоткривају и узалудна настојања појединих перфекционистичких и ескапистичких утопија да порекну постојање разних нужности и немогућности у људском животу. Дистопије своје ликове и читаоце редовно, наиме, подсећају на бројне неминовности и на остале рестрикције које заиста сачињавају поље онога што Рикер назива „апсолутно невољним“ у људском животу, али притом никада не губе из вида њихову различитост од

умногоме променљивих граница које одређују поља онога што је забрањено, обавезно, безвредно, непожељно и/или непознато. Због свега тога, дистопијска усредсређеност на променљиве и непроменљиве границе људских могућности никада није пуки негатив утопијског подухвата ширења поља могућег, него је увек један обухватан појавни вид истраживања могућности који проверава које границе могућег, познатог, дозвољеног и/или пожељног треба померати, као и на које се начине и у коликој мери тако нешто сме чинити.

Поред тога што истражују и упоређују учинке свих модалних ограничења, дистопије уједно истичу и сукобе у својим фикционалним световима. То је сасвим оправдано истакао савремени теоретичар могућих светова Матисон Шукнехт, упркос томе што је потпуно превидео чињеницу да сукобе у дистопијским, као и у било којим другим књижевним делима, могу да истичу било која модална ограничења, а не само она деонтичка. Сукоб који суштински утиче на односе у неком фикционалном свету не мора, наиме, да буде деонтички конфликт неког појединца или групе са владајућим структурама. Да би тај свет био дистопијски, потребно је само да средишњи сукоб у њему обухвати *кодексна* ограничења доминантног модалног система – оног система који тај свет више од свих осталих уобличава у некакво „лоше место“. А притом се разни сукоби, који су у свим типовима дистопија изузетно чести, могу испољавати као трења било којих кодексних и субјективних модалних ограничења.

Превидевши ту значајну модалну разноликост дистопија, Шукнехт није ни покушао да примени Долежелову типологију различитих појавних видова странствовања на анализу типичних дистопијских протагониста, и поред тога што су и они, баш као и протагонисти утопијске књижевности, неретко својеврсни странци. На тако нешто Шукнехта није постакло чак ни то што је опште познато да је протагониста утопије обично некакав посетилац који се затиче у неком другачијем свету који доживљава као добар, а да у дистопијама главни лик никада није посетилац неког „доброг места“ него један од житеља неког „лошег“ – онај житељ који свет у којем је принуђен да животи *изнујера* сагледава на критички начин (Sargent 2010: 29). Такав дистопијски странац понекад је од самог почетка некакав неприлагођени отпадник, а понекад постепено доживљава искуство отуђења и постаје деонтички бунтовник који се супротставља неком опресивном поретку. Међутим, његово странствовање и бунтовништво не мора да буде деонтичког модалног типа. Он може да постоји и као аксиолошки странац – као бунтовник који обезвређује само нешто од онога што је у оквиру неког владајућег кодекса вредно, придајући притом вредност нечему што тај кодекс ниподаштава. А може да постоји и као нихилиста, чије аксиолошко странствовање пре или касније обезвређује све. Зато је једна од особености књижевних дистопија, нарочито оних аксиолошког или деонтичког модалног типа, какве су посебно истакнуте у Камијевом, Вајсовом и Дорстовом позоришном опусу, у томе што њихови заплети, за разлику од оних утопијских,

чије „привлачне“ призоре обично „не повезује готово никаква радња, осим ако се под радњом не подразумева јунаково упознавање са утопијском земљом и њеним обичајима“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 143), најчешће поседују и својеврстан климакс у неком херојском бунтовном чину главног протагонисте. Јер средишњи ликови књижевних дистопија управо таквим чином пружају значајан отпор неком опресивном поретку који не поштује право појединаца на њихову посебност и различитост.

Често се, међутим, дешава и то да главни протагониста неке дистопије постоји као странац епистемичког типа, уколико нешто зна у већој или мањој мери од свих других ликова те дистопије, или ако, као главни протагониста Канетијевих *Орочених*, више од свих других ликова сумња у учиноквитост и исправност њиховог друштвеног поретка. Штавише, често су управо протагонисти књижевних дистопија, нарочито оних епистемичког модалног типа, неки „завидно образовани“ појединци који обично отеловљују улогу коју „у супротстављању тиранији“ треба да одиграју „интелектуалци“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 145). А још се чешће дешава то да главни лик неке дистопије постоји као странац алетичког модалног типа. Тада он постаје обдарен, попут Јонесковог Беранжеа у *Ваздушном ђешаку*, нечим чиме остали дистопијски ликови нису, или пак бива лишен неких од физичких или менталних способности које сви остали ликови поседују. У случају његове појачане физичке и/или менталне обдарености, он дејствује као алетички странац какве аутори алетичких дистопија више или мање сличних Шоовом „метабиолошком петокњижју“ или Чапековом *Агаму Сиворишељу* уобличавају онда када су „надахнути разноразним научно-филозофским учењима – од Дарвиновог о еволуцији, преко Ничеовог о *Übermensch*-у, до Бергсоновог о креативној еволуцији“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 147). Стога већ сада истичемо чињеницу да су у дистопијској литератури алетички суперхероји и антијунаци безмало једнако бројни као и деонтички или аксиолошки бунтовници, а уједно наводимо и луцидан увид Зорице Ђерговић-Јоксимовић да та велика бројност ментално или физички даровитих суперхероја „сведочи о недораслости обичног, малог човека проблемима који муче дистопијски уређен свет“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 147).

О тој недораслости „обичног“ човека проблемима (пост)модерног доба сведочи, нажалост, и то што главни протагонисти модерних и постмодерних дистопија било ког модалног типа обично на њиховом крају бивају поражени од стране неког „модерног левијатана“, због чега умногоне подсећају на трагичке јунаке претходних епоха (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 147). На некадашње трагичке јунаке они највише наликују у дистопијама негативног типа, иако на њих барем донекле подсећају и у позитивним дистопијама, у којима им обично полази за руком да макар донекле промене друштво у којем живе или свој положај у њему. Захваљујући том „ускрснућу“ успешног и неуспешног

херојства у дистопијама, управо дистопијска варијанта утопизма омогућава изузетно разгранату драматургију одупирања разним прекомерно спутавајућим модалним ограничењима, док утопијски имагинативни модус коцепт херојства и бунта обично занемарује зато што егалитаристички поредак, какав утопија често тематизује као задовољавајући облик друштвеног уређења, ретко када омогућава да се неки појединац издвоји као изузетна и/или бунтовна личност. Управо се у томе крије један од важних разлога због којих у позоришту 20. века има много више дистопијских него утопијских књижевних остварења.

Када се све то узме у обзир, онда постаје очигледно да заплети утопија и дистопија и типови њихових протагониста нипошто нису сводиви ни на једну модалну схему. Напротив, изузетно су разнолики темељи друштвених устројстава због којих разне људске могућности и способности могу да буду развијане или спутаване. Фикционалне светове дистопијским може да чини велики број забрана и обавеза, а мали број дозвољених слобода. Али таквим може да их чини и превише неусаглашених, неостварених или неостваривих жеља њихових житеља, њихова претерана или недовољна радозналост и обавештеност, или пак разни физички или ментални недостаци који их чине подложнијим потчињавању, старењу, разбољевању, умирању или неким другим појавним видовима онога што је Рикер анализирао као најчешће манифестације човекове рањивости. Стога фикционални светови постоје као књижевне дистопије алетичког типа само онда када су у њима главна модална ограничења неке нужности, немогућности и/или неспособности њихових житеља. Притом се управо у таквим дистопијама најчешће тематизује феномен смрти – појавни вид нужности који је људски род одувек мучио више од свих других модалних ограничења, а који је и Рикер у *Вољном и невољном* анализирао као најважнији аспект „апсолутно невољног“ у човековом животу. Па ипак, све дистопије алетичког модалног типа, осим те најважније егзистенцијалне границе, могу да истичу и разна друга ограничења поља могућег, зато што управо оне показују до које мере могу да буду спутавајуће не само разне људске неспособности него и разне физичке или менталне способности изузетних појединаца, уколико су у својим нежељеним варијацијама или мутацијама развијене у превеликој мери.

Дистопије алетичког типа могу да буду посвећене и тематизовању разних катрастрофалних случајности, природних непогода и епидемија, или пак приказивању неких хотимичних разарања у оквиру ратних или било каквих других неприлика које могу да узрокују чак и смак света. Зато управо алетичке дистопије неретко постоје као својеврсне (пост)апокалиптичне визије, какве су бројне и међу деонтичким дистопијама. Но, ипак се (пост)апокалиптичне дистопије алетичког модалног типа увек сасвим очигледно разликују од таквих деонтичких дистопија зато што главног кривца за смак света никада не налазе у овој или оној идеологији дисторзивног и/или конзервативног типа него у неком од антрополошких проблема везаних за феномен *conditio humana*, којег

је Долежел луцидно издвојио као средишњу тематску преокупацију управо алетичких прича. То, међутим, нипошто не значи да алетичке дистопије не могу да, слично оним деонтичким, критикују погрешно вођене политике и опресивне системе који узрокују (или не успевају од отклоне) разне друштвене или природне катастрофе. То само значи да алетичке дистопије чак и тада нагласак стављају на проблеме антрополошког, а не социолошког типа.

Када су у дистопијским фикционалним световима доминантна епистемичка ограничења – она која истичу границе онога што се у њима може (са)знати, онда су ти светови уобличени у епистемичке дистопије. Дистопије тог модалног типа обично истражују непремостиве границе људских сазнања и свакојаке учинке погрешно употребљених или намерно злоупотребљених научних или уметничких спознаја, религиозних уверења и технолошких иновација. Али једнако често тематизују и деструктивне моћи идеолошких или утопијских илузија и обмана, које одређене појединце или читаве друштвене групе воде погрешним одлукама и обрасцима живљења прилагођеним неком више или мање искривљеном погледу на свет.

Сасвим је другачији фокус дистопија аксиолошког модалног типа – оних које тематизују свакојаке последице (не)довршених утопијских потрага за неким новим вредностима, разне начине или исходе превредновања оних старих, или пак опасности нихилистичког одустајања од било каквог (пре)обликовања вредности. Житеље таквих дистопија аксиолошка ограничења спутавају наметљивошћу разних непожељних егзистенцијалних појава и измичућом природом неких пожељних феномена, а нарочито недодатношћу апсолутних вредности и потпуне среће свих људи. Због тога управо дистопије аксиолошког модалног типа најчешће указују на могуће странпутице људске резигнираности и индиферентности или пак на ризике претераног поштовања или потпуног непоштовања вредности неке идеологије, као и на опасности њеног превише бунтовног подривања.

Међу аксиолошким дистопијама има и оних које су често заступљене и у алетичком и епистемичком дистопизму, а које припадају сајбер- или биопанк литератури – (пост)модерној књижевности која кокетира са разним трансхуманистичким настојањима да се границе људских менталних и физичких способности, знања и/или вредности превазиђу технолошким путем, те да се човеков животни век радикално продужи или учини бесконачним. Сајбер- или биопанк дистопије истицањем својих алетичких, епистемичких и/или аксиолошких модалитета подсећају на сталну претњу губитка људске природе у разним подухватима трансформације или хибридизације човека, који људско биће могу да лише чак и неких суштинских одлика какве су слободна свест, телесна аутономија и генетичка јединственост.

Изузетно је, дакле, широка палета дистопијских визија различитих могућих ограничења и граница могућег, па деонтичка ограничења нипошто

нису једина константа, а ни једина могућа доминанта књижевних дистопија. Али деонтичке рестрикције, и поред тога, ипак јесу врста модалних ограничења која је изузетно често доминантна управо у дистопијским књижевним делима пошто се велики број њих темељи на неком одвећ рестриктивном систему забрана и обавеза. Стога Шукнехт није направио превелику грешку када је истакао управо њихову важност за стварање сукоба у дистопијама (Schuknecht 2019: 225-246). Он се, напротив, тиме једноставно придружио већини теоретичара утопизма, који на неки свој начин такође истичу важност друштвене нормативности у дистопијама и утопијама, само што то чине посредством теоријског вокабулара који је у знатно мањој мери од његовог и Долежеловог везан за модалну логику.<sup>1</sup> Али Шукнехт јесте погрешно у недопустивој мери онда када је свој научно-истраживачки фокус у потпуности свео на деонтичке модалитете утопизма, при чему ни најмање није истражио бројне начине на које се деонтичке књижевне дистопије могу сагледати као приче које Долежел назива наративима о „деонтичком губитку“ – о сужавању сфере дозвољеног због увођења нових или оснаживања старих забрана и обавеза у неком фикционалном свету. Зато ћемо у овом поглављу своје књиге најпре сагледавати особености деонтичких драмских дистопија – оних које истицањем деонтичких модалних рестрикција превасходно приказују разне начине на које прекомерно нормирани друштвени односи могу да ограничавају права и слободе људских група или појединаца и да шире опсег њихових обавеза и забрана.

Такве дистопије обично истражују потенцијалне недостатности идеолошких и њима алтернативних облика моћи, па најчешће критикују различите појавне видове онога што је Рикер анализирао као дисторзивне или конзервативне учинке идеолошке друштвене имагинације, као и бројне негативне аспекте оних утопија које је он критиковао као перфекционистичке или ескапистичке. Стога није нимало изненађујуће то што су током читавог политички бурног 20. века, током којег се догодило превише онога што није смело да се догоди, а премало онога што су људи желели да доживе, управо деонтичке дистопије биле изразито заступљене и у модерној и у постмодерној драматургији.<sup>2</sup> А не изненађује ни то што су међу таквим драмским остварењима најуспелије биле драме *Чекајући Гогоа* и *Крај њарџије* Самјуела Бекета,

---

<sup>1</sup> Примера ради, једна од Сувинових дефиниција утопизма важност друштвене нормативности у њему истиче тако што тврди да је утопија усредсређена на „социополитику среће“, док се дистопија фокусира на друштвено-политичке разлоге њеног измицања (Suvín 2010: 145).

<sup>2</sup> Дистопије деонтичког модалног типа биле су изузетно заступљене и у модерној и постмодерној прози, нарочито међу дистопијама с почетка 20. века, које су превасходно критиковале дисторзивне и деструктивне учинке негативних идеологија. Орвелова *1984*. била је коментар на фашизам и стаљинизам, а њихове је понове двадесетак година пре тог дистопијског романа наговестила Замјатинова дистопија *Ми*.

*Ојсасно сјање* Албера Камија, *Макбет* Ежена Јонеска, *Лир* Едварда Бонда, *Меморандум* Вацлава Хавела, *Комедија шашићине* Елијаса Канетија, *Нови процес* Петера Вајса, *Суира, један улични прозор...* Жана-Клода Гримбера, *Крај света* Артура Копита, *После кише* Цона Бовена и *Адам и Ева* Михаила Булгакова. Зато ће у првом сегменту овог поглавља наше књиге одговарајућа пажња бити посвећена свакој од тих драма.

### 2.1. Доминација забрањеног и обавезног у деонтичким драмским дистопијама

Књижевне утопије деонтичког модалног типа имагинативне су визије праведног и/или пожељног друштвеног поретка који дозвољава и, штавише, подстиче разна лична и колективна права људи, дејствује у складу са нормама које су у сагласју са бољом страном људске природе, те омогућава „истински колективну економију и културу“ (Suvin 2010: 147). А њима су више или мање комплементарне деонтичке дистопије, у којима су увек доминантне разне обавезе и забране, због чега су њихови житељи обично суочени са бројним или све бројнијим нормама. Отуда су људска права у дистопијама деонтичког модалног типа најчешће барем донекле сужена. Њихови житељи могу да више или мање конформистички извршавају своје разне дужности или пак да, као деонтички странци, бунтовно игноришу своје обавезе и да крше разне забране. А у зависности од врсте и успешности њихових стратегија прилагођавања или опирања неком опресивном режиму, њихове приче могу да буду уобличене у више или мање песимистичне приче о „деонтичком губитку“ или пак у одмерено оптимистичне приче о „деонтичком добитку“. Дистопијске приче о „деонтичком губитку“ говоре о потпуном или делимичном поразу побуњеника и о бржем или споријем погоршању стања ствари у некој дистопији због наметања нових забрана и/или обавеза. А дистопијске приче које су посвећене некој врсти „деонтичког добитка“ говоре о барем донекле успешној побуну неког деонтичког странца против опресивних норми и о макар делимичном личном и/или „друштвеном, националном“ и „расном“ „ослобађању“ (Doležel 2008: 132).

Те ведрије варијанте деонтичких прича најчешће се јављају у оквиру неких од оних дистопија које Мојлан и Сарцент називају *критичким*, а које ми у овој књизи на Рикеровом и Долежеловом трагу анализирамо као деонтичке дистопије позитивног типа, имајући у виду да су све књижевне дистопије, па и оне које овде сврставамо међу негативне, на овај или онај начин критичке, али да само оне које су уједно и позитивни видови дистопијске друштвене имагинације на знатно подстицајнији начин од оних негативних раскривају дисторзивне и конзервативне аспекте опресивних идеологија, којима се нешто што је само обавезно представља као да је нужно, а нешто што је само

забрањено као да је сасвим немогуће. Позитивне дистопије конструктивним раскринкавањима таквих негативних идеологија увек изнова истичу да је све оно што је посредством њих одређено као обавезно или забрањено прописано једним релативним, људским ауторитетом, те да је умногоме другачије од онога што је нужно или немогуће, а што је одређено модалним ограничењима која Долежел у *Хејерокосмици* сагледава као фундаменталне рестрикције алетичког типа, какве су наметнуте ауторитетом природних и физичких закона, и какве се обично налазе у домену онога што Рикер у *Вољном и невољном* назива „апсолутно невољним“ у људском животу.

Због тога све деонтичке дистопије позитивног типа своју публику подсећају на то да деонтичка ограничења људско мишљење и делање никада не (пред)одређују у потпуности, те да се друштвене норме и закони увек барем донекле могу мењати. Притом све оне уједно настоје и да установе у којим се околностима и у којој мери тако нешто сме и треба чинити. Међутим, чак и те позитивне деонтичке дистопије, слично оним негативним, убедљиво показују да се бунтовничко прекорачивање или укидање деонтичких граница никада не постиже без већих или мањих губитака или великодушних жртава деонтичких побуњеника, пошто је и ослобађање од претерано рестриктивних забрана и обавеза, и очување одмерено конструктивних норми – оних чијим се поштовањем успоставља или одржава неки друштвени поредак – изузетно велик изазов за сваког човека, па и за деонтичког побуњеника.

Парадигматичан пример таквих позитивних дистопија деонтичког модалног типа представља драма *Ојсагно сјање* (*L'Etat de siège*) – филозофски позоришни комад Албера Камија из 1948. године, којем ћемо у овом поглављу своје књиге посветити знатно више пажње него већини осталих деонтичких дистопија. Не само зато што се у тој драми речито говори о умногоме успелој побуну једног пожртвованог деонтичког побуњеника против неке страховито кужне страховладе, него и зато што је њу и сам Ками сврстао у свој афирмативни тематски циклус који је у целости посветио феномену побуне, а у који је, осим *Ојсагној сјања*, уврстио и тематски сродан роман *Куја*, чувени есеј *Побуњени човек* и драму *Праведници*.

Први и други део *Ојсагној сјања* Ками је промишљено уобличио у позоришне приче о „деонтичком губитку“ јер је у њима ширење све рестриктивнијег система забрана, обавеза и смртних казни приказао као наоко незауостављиво ширење кужне заразе у шпанском граду Кадиксу. Тиме је доминанте деонтичке рестрикције свог *Ојсагној сјања* довео у најужу везу са оним алетичким – јединим које је Долежел у својој типологији модалних ограничења издвојио као фундаменталне. А уједно је луцидно разоткрио сам механизам посредством којег дисторзивне и конзервативне идеологије опресивних друштвених система своје прописе и остале рестрикције деонтичког типа покушавају да представе као да су неупитне и свемоћне. Ками

је, међутим, тај дубоко песимистичан тон своје драме пред крај њеног другог дела заменио једним трезвено оптимистичним тоном јер је почео да, упоредо са причом о „деонтичком губитку“, развија и причу о „деонтичком добитку“, посредством које је у трећем и закључном делу *Ојсагној сѿања* приказао умногоне успелу побуну једног деонтичког странца – главног протагонисте Дијега, као јединог грађанина Кадикса који је у том кугом зараженом граду успео да победи најпре лични страх од заразне болести и од смртне казне, а онда и саму страховладу Куге.

Први појавни вид деонтичког погоршања ствари у *Ојсагном сѿању* приказан је чак и пре Гувернерове предаје власти Куги зато што тај градски званичник, одмах након појаве једне злослутне комете, почиње да се понаша као својеврстан „краљ непомичности“ – као отеловљење екстремно конзервативних идеологија, које често почивају на умногоне антиутопијском уверењу да су добре управе само оне „током којих се ништа не догађа“ (Ками 2008а: 148). Тај Гувернер већ у прологу *Ојсагној сѿања* забрањује отворене разговоре о нагавештеној предстојећој катастрофи, чиме грађанима Кадикса заправо забрањује аутентично суочење са личним страховима, а самим тим и одговарајући вид организованог отклањања или барем ублажавања скоре пропасти.

Но, ипак су деонтичке рестрикције много више истакнуте у првом и другом делу ове Камиеве позоришне дистопије, где се Куга и његова Секретарица предочавају као најгори могући администратори смрти, којима су главна брига разне ригорозне уредбе, прописи и одредбе, какве пре или касније воде егзекуцијама грађана. Секретарица Куге одмах почиње да поједине грађане Кадикса убија пуким прецртавањем њихових имена у својој бележници и да притом своје егзекуторске способности истиче крајње саркастичном тврдњом да ће стање ствари у њиховом граду, чим она своју оловку буде наоштрила у довољној мери, бити „најбоље у најбољем од свих светова“ (Ками 2008а: 162). Упоредо с тим антилајбницовским исказима Кугине Секретарице, у Камиевом се *Ојсагном сѿању* убрзо објављује и једна наредба која јако подсећа да најгоре нацистичке прописе зато што налаже да све кужне куће буду обележене звездом. А наређује се и то да се најнужније намирнице деле само онима који су лојални страховлади Куге, као и да се пропуснице за људско кретање издају у изузетно ретким случајевима.

Домен дозвољеног у кугом зараженом Кадиксу радикално сужава и то што се у њему строго забрањује помагање зараженима. Уместо помоћи и самилости, на снагу ступа обавеза пријављивања заражених грађана властима. Снагу закона добија и одвајање мушкараца од жена, а забрањује се и било какав вербални протест грађана да би се избегла „зараза путем ваздуха“ (Ками 2008а: 167). Тако се чак и људске речи свде на пукe преноснике инфекције, па се свим грађанима налаже да у устима стално држе тампон натопљен сирћетом,

који ће их наводно заштитити од болести, а уз то их и сасвим сигурно навести на уздржаност и ћутање.

Најгоре је, међутим, то што Куга одмах почиње да регулише чак и само људско постојање и нестајање тако што грађане Кадикса нагони на то да живот губе у складу са новоуспостављеним „редом“ умирања, кога супротставља некадашњем тобожњем нeredу насумичног губљења живота (Камі 2008а: 168). А притом је посебно узнемиравајуће то што Куга малобројне грађане које оставља у животу приморава на долазак по привремена уверења о њиховом постојању, којима им заправо условљава елементарно право на живот.<sup>3</sup> Јер управо то условљавање елементарних људских права ствара утисак да прва два дела ове Каміјеве дистопијске драме својом метафориком куге и нарацијом о „деонтичком губитку“ најоштрије критикују опресивне идеологије и тиранска друштвена уређења која увођењем све горих норми не угрожавају само разна права и слободе људи него и сам њихов живот. Зато је код Каміја ширење кужне заразе и приказано као издавање све оштријих прописа којима се домен забрањеног и обавезног рапидно шири, док се домен дозвољеног све више сужава.

Притом се у почетним деловима *Ојсагној сџања* и сам конформизам намеће као својеврсна грађанска дужност пошто се житељима Кадикса забрањује да траже било какве разлоге за своју послушност. Од њих се, напротив, захтева да се изјасне да ли „постојећи поредак“ поштују просто „зато што он постоји“ (Камі 2008а: 172). А притом се као сумњиви грађани бележе сви они који тај поредак поштују само ако је праведан и разуман. Дељењем два типа значки уводи се, наиме, својеврсно разврставање, маркирање, па чак и стигматизација појединаца јер се сваки грађанин који одбије да носи значку Куге приморава на ношење значке оних који одбијају да носе значку, која га заправо маркира као потенцијалног бунтовника. Тако се свим грађанима Кадикса намеће неки обавезан белег, при чему им се избор белега своди на значку Кугиних послушника или на стигму потенцијалних побуњеника. А на тај им се начин, у ствари, намеће утисак да ће кужну заразу преживети само као беспоговорни послушници којима је довољно да један идеолошки поредак постоји да би га они у потпуности поштовали. Тиме се у Каміјевом *Ојсагном сџању* луцидно раскринкава темељна заблуда која је на снази у свим дисторзивним и конзервативним идеологијама које Рикер критикује

<sup>3</sup> Привремено издата уверења о постојању грађана Кадикса функционишу као својеврсне дозволе за њихово преживљавање, а уједно су најуже повезана са њиховом обавезом исповедања своје животне приче. Јер сваки је грађанин Кадикса приморан на то да Кугиној секретарици исповеди разлоге свога истрајавања у животу да би се његово постојање на основу тих разлога оценило као вредно или безвредно. Због тога се у овој Каміјевој драмској дистопији њена доминантна деонтичка ограничења не преплићу само са њеним алетичким рестрикцијама него и са оним аксиолошким.

као патолошке, а уједно и у свим деонтичким дистопијама које људску послушност захтевају и претварају у човекову главну обавезу, уместо да је на одговарајуће начине заслуже и оправдају. Штавише, код Камија се истовремено раскривају и сами механизми надзирања и кажњавања који су на снази у разним опресивним друштвеним системима, као и једно нарочито дисторзивно начело које је и у овој његовој, као и у многим другим деонтичким дистопијама, у ствари темељно – оно начело које људима ствара потпуно погрешан утисак да су у њиховим заједницама фундаментална она модална ограничења која су деонтичке природе, а не она која припадају алетичком модалном систему, јер се „без прописне потврде“, „ма шта она потврђивала“, тобоже „никако“ не може живети (Ками 2008а: 170).

У тим све горим и све конфузнијим околностима, само један Камијев протагониста који се зове Дијего успева да јасно разлучи деонтичке од алетичких граница света у којем живи, те да сачува своју човечност. Управо зато само тај протагониста у *Ојсадном сјању* постаје делотворан деонтички странац и бунтовник. Његов бунтовни став назире се већ у прологу те Камијеве драме, где он Гувернерове апсурдне прописе о(т)писује као потпуну „глупост“ (Ками 2008а: 148). А постаје сасвим очигледан у првом делу *Ојсадног сјања*, где се он, упркос најстрожим Кугиним забранама, одважује на то да зараженим грађанима на разне начине помаже зато што елементарну људску солидарност доживљава као најважнији аспект својих људских обавеза. Човечност и солидарност он већ на почетку Камијеве драме препознаје као један „велики *йосао*“ посредством којег човек сам треба да се „постара“ за своју и туђу срећу (Ками 2008а: 149; курзив – С.К.). Стога се Дијего у овој дистопијској драми не издваја само као деонтички побуњеник против било чије страховладе него и као својеврстан резонер у чијим речима одјекују кључни ставови самог Камија – како они из најважнијих сегмената његовог *Побуњеног човека* тако и они из саме завршнице његовог *Миша о Сизифу*, где се човеково пркошење апсурду много мање представља као тегобна људска судбина коју некако треба подносити него као дубоко хумани „*йосао*“ који „треба да буде утврђен међу људима“, а ради заједничке добробити свих њих (Ками 2008а: 187; курзив – С.К.).

Тако висок степен одговорности и пожртвованости какав испољава главни протагониста Дијего понекад се јавља само код још једне јунакиње у овој Камијевој драми – код оне која је индикативно названа Викторија, а коју Дијего до те мере воли да у последњем делу *Ојсадног сјања* управо ради њеног спасења жртвује и сопствени живот, ослобађајући на тај начин читав Кадикс од Кугиног режима. Управо тим постојаним јачањем Дијегове храбрости, великодушности и пожртвованости Ками у *Ојсадном сјању* постепено успоставља матрицу приче о „деонтичком добитку“, чији главни исход представља Дијегова и Викторијина победа над страховладом Куге. На крају другог дела те своје дистопијске драме, а упркос низу личних моралних

криза свог главног протагонисте, Ками приказује како Дијего најпре увиђа чињеницу да је у њиховом кугом зараженом граду свако препуштен самоме себи „због кукавичлука“ свих „осталих“, да би онда обзнанио чињеницу да је моћ Куге, која се толико „размахала“ да је почела да „замрачује и само небо“, обична „сенка“ (Ками 2008а: 191). После тога, Ками показује како се Дијего усуђује да физички нападне Секретарицу Куге, након чега се испоставља да она није у стању да му се одупре јер је током кужног опсадног стања, између осталог, прописано и то да моћници *не смеју* да науде онима који се њихове моћи *не боје* пошто је једина „фалинка у њиховој машини“ то што је сасвим довољно да само „један човек победи страх и побуни се, па да њихова машина зашкрипи [...] а понекад се заиста закочи“ (Ками 2008а: 192). Тим луцидно нанизаним подвизима Дијегове храбрости Ками у овој дубоко позитивној деонтичкој дистопији заправо показује да је за одупирање опресивном дејству било које негативне идеологије увек неопходна, а понекад и сасвим довољна, само једна победа – она над сопственим страхом од смрти.

Па ипак, у овој се Камијевој филозофској драми, упоредо са њеним наративом о „деонтичком добитку“ и одупирању свакој врсти опресије, наставља, нажалост, и њена прича о „деонтичком губитку“. Дијегово надјачавање сопственог страха од смрти и од Кугине страховладе трезвено се, наиме, приказује као тешко досежан подвиг. Током читавог трећег дела *Ојсагној сјања* приказује се како Куга све гротескнијим поштравањем казних мера покушава да угуши његову побуну и његова настојања да њено ослобађајуће дејство прошири на друге људе, са којима он управо зато и дели своје откриће да сваки човек пуким надјачавањем сопственог страха може да подрије сваку, па и Кугину тиранску власт. Дијего, насрећу, успева да игнорише све претње и искушења Куге, а напослетку почиње и да напада тог врховног владара тврдњом да њему слични властодршци – који стално претендују на апсолутну власт, каква се никада не треба поверити ниједном човеку зато што нико „нема довољно врлина“ да поднесе толико велику одговорност – друштвену неправду својим идеолошким „рецептима“ не „лече“ него је, напротив, погоршавају (Ками 2008а: 201). Тако да Дијегова све делотворнија побуна свој врхунац достиже тек онда када он свој живот жртвује ради спасења Викторијиног. Тек тим закључним несебичним чином Дијего одолева и последњем искушењу Куге – да у замену за свој живот и излечење Викторије читав Кадикс препусти пошастима кужне заразе. Јер управо се тада испоставља да је био довољан само један „безумно“ пожртвовани побуњеник попут њега да би се читав град ослободио од Кугине страховладе (Ками 2008а: 202).<sup>4</sup> Стога Куга на крају

<sup>4</sup> Сва је прилика да је Дијего управо зато и назван оним шпанским именом које се доводи у везу са именом Tiago – скраћеном варијантом имена Santiago које упућује на Светог Јакова, Христовог апостола који се слави као један од првих хришћанских мученика и као заштитник Шпаније.

*Ойсагној сѿања* отворено признаје свој пораз и одлази да чека дан у којем ће „бесконачни поклич“ побуна „утихнути“ јер ће тада моћи да влада „у коначном муку“ људског „робовања“ (Ками 2008а: 205).

Али упркос том несумњивом тријумфу Дијегове деонтичке побуне против једне кужне идеологије коју би Рикер вероватно сврстао међу екстремно патолошке, ова Камијева позитивна позоришна дистопија о раскринкавању опресивних друштвених уређења ипак остаје и прича о „деонтичком губитку“. Пре свега зато што и њен деонтички бунтовник, као и већина других дистопијских побуњеника, на крају, „наравно“, умире (Ками 2008а: 202), јер се његово игнорисање прописаних обавеза и кршење строгих забрана кажњава као недопустиви хибрис. А онда и зато што се смрт тако одважног и пожртвованог човека какав је Дијего у Камијевој дистопијској драми приказује као ненадокнадив губитак.

Но, ипак се на самом крају те позитивне Камијеве дистопије остварује још један вид деонтичког добитка јер се публици сасвим експлицитно шаљу дубоко моралне поруке које афирмишу људску одговорност и одмереност. У закључку *Ойсагној сѿања* грађани Кадикса се подсећају на чињеницу да у њиховом граду, и после ослобођења од Куге, још увек „нема правде“, али да ипак „има граница“ које би сви требало да поштују не би ли им свима било боље, а које „подједнако престапају“ и они слични Куги који прописима хоће да подвргну све аспекте људског живота, и они који би хтели да се у некаквом нихилистичком неред у сви „прописи“ изгубе или да сасвим престану да „постоје“ (Ками 2008а: 207). Тим закључним увидом, који недвосмислено афирмише постојање и поштовање конструктивних деонтичких норми и интегративних аспеката идеологија које би Рикер афирмисао као здраве и позитивне, експлицира се Камијева средишња порука о неопходности постојања разних етичких граница и одговарајуће мере у свим облицима људског понашања. Управо је ту поруку аутор *Побуњеној човека* уобличавао у свим својим делима из циклуса посвећеног побуни, у којем је доследно доказивао чињеницу да чак ни оправдана побуна не сме да подразумева потпуно разобручену слободу побуњеника него да треба да истрајава као постојана одбрана људскости, која и саму себе мора да задржава у границама аутентичне праведности и хуманости. Стога у *Ойсагном сѿању*, које је кључни сегмент тог Камијевог најбунтовнијег књижевно-филозофског циклуса, ни у најгорим тренуцима кужне страховладе не царује потпуни неред и нихилистичко незнање. Уместо тога, у том дубоко позитивном дистопијском комаду чак и најциничнији и најближи сарадник Куге за своју деструктивну логику нихилизма мора да се залаже иза иронично му наденутог имена Нада.

\*

Међу позоришним дистопијама деонтичког модалног типа нема, нажалост, много драма сличних Камијевом *Ојсадном стијању* које побуну деонтичког странца на један трезвено оптимистичан начин приказују као подухват који је у већој мери успешан него неуспешан. Међу њима су знатно бројније драмске дистопије негативног типа, које предочавањем неке варијанте „деонтичког губитка“ говоре о уобличавању, истрајавању или јачању неког опресивног друштвеног система у којем се опсег дозвољеног радикално сужава, а побуњени протагонисти, уколико их уопште има, најчешће доживљавају безмало потпуни пораз. У таквим дистопијама, прича о побуну деонтичког странца пре или касније постаје прича о паду и казни коју деонтички бунтовник трпи због кршења забрана и/или неизвршавања својих обавеза, што конзервативни идеолози и челници опресивних друштвених институција редовно тумаче као потпуно недопустив хибрис који захтева неку посебно строгу казну. Зато негативне деонтичке дистопије превасходно сведоче о разним начинима злоупотребе закона и норми у оквиру конзервативних и дисторзивних идеологија, које у опресивним друштвима понекад кажњавају чак и врлину, уколико је она „толико дрска да оспорава закон“, пошто њихови челници погрешно сматрају да смеју да захтевају да се сваком друштвено прописаном закону служити *мора* просто „зато што је“ он „закон“, а не зато што својим етичким вредностима и хвале вредном садржином тако нешто заслужује (Kamí 2008a: 180-181).

У екстремно негативним деонтичким дистопијама које тематизују чак и такве видове конзервативизма и дисторзивности, људски хибрис и пад предочавају се толико често да се неретко везују и за саме челнике опресивних друштвених институција, нарочито онда када су они спремни да ширењу домета својих закона и моћи жртвују све. Зато том типу деонтичких дистопија припада читав низ крајње суморних (пост)апокалиптичних драма о нуклеарним, еколошким или неким другим катастрофама подстакнутим ратном, хладноратовском или било којом другом (ауто)деструктивном политиком. Такве су негативне позоришне дистопије најчешће уобличене у изразито песимистичне приче о „деонтичком губитку“, „паду“ или „неприлици“ (Doležel 2008: 131-132), у којима су због огромних размера у њима тематизованих катастрофа, осим доминантних деонтичких модалитета, обично истакнути и они алетички. Понекад чак и до те мере да се у њима безмало потпуно губи из вида суштинска разлика између дејства деонтичких и алетичких модалних ограничења, и поред тога што се и у њима, као и у свим осталим деонтичким наративима, главни разлози или последице уобличавања, истрајавања или погоршавања неке (ауто)деструктивне политике превасходно проналазе у оквирима овог или оног прекомерно радикалног система обавеза и забрана.

А то преплитање деонтичких модалних ограничења са фундаменталним алетичким рестрикцијама најчешће се јавља онда када такве дистопије, уз екстремно песимистичну (пост)апокалиптичну тематику, поседују и изразито метафикционалну структуру.

Таквих (пост)апокалиптичних деонтичких дистопија метафикционалног типа највише је било средином и у другој половини 20. века – у деценијама обележеним хладноратовском политиком. А међу њима се посебно издвојила једна од најпознатијих драма чувеног америчког позоришног писца Артура Копита – драма *Крај свеиџа* (*End of the World*). Та постмодернистичка драма недавно преминулог аутора *Камерне музике* објављена је 1984. године у облику саркастичне метадрамске приче о покушајима једног драмског писца да напише позоришни комад о суманутој и њему потпуно несхватљивој логици нуклеарног наоружавања, и да га уобличи у напету драмску причу о хибрису моћника. Зато је у Копитовом *Крају свеиџа* на изразито метатеатралан начин предочено како се у екстремно лошим околностима употреба оружја масовног уништења не може избећи због „морално и логички“ погрешних одлука „индустријско-војно-политичког *establishment*“ (Klaić 1989: 125). То постмодернистичко позоришно остварење показује како „равнотежа нуклеарних снага“, која би требало да буде „заснована на тзв. ’узајамном одвраћању’ од првог напада“, никако не може да се одржи зато што „сама идеја употребе потпуне моћи“ до те мере „дражи имагинацију моћника и обичних људи“ „најдалекосежнијим могућим спектаклом“ да они почињу да занемарују своје најважније обавезе, а уз њих и остала деонтичка ограничења своје моћи (Klaić 1989: 126).

Таквим предочавањем тешкоћа испуњавања „самоограничавајућих мера“, а нарочито обавезе уздржавања од употребе најрадикалнијег оружја, ова апокалиптична деонтичка драма превасходно критикује хибрис моћника који нису кадри да прихвате неопходна ограничења својих моћи, и поред тога што, осим саме власти, поседују и свест о томе да се друштвене институције успостављају превасходно зато да би одговорним системом обавеза и забрана спречиле било ког моћника да, у кризним тренуцима у којима је руковођен личним интересом или патолошком знатижељом, „оде до краја“ (Klaić 1989: 126). А уз то Копитов *Крај свеиџа*, као изразито негативна драмска дистопија у којој су, осим осим радикалних деонтичких и алетичких рестрикција, истакнута и разна епистемичка ограничења, разоткрива и различите начине на које људи у екстремно напетим ситуацијама, када су изузетно подложни дисторзивним или конзервативним учинцима негативних варијанти идеолошке имагинације, одвећ лако постају жртве погубне (само)обмане да у ратним условима много тога, па и уништење читавог човечанства, које би увек и свуда требало да буде забрањено, постаје обавезно и неизбежно, а неким моћницима чак и пожељно. Копитова драма, наиме, приказује какве све грозоте прижељкују надражени или застрашени моћници, међу којима се посебно издваја један „аматер-

-продуцент“, који од драмског писца којег је ангажовао „за велике паре“ захтева да драму о лудилу нуклеарног наоружавања уобличи у „*show* који надмашује сваки други спектакл“ (Клаић 1989: 126-127).

Таква тематика и Копитов *Крај свећа*, и у њега уметнуту драму једног скупо плаћеног, а недовољно вештог драмског писца, чини крајње негативним постмодернистичким позоришним дистопијама, које својим дубоким песимизмом подривају чак и сопствене комичне и пародијско-сатиричне елементе. Због тога су и Копитов *Крај свећа* и у њега уметнута драма у великој мери упоредиве са *Крајем њарџије (Fin de partie)* – чувеном Бекетовом апокалиптичном трагикомедијом која смак света на још суморнији начин од Копитовог катастрофизма доводи у везу са људским инстинктом за (само)-уништењем. Та Бекетова екстремно негативна дистопијска драма међуљудске односе приказује као толико лоше да се у њој уопште не покушава спречавање мучно спорог окончања једне мистериозне катастрофе и пропадања читавог људског рода. Али о тој још суморнијој деонтичкој дистопији ипак нећемо говорити већ сада јер ће њеној изузетно комплексној драмској причи о људском паду бити посвећен читав средишњи сегмент закључног поглавља наше књиге. Тек ће тада та неоавангардна драма бити подробно анализирана као парадигматичан пример крајње негативних деонтичких дистопија о људском пропадању. А сада само кратко напомињемо да њој сличне дистопије негативног типа могу да буду толико песимистичне да у себи понекад садрже чак и антиутопијску варијанту скептицизма – ону која обично не подрива само идеју цивилизацијског прогреса човечанства него и разне покушаје било какве промене *statusa quo*. Управо због тога такве дистопије одговарајући драмски модел најчешће проналазе у циркуларној и метатеатралној позоришној структури, којом се на њиховом крају успоставља ситуација која је оној почетној по много чему слична, иако је уједно и много гора од ње.

Уместо Бекетовог *Краја њарџије*, у овом поглављу своје књиге подробно анализирамо неке друге (пост)апокалиптичне и метатеатралне деонтичке дистопије које су више или мање сличне и тој Бекетовој трагикомедији и Копитовом *Крају свећа*. Најпре се усредсређујемо на једну екстремно метатеатралну позоришну дистопију из 1968. године – на знамениту постмодернистичку драму Жана-Клода Гримбера *Суџра, један улични прозор...* (*Demain, une fenêtre sur rue...*), у којој се низ гротескних призора грађанског рата најпре пажљиво посматра кроз један улични прозор, да би се напоследку окончао „нуклеарном експлозијом над густо насељеним градом“ (Клаић 1989: 157). У тој метадрами о све већем „деонтичком губитку“ и све ближем смаку света приказане су разне уличне борбе, јавна погубљења, ваздушни напади и сви остали видови потпуно језиве милитаризације градског живота, али као узбудљиви призори које повучени грађани кроз свој прозор посматрају уживо и без посредовања електронских медија (зато што су „градски герилци“ већ

„дигли у ваздух телевизијски центар“), а које притом не доживљавају као непосредну опасност каквој су и сами изложени него као спој спектакуларних „вечерњих вести“, „акционих филмова“ и онога што ће крајем 20. века постати популарни телевизијски формат *reality show* (Klaić 1989: 157). Истражујући главне разлоге због којих тако пасивизирани грађани крајње сурове призоре грађанског насиља, чије одвијање допуштају чак и у својој непосредној близини, углавном не виде као одраз сопствене животне угрожености и дубоког моралног пада, него као један узбудљив спектакл, Гримбер оштро критикује претерано конзервативне друштвене медије, који одвећ често шире разне идеолошке прокламације и радикално умањују „људску осетљивост и критичко расуђивање“ (Klaić 1989: 158). На тај начин, он овом деонтичком причом о људском паду, који се не огледа само у претераној агресивности учесника грађанских сукоба него и у претераној пасивности и конформизму њихових недовољно критичких посматрача, евоцира дубоко проблематичне призоре из древних гладијаторских арена и крајње сурове призоре (пост)револуционарних гилотинирања, те ствара утисак да су се људи током своје дуге историје много чешиће забављали нечијом насилном смрћу него што су покушавали да је најоштрије забране и на најодговорнији могући начин спрече.

Због свега тога, Гримбер у свом дистопијском комаду о људском пропадању и „деонтичком губитку“ све време истиче његове метапозоришне аспекте. Тај награђивани француски драматург и сценариста његовом наглашеном метатеатралношћу показује како дистопијске драмске ликове управо њихова „гледалачка закупљеност“ патњама других људи и њихов сопствени конформизам спречавају да схвате да су и сами „истовремено и протагонисти чије патње сада забављају“ неку другу публику (Klaić 1989: 158). На тај начин Гримбер безмало све конзервативце, а не само своје превише пасивне посматраче и послушнике једног опресивног идеолошког система, приказује као жртве једне „дистопије на коју се постепено навикавају, несвесни да играју све активнију улогу у спектаклу за који верују да га само посматрају“ (Klaić 1989: 159). Стога ова његова деонтичка позоришна дистопија, чији протагонисти све мање препознају свој све већи допринос идеолошкој дисторзији стварности, непосредно кореспондира са Рикеровом критиком негативних аспеката идеологије као једне прикривене призме кроз коју свет у коме живимо посматрамо безмало увек, а коју само понекад успевамо да сагледамо на одговарајући критички начин.

Посебно је, притом, значајно то што та изразита метатеатралност Гримберове драме, осим њених доминантних деонтичких ограничења, истиче и њене епистемичке и алетичке модалитете. У њој се управо метатеатралним поигравањем чувеном метафором *theatrum mundi*, која свет већ дуго сагледава као позорницу, а позорницу као свет,<sup>5</sup> додатно наглашава превелико замагљивање

<sup>5</sup> Више о различитим тумачењима знамените метафоре *theatrum mundi*, а нарочито о

граница између стварног и илузорног, могућег и немогућег и дозвољеног и забрањеног, које се обично јавља као једна од најопаснијих последица онога што Рикер назива дисторзивним учинком негативних видова идеолошке друштвене имагинације. А сам завршетак ове Гримберове дистопијске метадраме о људском паду и о „деонтичком губитку“ представља својеврстан врхунац „дуготрајног воајеристичког чина“ зато што упечатљиво истиче „печуркасти облак“ једне нуклеарне експлозије која „својом свеобухватношћу“ напоследку потпуно „укида разлике између извођача и посматрача“ Гримберове „бурлеске урбаног ратовања“ (Klaić 1989: 158).

Једнако је забрињавајућ смак света тематизован и неколико деценија пре објављивања ове Гримберове гротескне дистопије. Али је, нажалост, тематизован на битно другачији начин – безмало мелодрамски и уз много мање метатеатралних ефеката. А то је учињено у најстроже цензурисаној Булгаковљевој драми *Агам и Ева* – умногоме сентименталној причи о једном љубавном троуглу, у којој су цензори одмах препознали један дубоко суморан деонтички наратив о људском паду, индикативно насловљен по библијском пару палих људи. Та (пост)апокалиптична позоришна дистопија из 1931. године знатно је више од Гримберове драме усредсређена на интертекстуалне него на метатеатралне игарије јер се налази у много непосреднијој вези са *Свештим њисмом* од свих осталих деонтичких дистопија о смаку света. Она, наиме, не кореспондира само са *Ошкривењем Јовановим* него и са старозаветним наративима о првом греху и изгону из раја, зато што сам почетак *Свештої њисма* доводи у непосредну везу са његовим крајем. А уз то евоцира и оперу *Фауст*, док уједно алудира на опресивну политику Стаљиновог совјетског доба, којој је аутор *Мајсџора и Маријариие* смео да се супротставља само на изразито маштовите начине, а коју је доживљавао као својеврсну бесконачну катастрофу, због чега је своју драму о Адаму и Еви совјетског времена и уобличио у дистопијску варијанту катастрофизма, недовољно ублаженог мелодрамским аспектима љубавног заплета и неуверљиво умирујућим завршетком драмске радње. Због свега тога, тој Булгаковљевој драми ни деценијама након што је написана није допуштено да буде објављена, а ни извођена у Совјетском Савезу, па је први пут публикована тек почетком седамдесетих година, и то у Француској.

У оквиру те своје дистопијске приче о људском паду Булгаков најпре предочава један свеопшти рат као „тотални“ и „идеолошки рат“, при чему посебно истиче његову разорну токсичност, а затим приказује и један „пост-катастрофични свет“ који своје пропадање никако не може да превазиђе зато што идеолошки сукоби у њему и после катастрофе настављају да диктирају све, а нарочито начин обнове људског друштва (Klaić 1989: 159). Притом је нагласак

---

њеним древним извориштима, која нису, како се то обично мисли, у самој „драмској литеаратури и казалишту, него у филозофији“, видети у: Petlevski 2015: 14-16.

у тој Булгаковљевој деонтичкој дистопији постављен на само истрајавање разних рестриктивних друштвених норми које на овај или онај начин спутавају све људе, због чега чак и једног совјетског научника неком потпуно апсурдном забраном спречавају да свој технолошки изум који је одбрамбене, а не нападачке природе сачува као заштитно средство које би могло да обезбеди опстанак читавог човечанства. На тај начин Булгаковљев позоришни комад показује како један токсичан систем забрана и обавеза успева да чак и оне одбрамбене стратегије које би могле да буду јемац свачијег спасења злоупотреби у корист заштите само једне стране захваћене идеолошким сукобом. Стога се у *Агаму и Еви* деонтичка модална ограничења показују као отровнија не само од љубавно-љубоморних агонија него и од најсуровијих ратних разарања.

А са самим почетком и завршетком *Свештој њисма* – са *Првом књијом Мојсијевом* и са *Откривењем Јовановим* – на готово је једнако експлицитан начин повезан и Булгаковљевој драми донекле сличан позиришни комад британског драматурга и романописца Џона Бовена *После кише* (*After the Rain*). Пре свега зато што и наслов и главни заплет тог (пост)апокалиптичног комада алудирају најпре на библијску, а онда и на неке потоње приче о потоњу. Међутим, та Бовенова дистопијска драма из 1966. године, за разлику од Булгаковљевог *Агама и Ева* и већине других деонтичких драма (пост)апокалиптичног типа, не криви човечанство и неки токсично опресивни режим због појаве опште катастрофе. Уместо тога, катастрофа је код Бовена изазвана језивом природном непогодом. Али ипак и његова драма човечанство због нечег оптужује – због недопуштања аутентичног и општег спасења и због неспособности људи за успостављање одговорнијег система друштвених обавеза, забрана и дозвола. *После кише*, наиме, показује како се чак и реконструисано људско друштво, услед општег суноврата хуманистичких вредности и норми, претвара у нешто што је од саме катастрофе још горе.

У Бовеновој драми кише и поплаве даде или изгладњују готово читаво човечанство, али малобројне преживеле људе, и поред тога, много више мучи малодушје њиховог строго нормираног заједничког живота на скученом простору једног сплава на којем они покушавају да опстану. Зато њихова ускогруда заједница, којој се као ауторитативни вођа постепено намеће један пасионирани социјални дарвиниста, све више поприма „ауторитарна и диктаторска својства“ (Клаић 1989: 162), па *После кише* постаје парадигматична драмска прича о „деонтичком губитку“. А та прича о све очигледнијем погоршавању стања ствари свој врхунац достиже у тренутку када „најглупљи и најјачи“ од преживелих на сплаву убија тог њиховог Дарвином и Спенсером инспирисаног „вођу“, који је напослетку дошао на потпуно сумануту идеју да „принесе крвну жртву“ још нерођене бебе (Клаић 1989: 162). Притом то убиство имплицитно демантује много тога, а нарочито утопијске планове убијеног вође, као и било чије теорије „о преживљавању најспособнијих“ (Клаић 1989: 162).

Па ипак, једно ново друштво успева да се развије захваљујући онима који су преживели на сплаву, али ни тај опстанак човечанства не поправља стање ствари у овој Бовеновој драми о потопу. У њој се, напротив, главни заплет о „деонтичком губитку“ и бржем или споријем погоршавању животних околности развија посредством ширења временске перспективе и посредством употребе структуре „драме у драми“, коју и ова метадрама о смаку света користи донекле слично оној Копитовој. Током извођења једне школске представе, која у оквиру своје инсценације нарочито важних догађаја из историје новог друштва реконструише управо главна збивања са сплава, на разне се начине истиче да је људска цивилизација која је уобличена „после кише“ много гора од оне која је потопу претходила. А због тога се стиче утисак да и ова Бовенова драма, као и Копитов *Крај свеиџа*, Бекетов *Крај иарџије* и Гримберова метадрама о „једном уличном прозору“, може да се сврста међу изразито негативне (пост)апокалиптичне дистопије деонтичког типа, као и међу типична остварења метатеатра, упркос томе што је она, за разлику од њих, настала на темељу Бовеновог истоименог романескног остварења из 1958. године. Слично свим тим негативним дистопијским метадрамама о смаку света, и она је толико суморна да постепеним погоршавањем стања ствари у свом фикционалном свету најпре драстично замагљује разлике између више или мање променљивих деонтичких ограничења и оних алетичких рестрикција које људи могу само да прихвате као манифестације „наиндивидуалне“ силе природе (Doležel 2008: 122), а онда води уобличавању једног толико нехумано нормираног људског друштва да га Бовенова публика доживљава као најгори „од свих могућих светова“ и као својеврсну катастрофу, много дуготрајнију од било којих природних непогода.

\*

(Пост)апокалиптичне деонтичке приче о људском паду и/или погоршавању међуљудских односа само су донекле блиске једној другој врсти дистопијских прича о „деонтичком губитку“ – онима које говоре о уобличавању дистопија због нереалних утопијских стремљења самих властодржаца или због (псеудо)утопијских подухвата њихових идеалистички настројених послушника или бунтовнички ангажованих узурпатора. Такве дистопијске приче такође указују на неопходност критичког сагледавања деонтичких модалних ограничења као идеолошки конструисаних обавеза и забрана које су битно другачије од фундаменталних рестрикција алетичког типа, али то чине на знатно мање песимистичан начин. Зато су њихове визије деонтичког губитка уобличене у конструктивне критике недовољно промишљених идеолошких или утопијских обећања бољег света. А међу тим мање песимистичним дистопијским причама о „деонтичком губитку“ налази се *Нови процес (Der neue Prozess)* Петера Вајса

– последњи позоришни комад тог знаменитог немачког књижевника, редитеља и политичког активисте. Та драмска дистопија из 1982. године истицањем својих деонтичких и алетичких модалитета пореди (не)дозвољене и (не)могуће процесе од којих би барем неки требало да воде обећаном људском благостању у оквиру све ширег домета мултинационалних компанија. А као главног протагонисту *Нови процес* представља једног релативно младог човека који има старо и Кафкиним читаоцима добро познато име – Јозеф К, али се и поред тога битно разликује од тридесетогодишњег прокурористе који на почетку Кафкиног *Процеса* бива ухапшен на крајње неприличан начин. Вајсов К. је, наиме, предочен као један донкихотовски идеалиста који наизглед успешно напредује ка врху корпоративне хијерархије, где му се чини да би могао да оствари своје пословне планове и утопијске снове о личном и колективном усавршавању људи и о слободном и праведном друштву.

На том му је „врху“, међутим, дозвољено да се задржи само онолико колико су његова етичност, саосећајност и идеализам од користи имицу једног моћног корпоративног система, који настоји да се представи не само као изузетно утицајан него и као морално исправан и допадљив друштвени механизам. Због тога Вајсов К. са знаменитим Кафкиним антијунаком, осим личног имена, дели и изгубљеност у лавиринту једног хијерархијски уређеног система, упркос томе што он, за разлику од Кафкиног Јозефа, не постаје жртва клевете, сопственог непознавања закона и/или саме институције суда као једне збуњујуће структуре која код Кафке не функционише као јасни морални оријентир и одговарајући коректив људског понашања. Притом Вајсов К. са оним Кафкиним дели и својврсно искуство пада јер и он напослетку постаје некаква жртва, с тим што он „као псето“ умире под ударцима експанзионистичке и манипулативне корпоративне политике, која себи допушта да се скрива иза наоко утопијског „Сједињеног друштва опште добробити“ и да у свој алиби претвара све позитивне тенденције, па и Јозефове хуманистичке идеале и утопистичке снове, подстакнуте фигуром Дон Кихота и књижевним или ликовним маштаријама Дантеа, Бројгела, Боша и Пикаса.

Таквим портретисањем једног битно другачијег Јозефа и друштвених структура и утопијских идеала којима он покушава да се прилагоди, Вајс у својој драми разоткирва негативне аспекте корпоративног капитализма који задовољење свачијих потреба само обећава у тобожњим спојевима корпоративне политике са хуманим циљевима и креативном уметничко-утопијском имагинацијом. А притом своју пажњу не посвећује само идеалистички настројеном Јозефу, чији донкихотовски утопизам бива сведен на неку врсту конформизма „чак и без његове свести о томе“ (Klaić 1989: 141), него и његовој знатно прагматичнијој колегиници Лени и промишљено субверзивном сликару Титорелију, а као ликовима који у лавиринтима „новог процеса“ трезвено истражују могућности више или мање бунтовног одупирања наоко неминовном опортунизму корпоративног капитализма.

Посебно је, стога, важан Вајсов Титорели као драмски лик *Новой процеса* који је сасвим другачији од Кафкиног романеског судског сликара чије су умногоне шаблонске сликарске визије настајале у складу са древним и тајним правилима за традиционално приказивање судске хијерархије. Тај само наоко споредни лик *Новой процеса* код Вајса има изузетно важну улогу сликара-бунтовника, што је сасвим очигледно у сценама у којима се образлаже његова визија уметности и њене друштвене сврхе. Насупрот Кафкином Титорелију, који је на својим сликарским платнима углавном приказивао само оно што је био у обавези да приказује, овај Вајсов је својеврстан деонтички бунтовник који не критикује само конформистичко толерисање негативних аспеката корпоративне идеологије, него и сваку варијанту наивно ескапистичког утопизма, па и ону естетску. Титорели у *Новом процесу* пледира за крајње трезвену уметност какву и сам ствара у сарадњи са најниже позиционираним и готово потпуно обесправљеним члановима Вајсовог имагинарног капиталистичког друштва, а коју с правом доживљава као креативни вид отпора дисторзивним и манипулативним идеолошким матрицама. Јер тај његов уметнички отпор, чак и онда када је укључен у оквире корпоративне политике коју приказује на екстремно критички начин, ипак успева да раскринка манипулативне учинке њених идеолошких матрица какве би Рикер критиковао као екстремно дисторзивне и патолошке. А то Титорели постиже посредством ликовних приказа који су хотимично уобличени у више или мање узнемиравајуће визије не би ли подстакли одговарајуће друштвене промене које се само чине немогућим и неостваривим.<sup>6</sup>

Та бунтовна и ангажовна уметност Вајсовог Титорелија један је од главних разлога због којих је његов *Нови процес* знатно мање песимистичан

<sup>6</sup> Нема никакве сумње да је оштра критика идеологије остварена и у Кафкином *Процесу*, између осталог, посредством једне Титорелијеве слике која би требало да приказује богињу правде, али која у лику те богиње комбинује чак три женска божанства која су на крајње необичан начин спојена у једној фигури. На тој слици се, наиме, лик богиње правде преплиће са ликовима богиња победе и лова, што ствара утисак да се иза норми те богиње, уместо праведног поретка, крије нека врста воље за освајањем. Зато се стиче утисак да Кафка посредством Титорелијевих нехотичних или хотимичних сликарских потеза приликом стварања те слике заправо указује на то да правда одвећ лако бива нехотице несхваћена или хотимично злоупотребљена ради освајања неког плена или победе. А таквом утиску умногоне доприноси и то што Кафкин Јозеф К. на крају његовог романа, упркос дубокој посрамљености коју осећа, ипак више личи на уловљени плен или на жртву судског система него на злочинца који бива погубљен. Притом нешто субверзивно може да се уочи и у Титорелијевом опису могућих исхода судских процеса зато што он „стварно ослобођење“ предочава као нешто што је безмало потпуно недостижно, слично онако како је на његовој слици умногоне неухватљива сама богиња правде. Али и поред свега тога, ликовни напори Кафкиног Титорелија ипак не стварају аутентичну уметност бунтовничког типа, него се више или мање свODE на својеврстан одраз апсурдног света судских процеса.

појавни вид приче о „деонтичком губитку“ од оних (пост)апокалиптичних. Тиме што показује да и капиталистичка експанзивна логика раста мора имати своје границе, тај Вајсов позоришни комад, упоредо са приказивањем Јозефовог успона и пада у оквирима корпоративног система, уједно приказује и позитивне учинке Титорелијевог деонтичког странствовања и креативног отпора корпоративној политици. Посредством таквих барем донекле оптимистичних естетско-етичких ниша *Нови процес* уобличава један иновативан вид критичког „процесуирања“ не само манипулативних корпоративних механизма него и наивних подухвата добронамерних појединаца сличних Вајсовом донкихотовски настројеном Јозефу. На тај начин *Нови процес* показује да се наивни утопизам одвећ лако своди на више или мање конформистичке доприносе дисторзивним и манипулативним матрицама корпоративне идеологије, те своју позоришну публику подстиче на знатно промишљеније и делотворније утопијске подухвате од Јозефових донкихотовских.

Но, и поред постојања барем делимично оптимистичних естетско-етичких ниша, изузетно суморних дистопија има и међу деонтичким дистопијама сличним овој Вајсовој. Нарочито међу оним наглашено политичким, које су током читавог 20. века сведочиле о томе да је то бурно столеће пружио сасвим „довољно разлога“ за скептичан однос људи према способностима политике да им обезбеди обећану „општу добробит“ (Клаић 1989: 133). А у корпусу таквих деонтичких дистопија најсуморније су биле оне које су говориле о изневереним политичким надама. Током првих деценија 20. века о томе је било речи у експресионистичким позоришним комадима немачке авангарде, а током друге половине тог столећа донекле је сличне проблеме тематизовао неоавангардни театар апсурда Ежена Јонеска зато што је тај румунско-француски аутор јеврејског порекла у својим драмама најчешће исмевао управо социјална и политичка изворишта или исходишта апсурда. А међу његовим позоришним дистопијама посебно се издвојила Шекспировом трагиком инспирисана гротескна фарса *Макбет* (*Macbett*). У њој је приказан један потпуно апсурдан свет у којем и актуелни властодршци и њима супротстављени бунтовници, узурпатори и револуционари људима намећу сурове ратне сукобе са огромним бројем жртава, а притом ни тако радикалним средствима не успевају да коригују недовољно добре међуљудске односе, нити да остваре разна обећана побољшања људске ситуације. Зато се и у Јонесковом *Макбету*, као и у најпознатијим Шекспировим трагедијама и историјским драмама, људски преступи и грешке понављају у већој или мањој мери, док се лоши владари замењују неким врло сличним, а ипак још горим властољупцима.

У тој Јонесковој деонтичкој дистопији из 1972. године, у целости посвећеној незаситости људских амбиција и непостојаности људске моћи, један лакомислени Макбет који је много више порочан од оног Шекспировог, допушта себи да убије властодршца Данкана, да би касније и сам био смакнут

од стране Макола, који се напоследку устоличава као потпуно тирански властодржац какав своме народу чак ни не обећава било какву добробит или бољитак него најављује само бројне обавезе, дажбине и казне, које намерава да наметне и својим најоданијим поданицима. Тако се у Јонесковом *Макбејџу* упоставља низ све горих, али ипак умногоме сличних властодржаца, да би се у његовим закључним сегментима Макол представио као најгори могући тиранин на кога су све људске мане „накалемљене“ у толикој мери да би наспрам њих, „када би се развиле“, чак и „црни“ и „крволочни“ Макбет „изгледао чист као снег“ (Jonesko 1997б: 917). А уз то се и предстојећа Маколова владавина најављује као диктатура једног „супра-величанства“ под којом ће његова „једна домовина“ „све више и више патити“ (Jonesko 1997б: 916-917).

Таквом (де)градацијом поглаварских успона и падова и хиперболизацијом негативних политика проистеклих из њиховог почињеног и претрпљеног зла, Јонеско у својој драми о људском хибрису, паду и „деонтичком губитку“ ствара свет који је много гори од оног из Шекспирове трагедије о Магбету, његовој лејди и разним појавним видовима гротескног мешања добра и зла, лепог и ружног, те женственог и мужевног. Упркос томе што је и сама Шекспирова драма била изузетно суморна јер је стварала утисак да је људски живот „празна“ прича безумника, која је, и као таква, ипак пуна „буке и беса“ зато што људски свет не може да постоји без неког вида преступничког понашања, Јонеско је у своме *Макбејџу* тај суморни утисак драстично продубио, чиме је још више замаглио разлике између забрањеног и дозвољеног, могућег и немогућег и случајног и нужног, које су на разне начине биле преиспитиване и код Шекспира. Уместо да разреши барем неке од бројних дилема Шекспировог Магбета, кога су магловита предсказања вештица и више туђе него личне политичке амбиције тешком муком навеле на прекорачивање граница човечности, он је свога Макбета замислио као преступника који је много пријемчивији за разне појавне видове нељудског и неморалног понашања. А притом је у њему посвећеној драми о људском хибрису и „деонтичком губитку“ бројне алузије на Шекспирову трагедију спојио са готово једнако бројним алузијама на Жаријевог *Краља Ибија* не би ли гротескном хиперболизацијом људске порочности, амбициозности и плиткоумља истакао сву апсурдност моралних дилема у свету који је лишен добра и сведен на разне појавне облике почињеног и претрпљеног зла.

Уз све то, Јонеско је под непосредним утицајем чувене студије Јана Кота *Шекспир наш савременик* своје читаоце подсетио на драгоцени увид Шекспирове трагичке уметности да свачије прекомерне амбиције увек изнова треба обуздавати зато што сваки појавни вид моћи – и политичку моћ актуелних владара, и бунтовни отпор њима супротстављених револуционара, и агресивне подухвате било каквих узурпатора – стално треба ограничавати на дозвољене начине опхођења. Подстакнут Котовим дубоким уверењем да свако доба има

управо онаквог Шекспира каквог заслужује, Јонеско је том уверењу додао лични утисак да свако доба, осим себи својственог Шекспира, има и управо онакве властодршце, узурпаторе и бунтовнике какве заслужује његов актуелни нормативни систем забрана и обавеза.

\*

Упркос томе што дистопије деонтичког модалног типа понекад стварају крајње суморан утисак да је и чињење и трпљење зла нешто што је у свим људским друштвима обавезно или нужно, оне ипак не морају да буду екстремно песимистичне као Јонескова позоришна маштарија о Макбетовом хибрису и паду. Међу њима има и знатно мање суморних деонтичких дистопија које такође говоре о успону и паду неког дрзовитог бунтовника, али које и поред тога представљају позитиван, а не негативан појавни вид деонтичке дистопијске имагинације. О томе убедљиво сведочи једна промишљено оптимистична деонтичка дистопија о хибрису, која је, слично Јонесковом *Макбету*, такође настала на темељу Шекспирове трагичке уметности – постмодернистичка драма *Лир* енглеског драматурга, песника и редитеља Едварда Бонда. Та позитивна драмска дистопија из 1971. године на трагу Шекспировог *Краља Лира* трезвено упозорава на чињеницу да разним видовима (не)људског насиља могу да буду склони чак и побуњеници против опресивних структура моћи. Зато и Бондов *Лир*, слично Јонесковом *Макбету*, не критикује само неморал и хибрис деспотски настројених властодржаца него и хибрис екстремно агресивних бунтовника који им се само наоко супротстављају. Приказујући наследнике тирана као једнако бескрупулозне силнике који стварају утисак да свака моћ у већој или мањој мери злоупотребљава своју снагу, Бонд у својој драми предочава циркуларност и универзалност људског насиља, које је кадро да само себе храни „независно од могуће замене улога умешаних“ (Klaić 1989: 146).

Међутим, Бондов је *Лир*, и поред тако суморне тематике, деонтичка дистопија позитивног типа која упечатљиво илуструје промишљено оптимистичну тезу свога аутора да људско насиље, и поред тога што јесте „уграђено у темеље готово сваког друштва“ (Klaić 1989: 147), ипак није нужни аспект људске природе, каквим га одвећ често представљају дисторзивни облици негативне идеолошке имагинације и антрополошки песимизам негативних дистопија. Та драма, напротив, показује да је људско насиље, чак и онда када се јавља у обличју „војног гигантизма, моралне хистерије, индустријског ропства и ружне агресивности комерцијалне културе“ (Bond 1972: xi), нешто што извире из опресивних друштвених обавеза, забрана и принуда од којих би људи могли да се ослободе. У њој је насиље представљено као „политички мотивисано“ „својство људског понашања“ које је „научено и подупрто стањем

ускраћености“, а од којег се људи коренитом променом међусобних односа могу и „одучити“ (Klaić 1989: 146-147).

Протагониста ове Бондове драме најпре је предочен као један поносит, самоуверен и амбициозан државник који је умногоме сличан краљу Лиру с почетка Шекспирове трагедије. Притом и Бондов Лир убрзо доживљава пад и постаје жртва сопственог хибриса и туђе тираније. Тек након тога он почиње да се одупире свакој тиранији и опресији, а нарочито оној коју је у великој мери сам започео, наредивши изградњу једног великог зида који је требало да буде заштитна баријера његове државе од спољних непријатеља, али који је, уместо тога, многе његове држављане претворио у унутрашње непријатеље. Због свега тога, Бондов је Лир на самом почетку њему посвећене драме предочен као отеловљење поглаварског хибриса и оваплоћење строгих забрана и других прекомерно рестриктивних деонтичких ограничења каква су на снази у оквиру негативних идеологија. А тек касније он постаје и жртва супарничких, али једнако рестриктивних идеологија, која се напоследку узалудно буни против „зида“ сваке тираније. Зато он тек пред крај Бондове драме, као један временски деонтички бунтовник, удара зид чију је изградњу као млађи властодержац сам претворио у обавезу свих својих поданика, а посредством којег његова кћерка покушава да после њега влада. Притом се тај његов закључни напад на зид доживљава као искупљујуће признање његове кривице због стварања опресивног друштва, и поред тога што се, нажалост, не доживљава и као ефикасан покушај да се нова опресија заустави, будући да „старац зиду не може да нанесе велику штету“, нити може да спречи да се и та његова побуна „не изметне“ у неку „бруталну диктатуру“, у коју су се већ извитопериле неке туђе побуне (Klaić 1989: 147-148).

Па ипак, та се Лирова закаснела и недовољно учинковита побуна, у којој има чак и нечег аутодеструктивног, барем донекле може сагледати као делотворна искра оптимизма. Она је, штавише, управо тако и сагледана од стране угледног театролога Драгана Клаића који је у свом *Зайлеиу будућности* баш њу издвојио као један „прометејски амблем“ који указује на Бондову „веру у моћи људске самоеманципације“ (Klaić 1989: 148). Јер, иако је сасвим јасно да је потпуно „друштвено“ и „национално“ „ослобађање“ од стега опресивне идеологије миљама удаљено од тог Лировог усамљеног утопијског геста (Doležel 2008: 132), чини се да је тај његов напад на зид чију је изградњу сам започео ипак недвосмислени показатељ његовог већ досегнутог личног ослобођења од негативних аспеката идеолошке имагинације. Таквим се бунтовним нападом у овој Бондовој постмодернистичкој драми о људском хибрису и „деонтичком губитку“ нуди витална алтернатива њеном доминантном дистопијском тону, па у њеном наизглед слабо мотивисаном „деонтичком добитку“ не треба видети само недовољно убедљиву поруку наде, него и трезвено подсећање на чињеницу да се зидовима какве подижу негативни аспекти идеологија никакви

појединачни и усамљени изливи бунта не могу супротставити на ефикасан начин, чак ни онда када су усамљени бунтовници постакнути искреним идеализмом и озбиљним искуством. За ефикасне подухвате одупирања „зиду“ било које тираније потребна је нека варијанта аутентичног и делотворног људског заједништва у једном бунтовничком „ми“ – управо оном које Ками у *Побуњеном човеку* истиче својом неокартезијанском тврдњом „Буним се – значи ми постојимо“.

Зато је зид, као Бондова средишња метафора која оличава забране, принудне поделе и остала рестриктивна деонтичка ограничења, нешто што у његовој драми своју дистопијску сенку баца на читаво њено сценско збивање, па и на њен завршетак. Тај зид и на крају сценског збивања дејствује као постојана опомена на дисторзивне механизме негативних идеологија којима моћници сувише често штите саме себе као законодавце, а не сам закон и његову праведност. Иако је испрва био пројектован као заштитни бедем Лирове друштвене архитектонике, тај је зид постао пуко наличје своје иницијалне заштитне сврхе јер је његово подизање у ствари поткопало друштвену безбедност и слогу. Не само зато што је изискивало „употребу принудног рада“, којим је стварало „стално нове државне непријатеље међу измученим градитељима“ (Klaić 1989: 145), него и зато што је Лирову државу претворило у својеврстан кавез, а њега и његове држављане у заробљене животиње.

Управо је због тога ова Бондова драма у потпуности прожета анималном метафориком, нарочито у оним својим сегментима у којима се њена доминантна деонтичка ограничења највише преплићу са оним алетичким. Давно је примећено да њени протагонисти у разним неприликама у којима се затичу толико подсећају на животиње да умногоме наликују на ликове модерних басни. А и сам је Бондов Лир, док је још био на власти, своје поданике називао овцама, а непријатеље вуковима, па је прижељкивао да буде лукав као лисица, да би касније у својој кћерки учовао и агресивност једног лава, и невиност једног јагњета. Притом је посебно важно то што је Бонд кроз тако анимализованог Лира, и његове једнако анимализоване супарнике и савезнике, у ствари сваког човека сагледао као некакву животињу која је ухваћена у кавез сопствене или туђе друштвене архитектонике. Јер тај се постмодерни енглески драматург управо таквом визијом анималности људског друштва највише удаљио од Шекспира, који је у своме *Краљу Лиру* једног остарелог краља сагледао као „двоножну животињу“ тек након што се он потпуно изопштио из људског друштва и суочио са олујним природним „елементима“ и са буром сопствене махнитости. Стога Бондову публику нимало не чуди то што је он већ у предговору своје дистопијске драме о Лиру агresiју животиња и метафорику кавеза упоредио са људским насиљем и са насиљем над људима, истичући тако да су људи увек барем донекле спутани разним рестрицијама идеолошких нормативних образаца. А Бондову публику не чуди ни то што јој

је он током читавог *Лири* показивао како се човеково ослобађање од превише рестриктивних забрана и обавеза увек изнова мора започињати, и поред недовршивости тог еманципаторског и бунтовничког подухвата, а ради макар привременог досезања оне друге стране „заштитног“ зида било које идеологије.

Због свега тога, управо је ова Бондова драма репрезентативан пример једне трезвено оптимистичне деонтичке дистопије. А уједно је и својеврсна парадигма читавог Бондовог позоришта које је и он сам називао „рационалним“ зато што је њиме стално пледирао за разумни оптимизам и за људску одговорност и опрезност, предочавајући притом свако људско друштво као више или мање агресивно, али не и као сасвим неизлечиво. Нема никакве сумње да *Лир* чак и својим најсуровијим призорима бунта и насиља убедљиво сведочи о томе да Бонд никада није губио из вида чињеницу коју је у свом филозофском циклусу о побуни увек изнова истицао Ками – да би се људи од било каквог наученог насиља „у начелу“ могли „и одучити“, и поред тога што је људска врста једина која својом деструктивноћу понекад угрожава чак и сопствени опстанак (Клаић 1989: 147).

\*

Осим бондовски и камијевски конструктивних драмских прича о људском бунтовништву, међу дистопијама деонтичког модалног типа има још неких драма које припадају позитивном појавном виду дистопијске друштвене имагинације. А међу њима су посебно важне Бондовом *Лир*у умногоме комплементарне апсурдне драме о испуњеним, а ненаграђеним обавезама, јер се оне на изузетно креативне начине ругају својим недовољно бунтовним протагонистима који превише послушним испуњавањем својих обавеза никада не стижу до очекиваних награда. Такве дистопијске приче своје читаоце подстичу на знатно промишљеније односе према сопственим обавезама и способностима, при чему обично не изневеравају само (не)реална очекивања својих одвећ послушних протагониста него и понека очекивања своје читалачке публике. Јер оне експлицитно пародирају уобичајени приповедни образац деонтичких прича о „проби“ – онај наративни образац који Долежел у својој *Хејтерокосмици* везује за испуњене обавезе и за завређене награде (Долежел 2008: 132). А пошто те међусобно повезане појавне видове иронијског изневеравања најбоље илуструје најчувенија Бекетова трагикомедија *Чекајући Гогоа* (*En attendant Godot*), у овом ћемо сегменту своје књиге нарочиту пажњу посветити управо тој најпознатијој апсурдној драми о узалудним надама и изневереним очекивањима недовољно делатних људи.

Свет те Бекетове неоавангардне трагикомедије која је премијерно изведена 1953. године доживљава се као потпуно апсурдни деонтички кошмар зато што сва њена минималистичка збивања безмало потпуно обесмишљавају

испуњавање обавезе чекања на појаву њеног насловног лика. А „активно одсуство“ тог насловног протагонисте Бекетову позоришну публику све време подсећа на вечито (не)долазеће боље сутра или на стално измичуће богојављање (Duckworth 2000: 135-136). Притом је посебно парадоксално то што је „активност“ Годоовог одсуства превасходно испољена кроз безмало потпуну пасивност управо оних Бекетових протагониста који су, као главни, све време присутни на његовој позоришној сцени. Јер за те средишње ликове његове најчувеније двочинке било какво „боље сутра“ остаје недохватно у оба њена чина управо због Годоовог редовно одлаганог доласка који паралише њихов однос према садашњости, будућности и прошлости, свдећи њихово постојање на патос ишчекивања, страховања и заборављања и на напор надања, веровања и присећања.

Све то умногоме разоткрива радикалну рестриктивност свега онога што Владимир и Естрагон доживљавају као нешто што им је обавезно или нужно, а што њима, у једном крајње непријатном споју са превеликом недостатношћу свега онога што им је дозвољено и могуће, никада не пружа довољно животних садржаја, хране, ужитака и радости, него им, напротив, увек изнова ствара утисак да им иоле добар живот стално измиче. Будући да они своју обавезу чекања погрешно тумаче као потпуну немогућност извршавања било каквих других делатности, њих за Годоа везује читава једна мрежа погрешно схваћених модалних ограничења, која је једнако спутавајућа као онај дебели конопац „чији је један крај као омча обавијен око Срећковог врата“, док је други крај чврсто стегнут у оној Поцовој руци „која није заузета витлањем бича“ (Калинић 2016а: 219). Тако да Бекетови главни антијунаци своју обавезу чекања свакодневно испуњавају не само зато што се утопијски надају неком бољитку који би им Годоов долазак могао донети, него и зато што антиутопијски страхују од могуће казне уколико би од ишчекивања одустали.

Због тога ова Бекетова деонтичка дистопија ствара утисак да било каква људска очекивања, па и она религијског и утопијског типа која су у њој нарочито истакнута, не подстичу само људску наду и веру у бољу будућност, него и човекове бојазни и навике, које умногоме ограничавају опсег његових актуелних делатности, а неретко и саму садашњост у којој живи. *Gogo*, наиме, скреће пажњу на то да је управо човекова садашњост „временска равна“ са којом и религија и утопија ступају „у најпроблематичнији однос“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 20), и поред тога што чак и најважнија хришћанска молитва убедљиво сведочи о егзистенцијалној важности *садашњости* за људски живот већ самим тим што се у њој за „хлеб наш насушни“ моли речима „дај нам данас“ (курузив – С.К.). Садашњу димензију времена и религија и утопија, због своје усредсређености на бољу будућност или на неки давно изгубљени рај, занемарују у већој или мањој мери, нарочито у оним својим појавним облицима које Рикер критикује као ескапистичке, а које Бекет излаже беспопштедној

порузи. Оба та мислиоца луцидно примећују да управо ескапистички појавни облици друштвене имагинације „потпуно остварење“ људских жеља најчешће померају „у неку неодређену будућност“, чиме људе обавезују на што истрајнију наду и веру у некакво боље сутра (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 20). Али Бекет притом наглашава и чињеницу да у свим околностима које подразумевају било какво ишчекивање, а самим тим и човекову везаност за одређено место током одређеног временског интервала, чак и људска нада и вера, које је Рикер увек сагледавао као главне покретаче људске „страсти за могућим“ (Ricoeur 1995: 206), могу да престану да људе подстичу на кретање некуда напред или навише – ка прижељкиваном напретку и бољитку – макар и онако трапаво како везани Лаки ослепелог Поца води некуда даље у другом чину *Гогоа*. Јер кад год се људска нада и вера нађу у повратној спрези са обавезом чекања, онда и оне људе могу да везују за неко конкретно место које они у претерано спутавајућим околностима престају да доживљавају као само једно од могућих станишта на свом животном, цивилизацијском или било каквом другом путу.

Управо се то дешава Бекетовим драмским ликовима који су на његовој сцени одевени као скитнице, али који и поред тога по једном сеоском друму нимало не скитају, нити се крећу некуда унапред или уназад, него само стоје, седе, леже, разговарају или се врзмају око једног дрвета, одричући се притом свих својих других могућности и дужности, упркос томе што би неке од њих могле да им буду знатно корисније и занимљивије од пуког чекања, због којег они ни у једном тренутку не бивају награђени. На тај начин, ова Бекетова деонтичка дистопија показује да човеково непромишљено препуштање ограничењима деонтичког модалног типа често замагљује кључну разлику између „обавезе и принуде“ – изузетно рестриктивних феномена који се и изван дистопијске литературе често „погрешно поистовећују“ (Калинић 2016а: 218) зато што људи одвећ лако превиђају њихову кључну разлику коју је у *Вољном и невољном* проишљиво истакао Рикер, имајући у виду да само принуда мора да буде појавни облик човекове везаности, док је обавеза, која увек подразумева и могућност да не буде извршена, ипак и својеврстан одраз човекове слободе. Ту особеност обавезе, која њу као темељну границу деонтичког модалног типа драстично раздваја од знатно рестриктивнијег феномена принуде, а и од још рестриктивнијег феномена нужности као једног од фундаменталних ограничења алетичког модалног типа, Бекетов Владимир наслућује само донекле. Међутим, њега чак и та слабашна слутња подстиче на поносито изрицање тврдње да су он и Естрагон, и поред тога што нису „свечи“, ипак много „бољи од Годоа“ зато што стално „поштују“ исто оно обећање „које он увек изнова крши“ (Beket 1984: 106; Калинић 2016а: 218). Притом та Владимирова тврдња убедљиво сведочи о томе да је у овој Бекетовој апсурдној причи о „проби“ управо он тај који некакву награду за своју и Естрагонову истрајност у „поштовању обавезе доласка на договорени састанак са Годоом“

очекује много више од свог компањона, који њихово ишчекивање најчешће сагледава само као „пасивно препуштање императивима туђе воље и инерцији сопствене навике“ (Калинић 2016а: 218).

Подстакнути тим Владимировим и Естрагоновим потпуно супротним доживљајима заједничког чекања Годоа, Бекетови тумачи њихово ишчекивање некаквог спаситеља најчешће сагледавају као својеврсну пародију читаве „јудео-хришћанске месијанске традиције“ (Mersije 1986: 56). Зато *Gogoа* обично и читају као дубоко ироничну антитеодицеју у којој се Бог показује као „одсутан“ знатно више него у било ком другом Бекетовом делу (Duckworth 2000: 135). Међутим, многи од тих бекетолога одвећ често превиђају нешто што се никада не сме изгубити из вида – да и поред тога што разни аспекти ове Бекетове драме о испуњеној, а ненаграђеној обавези чекања заиста подривају месијанске аспекте религије на један отворено ироничан начин, ипак нема сумње да они исто тако отворено истичу и њен значај, као и средишње значење саме речи *religio* које упућује на *обавезу* сталног обнављања човекове *йовезаносйи* са Богом.<sup>7</sup> Због тога такви бекетолози недовољно често истичу оно што је његовим пажљивијим читаоцима сасвим очигледно – да он у *Gogoy* није указао само на негативне последице човекове везаности за Бога, него да је, упоредо са њима, сагледао и позитивне учинке људске религиозности. Један од позитивних учинака препознао је у самој човековој вери као у непресушном извору наде чак и у добу незнања, а један од негативних нашао је у човековој прекомерној зависности од Бога, која се нарочито често јавља у оквиру оних варијанти религијске друштвене имагинације које својим учењима о предестинацији више или мање спутавају управо човекову вољу. Сложеним узајамним односима својих драмских ликова он је показао да религија људе спаја и са њиховим представама о Богу и једне са другима, а уједно је истакао и чињеницу да многи од тих спојева лако могу да поприме негативне појавне облике прекомерне везаности и зависности људских бића.

Управо је зато Бекет оба пара протагониста у *Gogoy* приказао као „псеудопарове“ – као ликове скројене од својих узајамних супротности, који су један од другог толико зависни да стварају утисак да су „нераздвојне половине једне личности“ и да „само тако спарени, како се увек и јављају на сцени“, чине једно целовито биће (Калинић 2016а: 216).<sup>8</sup> А уједно је самог насловног

<sup>7</sup> Филозофско-теолошки речник *Филозофија и религија: источна и западна мисао* бележи да термин „религија“ потиче од латинског *religare* што значи „привезати чврсто“ (Riz 2004: 722).

<sup>8</sup> Руби Кон је луцидно приметила да Естрагон и Владимир представљају својеврстан „картезијански псеудопар“ будући да Гого на Бекетовој сцени превасходно постоји „као тело“, а Диди „као душа“: „Гого на сцени једе, спава и страхује од казне, док Диди размишља о душевном спасењу. Диди много више говори од Гогоа који седи, нагиње се, храмље и пада, све време тражећи близину тла. Гогоови покрети на позорници

Годоа, од кога су његови главни протагонисти зависни скоро исто колико и један од другог, уобличио у барем донекле боголико оличење темељне људске потребе за нечим трансцендентним – за оним што је свим људима неопходно за проналажење животног смисла, спасења, испуњења и/или среће, а што људи самима себи или једни другима не могу да пруже, нарочито не онда када су спутани разним обавезама, забранама, немогућностима или нужностима.

Уз свето, Бекет је у *Гогоу* истакао и чињеницу да негативни аспекти човекове прекомерне везаности за религију или за утопију најчешће извиру из саме људске склоности ка ограничавању сопствених способности и потенцијала и ка обезвређивању своје актуелне ситуације. Приказујући Владимира и Естрагона како ни у једном чину његове драме не проналазе смислену алтернативу више или мање пасивном ишчекивању свог будућег спасења, он је нагласио да њих управо сопствена опредељеност за упорно ишчекивање будућег Годоовог доласка спречава да сами себе избаве из само наизглед безизлазне ситуације у којој се налазе. Зато његов Годо, између осталог, оличава и апсурдно одлагање човековог опредељења за личну потрагу за спасењем, смислом или било чиме другим што му је потребно *овде и сада*, а што му ни религија ни утопија не могу омогућити уколико он те креативне аспекте друштвене имагинације сопственим редуccionистичким и ескапистичким односом према њима сведе на њихове негативне појавне видове. А сама Бекетова драма о чекању Годоа своје читаоце подстиче на активно истраживање сопствених креативних могућности и на одговорно ширење сфере дозвољеног у међуљудским односима. Због тога је та позоришна маштарија о апсурдном ишчекивању Годоа, између осталог, и једна дубоко позитивна деонтичка дистопија. Она најпре проицљиво разоткрва паралишуће дејство прекомерне људске послушности и недовољно промишљеног прихватања релативних деонтичких ограничења као да су апсолутна и/или алетичка, а онда својом беспопштеном критиком ескапистичких варијанти религиозности и утопизма ствара један модеран мит о стално измичућем бољем сутра, захваљујући којем се „недолазећи Годо“ средином 20. века „устоличава“ негде тик поред „Сизифа, Прометеја и других митолошких фигура из давнина“ (Burkman 2008: 33-34), док се људи (пост)-модерног доба покрећу на што креативније истраживање и реализовање својих актуелних егзистенцијалних опција.

\*

Потенцијалне опасности прекомерне људске послушности и непромишљеног прихватања релативних деонтичких ограничења као да су апсолутна и/или алетичка луцидно је истакла још једна деонтичка дистопија

---

везани су за његове ципеле, а Дидијеви за његов шешир. Гого хоће да Срећко плеше, док Диди жели да овај мисли“ (Кон 1986а: 28-30).

позитивног типа – *Комедија њашијине* (*Komödie der Eitelkeit*) Елијаса Канетија. Та апсурдна драма из 1934. године на много је ведрији начин од Бекетовог *Годоа* сагледала неке од сличности и разлика између деонтичких и алетичких модалних ограничења које је „модерна фаза логичко-семантичке анализе“ у пуној мери раздвојила тек током шездесетих година 20. века (Долежел 2008: 125). Канетијева модернистичка дистопија о људској таштини у потпуности се, наиме, усредредила на узалудне покушаје једног друштва да посредством деонтичких модалних ограничења коригује неке алетичке недостатности људске природе, те да простим забранама огледања и портретисања исправи једну крајње сложену карактерну ману каква је људска сујета. Та шаллива дистопијска драма тако је показала да је човекова таштина, слично многим другим недостатностима људских бића, неминовни аспект човековог карактера, који се, нажалост, не може искоренити било каквим забранама или неком другом врстом идеолошког нормирања.

Због тога су главни закључци *Комедије њашијине* у потпуном сагласју са оним сегментима из *Феноменологије воље* у којима је Рикер истицао да су особености човековог карактера један од саставних делова онога што је „апсолутно невољно“ и безмало сасвим непроменљиво у људском животу. Зато барем укратко треба сагледати луцидне начине на које та Канетијева дубоко апсурдна драма о „деонтичком губитку“ убедљиво показује како се једна иницијално конструктивна забрана огледања и портретисања незауостављиво преображава у дистопијски тип рестрикција, и поред својих умногоме утопијских порива за искорењивањем људског самољубља и за супротстављањем ђаволу, који се, према народним предањима, неретко баш у огледалу крије.

Пошто се у фикционалном свету Канетијевог *Комедије њашијине* сматра да човекова сујета и нарцизам ометају цивилизацијски напредак људи, у том свету се прављење или поседовање огледала, фотографија и портрета проглашавају за злочине. Код Канетија се, штавише, забрањује и пливање да се људи не би огледали у свом одразу на површини воде. Суочени са тако необичним нормама, Канетијеви протагонисти најпре послушно ломе огледала и спаљују портрете, а неки се чак и хвале бројем уништених слика. Све се, међутим, више истичу разне негативне последице апсурдног уништавања огледала и уметнина, умногоме сличног нацистичком спаљивању књига. Уобличава се црна берза у оквиру које се огледање наплаћује. Отвара се санаторијум који омогућава вишечасовно огледање, а који политички званичници не затварају јер га и сами посећују. Професионални ласкавци почињу да зарађују пуким удељивањем комплимената чак и оним људима који су за сваки прекор, па у Канетијевом фикционалном свету све више постаје очигледна корисност реалног, аутентичног и критичког огледања и самосагледавања људи, и бескорисност потпуне забране сваке, па и самокритичне употребе огледала.

Стога ова Канетијева црна комедија на изузетно духовит начин преплиће своје доминантне деонтичке рестрикције са оним алетичким и

аксиолошким, исмевајући притом људску таштину, која је током тридесетих година 20. века бујала у многим секторима јавног и приватног живота у Европи, а нарочито у оквирима нацистичког мита о супериорности аријевске расе. И сам Канети шаљиво је говорио о томе да га на писање *Комедије шашишине* није подстакла само ужасавајућа одбојност Хитлеровог нацизма него и опуштајућа комичност људског нарцизма и сујетних поза у којима се мушкарци огледају у „берберницама“ (Willingham 1992: 70). Зато је ту своју апсурдну драму и уобличио у дистопијску комедију нарави и сатиричну причу о „деонтичком губитку“, која упечатљиво показује да је људску таштину, баш као и сасвим оправдану човекову потребу за самосагледавањем, улепшавањем и признавањем од стране других, потпуно немогуће забранити просто зато што су оне неутуђиви аспекти људске природе. Јер такви аспекти људскости проналазе више или мање смешне или страшне начине да се испоље чак и онда када су огледала, стакла и све друге рефлектујуће површине пред којима би људи свој изглед могли да коригују и дотерују, или пак да му се диве, претворене у потпуни табу.

\*

На самом крају овог деонтичког сегмента наше књиге укратко се осврћемо на једну позитивну деонтичку дистопију која је знатно ведрија од свих досад анализираних дистопијских прича о „деонтичком губитку“ – на шаљиви позоришни комад Вацлава Хавела који је луцидно насловљен *Меморандум*. Та умногоме сатирична драма, написана 1965. године „у периоду ‘пост-стаљинистичког стаљинизма’“, безмало свим својим призорима исмева „немарно, брљиво и опуштено наличје тоталитаризма“, истичући притом да би управо оно могло да подрије саме темеље тоталитарне идеологије (Klaić 1989: 213). У тој шаљивој деонтичкој дистопији најчувенијег чешког књижевника и политичара показује се како наизглед сасвим рационалне и методичне језичке реформе, које се као обавезне намећу чак и директорским фигурама, могу да постану потпуно апсурдне, те да доведу до краха пословне и безмало сваке друге људске комуникације. Зато се ова Хавелова сатирична варијанта приче о људском хибрису и „деонтичком губитку“ чита као шаљива драмска реминисценција на библијску причу о Вавилонској кули. Она својом апсурдном атмосфером упозорава на потенцијалне опасности перфекционистичке утопијске амбиције да се начини споразумевања међу људима потпуно усаврше ради брзог постизања друштвеног склада и напретка тако што главне људске проблеме препознаје најпре у наивном свођењу сложене антрополошке и социолошке проблематике на ону лингвистичку и комуниколошку, а онда и у одвећ насилном и/или превише брзом увођењу вештачког споразумевања као обавезног комуникативног обрасца.

На тај начин, Хавелов *Меморандум* оштро исмева кратковиде бирократске покушаје „ужурбаног увођења“ „потпуне рационализације људског општења“ (Klaić 1989: 216), која треба да осигура потпуно разумевање и општи склад у пословним и свим другим међуљудским односима, али која у већој или мањој мери игнорише човекову одвећ честу усредсређеност на личне интересе и на тренутне потребе, па људе не води остварењу њиховог утопијског сна о складном и слободном друштву него оваплоћењу њиховог дистопијског кошмара о одсуству безмало сваког споразумевања и слоге међу њима. Зато је ова Хавелова драма о „бирократском менталитету који своју разорност крије под плаштом добронамерне утопијске имагинације“ (Klaić 1989: 216) парадигматичан пример позитивне дистопијске критике оних појавних облика идеолошке и утопијске друштвене имагинације које Рикер анализира као патолошке и негативне. А уз то је и речит пример изузетно шаливе варијанте наратива какве Долежел назива причама о „деонтичком губитку“. Смешак својих читалаца Хавелов *Меморандум* подстиче пре свега тиме што подругљивом критиком бирократских и тоталитарних механизма „уређивања“ друштва истиче изузетно охрабрујућу чињеницу да чак и међу ригорозно нормираним заједницама тоталитарног типа понекад има оних немарно и недовољно организованих, које њихове сопствене недостатности и бизарности урушавају ефикасније од било каквих еманципаторских и побуњеничких подухвата.

## 2.2. Доминација лошег и индиферентног у аксиолошким драмским дистопијама

Аксиолошки систем модалних ограничења који одређује шта је у неком фикционалном свету вредно, пожељно или на неки други начин добро, а шта је безвредно, непожељно или на неки други начин лоше или „индиферентно“ (Doležel 2008: 135), омогућава појавни вид валоризације који је деонтичком модусу вредновања у великој мери комплементаран. Зато ћемо у овом сегменту своје књиге разматрати на које се начине дистопијске драме у којима доминирају аксиолошка модална ограничења усредсређују на разне вредносне системе и хијерархије, а не само на оне моралне и друштвене, којима се обично баве дистопије деонтичког модалног типа. Као репрезентативне аксиолошке позоришне дистопије анализираћемо драме *Они* Станислава Виткјевича, *Сћеница* и *Хлаган џуш* Владимира Мајаковског, *Калијула* Албера Камија, *Порџреџ* једне *џланеш* Фридриха Диренмата, *Толер* Танкреда Дорста и *Машина Хамлеџ* Хајнера Милера. Укратко ћемо се осврнути и на најважније дистопијске аспекте Чеховљевог *Вишњика* и Брехтове антиратне сатире *Мајка Хроброст*, а најдетаљније ћемо анализирати аксиолошку дистопију *Мара/Саг* као најчешће извођену дистопијску драму Петера Вајса.

\*

Доминација аксиолошких модалних ограничења у утопијској и дистопијској литератури обично истиче слојевитост и многобројне „варијетете“ добра и зла као изузетно сложених феномена који могу да обухвате или пак да обезвреде читав низ вредности: оно што је праведно, пожељно, лепо, корисно, угодно, занимљиво итд. Зато су фикционални светови аксиолошких утопија и дистопија изузетно обухватни. Они обично сагледавају читаву лепезу људских вредности спрам којих се позитивни и негативни аспекти стварног света много јасније уочавају. Притом аксиолошке утопије обично покушавају да усагласе разне појавне видове људских вредности, па се њихови закључци неретко подударају са ставовима савремене аксиологије која тврди да етичке, естетичке, епистемолошке и логичке вредности тек заједно „утврђују смер којим би живот требало да тече“ (Riz 2004: 807). Због тога су аксиолошке утопије само донекле блиске Земљи Дембелији. Њихово је истраживање поља могућег обично знатно шире од дембелијског истицања вредности изобиља, доколице и мира, а њихово осуђивање „деградације човјека“ „глађу“, „мукотрпним радом“ и „ратом“ неретко обухвата разне варијетете људског благостања, којима аксиолошке утопије специфично дембелијске вредности обично доводе у везу са вредностима „Земаљског раја“ или пак са вредностима које као врхунске поштују пастири-филозофи и песници-љубавници из идила и пасторала (Suvin 2010: 148).<sup>9</sup>

Када аксиолошке утопије постоје у свом позитивном појавном облику, онда оне предочавају човеково „активно супротстављање ентропији“ и „вечну људску тежњу ка складу“ (Ђерговић-Joksimović 2009: 13). А када добро уређено друштво представљају као друштво потпуно усклађених етичких, естетичких и разних других вредности, обично се јављају у својој негативној – перфекционистичкој и/или ескапистичкој – појавној форми, којом најчешће настоје да покажу да је вредности апсолутно правичног друштва потпуно срећних и слободних појединаца сасвим могуће остварити искључиво људским снагама. Таквим одвећ амбициозним аксиолошким утопијама умногоме су комплементарне аксиолошке дистопије јер оне обично истичу бројна несагласја и узајамно подривање различитих људских вредности, циљева и жеља, па превасходно указују на сложене односе између разних појавних облика добра и зла, показујући уједно и то да се апсолутно добро тешко може освојити искључиво људским снагама. Зато се у аксиолошким дистопијама нижу бројни

<sup>9</sup> Усредсређеност аксиолошких утопија на различите људске вредности један је од најважнијих разлога због којих управо њима највише одговара Сувинова теза да утопија даје „нову функцију“ древном „топосу *mundus inversus*“ пошто она за сврху има „спознају о томе“ да „аутор (и читалац) доиста живе у аксиолошки изокренутоме свијету“, који би могао да буде много бољи и знатно садржајнији (Suvin 2010: 331).

сукоби и несагласја између њихових кодексних и субјективних аксиолошких модалитета, па оне на различите начине истичу да све оно што је за неке појединце или друштвене групе вредно и добро за неке друге може да буде безвредно и лоше. А из истог се разлога управо у њима најбоље може сагледати релативност доживљаја одређених светова као утопијских или дистопијских. Јер аксиолошке дистопије најчешће показују да је утопија или идеологија неког појединца или друштвене групе обично у већој или мањој мери дистопијска за већину других, а да је све оно што је у перфекционистичким утопијама и у конзервативно-дисторзивним идеологијама представљено као опште и апсолутно добро у великој мери индивидуално и релативно.

Када постоје у својим позитивним појавним видовима, аксиолошке дистопије бројне сумње у човеково досезање апсолутног добра пре или касније доводе у везу са трезвено оптимистичном надом у досежност барем неких варијетета одређених релативних бољитака, па управо оне убедљиво сведоче о предностима тога што је утопизам у 20. веку превасходно постојао у својој дистопијској форми. О таквим предностима на свој начин сведоче и аксиолошке дистопије негативног типа, и поред тога што оне у оквиру својих дубоко песимистичних имагинативних визија најчешће истичу заводљивост, наметљивост и учинковитост разних појавних видова зла. Јер чак и негативне аксиолошке дистопије људску патњу и порочност сагледавају битно другачије од радикално песимистичних антиутопија, а умногоме слично феноменологији Пола Рикера – као увек могуће, а не као нужне антрополошке и социолошке феномене. Због тога и негативне аксиолошке дистопије понекад тематизују исто оно што се обично налази у фокусу позитивних дистопија тог модалног типа: више или мање бунтовно и/или револуционарно подривање или пак нихилистичко обезвређивање опресивних, конзервативних и/или дисторзивних друштвених вредности и хијерархија од стране бутовнички или нихилистички настројених аксиолошких странаца.

Па ипак, негативне аксиолошке дистопије најчешће тематизују саме више или мање лоше учинке негативних идеологија и утопија, које, замишљајући неко боље друштво, исувише често на жртву приносе неке од најдрагоценијих вредности и тековина модерног времена. А таква њихова умногоме суморна усредсређеност на оно што је лоше поприма радикално песимистичне тонове онда када оне отворено сумњају у могућност досезања кључних етичких вредности. Тада аксиолошке дистопије безмало све човекове покушаје успостављања праведног друштва представљају као узалудне потраге за савршенством или пак тематизују човекове потраге алтернативног типа, у којима људске заједнице идеале правичности и равноправности замењују нечим што им делује као једнако привлачно, а потпуно оствариво. Као алтернативу апсолутно праведном друштву негативне аксиолошке дистопије најчешће истражују разне варијанте друштвене корисности и колективизма, које, међу-

тим, обично раскривају као слабе замене за истинску моралност, а уједно и као снажне кочнице аутентичне креативности, самосвојности и остварености људи. Зато је дубоки песимизам екстремно негативних аксиолошких дистопија ипак битно различит од крајње суморног конзервативизма и ригидности негативних идеологија и антиутопија.

У позоришној уметности 20. века парадигматичан пример таквих екстремно негативних аксиолошких дистопија може се наћи међу крајње песимистичним авангардним драмама пољског прозног и драмског писца, сликара, фотографа и филозофа Станислава Виткјевича Игњација. Он је током читавог живота стварао више или мање меланхолична уметничка дела, да би насплетку извршио самоубиство крајем историјски преломне 1939. године. Стога његове дубоко суморне авангардне драме приказују гашење креативности и виталности „модерног ума“, који одговарајућу замену за одбачене „теолошке парадигме“ и традиционалне обрасце лепоте живљења не успева да пронађе у варљивим, тривијалним или пак фашистички деструктивним идеолошким конструктима новог времена, као ни у утопијским потенцијалима уметничких, научних или било којих других људских подухвата (Клаић 1989: 226). У Виткјевичевим драмама такви се утопијски подухвати углавном подривају „у наметнутој еволуцији човечанства ка једнообразној упросеченој колективности“, упркос томе што се ни таква колективност не сагледава као нешто што би могло да спречи коначни крах цивилизације (Клаић 1989: 228).

Тако дубоко песимистични аспекти Виткјевичевих позоришних визија нарочито су истакнути у његовој најуспелијој дистопијској драми насловљеној *Они*. Та аксиолошка дистопија из 1920. године тематизује порицање вредности и организовано уништавање драгоцених уметничких дела, као и спутавање и онако већ исцрпљене креативности модерних уметника и њихових поштовалаца, те гротексну ерозију њихових еротских и естетских страсти. Упоредо са призорима углавном незадовољених еротских жудњи једне угледне грофице која је и врхунска глумица, њеног љубавника посвећеног сакупљању и проучавању уметничких дела и њеног осветољубивог бившег мужа, који се због својих професионалних и брачних пораза приклања једној крајње деструктивној идеологији супротстављеној безмало свим појавним видовима уметности, та Виткјевичева драма приказује и уништавање једне вредне збирке класичне и модерне ликовне уметности, забрањивање музичке уметности и систематско подривање позоришног живота. Притом је та дистопијска драма симболично насловљена називом једног тајног друштва које се „само шапатом“ назива „Они“, а које је скривено оружје крајње дисторзивне и конзервативне идеологије која, зарад успостављања тобожње моралности, „једнообразности и утилитарности“ (Клаић 1989: 232-233), предано ради на уништавању аутентичних уметничких вредности. Такав наслов Виткјевичеве драме одмах открива његову усредсређеност на идеолошке расцепе у људском

друштву, а сама драмска радња се фокусира на различите начине на које једно деструктивно тајно друштво свеколику позоришну уметност представља као више или мање безвредну – као узалудно трошење друштвених потенцијала који би могли да се употребе на неке „корисније“ начине. Стога Виткјевичеви *Они* посебно упечатљиво приказују како једно дубоко подељено људско друштво позоришној уметности намеће некакав сувише апстрактни и већ истрошени театарски образац „Чисте форме“ који ће њену вредност подривати изнутра (Klaić 1989: 232).<sup>10</sup>

Највреднија Виткјевичева аксиолошка дистопија, осим свега тога, предочава и отуђеност, меланхолију, креативну исцрпљеност и доколичарење самих уметника и њихових поштовалаца, и то као нешто што уметност и њене разне учинке гуши готово исто колико и рестриктивни идеолошки шаблони, који, служећи тобожњој друштвеној корисности, углавном подстичу само равнодушност или незадовољство житеља Виткјевичевог фикционалног света. Притом дистопијска драма *Они* уједно истиче и како тај спој спољашњег и унутрашњег подривања вредности класичне и модерне уметности води готово потпуној парализи људског делања, будући да уништава управо естетску сферу – ону која људске жудње, креативност и индивидуалност подстиче на много суптилније начине од човекових еротских или било којих других страсти. Зато је логичан исход ове Виткјевичеве дубоко песимистичне драме у томе што сви њени главни ликови и њихове животне опције доживљавају некакав пораз. Вољена и цењена грофица и глумица – чија је аутентично креативна уметничка природа и заводљива женственост током читаве Виткјевичеве драме истицана као својеврсни облик позитивног аксиолошког странствовања, и као једно од последњих упоришта лепоте живљења, уметничког стварања и нејаке силе отпора антипозоришној агенди тајног друштва – напослетку губи живот, и то баш у позоришту, а њен ожалошћени љубавник завршава у затвору због признања убиства које није починио. Егзистенцијални пораз доживљава и грофичин љубоморни бивши муж који после њене смрти постаје још више огорчен, али који и поред тога ипак истрајава у служби деструктивној идеологији чијој извитопереној визији моралности и утилитарности на крају Виткјевичеве драме више ништа не стоји на путу.

\*

Међу позоришним дистопијама аксиолошког модалног типа има, наравно, и оних које су суморној Виткјевичевој драми *Они* умногоме супротне зато што много мање критикују конзервативне идеологије морализаторског

<sup>10</sup> Више о Виткјевичевој „самопародији његове властите теорије ‘Чисте форме’“ видети у: Klaić 1989: 232-233.

погледа на свет него футуристичке утопије хедонистичке животне оријентације – оне утопије које разна задовољства и слободе људи претпостављају њиховој моралности пошто као највишу вредност виде људску срећу, а не правичност људи и њиховог друштвеног уређења. Такве аксиолошке дистопије скрећу пажњу на то да хедонистичке верзије утопијске имагинације некакав бољи свет обично замишљају као сувише сличан земљи изобиља или „земаљском рају, створеном изричито за ужитак и весеље“ неколицине изабраника заштићених од бола, а ситих задовољства, и потпуно неометаних „било каквим обавезама или дужностима“ (Klaić 1989: 54-55). Притом такве дистопије на изразито критички начин истичу чињеницу да хедонистичке утопије одвећ често превиђају разна могућа трења између личних хтења њихових житеља и кодексних ограничења аксиолошког модалног типа, баш као и разна могућа несасгласја између аксиолошких и деонтичких модалних рестриција. Због тога такве аксиолошке дистопије на разне начине показују да оно што је људима у потпуности допуштено многим од њих често није нимало пожељно, да им је оно што је обавезно често и крајње непожељно, те да управо забране пркосно кршење табуа могу да учине најпожељнијим видом људске делатности.

Једнако често такве дистопије упозоравају и на високу вероватноћу разочаравајућих исхода хедонистичких утопијских амбиција пошто на разне начине истичу да чак и задовољење једног од средишњих хедонистичких прохтева – оног за слободом „да се властита задовољства следе без икаквих ограничења“ – може да води радикалној равнодушности људи, услед њиховог прекомерног „засићења“, а неретко и „пукој досади“, услед њихове пренаглашене индиферентности (Klaić 1989: 55). Због свега тога такве аксиолошке дистопије више од свих осталих модалних типова дистопијске имагинације разоткривају противречја људских жеља и неусаглашеност личних идеала, потреба и хтења са реалијама садашњице и са породичним, националним или неким другим људским вредностима и дужностима. Зато се оне екстремно критички усредсређују управо на оно што губе из вида бројни ескапистички и перфекционистички облици утопија које Рикер критикује као патолошке због њихових ескапистичких узмицања од стварног ка имагинарном или због њихове перфекционистичке логике *све или ништа* која потпуно игнорише све мање искључиве алтернативе.

Притом је критичка оштрица таквих аксиолошких дистопија које преваходно исмевају ескапистичке и перфекционистичке утопије хедонистичког типа обично усмерена и према ономе што Рикер критикује као патолошке учинке идеологија, па је њихов критички захват изузетно обухватан. Осим негативних аспеката хедонистичког утопизма, оне критички сагледавају и разне видове идеолошког конзервативизма и дисторзивности. Али ипак много чешће постоје као конструктивне него као деструктивне критике идеолошких прокламација или наивних утопијских маштарија о „рогу

изобиља“, због чега се негативни појавни облици дистопијске друштвене имагинације међу њима јављају знатно ређе него међу дистопијама деонтичког модалног типа. Такве дистопије, наиме, обично постоје у својим позитивним појавним облицима – у обличју изузетно луцидних драма какве Клаић назива „предиктивним *сатирама*“ зато што примећује да се у њима демагошки облици дисторзивне идеолошке реторике раскривају на крајње духовит начин, док се неодмерене утопијске амбиције и трапави напори досезања жељеног стања ствари „свом брзином и свим средствима“ разоткривају као екстремно наивни, а потенцијално погубни (не)људски подухвати (Клаић 1989: 207; курзив – С.К.).

Но, чини се да ни такве изузетно луцидне и релативно ведре аксиолошке дистопије ипак не би требало сагледавати на том Клаићевом трагу као некакву сатиричну књижевност, него да и њих, као и све остале дистопије, треба посматрати као фикцију која је због свог великог критичког потенцијала оној сатиричној само донекле блиска.<sup>11</sup> А притом најпре треба сагледати како такве дистопије нарочито оштро критикују претерану самоувереност и нестрпљивост оних утописта који би сласти замишљених срећних заједница хтели да искусе одмах и у целости, те да потпуно избегну личне или колективне напоре и одговорности, као и реално суочење с актуелним проблемима друштва и са сложеним противречјима стварности. Зато се у овом поглављу своје књиге већ сада усредсређујемо на најважније футуристичке драме руског авангардног песника, драматурга, ликовног уметника, редитеља и глумца Владимира Мајаковског – на оне драме које подробно указују на превелику удаљеност ескапистичких појавних видова комунистичких утопија од стварних друштвених изазова, али ипак не губе сваку наду у аутентичне утопијске потенцијале комунизма. Најпре анализирамо његову аксиолошку дистопију *Сшеница (Клон)* – чувену авангардну драму из 1929. године која говори о „угроженој пролетерској чистоти“, о „налету буржоазије, псеудоинтелигенције и лумпенпролетаријата“ и о „обновљеним потрошачким апетитима“ у једној високо индустријализованој комунистичкој држави (Клаић 1989: 208).

У тој футуристичкој дистопији, индикативно насловљеној по једном од најгорих паразита међу инсектима, Мајаковски исмева наводно идеални живот у комуни тако што сликовито приказује како један лењивац, који је превише жељан угодности живота у доколици и у општем изобиљу, најпре дословно и наивно схвата „паролу да будућност припада пролетаријату“, а онда се лажно представља као пролетер, покушавајући да „колективну будућност комунизма“ „себи приграби“ одмах, и то венчањем са имућном буржоаском девојком (Клаић 1989: 208-209). Таквим понашањем тај паразит Присипкин вредности и предности комуне, које би требало да служе свачијој добробити, покушава

<sup>11</sup> О битним сличностима и још битнијим разликама између утопијске, дистопијске и сатиричне књижевности видети у: Suvin 2010.

да претвори у личну корист и привилегију. Зато њему баш због превелике нестрпљивости, себичности, лењости и снобизма потпуно измиче жељени хедонистички животни стил налик оном дембелијском. Он, наиме, бива принуђен на то да се после своје свадбе која се окончава катастрофом суочи са њему крајње непожељним суздржаним и аскетским начином живота. Публика Мајаковског посматра га како у будућности животари у једном стакленом кавезу зоолошког врта, који мора да дели са једном себи сличном стеницом, да би га напредни људи будућности посматрали као негативан реликт превазиђених порока из прошлости.

Притом све те необичности везане за лик Присипкина постају још апсурдније када се има у виду то да Мајаковски у *Стѐници* замишља будући тријумф комунизма и технологије који је оличен у некаквој светској федерацији комуна, безмало потпуно лишеној немаштине, неприлика и порока. Због тога се порочни и незадовољни Присипкин у тој дистопијској драми издваја као својеврстан аксиолошки странац који је и у технолошки напредној будућности и даље жељан музике, пића, узбуђења и свакојаких, па и примитивних и приземних ужитака какви се у „хладном механизованом свету без радости“ сматрају застарелим и превазиђеним (Klaić 1989: 209). Посредством таквих Присипкинових недостатака, незадовољстава и неприлика Мајаковски у *Стѐници* истиче да би људи који су суочени са искључиво технолошким цивилизацијским напретком могли да буду потпуно лишени егзистенцијалних искустава радости, узбуђења, уживања, забаве и инвентивности – управо оних искустава која истрајавају као Присипкинова стална потреба. Зато он тог свог главног протагонисту и представља као у кавезу заточеног аксиолошког странца и као својеврсну жртву будућег друштва светске федерације комуна. А саму комуноу предочава као једну конзервативну заједницу у којој су на снази изузетно оштра аксиолошка и деонтичка ограничења – као квазифуруристичко друштво које је угушено развијеном технологијом, обухватним надзорним апаратом и једнообразним укусом својих чланова, а уз то је и оптерећено ригидним нормама које у великој мери намећу „аскетски, па чак и пуритански животни стил“, као и барем делимичну варијанту општег равнодушја (Klaić 1989: 211).

Па ипак, Мајаковски у *Стѐници* ни у једном тренутку не пориче могућност да би „негде у будућности“ заиста могла да постоји „високо технолошка, а ипак хедонистичка“ комунистичка култура, у којој би машине заиста обезбеђивале људско благостање и ужитак у разним узбуђењима и угодностима (Klaić 1989: 211). Он, напротив, ту своју изузетно духовиту драмску критику ескапистичких псеудоутопија и конзервативних идеолошких апарата уобличава у дубоко позитивну аксиолошку дистопију којом истиче до које би мере свако доживљавање садашњости, замишљање будућности или памћење прошлости могло да буде туробно ако би у потпуности било лишено

аутентичних утопијских маштарија и амбиција какве је он крајем двадесетих година 20. века у комунистичким идејама још увек покушавао да нађе.

Склоност конзервативних идеологија да надзиру и организују све аспекте друштвеног живота, као и том склоношћу подстакнут утопизам ескапистичког типа, Мајаковски исмева и у *Хладном љушу (Баня)* – свом последњем позоришном комаду, којим је, баш као и претходно написаном *Сћеницом*, такође покушао да аутентично етичке и естетске идеале утопијске будућности комунизма заштити од погрешних идеолошких избора у садашњици. У тој аксиолошкој дистопији из 1929. године он је најпре приказао упечатљиво оваплоћење негативног комунистичког система надзора и бирократије „у типичном функционеру, другу Победоносикову“, а затим је показао како се тај друг „без зазора меша у све аспекте стварности“ не би ли је у потпуности „надзирао и ‘координирао’“ (Klaić 1989: 211), да би након тога и самог Победоносикова суочио са једном вишом надзорном силом која надзире чак и тог дежурног надзирача – са једном знатно моћнијом инспектором из будућности. Приказао је, наиме, како некаква Фосфорна жена, као крајње необичан амбасадор будућности, врши подробну инспекцију савремених прилика – истих оних које ригорозно надзире и Победоносиков – али на основу сасвим другачијих етичких и естетских мерила и у име неких других вредности.

Тако је Мајаковски систем вредности и надзора друга Победоносикова раскринкао као пуки конзервативизам који је изузетно лош и прекомерно омеђен ситничавим мерилима и кратковидим бирократским циљевима актуелне идеологије. А онда се усредредио на Фосфорну жену као на крајње необичног аксиолошко-алетичког странца. Притом је нарочито истакао вредносне критеријуме на основу којих она лошу садашњост оцењује са становишта знатно боље будућности свог напредног друштва у којем су комунистички идеали друштвене равноправности и добробити у великој мери већ остварени. А подробно је сагледао и конкретне начине на које она, руководећи се тим супериорнијим критеријумима и системом вредности, дежурног надзирача Победоносикова оцењује као бескорисног члана њему савременог друштва и као главног виновника бирократске запарложености и учмалости, због чега управо њега оставља за собом у стегама очигледно лоше садашњости, док у напредну будућност свог „високоморалног“ друштва општег благостања посредством једне временске машине одводи само врле људе и „примерне раднике“, који су завредили да искусе благодети комунизма, а уједно се ни на који начин нису показали као потенцијално опасни фактори који би остварене идеале друштвене равноправности и добробити нечим могли да угрозе (Klaić 1989: 212).

Таквим њеним оценама и одлукама Мајаковски је своје савременике подстакао на интензивно размишљање о томе да ли ће „уопште успети“ да остваре „прокламоване идеале“ комунизма ако се не супротставе идеологији

„бирократа попут Победоносикова“, а уједно их је уверио у то да би за истински заслужне делатнике барем будућност могла да буде „поштеђена“ конзервативне „бирократске ’координације’“ (Klaić 1989: 212). Због тога је и ова његова позоришна дистопија, баш као и претходно написана *Сћеница*, парадигматично позитиван образац аксиолошке критике конзервативних идеологија и ескапистичких утопија. Њен критички настројени оптимизам, који по много чему подсећа на сатиричне аспекте Гогољевог *Ревизора*, видљив је чак и из данашње перспективе, упркос томе што су „прави Победоносикови“ и њихов совјетски апарат безмало одмах забранили њено извођење, а њеног даровитог аутора нису спречили да недуго после тога изврши самоубиство 1930. године (Klaić 1989: 213).

\*

Аксиолошке дистопије које су усредсређене на критику хедонистичких или било којих других утопија перфекционистичког типа понекад постоје у обличју аксиолошких варијанти прича о људском хибрису и о више или мање неуспелим личним или колективним потрагама људи за свачијом срећом и за општим добром. Такве дистопије често исмевају претерано амбициозне утопијске подухвате, а још чешће исмевају саму перфекционистичку логику, која свођењем огромног поља људских могућности на *све или ништа* ниподаштава било каква делимична постигнућа и помаке људи, док истовремено подстиче њихове изузетно радикалне подухвате који, нажалост, могу да буду екстремно деструктивни.

Потенцијалне опасности перфекционистичке логике *све или ништа*, коју је у својим *Предавањима о идеологији и уједињујућој* најоштрије критиковао Рикер, подробно ће бити анализирани у другом сегменту закључног поглавља наше књиге јер ће тај сегмент у целисти бити посвећен Камијевој позоришној дистопији о најозлоглашенијем римском императору. У њему ће бити сагледано како је аутор *Митта о Сизифу у Калигули* представио тиранску страховладу помахниталог младог императора који је током своје кратке владавине захтевао *све* – да људи не умиру и да буду срећни, а да он поседује чак и месец, *или ништа* – радикално обезвређујућу логику нихилизма и дубоког равнодушја. А биће размотрано и на које је начине Ками самог Калигулу представио као једног одвећ театаралног и педагошки настројеног тиранина, чији радикални подухвати на парадоксалан начин оличавају оба типа аксиолошког странствовања која разликује Долежел – и нихилистичку индиферентност према свему и аксиолошку варијанту бунтовништва. Зато у овом сегменту наше књиге само кратко истичемо чињеницу да управо аксиолошке дистопије сличне Камијевом *Калигули*, поред средишњег сужејног мотива хибрису перфекционистичких утописта, обично тематизују и субјективни карактер људске среће и илузорност

било чијих наивно утопијских илузија да би сасвим различите појединце исти или слични животни обрасци могли да учине истински срећним. Јер такве аксиолошке дистопије понекад истражују чак и могуће одговоре на једно од кључних питања (анти)утопизма: може ли се срећа свих људи досегнути било којом друштвеном архитектоницом ако сваки човек срећан живот замишља на неки свој начин и ако су све утопије у већој или мањој мери „израз“ „личних приоритета“ и преференција управо оних појединаца који су „толико ташти да претпостављају“ да баш њихови ставови и „лични укуси треба да буду претворени у законе“ (Berneri 1950: 259)?

\*

Осим аксиолошких дистопија посвећених хибрису и таштини перфекционистичких утописта, и већина других дистопијских визија тог модалног типа истражује субјективност људске среће и разне разлоге њеног измицања. А притом те разлоге најчешће проналази у непостојању апсолутно објективног и универзалног система вредности. Зато се у већини аксиолошких дистопија подробно расправља о релативним, апсолутним, субјективним, објективним и универзалним вредностима, или се пак неке од њих више или мање оштро оспоравају, док се у исти мах критички преиспитује и неки општи или лични систем вредности. Управо због тога аксиолошке дистопије често посежу за ширењем просторне и/или временске перспективе сагледавања људи и оних егзистенцијалних околности у којима они тренутно живе, као и оних егзистенцијалних околности у којима су већ могли или би тек могли да постоје.

Такво ширење просторне и/или временске перспективе сагледавања људског живота нарочито је својствено аксиолошким дистопијама позитивног типа, којима, осим Камиевог *Калијуле* и најчувенијих драма Мајаковског, припада и постмодернистичка драма *Портрет једне планете* (*Porträt eines Planeten*) чувеног швајцарског књижевника и сликара Фридриха Диренмата. Та Диренматова аксиолошка дистопија из 1971. године промишљено иронизује (пост)модерно доба, као и некадашње и будуће цивилизацијске рутине и помаке, тако што својим позоришним визијама барем донекле захвата безмерна космичка пространства, а својом збијеном, скоковитом и елиптичном темпоралношћу макар делимично обухвата екстремно дуготрајан период од настанка до нестанка људске врсте због неке супернове у далекој будућности. Посредством те радикално проширене просторне и временске перспективе, *Портрет једне планете* указује на релативност човековог вредновања било чега, а нарочито својих болних искустава, па се умногоме разликује од екстремно песимистичних дистопијских драма о смаку света, какве смо у претходном сегменту наше књиге пронашли у Копитовој, Бекетовој, Гримберовој и Бовеновој позоришној уметности. Насупрот тим деонтичким

(пост)апокалиптичним драмама негативног типа, та Диренматова позитивна аксиолошка дистопија о смаку света своје протагонисте не суочава са (ауто)-деструктивним последицама њихових превише рестриктивних обавеза и забрана, него их једном конструктивном критиком њиховог его-, антропо- и геоцентризма суочава са спознајом да је читав земаљски свет сведен на оквире једне од мањих планета у космосу и да су дужине трајања појединачних улудо „протраћених“ или промишљено „испуњених“ људских живота (Klaić 1989: 176), баш као и разних више или мање напредних цивилизација, готово безначајне у поређењу са бројношћу, разноликошћу и безмерно дугим временом одвијања космичких процеса. Читава историја човечанства, са својим развојним фазама, бурним преокретима и бројним идеологијама, као и са разним личним узлетима и падовима, „брачним свађама“ и „политичким биткама“ Диренматових протагониста, не доживљава се у његовој драми као „средишњи догађај природе“, него као „реткост или каприц“ (Klaić 1989: 176). А ствари слично стоје и у поговору, који је за *Порџреј једне ѿланетје* написао сам аутор, пошто је људски живот и у том тексту описан као сасвим случајан космички раритет.

Таквим сабијањем читавог земаљског живота и „огромних временских раздобља“ у брзу смену „кратких сцена“ и мноштва „слика дневних збивања“ која су лишена „убичајене важности“ какву смо најчешће „склони да им придајемо“, *Порџреј једне ѿланетје* нуди једну беспошtedну критику човековог антропо- и геоцентризма (Klaić 1989: 176-177). Али ипак проналази делотворне начине да истовремено критикује и неоправдано потцењивање људских потенцијала као потпуно погрешан став којим човек сам умањује своју вредност и величину. Зато се та Диренматова драма доживљава као аксиолошка дистопија позитивног типа која јасно показује да, и поред тога што су на „космичкој скали збивања“ сви „земаљски дистопијски обрти“ и неприлике пуке тричарије, ипак сваки човек, уколико већ мора да се суочи са некима од њих, треба да покуша да их барем донекле претвори у какве-такве прилике за лични и/или цивилизацијски развој (Klaić 1989: 177). Зато се у тој Диренматовој дистопији, која осим својих доминантних аксиолошких модалитета истиче и оне алетичке, чак и крај „Сунчевог система“ предочава као почетак неког „новог живота“. „Експлозија Сунца разбацује по свемиру честице живота“ које ће се пренети „са распадајуће на новостворене планете“ (Klaić 1989: 176-177), а тај будући догађај, и поред тога што не подразумева опстанак људске врсте, посматраче Диренматове драме ипак подстиче на то да свој живот, докле год могу, користе много креативније него што то обично чине, те да своју егзистенцију никада не сведу на рутине и баналности свакодневице, на било коју варијанту нихилистичког равнодушја, нити на било какве цивилизацијске странпутице. Због тога се стиче утисак да промишљени прагматизам *Порџрејта једне ѿланетје* људе превасходно подучава томе да свој

животни век, егистенцијалне могућности и когнитивне видике много више цене и знатно трезвеније вреднују, те да трагају за што креативнијим односима према сопственим могућностима и према свету око себе, јер би посредством таквих односа можда могли да сачувају драгоценост разних појавних видова живота и да изнедре бројне виталне алтернативе свом кратковидом гео-, антропо- и егоцентризму.

\*

У оквиру дистопизма аксиолошког модалног типа, као и у оквиру оног деонтичког, често се уобличавају дистопијске приче о странствовању. Зато међу протагонистима аксиолошких драмских дистопија обично постоји барем један бунтовно настројени лик каквог би Долежел назвао аксиолошким странцем. Међутим, разлози за побуну и за подривање конзервативних и/или дисторзивних идеолошких вредности, институција и хијерархија од стране неког аксиолошког странца увек се битно разликују од разлога који на отпор и бунт подстичу бунтовника деонтичког модалног типа. Аксиолошки странац не супротставља се толико овом или оном низу забрана и осталих друштвених норми колико самом систему вредности на којима те норме почивају. Када тај странац постоји у обличју аксиолошког бунтовника, онда он више или мање активно подрива кодексне вредности дистопијског света у којем живи јер их доживљава као неправедно или неадекватно наметнуте од стране актуелних моћника. А када постоји у обличју нихилисте, онда негира чак и „сам чин валоризације“ зато што је равнодушан према свему осим према самоме себи (Doležel 2008: 135).

Аксиолошки странци бунтовничког типа најчешће се јављају у дистопијским драмама које тематизују револуцију као једно од најбржих, али и потенцијално најпроблематичнијих средстава да се стари друштвени поредак који је оцењен као лош и безвредан замени неким новим и бољим. Такве позоришне дистопије понекад замишљају тек могуће револуције, па критички сагледавају светлу будућност коју свака од њих пројектује у својим обећањима и прогласима. Но, ипак се знатно чешће осврћу на разне већ покушане или већ реализоване револуције у оквиру ближе или даље прошлости европске или неке друге цивилизације, па упоређују њихове прокламоване вредности и утопијске циљеве са бројним (зло)употребљеним средствима, методама или исходима револуционарних преврата. А истовремено сагледавају изузетно важне улоге које у револуционарним збивањима играју бунтовници аксиолошког модалног типа. Због тога у самој завршници овог аксиолошког сегмента наше књиге упоредно анализирамо три чувене аксиолошке позоришне дистопије о још чувенијим револуцијама, које су све индикативно насловљене именима неких од најпознатијих стварних или фикционалних бунтовника – чувени позоришни

комрад *Мара/Саг* немачког књижевника Петера Вајса, неоекспресионистичку драму *Толер* немачког драмског писца и приповедача Танкреда Дорста и врхунско постдрамско остварење *Машина Хамлеј* источњемачког драмског писца, песника и позоришног редитеља Хајнера Милера. Најпре као парадигматичан пример револуционарних дистопија које су загледање у бурну прошлост европске цивилизације анализирамо Дорстовог *Толера*, а онда посебну пажњу посвећујемо Вајсовој најзначајнијој драми *Мара/Саг* као аксиолошкој дистопији која је у целости посвећена најчувенијој европској револуцији – оној буржоаској која је у Француској започета 1789. године.<sup>12</sup>

Дорстова драма *Толер (Toller)* из политички бурне 1968. године изузетно је садржајна аксиолошка дистопија пошто детаљно говори о хаотичним револуционарним збивањима која су у Баварској уследила одмах после завршетка Првог светског рата. Речито је већ и то што је та драма насловљена презименом чувеног немачког експресионистичког књижевника и револуционара, Ернста Толера, као и то што њени драмски призори подробно прате његова узалудна настојања да револуцију побуњених баварских радника некако заштити од нечасних средстава реализације и да је усмери у правцу аутентичне ревитализације и иновације хуманистичких вредности. Речит је, осим тога, и Дорстов поднаслов „Сцене из Немачке револуције“ јер умногоме истиче чињеницу да је та његова неоекспресионистичка аксиолошка дистопија која фикционализује стварне историјске догађаје и личности уједно и својеврсна постмодернистичка историјска драма о револуционарним настојањима радника да Баварску претворе у совјетску републику. А нарочито је речит сам почетак те Дорстове аксиолошке дистопије јер се већ у њеним уводним исказима предлаже могућност да се „револуција крви“ замени „револуцијом љубави“ (Dorst 2017: 124), али се онда све време преиспитују и преиначавају револуционарни циљеви, као и средства и начини њиховог спровођења у дело,

<sup>12</sup> Опште је познато да је са револуционалном тематиком донекле повезан и *Вишњик (Вишнёвџий сад)* – последња трагикомедија Антона Павловича Чехова, која превасходно говори о друштвеним превирањима узрокованим ослобађањем кметова, али која уједно наговештава и противречја Октобарске револуције, што нарочито чини наивно идеалистичким ставовима и отворено бунтовничким покличима вечитог студента Трофимова. Но, пошто та Чеховљева породична драма из 1904. године жанровски не припада позоришном дистопизму, овде само кратко напомињемо да она барем донекле садржи неке важне аспекте аксиолошке дистопијске имагинације зато што њена вербална и невербална симболика, која је најуже везана за тематику изгубљеног раја и за метафорику вишњика, Аркадије и секире, оштро преиспитује вредности и домете лепог и корисног, традиционалног и модерног, и природног и механичког, док једнако минуциозно преиспитује и исходе друштвено-технолошких иновација модерног доба и просветитељских идеја о цивилизацијском прогресу, указујући притом и на неке од најважнијих разлога због којих се утопијски снови неретко преображавају у дистопијске кошмаре.

при чему се уједно ствара утисак да су разни револуционарни напори и њихове углавном нежељене последице толико широког дејства да највећи део Баврске претварају у својеврсну дистопију.

Умногome је индикативан и сам изглед Дорстове позорнице на којој се „*најоредно*“ одигравају призори политичких расправа које подсећају на циркуску „*параду*“ пошто се изводе „*на неколико сцена*“ осветљених „*као у циркусу*“, а индикативно распоређених „*лево*“ и „*десно*“, односно „*ор*“ и „*голе*“ (Dorst 2017: 121). Таквом сценском метафориком свог *Толера* Дорст разоткрива хаотичност и гротескност дијаметрално различитих, а превасходно лево или десно оријентисаних револуционарних фракција, као и деструктивност бројних спорова између више или ниже позиционираних револуционара, који све њих, после низа успона и падова, воде ка коначном поразу. А ту сценску метафорику Дорст употпуњује тиме што од самог почетка своје револуционарне драме показује како се жучне политичке полемике воде на *климавим* столицама, на које се ватрени говорници не пењу само зато да би их други боље чули него и да би они сами могли боље да осмотре „земљу обећану“ (Dorst 2017: 124). Та Дорстова иронично инсценирана библијска метафорика већ на почетку његове драме сведочи о великим очекивањима и још већим разочарањима преамбициозних револуционара, нарочито оних који не захтевају само слободну Баварску него и ослобођење целог света.

А читава Дорстова драма одише сумњом у могућност остварења било којих екстремно амбициозних револуционарних идеала – не само оних сањаних после 1918. године него и оних о којима се маштало и пре и током студентских протеста из 1968. године, у којој је *Толер* објављен. Зато је средишња Дорстова тема велики јаз између разних револуционарних снова и неретко потпуно изневерених револуционарних очекивања. Управо се тај јаз у овој његовој аксиолошкој дистопији стално продубљује кроз низање бројних сукоба између социјалдемократа, анархиста и комуниста, који су безмало сви приказани као тек пробуђени „сањари“, а већ залутале „луде“, бестидни „демагози“ или „војни диктатори“, који након насилног буђења из револуционарног сна „тумарају унаоколо“ као „муве без главе“ (Dorst 2017: 155, 159).

Међу таквим више или мање заблуделим актерима само се Толер издваја као својеврстан аксиолошки странац у Дорстовом фикционалном свету јер је он једини од тих тек пробуђених сањара који и после буђења искрено верује у могућност праведног остварења утопијских идеала. Толер, наиме, у свакој од бројних (не)прилика у којима се током Дорстове драме затиче настоји да прати сопствени морални и вредносни компас јер је њему потпуно јасно да револуционари, покушавајући да „ослободе“ читаво „човечанство“, могу да „разобруче“ и „његово унутрашње зло“ (Dorst 2017: 132). Он, штавише, увиђа и чињеницу да особености и последице револуција често много мање зависе од утопијских идеала и добрих намера самих револуционара него од разних других

сила које они нису кадри да контролишу, чак ни онда када их од самог почетка препознају као претеће и лоше. А добро зна и то да револуцијом извојевана слобода, уколико се уопште освоји, обично постоји изузетно кратко: у „једном једином тренутку“ који револуционари „очајнички“ настоје да развуку „на читав век“ зато што осећају да је једино тај тренутак лишен било каквих – старих или нових – идеолошких оквира, пошто је само у њему „стари поредак“ већ „разбијен“, „а нови се још није успоставио“ (Dorst 2017: 132).

Од аутентичних етичких вредности и револуционарних идеала Толер се у Дорстовој аксиолошкој дистопији не одриче ни у одлучујућим тренуцима у којима други револуционари покушавају да га увере у моралност, оправданост и корисност свега онога што „користи револуцији“ (Dorst 2017: 154).<sup>13</sup> А лични морални компас не губи ни онда када му строге судије, након краха револуционарне побуне, прете крајње оштрим пресудама због „велеиздаје“ (Dorst 2017: 183). Као постојани аксиолошки странац, он и на крају Дорстове драме остаје непоколебљиво спреман да заузме своје место „међу мртвима који су пали за своје снове“, и поред тога што зна да међу тим палим револуционарима има и његових политичких противника (Dorst 2017: 183). Стога тај једини светли „симбол нових идеја“ и у дистопијском свету *Толера*, баш као и у једном од најмрачнијих периода немачке историје, бива осуђен на пет година робије (Dorst 2017: 128). А зато и ова Дорстова аксиолошка дистопија „о неуспешној радничкој револуцији“ у Баварској (Medenica 2017: 9), слично као и Камијева деонтичка дистопија о успешној Дијеговој побуни против „опсадног стања“ у Кадиксу, показује да буновник, „наравно“ (Kamí 2008a: 202), мора да претрпи неку оштру казну због свог хибриса и бунта. Обе те позоришне дистопије трезвено истичу да је чак и у оквиру дистопијске имагинације позитивног типа свако бунтовничко прекорачивање законом прописаних граница најчешће праћено великодушним жртвама или строгим казнама побуњеника.

---

<sup>13</sup> Ти су сегменти Дорстовог *Толера*, који критички преиспитују оправданост насилних средстава револуционарне борбе, најдубље инспирисани дистопијским сегментима најчувеније Брехтове антиратне драме *Мајка Храбрости и њена деца* (*Mutter Courage und ihre Kinder*). Нарочито су инспирисани оним сценама и сонговима из *Мајке Храбрости* у којима се илузорна и опортунистичка уверења Ане Фирлинг иронијским изокретањима везују за екстремно онеобичен поглед на рат и мир и на људске врлине и мане, због којег се, већ од првог призора тог Брехтовог сатиричног осврта на Тридесетогодишњи рат, мирно доба саркстично оцењује као „тешки кркљанац“, док се ратно стање и лични или колективни опортунизам људи очућавајућим техникама епског театра цинично хвале као „корисна“ средства успостављања реда у хаотичним периодима током којих се човечанство, након што „за мирних времена“ одвише „пролиста“, бахато разбацује „људима и стоком, као да су без вредности“ (Брехт 1995: 5).

\*

Преиспитивањем оправданости и учинковитости револуција бавио се и Петер Вајс у својој дистопијској драми *Мара/Саг* (*Marat/Sade*). Штавише, управо је његово преиспитивање револуционарног утопизма било толико упечатљиво да се тај његов позоришни комад из 1964. године издвојио као најчувенији пример драмских дистопија о револуционарном бунту. Зато у овом сегменту своје књиге управо његовој аксиолошкој дистопији посвећујемо посебну пажњу.

Своју начувенију драмску дистопију *Мара/Саг* Вајс је у потпуности посветио преиспитивању и превредновању повода и исхода Француске буржоаске револуције. Притом је своје сложено преиспитивање те најчувеније од свих револуционарних борби промишљено предочио из угла два умногоне супротна аксиолошка бунтовника: убијеног револуционара и есејисте Жана-Пола Мараа и озлоглашеног књижевника, филозофа и еротомана маркиза Де Сада. У својој по њима насловљеној аксиолошкој позоришној дистопији Вајс је вешто употребио поступак „драме у драми“ да би скептично вредновао циљеве и средства Француске буржоаске револуције и да би преиспитао „њен исход у Наполеоновом царству“ (Клаић 1989: 137). Приказивањем крајње хаотичног извођења једне Де Садове бруталне позоришне поставке посвећене тој револуцији и Мараовом убиству, а упризорене на импровизованој позоришној сцени у шарентонској душевној болници ради „забаве париске елите из 1808. године“ (Клаић 1989: 137), Вајс је средином шездесетих година 20. века укрстио неколико екстремно бурних историјских периода да би критички сагледао политичке догађаје који су се одвијали од 1789. до 1793. године, као и начине на које су они вредновани петнаест година после Мараовог убиства. Уз све то, Вајс је у овој својој умногоне брехтовској метадрами, у којој се збивања и полемике из њеног уметнутог позоришног играказа одвећ често „‘преливају’ преко својих граница“ (Milutinović 1994: 129), преиспитао и начине вредновања Француске буржоаске револуције и „конзервативне рестаурације“ непосредно пре, током и после успона нацизма у Немачкој (Клаић 1989: 138). А притом је нарочито истакао да се, нажалост, и револуција и рестаурација, упркос свим својим супротностима, сувише често одигравају као дубоко располућене друштвене акције, које се међу собом превасходно разликују по битно другачијим разлозима због којих се на запањујуће сличан начин растачу на своју „идеалну, идејну страну“, најуже везану за идеале „братства, једнакости и слободе“ или за неке друге утопијске циљеве, и на своје „лудило“, најуже везано за „буку и бес“ нежељених дистопијских исхода (Milutinović 1994: 132-133).

У Вајсовом комаду *Мара/Саг* истакнути француски револуционар Мара предочен је као отеловљење застрашујућих револуционарних противречја – као пожртвовани идеалиста који је, нажалост, уједно и бескрупулозни аутор језивих

трактата о праву да се посече „нешто мало глава“ не би ли се „спасао велики број“ неких других (Kamí 2008b: 309). О тим дубоким противречјима Мараове личности код Вајса се говори у оквиру полемике о животу и смрти коју међу собом воде озлоглашени уживалац у забрањеном маркиз Де Сад и један параноик из душевне болнице у Шарентону. Тај шарентонски параноик присиљен је на то да у Садовој позоришној поставци глуми Мараа кога Шарлота Корде убија не би ли зауставила крвопролиће изазвано радикалним акцијама јакобинаца, а та Де Садова и Мараова полемика о животу и смрти све време истиче аксиолошке модалитете Вајсове позоришне дистопије јер увек изнова сучељава два сасвим супротна виђења (не)оправданости Француске буржоаске револуције. Са једне стране, она истиче Мараово чврсто уверење у то да у сваком друштву постоји реална потреба за револуцијом којом се „ствара смисао“ људског живота, и његову једнако непоколебљиву увереност у оправданост чак и оних слобода које су извојеване „окрвављених руку“ (Vajs 2015: 512, 525). А са друге стране, та полемика наглашава бескомпромисну одбрану индивидуализма, људских права и страствености коју оличава Вајсов маркиз Де Сад „као заступник уметничког и, пре свега, индивидуалног доживљаја света“ (Medenica 2015: 22). Притом Вајсов Де Сад према Мараовом револуционарном духу заузима крајње скептичан став који је умногоме сличан Бихнеровом поређењу револуције са Сатурном који прождире своју децу. Он, наиме, највише сумња у оно у шта Мара целим бићем верује – у смислотворни дух револуционарног заједништва. Зато саркастично тврди да би се и они „малобројни идеалисти“, који су се пре револуције великодушно удруживали „у име слоге“, међу собом беспоговорно „поубијали“ због најобичнијих „ситница“ (Vajs 2015: 549).

Током највећег дела Вајсовог комада Де Сад вербално напада Мараа, доводећи у питање његове револуционарне пориве и поступке. А осим тих Де Садових вербалних прогона, Мараа мучи и тешко кожно обољење и грозница, док га уједно прогањају и авети из прошлости: мислиоци попут Волтера и Лавоазијеа који његове списе одбацују као тривијалне и танушне. Несрећног Мараа муче и разни душевни болесници из шарентонске болнице, а нарочито једна група певача који оличавају превелику нестрпљивост револуционара јер гласно истичу да им није потребна било каква утопијска нада него „освојена“ људска „права“, и то већ „сада“ (Vajs 2015: 513). У извесном смислу, Мараа мучи и читава француска нација пошто, према дидаскалијским напоменама, један од тих певача – Росињолова као њихов сопран – треба да „са својом тробојном ешарпом и сабљом“ оличава „фигуру Маријане“ као свима препознатљив симбол Француске и револуционарне борбе за слободу (Vajs 2015: 583).

Поред тих разних стварних и имагинарних мучитеља, несрећног параноика који у Де Садовој позоришној поставци игра Мараа прогања и његова сопствена параноја, због које он све теже разабира шта је у Де Садовом позоришном комаду барем донекле реално, а шта је сасвим илузорно. Измучен

тим разним прогонима, и израђављен због сталног чешања своје болесне коже, тај параноик чак и у кади испуњеној сопственом крвљу узвикује „Ја сам Револуција“, не сумњајући притом у утопијски потенцијал револуционарног рушења старих вредности ради увођења неких нових (Vajs 2015: 516). А Вајсов Де Сад, насупрот томе, подозрева да би оболели Мара све идеале и вредности Француске буржоаске револуције радо трампио за излечење сопствене коже.

У много тога, међутим, сумња и Вајсов Мара, вероватно зато што је и сам, као један од протагониста Де Садовога полемичког играказа, оличење Де Садове скепсе. Он, наиме, подозрева да су француски револуционари били у стању само да измисле револуцију, а не и да је прикладно спроведу у дело, због чега су је, како се њему чини, и водили као недомишљену идеју и недовршену акцију. Зато Вајсов Мара тврди да је принуђен да и даље пише револуционарне трактате, којима своје саборце подсећа на то да револуција није завршена докле год у друштву још увек има потлачених људи. На тај начин, он превасходно сумња у способност револуционара да започете револуције адекватно доврше и доведу до жељеног утопијског циља, па у сваком друштву види потребу за започињањем нове или за продужавањем неке већ започете револуције. А Вајсов Де Сад, напротив, тврди да се све револуције и те како завршавају, и то на више или мање исти начин, зато што напоследку све оне воде „гушењу“ људске „индивидуалности“ и слободе избора (Vajs 2015: 543). Притом Мараову увереност у незавршеност револуција, осим саркастичног Де Сада, у великој мери исмева и сам Вајс. Најпре тиме што у свом позоришном комаду на разне начине евоцира владарску фигуру Наполеона – „цара Француске који је *докрајчио* револуцију“ (Milutinović 1994: 129; курзив – С.К.), а онда и тиме што стално продубљује јаз између Мараове утопијске жеље за досезањем друштвене равноправности и Де Садовога циничног признања да једнакост међу људима може да замисли само као некакаву таваницу у коју пре или касније главом ударају сви утописти, идеалисти и/или неки други „дрзници“ који се усуђују да стреме ка нечему вишем.

У Вајсовој аксиолошкој дистопији револуција се превреднује и разним невербалним дискурсима – бројним сценским метафорама и снажном плесном и корпоралном експресијом шарентонских душевних болесника, а нарочито екстремно насилним призорима међу којима су и убиство и бичевање, а који су у великој мери слични узнемиравајућим сценама из Артоовог „позоришта суровости“. До крви рашчешани револуционар Мара и лудачком кошуљом везани проповедник слободе Ру очигледна су сценска отеловљења пропале револуције и укинуте слободе. Нарочито је у том смислу речита радикална везаност „бившег свештеника и радикалног социјалисте“ Руа (Milutinović 1994: 130). А пораз револуције и порекнута људска права још више оваполођује Мараово убиство и Де Садовом позоришном поставком подстакнута побуна шарентонских душевних болесника. Јер управо ту побуну палицама својих болничара прекида строги управник шарентонске душевне болнице Кулмије, који воли да заузима „наполеоновску позу“ (Vajs 2015: 583). А притом сви

ти насилни призори, појаве и алузије код Вајсове публике стварају утисак да су Мараове утопијске наде да би једна од победа револуције могла да подразумева потпуно укидање речи „диктатор“ више него илузорне (Vajs 2015: 564). Јер сасвим је јасно да су бројни насилни призори које експлицитно или имплицитно критикује Вајс различите варијанте више или мање диктаторског манира руковођења неким друштвеним збивањима – Мараовог крвавог руковођења револуцијом, Де Садовог садистичког управљања шарентонском позоришном изведбом и Кулмијеовог строгог управљања душевном болницом у „наполеоновској пози“ (Vajs 2015: 583).

У том истицању крајње узнемиравајућих сличности између морално проблематичног руковођења револуционарним побунама и позоришним поставкама, Вајс, међутим, иде и корак даље. Уоквиравајући Де Садов садистички играказ о револуцији својим дистопијским комадом о лудници, и смештајући душевно и телесно оболелог Мараа у крваву каду, он чувену метафору *theatrum mundi*, која читав свет сагледава као позорницу, доводи у везу са метафорама које свет виде као душевну болницу или као поприште сталног крвопролића. А тиме најоштрије критикује повезаност револуционарних идеала са више или мање насилним и хаотичним начинима њихове реализације. Притом Вајс посебно немилосрдно раскринкава једну темељну заблуду која већ на почетку његове позоришне дистопије потенцијалну повезаност револуционарних идеала и насиља покушава да представи као нужну, па чак и као оправдану, зато што „људска срећа“ тобоже не може да се „повећа“ без „секира и ножева“ или неке друге врсте сечива (Vajs 2015: 579). Раскринкавањем те најчешће заблуде револуционара ова Вајсова изузетно критичка позоришна дистопија, баш као и она Де Садова која је у њу уметнута, својој публици не допушта да у било ком тренутку сметне с ума дубока противречја револуционалних збивања и крајње опасну могућност преображаја сваке побуњеничке утопије у своју сушту супротност. У њој се и револуционарно удруживање обесправљених појединаца ради насилног стицања људских права, и њихово бежање у лудило или у позоришну „имагинацију“ од које се узалуд очекује да „поништи постојећу ситуацију“ (Vajs 2015: 579), беспошtedно критикују као (ауто)деструктивни појавни видови утопијског ескапизма, док се сама револуција проблематизује као један крајње амбивалентан друштвени феномен, који исувише често не осваја преко потребну друштвену правду, а притом безмало увек подстиче више или мање радикалну, а понекад и прекомерно сурову промену друштвених улога. Ограничена глумачка и свака друга слобода шарентонских душевних болесника, којима су у Де Садовој театарској поставци додељене строго одређене улоге, оличава моћ револуције да присили не само своје идејне творце и поборнике, него и све оне који су принуђени да њене последице на овај или онај начин трпе, на сасвим нове историјске улоге, које обично уобличавају неки потпуно непознати историјски процеси какви понекад воде само једној новој диктатури.

\*

У аксиолошким дистопијама посвећеним феномену револуционарног или било каквог другог бунта има, нажалост, и побуна које су безмало потпуно обезвређене. Таквих побуна нарочито много има у аксиолошким дистопијама негативног типа, међу којима је најчувенија *Машина Хамлеј* (*Hamletmacshine*) – постдрамска дистопијска маштарија Хајнера Милера која је требало да буде први том његовог знатно већег пројекта замишљеног под насловом *Фабрика Шекспир*. Међутим, *Машина Хамлеј* је и као самостално позоришно остварење успела да оваплоти средишње бунтовно уверење свога аутора да је „основна функција уметности“ да доводи у питање „системе вредности и системе мишљења“ (Милер 1017: 53). Тај дубоко субверзивни дистопијски комад из 1977. године као средишњу сценску фигуру приказује једног меланхоличног бунтовника који је некада био Хамлет (или се барем налазио у његовој улози), а чија се бунтовничка драма „више не догађа“, пре свега зато што је он постао „сам свој [...] заточеник“ (Miler 1985: 24-26). У исти мах, *Машина Хамлеј* предочава и разне појавне видове бесмисла, али и међу њима посебно издваја обесмишљене побуне. Нарочито оне које оличава сам Шекспиров Хамлет као симбол бунтовног интелектуалца, с тим што никада не губи из вида оне видове бунтовништва које оличава Офелија као симбол повређене жене – „вечите жртве историје“ (Милер 1017: 162).

Све те побуне *Машина Хамлеј* на Шекспировом трагу доводи у везу са феноменима освете, безнађа и бесмисла, најчешће тако што читаву историју европске цивилизације представља као „серијско понављање сличних тренутака бруталности“, у којем се чак и позиција Хамлета, и поред тога што је „централна у европском поимању бунтовног интелектуалца“, „неочекивано распада“, док се уз њу растаче и сама бунтовничка „способност дискриминисања појединих идеја и опција“, уместо које на сцену ступа инертност индиферентности или хаотичност бестијалности (Klaić 1989: 251). Милер се у тим својим постдрамским фрагментима, скројеним од симултаних, сукцесивних и циркуларних призора и исказа, посредно или непосредно везаних како за главе тако и за обезглављеност Маркса, Лењина и Маоа, на разне начине поиграва крајње неочекиваним односима, сукобима и преображајима кључних фигура европског позоришта какве су Хамлет, Офелија и Електра, а уједно своју публику подсећа на чињеницу да у људским заједницама, после „обарања споменика“, обично уследи некакав „устанак“, током којег би се и побуне и дилеме некадашњег Хамлета могле обновити (Miler 1985: 25). На тај начин, Милер умногоме подрива линеарни концепт историје, сагледавајући притом разна противречја европског хуманизма, просветитељства, рационализма, индивидуализма, колонијализма и патријархата, као и бројна несагласја између дубоко „уврежене представе о револуцији као тренутку убрзања“ и његовог

личног утиска да је у револуцијама, напротив, „посреди“ некакво „успоревање“, а можда чак и „заустављање времена“ (Милер 1017: 123). Зато је аутор *Машине Хамлеј* баш поводом те дистопијске драме говорио да је у свом подстдрамском позоришту медитирао о „добу стагнације, у којем историја стоји у месту“ (Милер 1017: 44).

Тим својим фрагментарним постдрамским комадом о Хамлету као „великом симболу губитка наде“ Милер је у потпуности потврдио свој уметнички *credo* да позоришна уметност не треба да буде ни „*dope*“ ни „*hope*“ „*dealer*“ (Милер 1017: 90; Klaić 1989: 252). А притом је постигао још нешто, и то захваљујући катастрофи која се обично сматра константом трагичке уметности, и поред тога што је управо тај свој комад доживљавао као некакву постдрамску комедију. Јер он је баш у тој својој аксиолошкој дистопији катастрофу употребио на изузетно иновативан начин. Милер је, наиме, једним необично „елегантним“ приказом катастрофе у *Машини Хамлеј* направио својеврстан „искорак из депресије“, у оквиру којег је показао да неостваривост утопијских нада не треба да нас депримира, чак ни током посматрања екстремно песимистичних постдрамских дистопија каква је и његова маштарија о Хамлету, зато што утопије не би ни „смеле да се реализују“ јер је „њихова снага“ управо у њиховој неостваривости (Милер 1017: 26, 120). А уједно је истакао и чињеницу да неуспеси европске цивилизације увек морају да се памте пошто се историја иначе враћа као дистопијски кошмар препун духовна сличних онима из најпознатијих Шекспирових трагедија.

У дистопијама аксиолошког модалног типа које су знатно ведрије од ове Милерове има, насрећу, и умногоме успешних и часно вођених побуна аксиолошких странаца. Али такве се побуне тематизују само у оним критичким дистопијама које овде анализирамо као позитивне појавне видове аксиолошке дистопијске имагинације. Зато на самом крају овог аксиолошког сегмента своје књиге још једном подсећамо на то да ћемо најуспелијој од таквих позитивних дистопија – Камијевом *Калијули* – посветити читав средишњи сегмент нашег закључног поглавља. Тада ћемо сагледавати разне начине на које се у том најпознатијем драмском остварењу реномираног творца *Побуњеног човека* тематизују две битно различите побуне – једна аксиолошка против људске коначности и несреће и друга аксиолошко-деонтичка против нихилизма и тираније.

### 2.3. Доминација немогућег и нужног у алетичким драмским дистопијама

Алетичка модална ограничења Лубомир Долежел издваја као фундаменталне конструктивне чиниоце књижевних дела. У више наврата, он истиче чињеницу да се чак и само постојање неког фикционалног света као

природног, натприродног или интермедијарног темељи управо на њима. Али не обраћа, нажалост, пажњу на то да је та фундаментаљност алетичких модалних ограничења посебно очигледна у утопијској и дистопијској књижевности, нарочито оној алетичког модалног типа, и поред тога што управо тај тип утопија и дистопија много интензивније од свих других облика утопизма истражује разне егзистенцијалне могућности, немогућности и нужности. У алетичким утопијама и дистопијама знатно се, наиме, чешће него у оним аксиолошким, деонтичким или епистемичким тематизују различите људске, надљудске или нељудске способности, неспособности и представе о законитостима стварног, (не)могућих и фикционалних светова, пошто алетичке имагинативне визије много експлицитније од осталих облика утопизма користе и бројне потенцијале реалистичке књижевне имагинације и бројне могућности разних, а нарочито СФ појавних видова књижевне фантастике. Стога управо алетички појавни вид утопизма убедљиво сведочи о томе да је утопијска и дистопијска књижевност знатно шира од научне фантастике, и поред тога што многи теоретичари књижевности, поводећи се за Дарком Сувином, СФ литературу и даље виде као знатно обухватнију „нећаку“ утопизма (Suvín: 2010: 109).<sup>14</sup>

Алетичке утопије и дистопије могу да истражују свакојаке односе између измаштаних (не/над)људских или квазиљудских бића и разних светова које таква бића настањују. Зато се управо у оквиру утопизма алетичког модалног типа могу замислити најразличитије могуће заједнице, па чак и оне које су више или мање сличне Стејплдоновим „Осамнаестим људима“, ванземаљским и кибернетским заједницама „модерне СФ“ или разним скупинама „робота, андроида, и тако даље“ (Suvín: 2010: 49, 108). Из истог разлога управо алетичке утопије више од свих других појавних облика утопизма показују да барем нешто од онога што је тренутно немогуће некада или негде може да постане могуће. Притом такве утопије најчешће указују само на позитивне последице ширења поља могућег. А алетичке дистопије, насупрот њима, упозоравају на разне, па и на потенцијално негативне последице свакојаких проширења поља могућег. Оне, штавише, читалачку пажњу скрећу и на потенцијално спутавајући и деструктивни учинак немогућег или нужног, па је њихов захват

<sup>14</sup> Истини за вољу, и сам Дарко Сувин узајамни однос између научне фантастике и утопизма сагледава као крајње амбивалентан. С једне стране, он тврди да је утопија „друштвенополитички *подржанр*“ научне фантастике (Suvín: 2010: 109; курзив С.К.), а са друге, јасно уочава да су најдревнији појавни облици утопијске литературе својеврне претече научнофантастичне фикције, као и да је читава СФ литература барем донекле утопијска или дистопијска. Више о научној фантастици, коју Сувин стриктно раздваја од осталих видова фикционалне фантастике, видети у: Suvín: 2010. А више о другим типовима фантастике видети у: Traill 1996. О традиционалном и умногоме превазиђеном одређењу *фантастичној, чудесној и чудној* видети у: Todorov 1987.

обично много шири од оног еутопијског. Због тога је овај сегмент наше књиге усредсређен управо на дистопијски вид алетичког истраживања разних људских, надљудских и нељудских могућности и њихових граница.

Позитивни и негативни облици дистопијске имагинације алетичког модалног типа овде ће бити сагледани кроз упоредну анализу кључних алетичких позоришних дистопија 20. века. Подробно ће бити анализирани драме *Винетта* Јуре Сојфера и *Ваздушни њешак* Ежена Јонеска, а уз њих ће бити тумачени и позоришни комади *Земља* Валерија Брјусова, *Крај светла* Јуре Сојфера, *Најтрај Мейузалеу* Џорџа Бернарда Шоа, *Тајна Макројулос* и *Агам сиворитиел* Карела Чапека, *Невидљива рука* Сема Шепарда, *Силав мртвих* Харалда Милера, *Три хероја* Томаса Бернхарда, *Срећни дани* Самјуела Бекета, *Мојући светови* Џона Мајтона и *Очишћени* Саре Кејн.

\*

Слично већини алетичких прича, и утопије и дистопије тог модалног типа обично су усредсређене на кључна питања везана за *conditio humana*. Оне, међутим, ту важну тематику, коју Долежел издваја као најзначајнију у оквиру природних фикционалних светова, не доводе у везу само са таквим световима, него је истражују и посредством разних натприродних и интермедијарних светова пошто нешто важно о људској природи и друштву откривају увек – чак и онда када су њихови светови испуњени нељудским, надљудским или квазиљудским бићима и крајње збуњујућим збивањима која понекад, осим разних могућности, подразумевају и читав низ физичких и/или логичких немогућности. Слично световима научне фантастике, и утопијски и дистопијски светови алетичког или било ког другог модалног типа „увек“, наима, говоре о нама, односно „*de possibilitibus pro nobis*“, и поред тога што ни њихови протагонисти, као ни они из СФ литературе, не морају да буду „људи, па чак ни вањштином антропоморфни“ (Suvin 1990: 78; Suvin 2010: 108).

Притом утопије и дистопије алетичког модалног типа већини других алетичких прича не наликују само по својој тематици него и по томе што су такође превасходно обликоване разним (не)сагласјима између својих кодексних и субјективних алетичких ограничења. А из истог разлога управо алетичке утопије и дистопије, насупрот оним аксиолошким, деонтичким и епистемичким, нису толико усредсређене на конструктивне и деструктивне учинке разних вредносних и друштвених хијерархија, норми или система знања колико на само природно, натприродно или интермедијарно устројство и особености свог фикционалног света и на разне супериорне или инфериорне менталне, инструменталне или физичке способности својих људских, надљудских, нељудских или хибридних житеља. Притом алетичке утопије, нарочито оне позитивне, људе не представљају само, па ни превасходно онаквима какви они

већ јесу него онаквима какви би тек могли да буду, истичући на тај начин да је човек живо биће које постоји у напону сталног постајања, и у чијој је природи да увек трага за неким новим егзистенцијалним могућностима.

А алетичке дистопије, нарочито оне негативне, најчешће показују да човекове могућности увек више или мање зависе од читавог низа нужности, немогућности и непредвидљивих случајности, као и од бројних односа моћи и немоћи у међуљудским односима. Зато алетичке дистопије обично истичу разне начине на које људски потенцијали могу да буду спутани бројним „спољашњим“ ограничењима – недостатком средстава, услова, времена и простора за људско мишљење и делање, или пак разним „унутрашњим“ границама људских бића – оним ограничењима која су везана за бројне људске недостатке и неминовности, а нарочито за човекову смртност. Стога алетичке дистопије показују исто оно што у оквиру своје антропологије истиче и Пол Рикер – да феномен људске воље подразумева сложену дијалектику, па чак и драматику вољног и невољног, коју изазивају бројна трења између човекових способности и његове рањивости и смртности.

Посебно се, притом, издвајају оне алетичке дистопије које нарочито истичу домен „апсолутно невољног“, као и суморан осећај осујећености људских бића због њихове ограничености свиме оним што је немогуће или нужно. У таквим дистопијама, које најчешће припадају негативним појавним видовима дистопијске имагинације, понекад се ствара безмало антиутопијски утисак немогућности човековог постизања добра и нужности (не)људског подношења и/или чињења зла. Но, од њих се, насрећу, драстично разликују алетичке дистопије позитивног типа. Оне увек настоје да разлуче које су од човекових неспособности и рањивости неутуђиви део несавршене људске природе, због чега се морају подносити као саставни део онога што Рикер сагледава као „апсолутно невољно“, а које се, као умногоме зависне од друштвеног поретка и низа других варијабли, могу мењати или превазилазити. Зато су у позитивним алетичким дистопијама често истакнута и деонтичка или аксиолошка модална ограничења, нарочито онда када се у њима истражују разни начини на које се људи могу одупирати (нат)природним или друштвеним околностима које коче, обезвређују или сасвим поништавају неке људске могућности, способности и моћи. А неретко се доминација алетичких ограничења у њима преплиће и са снажним учинком њихових епистемичких рестрикција, јер оне често истражују границе које спознате и могуће људске способности раздвајају од оних које су људима још увек непознате или сасвим немогуће.

Поједине алетичке дистопије позитивног типа припадају жанру сајберпанка или биопанк литератури, у оквиру које често кокетирају са (пост)модерним и трансхуманистичким настојањима да се хуманистичко наслеђе унапреди оснаживањем и трансформисањем менталних и физичких способности људи и продуживањем њиховог животног века. Али ипак чак и

такве конструктивне варијанте алетичких дистопија изузетно често истичу и опасну могућност губитка људске природе и телесне или духовне аутономије човека у подухватима његовог спајања са машинама или са било чиме другим. А једна од најважнијих позоришних дистопија која припада биопанк виду конструктивно упозоравајућег утопизма алетичког модалног типа је постмодернистичка драма *Могући светови* (*Possible Worlds*) – најзначајније позоришно остварење канадског књижевника, математичара и филозофа Дона Мајтона. У тој алетичкој дистопији, која је крцата филозофско-теолошким, медицинско-биолошким и математичко-физичким алузијама, мозак једног натпросечно интелигентног човека вештачки се одржава у животу, чиме се интензивно преиспитују разне имагинативне способности и неспособности људских бића, док се уједно подстиче и снажна онтолошка зебња због губитка јасних представа о границама између живота и смрти, људског и нељудског начина постојања и стварног света и његових могућих алтернатива.

Та Мајтонова драма из 1990. године репрезентативна је алетичка дистопија позитивног типа зато што упечатљиво илуструје бројне начине на које се људска природа и *conditio humana* могу мењати у оквиру постмодерних имагинативних визија и биотехнолошких интервенција које човека могу учинити интелигентнијим, способнијим, отпорнијим и дуговечнијим, али и рањивијим и сасвим или делимично неспособним, несрећним, па чак и непостојећим. Притом се то Мајтоново постмодернистичко ремек-дело одликује и изузетно сложеном метатеатралном структуром, чија бројна несагласја и мистерије уобличавају крајње необичан и онтолошки слојевит фикционални свет у оквиру којег фикционални ликови и за њих везана збивања „лебде негде између фикционалног постојања и непостојања“ (Doležel 2008: 171). Зато ћемо управо тој алетичкој дистопији и њеним разним идејама о могућностима радикалног преиначавања човекове природе и егзистенцијалних капацитета посветити читав закључни сегмент последњег поглавља наше књиге.

А у овом поглављу кратко се осврћемо на оне аспекте алетичког биопанк дистопизма који се могу уочити у *Очишћенима* (*Cleansed*) – чувеној *in-her-face* драми Саре Кејн која барем донекле припада дистопијској литератури и биопанк драматургији, између осталог, и зато што је непосредно инспирисана Орвеловом *1984*, Бихнеровим *Војцеком* и гротескним аспектима Бартових *Фрајменаша љубавној џовора*.<sup>15</sup> Јер та (пост)драмска маштарија такође тематизује радикално

<sup>15</sup> Сама Сара Кејн говорила је о томе да ју је на стварање *Очишћених* највише подстакло Бартово крајње гротескно поређење патњи одбачених љубавника са патњама измучених логораша. Дуго је размишљала о том екстремно необичном поређењу из његових *Фрајменаша љубавној џовора*, а онда је схватила да је у оба случаја која пореди Барт реч о патосу дехуманизације и о губитку сопства, па је управо те феномене с посебном пажњом тематизовала у својим *Очишћенима*. Штавише, читав је тај позоришни комад посветила проблематици опесивне љубави, због које се лично *ја* љубавника „заиста губи“ (Saunders 2002: 93).

преиначавање одређених аспеката људске телесности. Предочавањем једног крајње суровог друштвено-образовног система, и постављањем низа важних питања о чистоти човекове природе и путености, *Очишћени*, наиме, најоштрије преиспитују дубоко погрешан став појединих негативних идеологија и садистички настројених људи да је човекова телесност и сексуалност нешто што је на неки начин укаљано и што се друштвеним механизмима контроле стално мора чистити, чак и крајње насилним захватима на туђем или сопственом телу. А уједно указују на најужу повезаност тог погрешног става са њему сличним дисторзивним становиштем да је и само људско друштво нешто што се увек изнова треба чистити од одређених „непожељних“ појединаца или група.

Но, пошто то дубоко узнемиравајуће позоришно остварење Саре Кејн из 1998. године није само, па ни превасходно дистопијски (пост)драмски комад, него парадигматично *in-yer-face* драма о људском идентитету и о човековим љубавним подвизима и поразима, овде се нећемо упуштати у њену детаљну анализу. Само ћемо истаћи оно што се мора имати у виду у оквиру сваког разматрања алетичког дистопизма – да је црвена нит која у *Очишћенима* повезује језиве манифестације сакаћења, преобликовања и усрђивања људских тела од стране једног садистички настројеног драмског лика који је индикативно назван Тинкер<sup>16</sup> потпуно погрешна идеја о нужности рационалистичког или било каквог другог „чишћења“ човекове телесности, сексуалности, полних, родних или неких других идентитетских особености, а уз њих и дубоко интимних односа људи према чврстој вези између ероса и танатоса, због које они одвећ лако могу да изгубе лични или колективни идентитет и вољено биће. Управо се тој идеји у *Очишћенима* супротстављају различити појавни облици љубави који у ликовима тог (пост)драмског комада на свакојаче начине ничу, попут једног великог сунцокрета који после једног нарочито интензивног љубавног чина најпре изненадно избија из позоришне сцене Саре Кејн, а онда

<sup>16</sup> У савременој театрологији често је истицано да је драмски лик Тинкера (Tinker) управо тако назван да би оличавао истоименог позоришног критичара који је преоштром критиком драматургије Саре Кејн дубоко повредио ту британску списатељицу. Но, чини се да је много већа вероватноћа да је она тог драмског лика, који немилосрдно истражује дубоко проблематичну могућност да се чак и човекова смрт сме (зло)употребљавати као нека врста „чишћења“ људског тела, иронично назвала речју *tinker* имајући у виду да та реч означава преиначавање нечега ради његовог барем делимичног поправљања или побољшавања. Јер сва је прилика да је она таквим именом Тинкера експлицитно представила као некаквог крњег коректора несавршене људске природе и као очигледно недостатног мислиоца (*thinker*), који на екстремно негативан начин оличава бескомпромисност радикалног рационализма, и кога управо рационални аспект његовог садистичког бића чини својеврсним антиподом дубоко саосећајне протагонисткиње Грејс, чији се љубавни односи налазе у самом средишту *Очишћених*, а чије име алудира на ону људску особину која се у Великој Британији одувек високо вредновала.

израста негде *изнад глава* њених драмских протагониста. Таквим вангоговским призорима, који су у њеној драматургији на необичан начин повезани са сценама бруталног насиља артоовско-бондовског типа, њено *in-yer-face* позориште показује како се човеков идентитет непрестано и гради и губи у најинтензивнијим испољавањима људске љубави или (не)људског насиља, пркосећи на тај начин, барем донекле, чак и неумољивости човекове смрти.

\*

Тема смрти, која је на разне начине истакнута и у *Очишћенима* Саре Кејн и у *Мојућим световима* Џона Мајтона, још је више наглашена у алетичким дистопијама негативног типа. Такве дистопије обично истичу чињеницу да су људске могућности увек омеђене разним физичким и логичким немогућностима и бројним природним нужностима, а нарочито неминовношћу човекове смрти, која, упркос свему, остаје неotuђиви део људске природе. Стога се у тим алетичким дистопијама, чак и онда када су њихови фиционални светови натприродни или интермедијарни, човекова смртност тематизује много чешће него у било којим другим варијантама дистопијске имагинације.

Притом се тема људске коначности посебно упечатљиво приказује у негативним алетичким дистопијама реалистичког типа. Такве дистопије неретко су врло узнемиравајућа упозорења на разне смртоносне опасности зато што потенцијалне странпутице људског рода не приказују само као могуће него и као врло вероватне и стварности веродостојне. А понекад се дешава да такве дистопије чак и превише уверљиво истичу чињеницу да су бројни појавни видови људских неспособности и рањивости одувек спутавали човечанство, и да разне људске способности могу да постану погубне уколико се развију у погрешном смеру или у недовољној или претераној мери. Зато међу таквим алетичким дистопијским причама, као и међу оним деонтичким, има много суморних наратива који говоре о људском хибрису, о (не)могућностима цивилизацијског напретка или о неминовностима неког облика човековог назадовања. А из истог разлога такве дистопије на разне начине потврђују Долежелов увид да алетичке „приче о *conditione humana*“, упркос својој бројности и разноликости, „од самог почетка показују тенденцију“ ка тематизовању људског „пропадања“ – „из живота у смрт“, „од привилегованог положаја до понижења“ или од културе и цивилизације до варварства и дивљаштва (Doležel 2008: 127).

О песимистичности алетичког дистопизма реалистичког типа нарочито убедљиво сведоче оне драмске дистопије 20. века које су посвећене катастрофама. Такве дистопије обично су настајале у годинама после поражавајућих искустава два светска и једног „хладног“ рата јер су ти ратни сукоби подстакли свакојаке сумње у људску способност разумног одлучивања и кретања у смеру општег бољитка и цивилизацијског прогреса. А међу таквим

драмама посебно се истакао постмодернистички позоришни комад немачког аутора Харалда Милера *Силав мрџивих* (*Totenfloss*) јер је у њему предочено животарење малобројних преживелих после једне нуклеарне катастрофе, којој су претходили и неки хемијски инциденти и индустријске кризе, а после које људско пропадање вероватно неће моћи да буде замењено неким видом преко потребног опоравка и напретка. У том комаду из 1984. године разне неприлике којима су изложени малобројни преживели људи приказане су слично онако као и њихови многобројни сукоби: као појаве које су толико драматичне да надилазе драму погинулих током катастрофе. Зато је у *Силаву мрџивих* посебно упечатљиво предочено како се сплаварењем по затрованој Рајни узалуд трага за неким „нетоксичним биотопом“ који би људима омогућио пуко преживљавање какво они у свом радикално опустошеном свету прижељкују као барем делимичну варијанту крајње минималистичке утопије. А притом је уједно наговештена и читава једна „дистопијска панорама“ великих немачких градова претворених у рушевине, чиме је радикално онеобичена добро знана топографија коју су некада украшавали грандиозни „замкови“, велики „центри немачке индустријске моћи“ и драгоцену културна средишта (Klaić 1989: 165).

Међу бројним алетичким ограничењима која спутавају житеље Милеровог фикционалног света посебно се, међутим, истичу свакојаке егзистенцијалне немогућности које су изазване несташицама основних потрепштина неопходних за преживљавање људи. Нема чисте воде и ваздуха, па Рајна у *Силаву мрџивих* ни најмање не наликује на „главну немачку реку романтичарског сањарења и сентименталних путовања“ која је „у легендама, поезији и уметности“ прослављана изузетно често (Klaić 1989: 165), а нарочито у периоду рајнске романтике, када су људске чежње за аутентичном лепотом, повратком природи и маштовитим фолклорним легендама одјекивале у књижевним остварењима Гетеа, Хелдерлина, Брентана, Клајста и Хајнеа. Та велика река у Милеровој је драми посредством чворновате мреже крајње ригидних алетичких и деонтичких рестрикција претворена у сушту супротност средишњег речног тока рајнске романтике – у својеврсну реку смрти која је сведена на „безнадежно загађени водени ток што пролази кроз токсичну пустош некадашње Немачке“ у закључним „фазама изгубљене битке против контаминације“, а уз коју људи не смеју да размењују нежности, да размишљају о животу, да преиспитују личну и колективну прошлост, нити да читају старе књиге (Klaić 1989: 165, 170). У таквим околностима, житељи Милеровог дистопијског света који стално трагају за макар делимичним знацима могућег преживљавања, уместо истински насељивих станишта, проналазе крајње оскудне настањиве зоне које им не пружају ни елементарне услове за опстанак, али од њих и поред тога захтевају безмало потпуну послушност и „поштовање нових Десет заповести“ (Klaić 1989: 165).

Због свега тога у *Силаву мрџивих* наду не буди ни то што се међу преживелима налази и постмодерна двојница чувене Лорелај. Чак је и она у

тој алетичкој дистопији дубоко обележена страдањем, иако би, као “плодна жена у стерилној средини“ (Klaić 1989: 165), требало да буде оличење женског животворног принципа и отеловљење очаравајуће лепоте, макар и оне убојите коју је у својој рајнској романтици опевао Хајне. О њеним страдањима сведочи упадљиви ожиљак на њеном лицу, као и њено дете које се рађа са разним деформитетима. Зато и Милерова Лорелај у много већој мери отелотворује огољену људску рањивост у једном туробно посткатастрофичном свету него што евоцира светле дане рајнске романтике. А из истог разлога посматраче Милеровог *Силава мртвих* нимало не чуди то што његови драмски ликови, упркос томе што после разних неприлика ипак успевају да остваре неку врсту заједништва, напослетку неповратно губе битку против свеprisутне смрти. Због свега тога, у тој Милеровој драмској дистопији, уз разне несташнице и немогућности, доминира и спутавајући учинак нужности смрти, која у њој царује као најгора међу бројним алетичким границама.

\*

У корпусу алетичких позоришних остварења посвећених тематизовању људске коначности или коначног краја света налазе се, осим драма реалистичког типа, и поједине мистичне драме. Те драме Клаић сасвим прецизно проналази у позоришним комадима из првих деценија 20. века, али их недовољно прецизно назива „а-идеолошким“ зато што губи из вида чињеницу да особеност тих позоришних дистопија, као ни било којих других, није у њиховом дистанцирању од идеологије, него у томе што њихови аутори никако „не успевају да јасно артикулишу“ због чега будућност људске цивилизације на разне начине „измиче људској контроли“, нити ко је за то крив (Klaić 1989: 193, 202). Управо због тога њихови аутори разлоге несхватљивих историјских обрта обично „траже у разним мистичним и езотеријским кодовима“ (Klaić 1989: 193), стварајући на тај начин њихове фикционалне светове као оне које би Долежел вероватно сврстао међу светове натприродног или интермедијарног типа. Зато би те мистичне дистопије с почетка 20. века, у којима се доминантна алетичка модална ограничења најуже преплићу са оним епистемичким, требало сагледавати као посебну групу алетичко-епистемичких дистопија чији фикционални светови јесу натприродни или интермедијарни, али не и „а-идеолошки“, како сматра Клаић.

У оквиру тог корпуса мистичних дистопијских текстова посебно се издваја симболистичка драма *Земља (Земля)* као нарочито значајна позоришна мистерија чувеног руског песника, прозног и драмског писца, историчара, преводиоца и професора Валерија Брјусова. У тој симболистичкој драми из 1904. године предочава се узалудно настојање дубоко забринутих људи да некако спрече разорно дејство мистериозних (нат)природних сила у оквиру

једне цивилизације која је потпуно лишена суштинских виталних капацитета. Зато је Брјусовљева *Земља* конципирана као негативна алетичко-епистемичка дистопија која говори о неплодним људима и њиховим покушајима да опстану у свом вештачком станишту, под једном великом куполом, упркос томе што планета Земља више није настањива. Та драма приказује подвиг њихове архитектонике који им обезбеђује оно што им је најнеопходније за опстанак – ваздух и воду, али притом од самог почетка истиче да њихов подвиг само привремено одгађа неминовну катастрофу јер се залихе воде брзо троше, док се бројност становника рапидно смањује. Притом стање ствари у *Земљи* још горим чини то што друштвене и све друге односе у том затвореном граду, који је под великом куполом само донекле заштићен од неминовне смртоносне опасности, регулише једна ретроградна идеологија у којој се посебно истичу разне, па и сасвим морбидне окултне догме.<sup>17</sup>

Протагониста Брјусовљеве *Земље* је Неватљ – добронамеран, али и наиван обожаваалац Сунца који се заноси утопијским визијама плодне Земље изнова отворене према природној светлости. У његовом погледу на свет многи су Брјусовљеви тумачи пронашли мистичка и теургијска уверења руских симболиста која су била утемељена на њиховој вери у изузетне моћи светлости. А главног антагонисту Неватља препознали су у Теотљу – мрачном фаталисти и најпреданијем поклоннику смрти, увереном у то да је стање ствари на Земљи толико лоше да је прекасно за било шта друго сем за прихватање потпуног нестанка човечанства. Руководећи се тако суморним ставовима, Теотљ предводи једно тајно друштво „ослободилаца“ који заправо покушавају да постану уништитељска рука судбине.

Потпуно је, притом, парадоксално то што су и Теотљ и Неватљ ученици истог мудраца у чијим се мистичким учењима лако може уочити симболистички *credo* који подразумева да „земаљским симболима треба дотаћи оне неземаљске“ пошто тај мудрац пропадање човечанства предсказује превасходно због тога што је уверен да људска сврха може да се оствари само у неким „*группим* световима“ (Seballos 2017: 740). Брјусов управо посредством тих мистичких учења и прорицања тог мудраца, и посредством умногоне супротстављених настојања његових ученика, повезује окултне визије људске егзистенције и соларну мистику симболистичког типа са амбивалентним исходом своје драме. Зато је већ примећено да тај Брјусовљев мудрац прорицањем „истрајавања

<sup>17</sup> Симболику затворене куполе, која је у самом средишту Брјусовљеве драме *Земља*, Дарко Сувин је довео у везу са *Републиком јужној крстиа* – прозном дистопијом Валерија Брјусова из 1907. године. Сувин је, наиме, подсетио на мрачне визије из *Републике* које су везане за једну „непробојну“ куполу која се налази „на самом Јужном полу“, а под којом „главни град највеће индустријске силе свијета [...] постаје плијен смртоносне епидемије *mania contradicens* због које обољели раде управо супротно од онога што желе“ (Suvin 2010: 350-351).

људског духа изван оквира материјалних ограничења“ у исти мах призива и „колективно самоубиство“ човечанства и његов „духовни препород у бестелесној будућности“ (Ceballos 2017: 740). А таква његова дубоко амбивалентна прорицања доведена су у везу са пророчанством једне чаробнице која је луцидно названа „тамном ‘Дивном дамом’“ јер је примећено да управо она у Брјусовљевој драми прориче да ће све оно што ће покренути Теотљова жудња за смрћу окончати нека „друга бића“ у неким „другим световима“, а у склопу једног ширег космичког устројства (Ceballos 2017: 741).

Када се све то има у виду, онда постаје очигледно да се у Брјусовљевој алетичко-епистемичкој позоришној дистопији на све већу егзистенцијалну кризу одговара ставовима који су један другом наоко сасвим супротни: оптимистичном надом „предузимљивог“ Неватља да би „живот града“ могао да се продужи и након отварања куполе, и суицидалном „жудњом за потпуним уништењем међу члановима тајног друштва који смрт [...] виде као избављење од мука овог света“ (Клаић 1989: 200). Упркос томе што у *Земљи* оно прво и наизглед оптимистично решење односи победу над аутодеструктивним поривима тајног друштва, ипак и то решење напослетку води људском самоуништењу јер „несвесно“ спроводи у дело „давни сценарио уништења, задат завештањем оснивача града“, „који су предвидели отварање вештачког неба након губитка услова за живот под њим као гест предаје“ (Клаић 1989: 200). На крају ове Брјусовљево драме управо се отварање куполе приказује „као апокалиптични чин с анђелом господњег гнева изнад умирућег града“ (Клаић 1989: 201). А на тај се начин радикално преиначује „обећање Новог Јерусалима, задатог у *Ошкривењу*“, нарочито ако се има у виду да је Брјусовљев куполом омеђени град, као једно „привремено уточиште“ које не обезбеђује вечан, а ни срећан живот својих грађана, битно другачији од новозаветног „блиставог града изабраних“ (Клаић 1989: 201). Зато је Клаић оправдано стекао утисак да је катастрофизам тог знаменитог руског симболисте много суморнији од библијске апокалипсе. Брјусовљева *Земља* своју радњу закључује исходом који, слично завршници *Новой завети*, такође подразумева крај времена, али притом „испушта вечно блаженство за изабране“ какво су увек подразумевале и „јеврејске и хришћанске апокалипсе“ (Клаић 1989: 201). Тако се у тој негативној дистопијској драми и „религиозне институције“ и „технолошка постигнућа“ напослетку показују као потпуно „безначајне у поређењу са ширим космичким сценаријем који дејствује независно од свих њих и коначно се остварује у [...] уништењу последњих људи на земљи“ (Клаић 1989: 201).

Треба, међутим, имати у виду да је могуће и једно ведрије тумачење те суморне завршнице Брјусовљеве драме, која је већ и тумачена као „окултна критика“ теургијских уверења руских симболиста. Примећено је, наиме, да је *Земљина* завршна нема сцена, која упечатљиво истиче заслепљујуће Сунце као огњеног анђела са златном трубом, само „површна евокација хришћанског

апокалиптизма канонских симболистичких дела“, која у ствари радикално подрива хришћанску визију „опште катастрофе за којом је уследио Нови Јерусалим“ (Ceballos 2017: 735). Зато је та закључна сцена доведена у везу са Баљмонтвим изучавањима духовног наслеђа Атлантиде и потоње мајанске и астечке цивилизације. А изнета је и теза да полемичка (не)вербална метафорика Брјусовљеве *Земље* и њених неплодних житеља открива иронијски отклон њеног аутора од хришћанских и симболистичких визија везаних за чувени соларни симбол из дванаесте главе *Ошкривења* – за небеско знамење у обличју бремените жене одевене у сунце, а са месецом под ногама, чију главу краси венац скројен од дванаест звезда.

С правом је примећено и то да Брјусов митску Атлантиду, као и ишчезле цивилизације Маја и Астека које су теозофи сматрали духовним потомцима Атлантиђана, евоцира упоредо са *Светим јисмом* и са декадентном фазом древне римске цивилизације зато што верује да мистичка визија краја света има знатно древније изворе од *Ошкривења Јованови* (Ceballos 2017: 744-745). Због тога је *Земља* и у оквиру таквог читања протумачена као позоришна субверзија „хегемоније“ хришћанског наратива о апокалипси, али су притом много више истакнути оптимистични аспекти Брјусовљевих мистичких алузија на мајанске и астечке визије краја света и на митове о ишчезнућу, али и далекосежном утицају Атлантиде (Ceballos 2017: 735).

Ако би се прихватило такво једно барем донекле ведрије тумачење ове Брјусовљеве апокалиптичне драме, према којем се у њој проналази „спекулативни опстанак“ духовног наслеђа Атлантиђана у неким „астралним сферама“, она би се могла сагледати као позитивна алетичко-епистемичка дистопија која, упркос завршној катаклизми, подразумева и својеврсно „истрајавање неког новог облика културе“ и „вечност уметности“ (Ceballos 2017: 749-750). А њен фикционални свет могао би се протумачити као натприродни или интермедијарни свет који „‘доказује’ есхатолошка и окултна пророчанства Атлантиђана“ и Баљмونتова изучавања мајанске културе (Ceballos 2017: 750). Чак би се могло рећи да Брјусов посредством *Земље* ствара утисак да ће се у далекој будућности можда досегнути „права“ духовна суштина људи на траговима древне Атлантиде, коју је он доживљавао као извор свеколике уметности.

Чини се, међутим, да је ова Брјусовљева алетичко-епистемичка драмска дистопија ипак много више један дубоко песимистичан појавни облик негативне дистопијске имагинације него било каква позитивна варијанта окултног дистопизма. И поред тога што се и та апокалиптична драма, као и бројна друга симболистичка остварења, очигледно темељи на мистици религијског и теургијског типа, она у знатно већој мери одражава једно фаталистичко расположење које је у Европи било изражено током првих деценија 20. века, када су људи с већим или мањим подозрењем посматрали и разна религијска

учења и бројне научне закључке, због чега су све више губили поверење у смисленост и остваривост свих визија будућности – не само оних сакралних него и оних секуларних.

Више или мање узнемиравајуће визије краја света, само донекле сличне овој Брјусовљевој која је настала на самом почетку 20. века, јављале су се и у потоњим деценијама тог столећа, а нарочито у годинама пре и после Другог светског рата. Притом су те позније апокалиптичне дистопије у још мањој мери наликовале на некакве „а-идеолошке“ позоришне комаде од мистичних драма с почетка столећа. Оне су, напротив, имплицитно или експлицитно критиковале фашистичку и нацистичку идеологију и предратну, ратну или послерану политику. А међу њима се посебно истакло једно позномодернистичко кабаретско остварење чија је апокалиптична атмосфера умногоме другачија од симболистичке мистике из Брјусовљеве *Земље* – дистопијска драма *Крај свећа* (*Weltuntergang*) јеврејско-аустријског драматурга Јуре Сојфера. Та апокалиптична драмска дистопија написана је средином тридесетих година прошлог столећа, када је многим постало кристално јасно куда све може да води Хитлеров политички успон. Зато та драма из 1936. године, чији је аутор, нажалост, већ 1939. изгубио живот у концентрационом логору Бухенвалд, није уобличена само у својеврстан космичко-кабаретски скеч који се поиграва антропоморфизованим небеским телима и алармантном политичком проблематиком, него и у озбиљну алетичку дистопију која људски страх од удара комете спаја са замкама национализма и са гушењем револуционарних отпора тако што своја доминантна алетичка модална ограничења најуже преплиће са оним деонтичким и епистемичким.

Међутим, Сојферов *Крај свећа*, упркос свом изразито апокалиптичном наслову и више суморној него шаљивој сатирично-политичкој тематици, напослетку ипак не добија катастрофичан завршетак који би се могао упоредити са ишчезнућем људског света какав је замишљен у Брјусовљевој *Земљи*. Али тај Сојферов позоришни комад и поред тога остаје у оквирима апокалиптичног вида алетичког дистопизма. Он, наиме, нарочито истиче чињеницу да долазећа комета људски свет напослетку не мимоилази захваљујући некој успешно организованој одбрамбеној интервенцији људи, а притом разоткрива и разне погубне последице људске инертности, неверице, заслепљености и игнорисања горућих проблема. Штавише, та алетичка дистопија ствара утисак да је неки други крај света људима много ближи него што им се чини, те наговештава могућност да њихов свет, ако остане такав какав је, нипошто неће још друго трајати, како је и најављено самим насловом те Сојферове апокалиптичне драме. Њен пуни наслов који гласи *Крај свећа или свети сијурно неће још дуго*, као и читава њена апсурдна радња која истиче разне људске недостатности, незнања и немире, јасно имплицирају да би разлози те неке другачије катаклизме могли да буду много више везани за карактерне мане самих људи и за негативне

аспекте њихових деструктивних националистичких идеологија сличних оним фашистичким и нацистичким, него за било какве чиниоце природног или натприродног типа. А уједно указују и на потенцијалну опасност да би управо та катаклизма могла да буде разорнија чак и од судара небеских тела која су одлучујући фактори у оквиру катастрофизма ове Сојферове алетичке дистопије.

\*

Алетичке дистопије које су посвећене теми смрти у оквиру својих „прича о *conditione humana*“ истражују, насрећу, и теме које су много мање суморне од апокалиптичне проблематике каква доминира у Брјусовљевом и Сојферовом дистопизму (Doležel 2008: 127). Оне, наиме, истражују и физичке и/или логичке (не)могућности преиначавања или усавршавања људских способности, па често предочавају појединце или читаве заједнице које су обдарене супериорним физичким и/или менталним способностима, продуженим животним веком или поново задобијеном младошћу. А корпусу таквих фикција, више него блиских биопанк литератури, припадају и неке од најпознатијих дистопијских драма 20. века које тематизују „аутопластичност“ људске врсте – човеков напор да намерним интервенцијама над телесним или духовним аспектима свога бића „промени биолошку и психичку природу људске врсте, мимо дуготрајног процеса еволуције који је она прошла без ваститог свесног усмеравања“ (Klaić 1989: 110).

Међу таквим драмама о „аутопластичности“ људске врсте најчувенија је вишетомна модернистичка драма *Найџрај Меџузалеу* (*Back to Methuselah*) – гигантски позоришни циклус знаменитог ирског нобеловца Џорџа Берарда Шоа, који је скројен од пет узајамно повезаних комада посвећених људској дуговекости и феномену „креативне еволуције“. То Шоово опсежно позоришно петокњиже из 1921. године инспирисано је бројним библијским и митолошким фигурама, као и Бергсоновим размишљањима о „креативној еволуцији“ и о феномену *élan vital*, а уједно је и ламарковски наставак његовог ранијег „антидарвиновског“ позоришног комада *Човек и најчовек* (*Man and Superman*), којег је Шо почетком 20. века посветио „волунтаристичком концепту биолошке промене“ којом би се бројне мањкавости људског друштва надоместиле развојем људског бића у натчовека, и то захваљујући промишљеним напорима човекове воље и бројним могућностима „креативне еволуције“ (Klaić 1989: 73). У том „метабиолошком петокњижу“, које је аутор *Пиџмалиона* и *Човека и најчовека* сматрао својим најбољим делом, тематизовано је, наиме, нешто што је са развојем натчовека у непосредној вези – подвиг продужене људске егзистенције. А та тема је одабрана зато што је Шо у својим зрелим годинама, и у изузетно тешком историјском периоду који је уследио одмах после завршетка Првог светског рата, управо подвиг продужења човековог животног века

дживљавао као нешто што је неопходно модерном друштву. Он је био уверен да је савремено друштво постало толико сложено да више није могуће да се током само једног животног века стекне преко потребна владарска мудрост и вештина управљања комплексном људском цивилизацијом. Зато је у свом „метабиолошком петокњижју“ обухватио безмало несагледив временски распон од доба Еденског врта до преко тридесет миленијума у будућност, а уједно је афирмисао и делотворност човековог настојања да што дуже живи тако што је метузалемовски дугу егзистенцију људи предочио као снагом воље стечену људску способност којом ће се напослетку постићи потпуно ослобођење људске „животне снаге“ и „еманципација“ човека од „ограничења задатих“ коначним људским телом (Клаић 1989: 74).

Због свега тога, *Найџраи Меџузалему* не мора да се чита само онако како се најчешће тумачи – као Шоов позоришни дијалог са *Светим њисмом*, са Бергсоновим и Ламарковим теоријама, са чувеним грчким митом о Пигмалиону и с орфичким учењима о ослобађању људске душе из тамнице тела – него може да се тумачи и као умногоне иновативна и барем донекле утопијска антиципација Рикерових феноменолошких теза о дијалектици вољног и невољног у људском бићу. Јер сасвим је очигледно да се најпроблематичнији аспекти онога што ће тај француски феноменолог средином 20. века у *Вољном и невољном* називати „апсолутно невољним“ већ у том Шоовом драмском циклусу барем донекле подређују моћима човекове воље и наде, и поред тога што су управо ти невољни аспекти људског бића најуже везани за смрт која је највећи проблем свих смртника. Тиме се људска воља и нада већ код Шоа предочавају умногоне рикеровски – као кључни аспекти човекове виталности који смртности никада не говоре „безрезервно *га*“ него, напротив, настоје да феномен смрти присиле на то да што дуже остане „*сиџранац*“ у људском животу (Ricoeur 1966: 462, 479). Рањивост и коначност човековог тела код Шоа се, штавише, крајње критички сагледавају као непотребан баласт који спречава узлет човекове воље и омета људску дуговечност. А уз то се афирмише ослобађање животне снаге људи и све друго што Шоова Лилит представља као човекову хотимичну тежњу ка избављењу од материјалних окова телесности.

Рикеру и Шоу умногоне је блиско и непосредно довођење у везу људске имагинације са креацијом и егзистенцијом људи. Већ се код Шоа у самој основи стварања и постојања налази управо људска имагинација, и то много више него што ће касније бити код Рикера. У *Меџузалему* се, наиме, замишља оно што се жели, хоће се оно што се замишља, а напослетку се, барем понекад, и ствара оно што се хоће. А притом се обично има у виду један дубоко хуманистички став да би што дуже и креативније истрајавање живота у свим људима требало да буде примарни предмет жеље сваког човека.

Међутим, Шоов обиман позоришни циклус, нажалост, није успео да оствари утопијске амбиције свога аутора који је хтео да „докаже“ да

човекова „дуговекост није ствар напитака, еликсира и дијета“ него подвиг који се може постићи пуком „људском вољом, самим настојањем да се дуго живи“ (Klaić 1989: 75). Али *Меџузале* ипак јесте показао како се хотимично освајање људске дуговекости одражава на човеков поглед на свет и на конкретне међуљудске односе, а уз то је истражио разне могуће одговоре на кључно егзистенцијално питање да ли продужени животни век, и током њега нагомилана животна искуства, људе заиста чине мудријим, моћнијим и мирољубивијим. У том смислу, посебно се издвојио последњи позоришни комад из тог вишетомног циклуса – онај чијим је насловом *Докле ѿг мисао може гоїреїи* (*As Far as Thought Can Reach*) јасно евоциран борбено-авантуристички дух најодважнијих футуристичких утопија, и поред тога што ни у њему нису истражене крајње границе људских менталних, физичких и егзистенцијалних могућности. Тај закључни дистопијски комад разоткрио је прилично неуверљиве ставове Шоових дуговечних мудраца, при чему је и саме те мудраце приказао као неадекватно образоване људе који нису кадри да оставе утисак истински супериорних бића, упркос томе што јесу у стању да живе стотинама година. Јер ти се дуговеки мислиоци у закључном делу Шоовог „метабиолошког петокњижа“ према другим људима не опходе само као искусни и опрезни познаваоци егзистенцијалних мистерија, него и као трапави и себи посвећени старци који одбијају да се придруже веселу младежи, и који се пребрзо умарају у ретким тренуцима у којима комуницирају са неискуснијима од себе. Зато тим Шоовим умногоме свифтовским старцима искрено могу да се диве само наивна деца која се код њега рађају „из љуске јајета, али са физичким и менталним својствима данашњих тинејџера“ склоних идолатрији (Klaić 1989: 75). А из истог се разлога у његовом позоришном петокњижу напоследку стиче утисак да људска дуговекост, и поред тога што људима заиста пружа драгоцену могућност да се развију у истинске мудраце, ипак умногоме губи своју вредност уколико људе уједно води „губљењу порива друштвености“ (Klaić 1989: 75). Стога се ова Шоова драма с почека 20. века нехотично успоставља као позоришни наставак Свифтове романескне сатире која је необазриво продужавање човековог животног века исмејала још у 18. столећу, показавши како се продужена човекова егзистенција сасвим лако може претворити у крајње гротескно истрајавање људи у свом животу уколико се њихово постојање сведе на пуки квантитет који је лишен суштинских људских квалитета.

Имајући све то у виду, напоследку наводимо Клаићеву сасвим реалну оцену да је Шо у позоришном циклусу *Наїраї Меџузале* победу људске воље и ума над ограниченим животним веком смртника приказао „тако непривлачно“ да је заправо обесхрабрио „свако“ човеково „настојање“ да „постигне“ надљудску „дуговекост“ и да се даље инвестира „у процес ‘креативне еволуције’“ (Klaić 1989: 76). А уједно напомињемо и то да је Клаић луцидно

приметио још нешто што је у Шоовој драматургији изузетно обесхрабрујуће – чињеницу да се у његовом „метабиолошком“ циклусу чак и „најсуровије методе еугенике“, које умногоме антиципирају оне нацистичке, приказују као донекле „оправдана рутина“ тиме што се ствара умногоме забрањавајући утисак да „слабићи“ који не поседују способност дуговекости треба да буду одстрањени „у коморама смрти“ (Клаић 1989: 76).

Због свега тога сматрамо да Шоово знаменито позоришно петокњижје није уобличено у једну смелу авангардну утопију какву је требало да оличава него у једну нехотично створену дистопију, која свој иницијални утопијски оптимизам није изневерила само утолико што се ипак задржала у оквирима позитивног појавног вида дистопијске имагинације. Тај нам се мање песимистичан облик дистопизма чини као једина варијанта утопизма какву је мизантропски настројени Шо био кадар да изнедри у сенци ужаса Великог рата, док је чак и у оквиру имагинативних визија које је намеравао да уобличи као утопијске крајње саркастично говорио о „седам смртних врлина“ људи. А као посебан куриозитет издвајамо то што је Шоов позоришни циклус о људској дуговекости барем донекле близак једној шаљивој модернистичкој драми Карела Чапека која такође говори о продуженом животном веку. Зато се у наставку овог поглавља најпре осврћемо на Чапекову донекле шоовску *Тајну Макројулос*, а онда анализирамо и његовог *Агама Створитеља* пошто је и та драма у непосредној вези са Шоовом нехотично створеном дистопијом *Најпрај Мејузалеу*.

\*

Нема никакве сумње да Чапекова *Тајна Макројулос* (*Věc Makropulos*) из 1922. године помало наликује на Шоово позоришно петокњижје *Најпрај Мејузалеу* из 1921, и поред тога што је тај прослављени чешки књижевник сматрао да је његова алхемијом и биохемијом инспирисана комедија о људској дуговечности Шоовом „метабиолошком“ позоришном циклусу умногоме супротна.<sup>18</sup> Јер и Чапек је у *Тајни Макројулос* људску дуговечност предочио на један духовит, али и дубоко суморан начин – као алхемијским путем остварени подвиг дуговекости који сасвим лако може да поремети брачне, пословне и разне друге друштвене уговоре људи, а њих саме да доведе до осећаја апатије и до крајње циничног или нихилистичког погледа на свет. Тако да је и Чапек, слично Шоу, истакао да освојена дуговечност људи може да угрози њихову елементарну друштвеност. Најужим преплитањем доминантних алетичких модалних ограничења своје дистопијске драме са оним деонтичким

<sup>18</sup> Уместо Шоовог утицаја, Чапек је истицао утицај теорије професора Мечникова да је човекова старост својеврсно самотровање људског организма.

и епистемичким, он је њене протагонисте најпре суочио са низом комичних забуна и обрта, као и са врло оштрим полемикама о томе којим би појединцима и на основу којих критеријума требало дозволити да живе дуже од „обичних“ смртника, а онда је њен заплет окончао хотимичним уништавањем алхемијског извора људске дуговекости, те ироничним проглашавањем краја бесмртности.

Тиме, међутим, ни најмање није подрио лудичке аспекте своје *Тајне Макројулос*, а ни одмерени оптимизам своје потраге за једним релативним добром – оним које би чак и сасвим просечан животни век људи могло да учини драгоценим, а самим тим и вреднијим од неке неизвесне дуговекости или апсолутне бесмртности. Напротив, Чапек је своју драму уобличио у једну знатно подстицајнију алетичку дистопију од Шоовог позоришног циклуса, у којој није истакао само чињеницу да радикални људски подвизи попут освајања дуговекости могу имати разне непредвидљиве последице и нерешиве недоумице него и чињеницу да би се такви нежељени ефекти ипак могли избећи или превазићи правовременим људским одлукама и промишљеном употребом расположивог времена за живљење.

Чапек је, штавише, *Тајну Макројулос* уобличио у својеврсну антиципацију знатно познијих модернистичких остварења која такође покушавају да реше проблем смрти. Њом је барем донекле наговестио појаву Канетијевих *Орочених*, чије ћемо покушаје одгонетања загонетке смрти детаљно анализирати у последњем поглављу ове књиге, а уједно је најавио и појаву чувених романа Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба* и *Проналазак Athanatika*, у којима је медицински проналазак лека против смрти у много већој мери замишљен као забрињавајућа претња пренасељености Земље него као дуго ишчекивано остварење најдревније људске жеље за тријумфом над смрћу, и поред тога што је уједно истакнуто и нешто што сваког човека може да подстакне на истинско поштовање не само свог и туђег животног века него и своје и туђе друштвености – Десничино дубоко хуманистичко уверење да је човечанство толико вредна цивилизацијска тековина да за њега „никаква жртва“, па „ни жртва“ човекове „бесмртности“, „не смије бити тешка“ (Десница 1990: 256).

Због свега тога, чини се да је Чапекова *Тајна Макројулос* незаобилазан мост између Шоове раномодернистичке визије људске воље за што дужим одупирањем сопственој смртности, Канетијевих позномодернистичких уверења у неопходност непрестаног супротстављања не само својој него и туђој смрти и Десничиних још познијих „игара прољећа и смрти“, посредством којих се у *Прољећима Ивана Галеба* луцидно проверава и неминовност људског умирања и оправданост човекове жудње за бесмртношћу.

А у непосредној вези са Шоовом театарском визијом људске воље за што дужим живљењем налази се још једно Чапеково позоришно остварење – дистопијска драма *Адам створилац* из 1927. године. У тој алетичкој дистопији, на којој је Карел сарађивао са својим братом Јозефом, а која се обично чита

као (анти)шоовска прерада древних митова о Пигмалиону и Прометеју, и као антиутопијска пародија библијског наратива о стварању света, Адам је предочен као преоштар критичар Божјег света и као (не)хотични творац једног алетрнативног станишта. Он је код Чапека потпуно згађен над мизеријом људске расе, па најпре уништава лоше скројен свет у којем живи, а онда бива кажњен обавезом поновног стварања света и бољег живота у њему.

У *Агаму сџворитијељу* насловни лик је приказан као један неспособни утописта који узалуд покушава да превазиђе божански творачки подвиг стварањем неког бића које је од човека боље. Он најпре ствара једну над-жену, а онда и нека друга „супериорна“ бића која су више или мање очигледне варијације на тему натчовека. Међутим, ниједно од тих створења не поштује његово творачко прегнуће и не признаје његов ауторитет, него га презриво посматра као биће нижег реда. Због тога Чапеков Адам и његов Алтер его, који се по много чему издваја не само као Адамова најкреативнија творевина него и као његов највећи ривал, стварају две потпуно опречне расе, од којих ниједна, нажалост, не постиже жељени утопијски циљ аутентично супериорне људскости. Обе, напротив, остављају крајње негативан утисак дијаметрално различитих варијанти „тоталитарне униформности“ зато што се једна доживљава као раса уметнички и анархистички настројених индивидуалаца, док се друга доживљава као раса колективиста, коју превише хомогеном чини менталитет масе, униформност мишљења и делања, те приврженост идеји „креативне револуције“, у којој се јасно учава дистопијска сенка Шоове визије „креативне еволуције“ (Sparks 1997: 177-178).

Те сасвим супротне новостворене расе речито сведоче о томе да је *Агам сџворитијељ* репрезентативан пример негативног типа алетичке дистопијске имагинације. Стварањем тако различитих раса као једнако незадовољавајућих варијанти „тоталитарне униформности“, та Чапекова алетичка позоришна маштарија ствара утисак да ни сасвим опречна творачка прегнућа људи не могу да изнедре идеалног (нат)човека и потпуно утопијски свет чији би житељи у потпуности били лишени карактерних мана, рањивости и свега другог што је Рикер у *Феноменологији воље* описао као различите манифестације несавршености људске природе и „апсолутно невољног“ у човековом животу. Зато се у *Агаму сџворитијељу* тематизовањем алетичке варијанте људског хибриса подрбно показује до које мере могу да буду опасна неодмерења хтења човековог гордоумља, властољубља и перфекционистичког утопизма, а уједно се истражује и колико дубоки могу да буду понори људске „мизантропије“ и „дефетизма“ (Sparks 1997: 178). Протагониста те Чапекове изузетно шалтиве, али и екстремно негативне алетичке дистопије узалуд размишља, на траговима Хесиода, Платона, Бакуњина и Маркса, о различитим варијантама неког новог златног доба, пошто увек изнова стиче утисак да се све човекове лепе замисли више или мање наказно изобличавају чим људи покушају да их спроведу у дело.

Штавише, дрзовити насловни (анти)јунак *Агама створитеља* барем донекле пркоси и самом наслову те Чапекове драме зато што помишља на уништење света који је створио. Напоследку, ипак, скрушено обећава да ће недовољно добар свет оставити таквим какав јесте. То, међутим, само наизглед решава његове проблеме пошто таквим ставом самога себе кажњава крајње суженим оквирима једног умногоне дефетистичког, а донекле и антиутопијског погледа на *status quo*. А сам творац *Агама створитеља*, насупротив њему, не одустаје од људског стваралаштва него своје читаоце имплицитно позива на много маштовитије и знатно одговорније творачке подухвате од Адамових. Због тога ова Чапекова иронична драма, чак и као дубоко негативан појавни вид дистопијске имагинације, подстиче људску потрагу за оним видовима друштвене архитектонике који омогућавају превазилажење што више људских недостатности и деонтичких ограничења која извиру из недовољно доброг друштвеног уређења, а уз то и надилажење барем неких од бројних природних чинилаца који човекове стваралачке способности и егзистенцијалне могућности алетичким путем спречавају да се развију у одговарајућој мери.

\*

Чапеквим и Шоовим дубоко ироничним модернистичким драмама о (не)успешном усавршавању људи, продужавању њиховог животног века и побољшавању света у којем живе умногоне су блиске неке постмодернистичке дистопије алетичког модалног типа. Нарочито су им сличне оне позоришне маштарије постмодерног доба које разним критичким оруђима научне фантастике исмевају људску чежњу за подмлађивањем и човеков носталгичан однос према неповратној прошлости, поигравајући се притом оним варијантама странствовања које Долежел назива алетичким. А међу таквим драмама посебно се истиче *Невидљива рука (Unseen Hand)* – најпознатија дистопијска драма америчког књижевника, редитеља и глумца Сема Шепарда. Пре свега зато што се један од њених главних протагониста одликује крајње несвакидашњом варијантом онога што Долежел назива „алетичком обдареношћу“ (Doležel 2008: 129). Као антропоидно створење из неке друге галаксије, тај је Шепардов драмски лик једно ванземаљско биће које поседује изузетно снажну вољу и моћ да оживљава и подмлађује људе. Управо је зато то створење и названо именом Вили (Willie) које јасно упућује на учинковитост *воље (will)* и на моћ *будућеи* времена да утиче на свачију садашњост. Вили на разне начине отеловљује то своје речито име, а и своју бунтовну нарав, као и удаљена времена и пространства из којих долази, док се сама Шепардова драма у којој он фигурира као крајње несвакидашњи алетички странац доживљава као једна од успелијих пародија (псеудо)научнофантастичне литературе.

Радња *Невидљиве руке* везана је за амерички модерни урбани живот, за једно чвориште аутопутева и за локално ђубриште које је препуно отпадака

конзумеристичког капитализма. А са свим тим локалитетима, који на умногоне сатиричан начин представљају америчку садашњост и недавну прошлост, у посебној је вези то што се у самом средишту те Шепардове драме, као и многих других његових позоришних или филмских остварења, налазе неки временски и просторно измештени каубоји. Међутим, ситуација је у *Невидљивој руци* знатно сложенија него у осталим Шепардовим драмским делима јер су у тој негативној алетичкој дистопији из 1969. године каубојске фигуре крајње необичне. Ту је најпре један преко сто година стари револвераш, а уз њега су ту и његова тек оживљена браћа. А притом су сви они приказани као прилично оронули каубоји чије изузетно морбидно презиме Морфан (Morphan) Шепардову публику одмах асоцира на људску смртност (*mortality*) и на усамљеност сирочади (*orphan*).

Покрај тако оронулих каубојских револвераша још се више истиче необичност већ поменутог Вилија као „свемирског фрика“ који је одевен на футуристички начин и обележен чудноватим отиском црне руке. Због тога тај Шепардов драмски лик умногоне подсећа на стереотипне стрип јунаке. А таквом утиску још више доприноси то што је он из неке просторно и временски удаљене галаксије дошао у Америку зато што му је била потребна помоћ каубојских револвераша да би своју ванземаљску врсту ослободио од телепатске контроле Нечујних. Вили, наиме, и поред изузетне снаге своје воље није у стању да се супротстави тиранији Невидљиве руке која телепатски надгледа и усмерава мисли својих подређених. Зато он најстаријег од браће Морфан подмлађује, а остале оживљава, али до њиховог каубојског тријумфа над тиранијом Невидљиве руке ипак не долази. Уместо тога, Вилију полази за руком да „призове свој древни језик“ и да открије тајну менталне слободе, након чега „и он и његова врста“ одмах бивају „ослобођени“ од стега Невидљиве руке чији је стисак Вилија спутавао чак и током његовог странствовања на Земљи (Klaić 1989: 112). Због тога се тај Шепардов алетички странац „журно враћа у своју Недођију“ (Klaić 1989: 112). А истовремено се испоставља да је најстарији од браће Морфан „узалуд подмлађен“, док су остали каубоји непотребно „васкрснути“, пошто се њихова „револверашка мисија“ отказује (Klaić 1989: 112). Зато се браћа Морфан препуштају аутопутевима модернизованог „Дивљег Запада“ на којима помоћу својих јахачких и револверашких способности нису у стању да се оријентишу.

Уз Вилија и узалуд ревитализовану браћу Морфан, у овом Шепардовом дистопијском комаду фигурира још један протагониста који такође отеловљује промашену младост или подмађеност, а који Вилијевом ослобађању од Невидљиве руке доприноси много више од каубојских револвераша. Један предводник спортских навијача – средњошколац по имену Кид – због свог незрелог и неодговорног понашања у *Невидљивој руци* фигурира као обичан клинац (*kid*) који оличава типичну младеж Шепардове свакодневице, и поред тога што због бројних преображаја које доживљава уједно наликује и на лево

оријентисане младе радикале из педесетих и шездесетих година 20. века. Одабиром тако различитих и идеолошки, просторно и временски крајње удаљених протагониста за главне ликове своје драме, и то као протагониста које једне са другима, осим потенцијалног отпора Невидљивој руци, повезује још само то што сви на неки начин обесмишљавају своју или туђу младост или подмађеност, Шепард своју позоришну сцену претвара у симболично раскршће на којем сучељава тривијалне стереотипове некадашње, садашње и будуће Америке. А све то чини да би показао да се драгоцени креативни потенцијали младих Американаца управо због тих неискорењених стереотипова не развијају у довољној мери. Вештим преплитањем доминантних алетичких модалитета своје *Невидљиве руке* са оним аксиолошким и епистемичким, Шепард исмева све оно што доживљава као „невидљиву руку“ наоко свемоћне конзумеристичке и медијске културне индустрије, која некада паралише чак и бунтовно настројене младе људе тиме што им ствара утисак да ниједан аспект њихове садашњости, прошлости или будућности не би могао да је спречи да стање ствари у свету представља како год хоће.

Због свега тога, стиче се утисак да се Шепард у *Невидљивој руци* превасходно супротставља оним дисторзивним учинцима „невидљиве руке“ тржишта и конзумеристичке идеологије који чак и чудесне подвиге оживљавања и подмлађивања људи свде на „залудна“ и „патетична постигнућа, обесмишљена протоком времена и променом окружења од дана револвераша“ и „Дивљег Запада“ до данашњице америчке „поспане паланке на аутостради, са продавницама брзо зготовљене хране, мотелима“ и „тржним центрима“ (Klaić 1989: 112). На тај начин он преиспитује цивилизацијски напредак Америке и пародира оне њене наивно футуристичке свемирске визије или ретроградне каубојске маштарије које препознаје као нарочито инфантилне, док у исти мах беспштедно сатиризује савремену масовну културу и конзумеризам, подсмевајући се било чијем, па и сопственом носталгичном односу према изгубљеној каубојској прошлости, која чак ни у његовој постмодернистичкој позоришној маштарији више не може да се оживи или подмлади на делотворан начин.

\*

Људско подмлађивање на дистопијски начин тематизује и Ежен Јонеско у свом *Ваздушном њешаку* (*Le piéton de l'air*), али као знатно успешнију варијанту човекове ревитализације од оне која је вишеструко обесмишљена у Шепардовој *Невидљивој руци*. У Јонесковој неоавангардној алетичкој дистопији из 1962. године, чију онирично-апсурдну атмосферу најављује и сама њена сценографија која наликује на призоре са сликарских платана Цариника Русоа, Утрила и Шагала, превасходно је, међутим, реч о интелектуалном,

имагинативном и емоционалном подмлађивању, а не о физичком преображају главног лика. Јер њен је средишњи протагониста писац Беранже који се током развоја драмске радње ослобађа своје дубоке стваралачке кризе и долази до неких кључних увида о свету у којем већ неко време стагнира. Беранже се, наиме, радикално мења и као човек и као књижевник управо у *Ваздушном ђешаку* – претпоследњем сегменту чувене Јонескове тетралогije о том драмском лику, коју, поред неоавангардног апсурдног комада о ваздушном пешачењу, сачињавају и антидраме *Нейлаћени убица*, *Носорој* и *Краљ умире*.<sup>19</sup> Беранже у тој апсурдној драми посвећеној људским узлетима и падовима успева да стицањем вештине корачања по ваздуху барем привремено превазиђе своје паралишуће уверење да нема више шта да каже, и поред тога што већ неко време осећа да га то уверење притиска толико снажно да је постало његов дубоко интиман став „физиолошког“, а не само филозофског типа (Jonesko 1997: 611). Због тога управо тој Јонесковој драми и значајним преображајима које Беранже у њој доживљава посвећујемо посебну пажњу у оквиру овог алетичког сегмента наше књиге.

На самом почетку *Ваздушног ђешака* Беранже је приказан као реномирани европски књижевник који је дошао у Енглеску да би побегао од рада и да би обновио изворе своје инспирације која га је раније подстицала на то да, и поред дубоко песимистичног и нихилистичког погледа на свет, ипак ствара књижевна дела, а са њима и разне алтернативне светове. Јонескова публика одмах се упознаје са размерама Беранжеовог песимизма док га посматра како у једном интервјуу објашњава свој крајње суморан утисак да свака књижевна дистопија увек каска за оном која нас у стварности окружује зато што књижевност, „ма колико била грозна“, „може да пружи само врло ублажену“ слику „стварне грозоте“ у којој живимо, због чега се све дистопије, па и оне авангардне које би увек морале да „предњаче“, стално налазе у већем или мањем „закашњењу“ у односу на стварни свет (Jonesko 1997: 612).

Упркос таквом једном безмало антиутопијском и антиавангардном ставу, Беранжеу током ове Јонескове дистопијске драме ипак полази за руком да се у налету радости и лакоће постојања пуком снагом своје воље вине у ваздух и да се кроз њега креће као изнова полетан књижевни стваралац. Притом је посебно индикативно то што је тај његов крајње необичан преображај у насловом најављеног „ваздушног пешака“ омогућен читавим низом једнако необичних

---

<sup>19</sup> У оквиру Јонескове тетралогije о Беранжеу много се тога дистопијског може наћи и у антидрами *Краљ умире*, као и у чувеној сатиричној драми *Носорој* из 1959. године. *Носорој* се, штавише, може читати као својеврсна алетичко-епистемичко-деонтичка дистопија у којој се посредством метафорике заразе и анималности тематизују Беранжеови покушаји очувања своје и туђе људскости упркос крајње негативним последицама заразног ширења конформизма и разних идеолошких предрасуда, а нарочито оних везаних за процес нацификације.

чинилица. Најпре чудесним призором једног Пролазника из чије се наопако окренуте луле дим креће надоле уместо навише, а у којем управо Беранже препознаје мистериозног посетиоца из „Против-света“ – једног онтолошког подручја које је сасвим супротно оном свакодневном, али које сваки човек, ако довољно добро „размисли“, може да пронађе у „сопственом мишљењу“ (Jonesko 1997: 620). Беранжеов преображај омогућен је, осим тога, и појавом једног сребрног моста, као и његовим личним осећањем радости, безбрижности и лакоће постојања, а нарочито одсуством његовог страха од непознатог. Све то у Беранжеу разбуђује стари ужитак у још неистраженом који му испуњава плућа, а главу пуни гасом лаганијим од ваздуха, претварајући их у својеврсне ваздушне балоне, док њега самог претвара у „ваздушног пешака“. Потпуно неочекивана радост надима и узноси дотад суморно расположеног писца, тако да он почиње да својим „ђоновима“ витменовски додирује „главе влати траве на ливади“, а онда и да корача негде изнад травњака, а не по њему (Jonesko 1997: 627).

За такав полет Беранжеа оспособљава и његова списатељска знатижеља да сагледа нешто сасвим другачије од Енглеске у којој тренутно живи пошто он жарко жели да сазна чега све има „с оне стране“ (Jonesko 1997: 632). Зато се летеће посредством алетичких и епистемичких модалитета ове Јонескове неоавангардне драме предочава као ментално-физичка полетност знатижељних људи, а уједно и као суштинска потреба сваког човека за нечим другачијим и трансцендентним. Тако се умногоме рикеровски имплицира да је људско биће увек, а нарочито онда када се посвети некој истраживачкој и стваралачкој делатности каква је и књижевна, својеврстан *homo utopicus* – човек у напону сталног самопревазилажења и трагања за оним што Рикер назива утопијским *niǐge*. У том смислу, посебно је индикативно то што узлет Јонесковог Беранжеа у овој његовој алетичкој дистопији мање наликује на неку новостечену или натприродну вештину тог драмског јунака него на једну „природну“ и „урођену“ људску способност које је он морао само да се присети зато што ју је због свог песимистичног доживљаја света у великој мери заборавио (Jonesko 1997: 630).

Уз све то, Јонесков *Ваздушни њешак*, слично као и Шепардова *Невидљива рука*, експлицитно тематизује феномен алетичког странствовања због битног одступања појединих ликова тог позоришног комада од „људског стандарда“ (Doležel 2008: 129). Сасвим је, наиме, очигледно да су у *Ваздушном њешаку* својеврсни алетички странци и Посетилац из „Против-света“ и сам Беранже, по чијој је необичној способности ваздушног пешачења читав тај комад и насловљен. Беранже управо као „ваздушни пешак“ поново овладава свим својим списатељским умећима, а уједно стиче и способност кретања „на висини“, која му омогућава да пореди неколико различитих светова док се по ваздуху шета негде изнад видокруга људи који су у стању да пешаче само по земљи.

Реакције других Јонескових ликова на тај Беранжеов чудновати преображај указују на њихово веће или мање дистанцирање од његовог полета и од утопизма уопште. Иако се издваја неколико припадника енглеске националности који налазе да је Беранжеов полет и узлет нешто што је „оригинално“ и „љупко“, Енглези су и у овој, као и у неким другим Јонесковим антидрамама, углавном приказани као прилично конзервативни људи који људске узлете посматрају са дистанце, као неку „недопустиву лакоумисленост“, зато што на свом острву „радије“ очекују „уздржаност“ у човековом понашању, нарочито од стране дошљака са „континента“, пошто би „такви људи“ требало да „обема ногама“ стоје „на земљи“ (Jonesko 1997: 628). Један новинар у Беранжеовим краткотрајним узлетима препознаје неуравнотеженост модерног човека према којој заузима изузетно критички став. Он, штавише, одлучно тврди да би Беранжеа требало ставити у карантин. А један други лик из *Ваздушној пешака* упозорава на могућност да ће самостално летеће људи, без икаквог ослањања на механику и технику, проузроковати „смрт индустрије“ и енглеске привреде (Jonesko 1997: 630). Уз све то, помишља се у Јонесковој фикционалној Енглеској и на могућност да је Беранже обичан лудак или, још горе, „непријатељ Енглеске“ и „шпијун“ (Jonesko 1997: 631).

А сам Беранже своје узлете испрва доживљава сасвим другачије од енглеских ликова из драме у којој фигурира као главни алетички странац. Своје ваздушно пешачење он најпре доживљава као елементарну човекову потребу која је „природна“ исто колико и дисање или ходање по земљи (Jonesko 1997: 630). Притом већину људи око себе упозорава на опасности њиховог неодмереног ослањања на савремену технику, те тврди да човека управо удаљавање од сопствене природе наводи на заборав разних личних способности, па и вештине пешачења. Уместо да се на било који начин уздржава од пешачења по ваздуху, он тој вештини покушава да научи и своју кћер. Као савремени Дедал и предани утописта, Беранже стрпљиво ради на подстицању њених што смелијих узлета и жеља. Најпре јој открива да свако „замишљено дрво“ увек „има висину“ хтења и жеља онога ко га замишља: „Можеш да се пењеш докле хоћеш [...] чак је бескрајно, ако хоћеш“ (Jonesko 1997: 634). А онда јој на примеру тог дрвета, које у Јонесковој алетичкој дистопији функционише и као далека реминисценција на мистичка учења и на симболику *axis mundi*, језгровито објашњава благодети људског полета и оптимизма и суштину утопијског подстицања својих и туђих жеља. Беранже, штавише, том приликом формулише и један дубоко утопијски закључак који умногоме наликује на средишње ставове Ернста Блоха и Рут Левитас – чувених утописта који су утопију описивали као едукацију људске жеље. Он, наиме, закључује да „штети значи моћи“, чиме истиче велику учинковитост људских жеља (Jonesko 1997: 364).

И док већина Јонескових позоришних ликова више или мање критикује Беранжеов преображај у „ваздушног пешака“, он сам настоји да превазиђе чак

и те своје нове егзистенцијалне оквире, те да сачува своју некадашњу везаност за кретање по земљи. Зато се и труди да, уз вештину полетања, савлада и умеће слетања. А притом луцидно примећује да се трезвено спуштање на земљу, које је потпуно другачије од вртоглавог пада митског Икара, постиже само у оним тренуцима у којима човек почиње да сумња у нешто од онога у шта је дотад веровао. Насупрот узлету за који је довољно само „хтети“ и „имати поверења“, надоле се „клизи“ промишљеним подозрењем – трезвено објашњава Беранже, као угледни књижевник који, осим утопијских аспеката људске имагинације, добро познаје и оне дистопијске (Jonesko 1997: 632). Стога се посредством његовог алетичко-епистемичког странствовања бројни утопијски, мистични и бајковити призори из ове Јонескове апсурдне дистопије спајају с оним дистопијским, сатиричним и циркуским, који су у њој једнако бројни, а тако се чак и они човекови хотимични узлети и падови какви су у стварном свету потпуно немогући представљају као да су нужна својства аутентичне људскости.

Међутим, сви ти иницијално утопијски аспекти *Ваздушној пјешака*, који више од свега другог доприносе креативном оптимизму те неоавангардне драме, напослетку се, нажалост, преображавају у своју супротност. У тој Јонесковој алетичкој дистопији испоставља се, наиме, да развијање физичке вештине летења и менталне способности сагледавања једне „шире слике“ њеном насловном протагонисти не омогућава само једно узвишено становиште са којег он може да пореди устројства разних светова, него и једну корисну, али умногоме паралишућу способност да у сваком од тих светова уочава неки облик људског страдања. Беранжеова узвишена и проширена перспектива њему, нажалост, углавном открива призоре радикалог насиља пошто он у пределима над којима корача увек примећује неко гротексно мешање нечег рајског са нечим пакленим. Зато он друге ликове из ове Јонескове антидраме покушава да упозори на то да је, уместо прижељкиване панораме неких бољих светова, углавном видео само „континенте раја у пламену“, блажене како горе, и хиљаде људи како се препуштају пакленом мучењу зато што сматрају да су га заслужили. Он друге ликове убеђује и у то да је видео и „диновске скакавце“, „колоне гиљотинираних“ и „пале анђеле“, па чак и милионе светова који нестају, остављајући за собом само смену ватре и леда и „бескрајне поноре“ (Jonesko 1997: 644-646). А својој кћерки открива чак и то да „даље од“ неког појавног вида „пакла“ није видео „више ништа“. Зато се стиче утисак да безмало сви Беранжеови узлети у овој алетичкој дистопији напослетку воде изузетно депримирајућем утиску о нужности неког вида човековог посрнућа. А због тога ова Јонескова позоришна пародија древног грчког мита о Дедалу и Икару своје иницијално утопијско становиште напослетку користи само зато да би јаче истакла своје дистопијске аспекте и да би оштрије исмејала разне облике идеолошког конезрвативизма и национализма.

Притом дубоко суморан утисак оставља и то што сва та Беранжеова упозоравајућа сведочења друге ликове *Ваздушној њешака* не узнемиравају ни приближно онолико би требало. Они се, напротив, тим упозорењима ругају као добро познатим одломцима из *Откривења Јовановој* и Дантеове *Комедије*, па од Беранжеа захтевају нешто „занимљивије и модерније“ (Jonesko 1997: 645). Зато и не улажу било какав напор да своје конзервативно опхођење на неки начин промене. Напоследку се још само Беранжеова кћерка, уз „‘тужно’ веселу“ вашарску музику, нада неком будућем спасењу пошто помишља на то да ће се можда „пламен угасити“, „лед отопити“, а „понори“ једног дана „попунити“ (Jonesko 1997: 646). Уз такве своје наде, она помиње и некакве вртове, евоцирајући на тај начин чак и оне рајске. Али све те њене наде делују као сасвим илузорне и ескапистичке, па нимало не ублажавају суморну атмосферу ове Јонескове алетичке дистопије.

А такву њену атмосферу не ублажава ни то што је Јонеско у њој умешном употребом топоса изокренутог света створио читаву једну апсурдну „хетерокосмику“ скројену од мноштва светова и против-светова који својим „прожимањем“ на разне начине пркосе законима физике и логике (Jonesko 1997: 620). Напротив, чак и апсурдност тих светова и њихових узајамних прожимања такође доприноси дистопијској атмосфери Јонесковог *Ваздушној њешака*, која напоследку ствара утисак да је највероватнији исход онтолошког прожимања међусобно супротних светова неки облик њиховог узајамног уништавања. Стога се током читања ове апсурдне драме све више чини да никакви општи биланси и баланси „мулти-универзалног књиговодства“ неке „супер-светске равнотеже“ неће успети да спрече разне појавне видове уништавања (Jonesko 1997: 623).

Па ипак, тај дубоки песимизам закључних приказа Јонесковог *Ваздушној њешака* барем донекле успева да ублажи један релативно ведар утисак који та драма такође оставља на своју публику, а који недвосмислено сведочи о томе да мноштво њених светова ништа неће моћи да уништи до потпуног ништавила. У њој се, наиме, сасвим јасно наговештава да у Јонесковом онтолошки слојевитом апсурдном свету чак и ништавило на изванредан начин постоји, макар и само као „космичка претпоставка рада“ у коју „улазе и из које излазе“ најразличитији могући светови (Jonesko 1997: 623). Зато се Беранже бар у једном тренутку ове алетичке дистопије нада томе да би све на овом свету пре или касније могло да буде „обновљено“, макар и „с оне стране“ и потпуно „наглавачке“, уколико претходно прође кроз такво једно ништавило које је најуже везано за топос изокренутог света (Jonesko 1997: 623). Притом суморност Јонесковог песимизма још више ублажава његова доследна употреба управо тог топоса који је један од средишњих у утопизму, а посредством којег он у овој својој алетичкој дистопији њене ликове стално подсећа на то да је најчешћи фактор који људе свих поднебља и свих националности спречава да се усуде на то да

и у сопственом свету препознају некакав „против-свет“ који је на неки начин супротстављен ономе што би аутентично људски свет требало да буде сама њихова заслепљеност сопственим навикама, ставовима и расположењима, вишком личних предрасуда о другим народима и мањком аутентичне емпатије према унесрећенима било које националности.

Због таквих се подсећања Јонесков *Ваздушни њешак*, упркос дубоком песимизму својих закључних приказа, ипак више доживљава као позитиван него као негативан појавни вид дистопијске књижевне имагинације. Јер Јонеско управо посредством тих подсећања истиче чињеницу да је за човеково аутентично суочење са актуелним и тек могућим стањима ствари у свету увек потребна велика храброст – не само зато да би човек осетио колико би свет у којем живи требало да буде бољи него што јесте, или да би тачно предвидео у каквом ће свету у ближој или даљој будућности морати да живи, него и да би благовремено схватио чињеницу да људска историја, упркос бројним цивилизацијским успонима и падовима, не мора да буде сведена на пуку смену различитих идеологија које су неретко вођене само „разлозима јачег“ и оправдањима победника (Jonesko 1997: 611).

\*

За топосом изокренутог света, само донекле сличног Јонесковом из *Ваздушног њешака*, посегнуо је још један аутор јеврејског порекла у својој апсурдној позоришној уметности. Јура Сојфер је неколико деценија пре Јонесковог објављивања *Ваздушног њешака*, а само годину дана након окончања списатељског рада на *Крају светиа*, у својој наредној драмској дистопији употребио управо тај топос да би у периоду све бескрупулознијег успона нацизма истакао разне негативне последице заборав неких виталних људских способности, одговорности и вредности. Међутим, Сојфер, за разлику од Јонеска, изокренути свет није везао за некакве висине које надилазе уобичајене људске видике него га је лоцирао у неистраженим дубинама човековог бића – у понорима једног потонулог града чији екстремно летаргични житељи нису свесни размера свога потонућа. Он је свој позни позоришни комад у чијем се средишту налази топос *mundus inversus* речито насловио топонимом Винета којим је одмах указао на читав низ места у којима је препознао неку врсту алетички и/или аксиолошки изокренутог света у односу на свет какав би онај у којем људи живе требало да буде. Најпре је указао на истоимени „митски град на јужној обали Балтичког мора“ који је због разузданости својих житеља „у дубоком средњем веку“ потонуо на морско дно (Dražić 2015: 18; Sojfer 2015: 132), затим је своје читаоце подсетио на Атлантиду и на мутне воде Лете као митске реке заборав, а напослетку се осврнуо и на сам Беч свога времена, на који је алудирао чак и посредством сличности назива подводног града (Vineta) са називом аустријске престонице (Wien).

Одабиром тако речитог наслова Сојфер је топос изокренутог света већ на самом почекту своје дистопијске драме спојио са дубоко суморном визијом потонулог града као некаквог подземног света, а уједно је призвао и разне асоцијације везане за феномен заборава као својеврсног потонућа у мутне воде реке Лете. Слично је поступио и у већини призора из те своје драме у којој је потопљену Винету предочио као град заборавних житеља у коме „време стоји“ или уопште „не постоји“, док је њене грађане приказао као екстремно летаргичне људе који животаре негде „изван времена“ или у самој „безвремености“ (Dražić 2015: 19). А притом је заборављање конкретних разлога због којих људи истрајавају у животу, као и занемаривање елементарне људске воље за живљењем, представио као главни услов који мора бити испуњен да би неки посетилац подводног града званично постао Винетлија.

Због тога су алетички и сви други модалитети света заборавних Винетлија толико измењени у односу на стварни свет Сојферове драме да у њиховом подводном граду временске одреднице безмало сасвим губе значај, а неретко и своје основно значење. Зато *Винетлија* није само позоришна дистопија алетичког модалног типа него је и својеврсна *memory play* која је посвећена негативним последицама губитка људског памћења као главне основе човековог знања и идентитета. У исти мах, та драма је и „филозофска елаборација *conditio humana*“ (Dražić 2015: 20) која показује до које се мере безмало сви аспекти људскости могу умртвити само једним алетичким недостатком – губитком личног и колективног памћења. Услед своје дубоке летаргије, људи у Сојферовој *Винетлији* заборављају и личну и заједничку прошлост, а уједно запостављају и личну и заједничку будућност, па почињу да наликују на својеврсне сенке које су лишене било каквог делатног потенцијала у садашњости. Губитак њихових мнемоничких вештина предочава се као њихов кључни недостатак који води растакању разних других њихових способности и ускраћивању неких елементарних људских права и потреба, а нарочито човековог права на рад и базичне потребе за храном. Стога у Винети нико не ради и нико не једе. Сиромашне Винетлије у толико су лошем стању да више не могу да раде, а богатима рад није потребан. Притом богати не једу зато што су сити, док сиромаси гладују зато што немају ни корице хлеба.

А посебно је занимљиво то што је и ова Сојферова алетичка дистопија о потонулом граду, као и Јонескова дистопијска драма о ваздушном пешачењу, уобличена у причу о алетичком странствовању. И у њој се, наиме, два позоришна лика издвајају као својеврсни странци. Они су, штавише, не само алетички него и епистемичко-аксиолошки другачији од осталих потпуно летаргичних Винетлија јер се по својим способностима, увидима, хтењима и вредностима умногоме разликују од њих. Први и најважнији странац у *Винетлији* је пијани и лажљиви стари морнар Џони – случајни посетилац подводног света заборава, који је уједно и главни протагониста и умногоме непоуздани

приповедач читаве уметнуте приче о Винети. Он се од других Винетлија драстично разликује као дошљак који чак и у том летаргичном граду осећа некакав рудиментарни животни елан и „хоће да живи“, упркос томе што више не зна „зашто, чему“, а ни „за кога“ тако нешто жели, пошто је све то, окружен заборавом умртвљеним људима, и сам заборавио (Sojfer 2015: 129). А други странац у *Винети* је градски писар, који већ дуго живи под морем заорава, али ипак истрајава као какав-такав интелектуалац пошто му полази за руком да и у граду летаргичних људи егзистира као једно мислеће биће. Тај алетичко-епистемички странац ове Сојферове драме убедљиво сведочи о томе да „и један мртав интелектуалац остаје оно што јесте, наиме интелектуалац“ (Sojfer 2015: 133). На интелектуалне димензије његовог бића указује већ и то што је он потпуно свестан опште летаргије као главне особености света у којем живи, баш као и то што предано пише својеврсну апологију заорава насловљену *Заборав као принцип мишљења културних народа*, и поред тога што зна да се представљање колективног заборављања као „принципа мишљења“ културних људи одвећ лако може свести на „једну фину интелектуализацију бешчашћа“ (Dražić 2015: 21).

Притом управо тај градски писар, као једини Винетлија који барем донекле уочава алетичке законитости света у коме живи, старом морнару Џонију и средишњем странцу Сојферовог дистопијског комада објашњава на које све начине летаргична Винета подрива темељну егзистенцијалну алтернативу *бити или не бити* као једно потпуно апсурдно станиште умртвљених житеља, који апсурдности своје егзистенцијалне ситуације уопште нису свесни. Он му, наиме, открива кључну алетичку особеност Винете која се састоји у томе што је она „мртва“, а што тога ни најмање „није свесна“, као и у томе што је настањена житељима који нису у стању да живе, али притом не могу ни да умру, пошто су, као бића лишена памћења, емоција и нада, уједно лишена и умећа живљења и способности умирања: „Ми не живимо, а не можемо да умremo. Не старимо, не мрзимо, не волимо, не плашимо се. Више се не боримо ни за шта, ничему се не надамо. Јер чему да се надамо кад је време стало и кад су јуче и сутра једно?“ (Sojfer 2015: 132-133). Притом је посебно важно то што градски писар чак и то „безнадежно стање“ и леатргичну заглибљеност Винетлија негде између живота и смрти види као подношљивији степен мртвила од једног „ултимативног ништа“ које га потпуно ужасава (Sojfer 2015: 133).

Дубоку онтолошку амбивантност и апсурдну атмосферу ове Сојферове алетичке дистопије још више продубљује то што њен „потонули“ главни лик само пола сата борави у Винети, односно на самој граници „између живота и смрти“, а ипак у том потонулом граду проводи читав један животни век, лебдећи негде између постојања и непостојања и субјективног и објективног протока времена (Sojfer 2015: 145). Доминација алетичких модалитета у *Винети* ствара толико ониричну атмосферу те драме да ни сам њен главни лик не може да

утврди колико траје његов боравак у летаргичном граду, а ни да ли је то његово егзистенцијално искуство, током којег је читав један живот „потрошио“, пуки сан, обично пијанство, дављеничко бунило, оптичка и акустичка варка или неко „озбиљно“ предсказање да ће се, након почетка једног новог „великог рата“, а са њим и неког новог потопа, читав свет преобразити у својеврсно царство потонулих, заборавних и неодговорних људи, које је умногоме слично летаргичној Винети (Sojfer 2015: 115, 145).

Упркос свим тим дубоким недоумицама, Сојферов се главни протагониста напослетку ипак „враћа кући“. Он од потонућа успева да спасе своју вољу за животом и некакав рудиментарни животни елан, и поред тога што у Винети заборавља разлоге због којих жели да живи. Зато ова Сојферова дистопијска драма није само *memory play* о једном превасходно алетичком странцу који се заборављањем разлога због којих истрајава у животу само привремено прилагођава егзистенцијалним обрасцима у потонулом граду летаргичних житеља, него је и изузетно оштра критика заборављања и неодговорног занемаривања културе памћења, из које се „нешто“ може и „научити“, како иронично истиче и сам главни протагониста (Sojfer 2015: 115). *Винетиа*, наиме, вештим преплитањем својих доминантних алетичких ограничења са свим осталим модалним рестрикцијама показује да животни елан људи и њихово лично и колективно памћење нису само темељни егзистенцијални феномени него и основне људске вредности и обавезе, које човек може да испуни само уколико успе да сачува своју интелектуалну и моралну одговорност и културу памћења. А ти луцидни увиди ову Сојферову драму из 1937. године чине дубоко позитивном алетичком дистопијом која бунтовним пркошењем паралишућем успону нацизма своје читаоце експлицитно подстиче на што брже покретање „свих својих снага“, а нарочито оних мнемоничких и моралних, ради спречавања новог светског рата као једног поражавајућег „потопа“ који је „можда већ сасвим близу“ (Sojfer 2015: 145).

Тако конкретним упозорењима и изузетно оштрим критикама људске заборавности и неодговорности Сојферова *Винетиа* је у великој мери најавила једну још оштрију критику нацизма и колективног заборављања коју је у драми *Три хероја (Heldenplatz)* изложио најчувенији аустријски драмски и прозни писац Томас Бернхард, и то поводом педесетогодишњице *Anschluß*-а и стогодишњице Бургтеатра. Зато се у овом поглављу наше књиге одмах после анализе *Винетиа* коју је Сојфер успео да заврши свега неколико месеци пре *Anschluß*-а усредсређујемо на ту још оштрију критичку дистопију којом је Бернхарду пошло за руком да бечку позоришну публику крајем 20. века подсети на пресудне догађаје из прве половине тог столећа, током које су се одиграла чак два светска рата.

\*

У Бернхардовом *Трију хероја* употребљен је драматуршки поступак који је битно другачији од оног који је педесетак година раније употребљен у Сојферовој *Винети*, а посредством којег је код Бернхарда, осим спутавајућег учинка недоследног аутентичног сећања, на позоришној сцени приказан и поражавајући учинак немогућег заборавља. Аутор те постмодернистичке *memory play* њене дистопијске аспекте није изместио у неки крајње необичан простор који је више или мање сличан потонулом митском граду, него их је везао за само срце аустријске престонице – за чувени бечки трг Хелденплац, који би, сходно своме називу, требало да чува сећања на хвале вредне херојске фигуре, али кога је он приказао у битно другачијем светлу. Сва је, притом, прилика да се за стварање једног изузетно суморног фикционалног Беча, и још суморнијег Трга хероја у њему, определио зато што је хтео да нагласи до које мере могу да буду узалудни покушаји једне јеврејске породице да се након вишедеценијског изгнанства из Аустрије трајно настани у њеном главном граду и у непосредној близини Хелденплаца. Наговештавајући главне разлоге и предочавајући најпогубније последице самоубиства једног угледног јеврејског професора упоредо са мучном хипермнезијом његове удовице, која педесет година после *Anschluss*-а још увек чује скандирање Бечлија које су 15. марта 1938. године поздрављале Хитлеров долазак на тај бечки трг, Бернхард је 1988. године истакао „колико дуго и колико интензивно“ један тако трауматичан историјски догађај може да нагриза живот једне јеврејске породице (Калинић 2016б: 263).

Одабиром тако тешке тематике он је баш поводом свечаног обележавања стогодишњице Бургтеатра „привао у памћење анексију Аустрије, ’званично заборављену’ због ’опште амнезије којом се одликовало председниковање Курта Валдхајма““, да би најоштрије осудио „лицемерно ћутање Аустријанаца о сопственом учешћу у нацистичком походима“ које је „аболирано“ због „статуса“ Аустрије као „’прве жртве’ националсоцијализма“ (Калинић 2016б: 264; Malkin 2002: 184; Дауден 2013: 223; Дражић 2015: 22). Притом је ту своју немилосрдну критику аустријске ратне и послератне политике изложио тако што је у свом *Трију хероја* „древној метафори *theatrum mundi*“ придао „снажан политички призив“ (Калинић 2016б: 265). А то је постигао врло упечатљивим театарским метафорама и крајње саркастичним исказима својих протагониста о савременим политичким (не)приликама у Бечу које су професора Шустера нагнале на самоубиство, а његову удовицу приморале на животарење у егзистенцијалним околностима у којима и она ускоро губи живот, али не због самоубилачког чина, него због предугог трпљења хипермнезије. Показао је да она неколико деценија после завршетка Другог светског рата умире због неизбрисивих трауматичних сећања на (пред)ратну Аустрију, и то у присуству рођеног брата свог покојног супруга, који није нашао начина да јој помогне

да се од тих сећања некако ослободи зато што је и сам био потпуно паралисан тиме што је савремену Аустрију доживео као још гору од оне (пред)ратне – као својеврсну „*йозорницу*“ и „неку самоомражену *сѿаѿиѿсѿерију*“, у којој „шест и по милиона *сѿаѿиѿсѿа*“, током гласног призивања „*режисера*“, трпи неки појавни облик насиља од стране шачице „зликоваца у *ѿлавним ролама* који седе у Хофбургу и на Балхаусплацу“ (Bernhard 2015: 213-214; курзив – С.К.).

Додатни *theatrum mundi* ефекат Бернхард је у *Триу хероја* постигао тиме што је брата покојног професора Шустера дидаскалијским упутствима навео на то да те преоштре критике на рачун аустријске политике изговара док гледа у правцу Бургтеатра, чиме је код бечке публике створио утисак да се тим немилосрдним исказима у ствари обраћа управо њој. А опште је познато да је Бернхарду пошло за руком чак и то да већ током припрема за премијерно извођење овог свог дистопијског комада подстакне толико бурне друштвене полемике по градским трговима, „у новинама, по кафићима и по дневним собама широм Аустрије“ да су и сам Беч и његова околина, баш на педесетогодишњицу *Anschluß*-а и стогодишњицу Бургтеатра, привремено претворени у својеврсну дистопију, у којој су Бернхарду упућивана крајње „увредљива писма“, па чак и „претње смрћу“ (Дауден 2013: 225):

Премијеру *Триа хероја* пратили су политички немири и напади, уличне демонстрације и контрадемонстрације у које су били укључени интелектуалци, политичари и грађани. На дан пробе марширало се испред позоришта, а ноћ пре тога бачена је коњска балега на степенице театра (Калинић 2016б: 266).

Сви су ти застрашујући немири и напади умногме допринели разлозима због којих је та Бернхардова драма о Јеврејима који и пет деценија после *Anschluß*-а падају као жртве расизма доживљена као дубоко песимистична позоришна дистопија. Они су додатно истакли спутавајући ефекат њених алетичких и деонтичких модалних ограничења јер су позоришну публику подсетили на све оне језиве обавезе и забране којима су током Другог светског рата били изложени Јевреји, а које они сами, као највеће жртве тог страшног рата, ни деценијама касније нису могли да забораве, и поред тога што је заборав претрпљених патњи малобројним преживелима могао донети барем неку врсту олакшања. Премијерно извођење Бернхардовога иронично насловљеног *Триа хероја* у тако бурним политичким околностима (и у Пајмановој режији) подстакло је Аустријанце да одају почаст многобројним јеврејским жртвама нацистичког расизма и да се у непосредној близини чувеног бечког трга на којем је 1938. године свечано дочекан Хитлер отворено суоче са аустријским учешћем у Другом светском рату. Због тога су они, након помног посматрања „четворчасовног“ премијерног извођења *Триа хероја*, и Бернхарду и Пајману

одали признање „четрдесетоминутним аплаузом“ који је био толико снажан да је могао да се чује и на Хелденплацу (Malkin 2002: 212).

\*

Међу дистопијама алетичког модалног типа које се због представљања немогућности аутентичног сећања или заборављања уједно сврставају и у *memory plays* има и дистопија које су сасвим лишене експлицитног политичког контекста какав је у ангажованим драмама попут Бернхардовога *Триа хероја* више него очигледан. Такве алетичке дистопије нису усредсређене на она модална ограничења која су у непосредној вези са идеолошком заслепљеношћу или експанзионизмом појединих етничких, сталешких или родних заједница него су посвећене неким од елементарних ограничења људске егзистенцијалне ситуације и бројним неминовностима и (не)могућностима које детерминишу било чије успоне и падове. А пошто је једна од најчувенијих позоришних дистопија тог типа Бекетова драма *Срећни дани* (*Happy Days*), овај алетички сегмент своје књиге закључујемо сажетим подсећањем на ту трагикомичну *memory play* из 1961. године која је у исти мах и једна од најсуморнијих дистопијских драма 20. века.

Протагонисткиња те Бекетове екстремно мрачне антидраме до струка је урођена у пешчану хумку у њеном првом чину, а у другом је сведена на једну укопану главу која се стално обраћа свом незаинтересованом супругу, самој себи или неким имагинарним посматрачима. Због тога очигледна морбидност њене егзистенцијалне ситуације упечатљиво оличава људско старење и пропадање, као и потпуно промашен живот средовечних жена које су заточене у неком пропалом браку који њихову егзистенцију своди на брже или спорије умирање услед „заглибљености у обрасцима понашања какви се очекују од свих пристожних жена“ (Калинић 2016а: 165). Притом на људско пропадање у Бекетовим иронично насловљеним *Срећним данима* упућује и иронија која је везана за име Вини (Winnie) којим се узалуд призива некаква животна победа или добитак (*win*) његове главне протагонисткиње. Па ипак, о људском пропадању најубедљивије сведочи сам хистрионски оптимизам те Бекетове антијунакиње од којег она не одустаје ни у тренуцима у којима је до гуше заглибљена у ситуацији у којој њено тело, осим пустињског песка и принудног мировања у једном месту, спутава и врело сунце и диктат неке неодређене спољне силе која продорним звуком звонцета за буђење и звонцета за спавање одређује ритам њеног живљења и умирања.

Те разне неприлике све више сужавају опсег Вининих делатних могућности, па Бекетова позоришна публика све њих доживљава као сценске метафоре за алетичке и деонтичке границе које су у овој његовој дистопији толико чврсте и оштре да његова полусахрањена протагонисткиња има утисак

да је стално „озлеђују као нож“ или као „длето“ (Beket 1984: 207). Притом се чини да њу управо та оштра ограничења, која превасходно оличавају неминовну разорност старења и смрти у животу сваког смртника, уобличавају у некакав умирући пешчани сат, који својим постепеним тоњењем у песак одражава „стравичну једнократност“ и „скупу неповратност“ људског времена (Десница 1990: 272). Стога постојано урањање Бекетове Вини у пустињски песак постаје својеврстан подсетник на неминовно и неповратно протицање људског живота, па се читава његова драма *Срећни дани* доживљава као екстремно негативна алетичка дистопија о нужности смрти и о патосу испразног живљења, амблематски отеловљеног у тој полусахрањеној жени која не жели да се суочи са тим да ће све преостале тренутке њеног живота испуњавати само све дубље утонуће њеног тела у земљу, и то у непосредној близини њеног супруга који је много мање спутан од ње, али који и поред тога ни не покушава да је откопа.

Дубоки песимизам Бекет у овој својој дистопији истиче и тако што приказује како његова Вина тескобу своје све скученије свакодневице описује као „срећне дане“, а паклено жарећу светлост пустињског сунца као да је божанствена и рајска. Њеним потпуно илузорним и прекомерно оптимистичним надама он критикује патологију ескапистичког утопизма, ругајући се упорном истрајавању њене „среће“ у околностима у којима би чак и неки одмеренији појавни вид оптимизма био потпуно апсурдан. Тако нешто Бекет постиже самим тим што је приказује као већ упопану, а још увек углађену госпођу која о својим „срећним данима“ стално говори у прошлом или будућем времену, чиме и нехотице истиче колико су мале шансе за то да њена све гора садашњица икада постане истински задовољавајућа.

Ескапистички утопизам Бекет исмева и тиме што у овој својој дистопијској драми приказује различите начине на које најсвечаније одевена антијунакиња његовог театра апсурда, и поред све дубљег потонућа својих репродуктивних органа у земљу, као сасвим „довољан рај“ доживљава то што њен ћутљиви муж њено непрестано брбљање барем „теоретски“ чује (Beket 1984: 82-195). А притом посебно истиче чињеницу да Винин ескапизам, осим њених узалудних покушаја заповедања неког смисленог брачног разговора у садашњости, обухвата и безмало непрестано евоцирање срећних љубавних тренутака из њене прошлости, и често цитирање бројних сентименталних стихова, међу којима су и они из Милтоновог *Изгубљеној раја* и Шекспирових трагедија.<sup>20</sup> Уз све то, Бекет наглашава и Вино опсесивно удешавање, којим она узалуд покушава да прикрије своје старење и умирање. А притом све време истиче да ниједан од тих појавних облика њеног ескапизма њене последње дане не чини истински срећним. Напротив, сви они само замагљују границе

<sup>20</sup> Више о тим и свим осталим Вининим евокативним стратегијама које ову Бекетову драму чине парадигматичном *metonymy play* видети у: Калинић 2016а: 162-180; Кон 1986б: 69-70.

између стварне и илузорне људске среће и продубљују Винине све апсурдније заблуде и све очигледнију пропаст, чиме ову Бекетову драму недвосмислено сврставају међу најсуморније алетичке дистопије негативног типа – међу оне које су посвећене највећим људским проблемима какви проистичу из нужности човекове смрти, а који постају безмало сасвим нерешиви онда када се људи слични Вини у потпуности препусте својим илузорним узмицањима од њих.

#### 2.4. Доминација непознатог и доксатичког у епистемичким драмским дистопијама

Са дистопијским остварењима алетичког модалног типа најуже су повезане дистопије у којима су доминантна епистемичка ограничења – модални систем знања, незнања и веровања који одређује епистемички поредак неког фикционалног света и врсту и степен знања и уверења његових књижевних ликова. А та најужа повезаност епистемичких дистопијских фикција са оним алетичким темељи се пре свега на томе што се и у епистемичким дистопијама највише истражују границе између илузорног, стварног и могућег. Јер све су епистемичке дистопије, баш као и утопије тог модалног типа, креативне епистемологије могућег које су научној методи наглашено „корелативне“ пошто су усредређене на трагање за одговорима на питања „што знање јест или није, те како можемо знати да знамо“ истину или ма шта друго (Suvin 2009: 346). Стога већ на самом на почетку овог епистемичког сегмента своје књиге истичемо чињеницу да на најужу повезаност епистемичких са алетичким модалним ограничењима упућује и сама етимологија речи *исти́на* (*alethe*), као и изузетно дуга филозофска традиција која алетичке и епистемичке модалитете обично сагледава упоредо, нарочито у оквирима модалне логике. А уједно подсећамо и на то да је о блискостима алетичког и епистемичког модалног система детаљно писао и сам Долежел у оним сегментима своје *Хејтерокосмике* у којима је показивао да су алетичка ограничења фикционалних светова најуже везана за познавање природних закона и закона логике, а да се „научно знање и тумачење природних закона“ умногоме мења под утицајем разноликих алетичких прича (Doležel 2008: 127).

Уз то, већ сад подсећамо и на блискост између епистемичких и доксатичких модалитета коју смо помињали пред крај првог поглавља ове књиге, а коју је Долежел подразумевао као толико велику да доксатичке модалитете у својој *Хејтерокосмици* није ни раздвајао од оних епистемичких, него је атрибут *ејистемичко* увек користио у ширем значењу те речи, због чега је као операторе епистемичког модалног типа анализирао и људска знања, и незнања, и веровања. Упоредо с тим, уједно најављујемо да ћемо се у последњем сегменту овог поглавља своје књиге усредсредити на епистемичко-доксатичке дистопије – на оне које су фокусиране на различитост људских

веровања и сумњи од човекових знања и незнања, зато што у својим заплетима, превасходно посвећеним људској лаковерности и/или сумњичавости, настоје да што подробније сагледају не само шта се све треба и/или може сазнати него и чему се све може и/или треба веровати, а у шта треба сумњати.

А сада се усредсређујемо на оно што се мора истаћи већ у уводном сегменту нашег бављења епистемичким модалним ограничењима јер се у већој или мањој мери тиче свих епистемичких дистопија и утопија – на чињеницу да су управо епистемичке варијанте утопизма, чак и онда када су у њима, поред доминантних епистемичких и/или доксатичких ограничења, истакнута и њима блиска ограничења алетичког модалног типа, више од свих других појавних видова утопијске друштвене имагинације „ентитети“ „епистемолошког, а не онтолошког“ типа: имагинативна „средства усавршивости“ која својим „новим гледиштем“ омогућавају спознајну и стваралачку критику људског света (Suvin 2010: 98). Зато су баш на епистемички појавни вид утопизма највише применљиве Сувинове тезе о новуму као темељу научне фантастике и о утопији као „методичном органу“ за оно што је „Ново“, „Непознато или Другачије“, а што „искуствену норму претпостављеног читаоца“ на разне начине „очуђује“, показујући му, притом, „да још постоје неки логични начини“ ако не да се „дефинира истина“, а оно барем да се „дефинира неистина“ (Suvin 2010: 97-98; Suvin 2009: 73, 347). Штавише, из истог се разлога обично дешава да управо епистемичке дистопије показују да „исправно и погрешно и даље важе“, упркос томе што се „аристотеловска подударност знања и стварности“ у добу постничеовског релативизма и перспективизма све више доживљава као идеал који уопште „није могуће испунити“ (Suvin 2009: 348).

Притом епистемичке дистопије, за разлику од оних алетичких, границе између исправног и погрешног, и стварног и илузорног превасходно сагледавају кроз призму разграничења између познатог, непознатог и доксатичког. Зато су оне увек више усредсређене на дрске злоупотребе или на неодговарајуће домете научних, религијских или неких других људских знања, уверења и сумњи него на узајамне односе између могућег, немогућег и нужног. А о таквом њиховом фокусу речито сведоче бројне дистопијске драме 20. века. Нарочито се у том смислу истичу *Орочени* Елијаса Канетија, *Р.У.Р.* Карела Чапека, *Гјубал Вахазар* Станислава Виткјевича, *Физичари* Фридриха Диренмата, *Шта је* Самјуела Бекета и *Комад о Америци* Сузан Лори Паркс, па ћемо се у овом сегменту наше књиге усредсредити на све те епистемичке дистопије, а уједно ћемо се кратко осврнути и на најважније дистопијске аспекте *Аркадије* Тома Стопарда. Пред крај овог поглавља детаљно ћемо анализирати *Физичаре* као ремек-дело швајцарске драматургије, а већ сада ћемо понудити један општи осврт на главне особености епистемичких дистопија позитивног или негативног типа.

\*

Епистемичке дистопије у великој су мери комплементарне утопијама тог модалног типа. Док епистемичке утопије „добре вијести о људској знатижељи“ доносе чак и онда када своје поверење у људске спознајне могућности доводе у везу са методичном сумњом (Suvin 2010: 48), епистемичке дистопије превасходно подстичу бројне људске сумње и страховања пошто стално настоје да аутентично људско знање раздвоје од оног неаутентичног. Када постоје у обличју позитивних појавних видова дистопијске имагинације, оне подстичу умерену спознајну несигурност, а своје књижевне ликове и читаоце упућују на „стратешки ’благ’ скептицизам“, стално их подсећајући на то да се, у недостатку „недвојбених истина и непогрешивих правила“, морају задовољавати што адекватнијим „апроксимацијама“ (Suvin 2009: 346). А када се јављају у негативним појавним облицима, онда њихов радикални скептицизам обично ствара дубоко суморан утисак да се неоспорна и свеобухватна истина ни емпиријом ни интуицијом не може спознати.

Притом су и позитивне и негативне епистемичке дистопије обично утемељене на сукобима између кодексно одређених „друштвених знања и уверења“, каква су „научно знање, идеологије, религије“ и „културни митови“, и субјективног епистемичког опсега једног или више књижевних ликова (Doležel 2008: 136). Зато су и једне и друге изузетно подстицајна основа за преиспитивање идеолошких образаца, који у већој или мањој мери обликују свачији поглед на свет. Међутим, негативне се дистопије много више од оних позитивних усредсређују на потенцијално манипулативне аспекте идеолошких образаца – на оне посредством којих дисторзивне идеологије манипулишу (не)знањима и начинима понашања превише лаковерних или одвећ послушних људи. Зато се такве дистопије најчешће јављају у обличју драмских или прозних наратива какве Долежел назива причама о „епистемичкој неравнотежи“ – о „неједнакој дистрибуцији знања“ међу књижевним ликовима (Doležel 2008: 137). Притом негативне епистемичке дистопије тај спознајни дисбаланс обично представљају као безмало нерешив егзистенцијални проблем, па се доживљавају као изразито песимистичне форме дистопијске друштвене имагинације. О свему томе нарочито убедљиво сведочи Бекетов драмолет *Шта где* (*What Where*) као екстремно суморни (пост)апокалиптични дистопијски комад епистемичког типа. Зато ћемо се у овом сегменту своје књиге најпре усредсредити управо на ту минијатурну позоришну дистопију из 1983. године.

Радикални минимализам и мистериозност Бекетовог постмодернистичког драмолета *Шта где* упечатљиво илуструје опресивне начине на које један моћник манипулише (не)знањем неколицине „последњих“ људи на земљи – неких тајанствених појединаца који некако јесу преживели неку вероватно ратну катастрофу, али који и поред тога никако нису у стању да утврде „шта се“

заправо догодило и „*īge*“ се то збило, а ни шта би тек могло да се догоди (Калинић 2016а: 159; Бекет 2002: 157). Та Бекетова екстремно туробна дистопијска минијатура на позорници представља један сурови „механизам испитивања и изнуђивања признања у низу бесмислених и понављајућих тортура“ у којима се позиције испитивача и испитиваних стално смењују, али никада не долазе до жељених одговора и спознаја, упркос томе што испитивање увек доводе до крајње тачке суровости – до тренутка у којем „испитивана жртва“ испољава „све знаке понизности“ – „плач, кукњаву, преклињање, те губитак свести“ (Калинић 2016а: 159, 161).

Притом су имена свих Бекетових екстремно знатижељних и сумњичавих фикционалних испитивача и испитаника једва уочљиве варијације на име његовог главног протагонисте и најсуровнијег, а уједно и најсумњичавијег испитивача Бама, које сасвим очигледно упућује на „звук насилног ударца“ или пак на удар неке нарочито разорне бомбе (Калинић 2016а: 159). У исти мах, та су њихова више или мање експлозивна имена Бом, Бим и Бем, заједно са њиховим превише сличним изгледом, исказима и покретима, јасни показатељи тога да ни свргавање насилника Бама од стране неког од њих не би значајно умањило степен њиховог незнања, сумњичавости, измучености или суровости, а самим тим ни опасност од даљег истрајавања њиховог међусобног насиља, од нових смена испитивачких и испитиваних фигура и од коначног смака света који је неком мистериозном катастрофом већ започет.

Нарочито је, притом, забрањивајуће то што Бекет тим одвећ сличним, а крајње узнемиравајућим именима и обрасцима понашања својих протагониста својеврстан епистемички изазов не упућује само њима него и самој позоришној публици драмолета *Штџа īge*. Он, наиме, чак и њу поставља у изузетно захтевну испитивачку позицију утолико што је експлицитно подстиче на проналажење било каквог смисла у тој „очито бесмисленој суровости испитивачких стратегија“, једнако бесмисленој смени испитивачких фигура и безмало потпуној апсурдности историјских циклуса проузрокованих злоупотребама људског (не)познавања прошлости, садашњости и/или будућности (Калинић 2016а: 161). Таквим спознајним изазовом, као и свим осталим аспектима ове своје (пост)апокалиптичне дистопије, којима њена доминантна епистемичка и доксатичка модална ограничења све време преплиће са оним алетичким и деонтичким, Бекет заправо показује да и најмоћнијим и најзнатижељнијим људима стално измиче апсолутна истина о већ оствареним или о тек могућим стањима ствари у свету. Он, штавише, истиче да свима њима измиче и апсолутна контрола над „наиндивидуалним“ природним и историјским циклусима којима они узалуд настоје да овладају спознајним или неким другим путем (Doležel 2008: 122). Зато је у његовом дубоко песимистичном драмолету *Штџа īge* чак „и нараторски глас Г“, који својим приповедањем упорно настоји да створи „утисак да има апсолутну контролу над збивањима“ (Калинић 2016а:

162), само још једна жртва понављајућих испитивачких тортура и циклуса те епистемичке дистопије. Ни тај оквирни приповедач у Бекетовом драмолету није у стању да у потпуности схвати нити да протумачи његова сценска збивања и мистерије, па се та постмодернистичка минијатура доживљава као екстремно негативна позоришна дистопија која је у потпуности препуштена стегама дубоког епистемолошког песимизма.

На сву срећу, тај је облик песимизма знатно мање изражен у епистемичким дистопијама позитивног типа, чак и онда када су и оне, слично оним негативним, такође уобличене у приче о „епистемичкој неравнотежи“, којима се раскринкавају дисторзивни аспекти манипулативних идеологија. Јер позитивне епистемичке дистопије увек на знатно ведрији начин указују на штетност људских илузија и заблуда и на корисност не само поуздано утврђеног знања него и јасно освешћеног незнања. А међу њима су најзанимљивије оне варијанте епистемичког дистопизма чији су протагонисти погрешно уверени у усклађеност својих знања и уверења са оним што Десница у *Прољећима Ивана Галеба* иронично назива „честитим четвртастим чињеницама“. У корпусу таквих епистемичких дистопија посебно се издвајају оне које постоје у облику прозних или драмских наратива какве Долежел назива причама о обмани. Те дистопије обично разоткривају обмане којима су њихови жители изложени не би ли се опходили на конформистички начин – у већем или мањем сагласју са устоличеним идеолошким обрасцима и друштвеним вредностима. Притом дистопије о обмани најчешће истичу чињеницу да улоге обмањивача обично врше челници опресивних друштвених институција или утемељивачи и браниоци конзервативних или неких других негативних и дисторзивних идеологија које манипулативним системом образовања и информисања контролишу људске мисли и њихово опхођење. Уз то, такве епистемичке дистопије обично истичу и чињеницу да је разоткривање идеолошких или било којих других обмана, илузија и заблуда, баш као и стицање неких нових знања, увек изузетно тежак подухват, који се, међутим, пре или касније мора остварити не би ли се неко незадовољавајуће стање ствари барем донекле побољшало.

До тих увида о пожељности аутентичних људских спознаја епистемичке дистопије о обмани најчешће долазе тако што откривају до које су мере људима потребна исправна уверења и обухватна знања о свету у којем живе. И поред тога што и такве дистопије указују на чињеницу да су људима управо та уверења и знања изузетно тешко доступна, нарочито онда када им неки опресивни друштвени систем одвећ ригидним системом епистемичких ограничења спутава њихове спознајне потенцијале, оне ипак преваходно истичу чињеницу да знатижељни људи, захваљујући својој радозналости и сумњичавости, пре или касније изналазе начине да своје заблуде барем донекле коригују. А истовремено упозоравају на то да људи без одговарајућих спознаја не могу да остваре своје главне циљеве, нити да поштују своје основне обавезе.

О тим и многим другим особеностима дистопијских прича о обмани најбоље сведочи Канетијева драма *Орочени* (*Die Befristeten*) као репрезентативна епистемичко-доксатичка дистопија чији протагонисти током њеног највећег дела живе у заблуди да тачно знају у којој ће години свог живота умрети. У том позномодернистичком ремек-делу аустријске драматургије, чија је оксфордска премијера била 1954. године, а које је тек десет година касније објављено у Бечу, постепено се открива како једна таква обмана уобличава и усмерава живот „орочених“ људи – читав вредносни систем којим се они руководе, као и врсту и квалитет њихових животних искустава и амбиција. *Орочени*, штавише, показују и то да та обмана обликује чак и лични и колективни идентитет орочених људи, које њихова тобожња упознатост са тренутком будуће смрти чини скоро потпуно послушним конформистима самим тим што умногоме отклања њихов страх од изненадног или насилног умирања.

Па ипак, та Канетијева позоришна дистопија, и поред тако поражавајућих увида, ни најмање не представља некакву морбидну варијанту негативног епистемичког дистопизма. Напротив, њен главни протагониста, као средишњи епистемички странац њеног дистопијског света, у њој ипак успева да својим оправданим сумњама и упорном знатижељом најпре истакне неминовност откривања истине о немогућности тачног предвиђања тренутка било чије смрти, а онда и да битно промени не само свој поглед на свет него и егзистенцијалне видике свих њених житеља. Зато ће читав први сегмент следећег поглавља наше књиге, које ћемо у целости посветити феномену смрти као најпроблематичнијој граници људских могућности, бити усредсређен управо на ту Канетијеву научнофантастичну маштарију епистемичко-доксатичког типа која убедљиво показује да је људски идентитет и *Weltanschauung* у великој мери одређен не само реалним него и илузорним суочењима људи са сопственом смртном природом и са бројним мистеријама смрти.

А у наставку овог поглавља говорићемо о драмама које у много већој мери од Канетијевих *Орочених* припадају научнофантастичној варијанти епистемичког дистопизма зато што сасвим експлицитно тематизују разне подвиге и поразе науке или неких других имагинативних подухвата усредсређених на откривање, уобличавање и/или примену нових људских спознаја. Притом ћемо посебну пажњу посветити оним епистемичким дистопијама научнофантастичног типа које говоре о (не)успешним покушајима цивилизацијског напретка и о епистемичкој варијанти људског хибриса.

\*

У корпусу епистемичких позоришних дистопија посвећених цивилизацијском напретку и/или регресу има доста (пост)модернистичких прича о хибрису, о погрешно усмереном научном истраживању и о намерно

прикривеним или злонамерно примењеним научним открићима. Неке од тих дистопија екстремно су негативне јер подстичу бројне људске сумње у примену већ спознатог, као и разне људске страхове од истраживања још увек непознатог. Но, међу њима ипак има и дистопија које се могу одредити као позитивне варијанте епистемичког дистопизма зато што свакојаке људске спознајне и технолошке иновације знатно више подстичу него што их преиспитују, и поред тога што непрестано надзиру различите правце у којима „напредује“ сам „напредак“ као нешто што људима, поред знатно више могућности, може да донесе и „више глади, више понижења, више убијања“ (Suvin 2009: 269). Такве дистопије, које су обично у целости посвећене различитим појавним видовима преплитања цивилизацијског прогреса са регресом, увек настоје да раздвоје „прави“ напредак од оног „лажног“ и од „псеудоновине“ као „старог мяса послуженог с новим умаком“ (Suvin 2010: 136). А притом уједно покушавају да утврде и ко тај напредак користи и зашто то чини – да ли „у корист богаћења све мањег броја све богатијих“ или у сврху побољшавања људског живота уопште (Suvin 2009: 141). Због тога се у неким од тих епистемичких дистопија подробно испитује зашто су поједини могући правци развоја још увек занемарени, „која питања већ дуго нису постављана“ и „ради чијег смо их профита занемаривали?“ (Suvin 2009: 352). А из истог се разлога у таквим дистопијама испитује и да ли је све оно што већ јесте прихваћено, а неретко и примењено као нешто што је „научно“ или технолошко, „у коначној линији“, заправо „политичко“ (Suvin 2009: 350). Зато су управо у њима често истакнута и деонтичка модална ограничења.

Међу епистемичким дистопијама посвећеним цивилизацијском прогресу и/или регресу налази се неколико значајних модерних драма које су усредсређене на тематизовање људског хибриса и научних открића која измичу човековој контроли. У годинама после Првог светског рата, током којег је постало сасвим очигледно да модерна технологија може да постане једна од најразорнијих деструктивних сила, умногоме је преиспитана глорификација примењене науке као главног средства прогреса, па су драмски уметници много чешће предочавали деструктивне него конструктивне потенцијале нових технологија. А тако су, између осталог, створили и епистемичке варијанте драма о „аутопластичности“ људске врсте (Klaić 1989: 110). Те су дистопијске драме најуже повезане са алетичким дистопијама тог типа, са којима деле критички став према ризичним покушајима мењања људске физиологије и психологије посредством инвазивног поигравања људским генима, ћелијама и хормонима. А парадигматичан пример таквих епистемичких дистопија представља научно-фантастична драма Станислава Виткјевича *Гјубал Вахазар* (*Gyubal Wahazar*). Та драма је написана 1921. године – исте оне у којој је објављено и Шоово „метабиолошко петокњиже“ о „креативној еволуцији“, али је то Виткјевичево песимистично позоришно остварење, за разлику од Шоове позитивне алетичке

дистопије, дубоко узнемиравајућа варијанта негативног епистемичко-деонтичког дистопизма пошто су у њој предочене разорне последице спајања „биохемијског“ терора са оним политичким у оквиру једне необичне диктатуре која се чак „пола века пре почетка ере генетског инжињерства“ ослонила на крајње несвакидашње домете „метабиохемије“ (Klaić 1989: 112-113). У *Гјубалу Вахазару* мушкарци се вреднују на основу испољене снаге и бруталности, а жене се најпре разврставају на основу личног коефицијента интелигенције и старосне доби, а онда се „претварају или у механичке мајке“ или „у ’маскулете“ – својеврсне „мушке сурогате“ чија друштвена функција у тој Виткјевичевој драми „остаје неразјашњена“ (Klaić 1989: 112-113). Зато се та апсурдна и надреална драмска прича Станислава Виткјевича доживљава као прва од бројних „футуро-утеро-дистопија“ 20. века, међу којима ће најчувенија постати *Слушкињина прича* као најпознатије прозно остварење Маргарет Атвуд (Pohl 2019: 75).

Преплитањем доминантних епистемичких ограничења *Гјубала Вахазара* са деонтичким и алетичким, Виткјевич у тој драми тематизује један од најрадикалнијих видова тираније – онај који се може одредити као биохемијско-социолошки зато што посредством проширених могућности савремене (псеудо)науке успева да контролише и саму структуру људских тела: њихове телесне органе и генетске кодове, трансфер њихове жлездане материје, њихову сексуалност и репродуктивне способности. У *Гјубалу Вахазару* биохемијски процеси и физички закони најуже се преплићу са религиозним и политичким нормама, што је посебно видљиво код оних протагонистикња те драме које су изабране за биохемијску промену. Зато се стиче утисак да Виткјевич у тој епистемичкој дистопији најоштрије критикује родне, религиозне и (псеудо)-научне предрасуде и заблуде, као и инвазиван однос (псеудо)науке према женској природи, који разне егзистенцијалне опције женског и женственог радикално своди на пар посве опречних, а једнако стереотипних друштвених улога: на „материнство“, које се развија на уштрб „свих других могућности и способности“ жена, или на сурогатску позицију „маскулета“, која се појединим чланицама једног опресивног друштва код којих су уочене „интелектуалне способности“ – „то јест, одређени проценат ‘маскулине масе’, како се то назива у комаду“ – нуди као једина идентитетска опција која је усклађена са мистичким спекулацијама њиховог тиранског поглавара и са актуелним (псеудо)-научним и религиозним парадигмама којима се он руководи (Klaić 1989: 112-113).

Притом су егзистенцијалне опције остарелих жена у Виткјевичевој футуро-утеро-дистопији приказане као још сведеније јер се у њој старице понекад убијају као сувишне. На тај начин ова његова драма предочава крајње инвазиван однос једног опресивног друштва према полним, родним и старосним карактеристикама људи, а уз то критикује и претварање људске репродукције у нормирано рађање деце, које пориче значај оних аспеката сексуалности који нису непосредно везани за одржавање и подмлађивање људске врсте.

Осим свега тога, у *Гјубалу Вахазару* се приказује и како један мушки диктатор, чија је распојасана моћ упоредива са демонском или електричном снагом, приморава своје подређене да постоје ради њега да би он могао да постоји ради тобожње добробити свих њих, и поред тога што је очигледно да његова владавина својим хировитим преласцима са најгоре бруталности на повремене изливе апсурдног милосрђа код њих изазива само осећање крајње егзистенцијалне несигурности. Притом се посебно истиче да се његова страховлада ослања на биотехнолошке иновације једног махнитог доктора „метабиохемије“ исто колико и на његову хировитост, због које тај гротескни силник у једном тренутку наређује потпуно бесмислено хапшење свих људи, па и своје сопствено, да би недуго потом одлучио да опасне заверенике помилује, а да једног сувише оданог и послушног командира погуби.

Ти дубоко апсурдни аспекти Виткјевичеве дистопијске имагинације истакнути су у овој његовој авангардној драми до те мере да и сам њен насловни протагониста, упркос томе што представља отеловљење научно поткованог „диктатора модерног доба“, постаје жртва биохемијских интервениција у виду „трансплантације жлезда“ (Klaić 1989: 113). Неке од његових особина „инјекцијама“ се преносе на „новог“ и „још монструознијег“ поглавара којем се на тај начин омогућава да „преузме“ идентитет и положај свог претходника (Klaić 1989: 113). Па ипак, Вахазара чак ни такво биохемијско свргавање с власти не лишава политичке моћи. Напротив, њему се на тај начин омогућава једна крајње необична варијанта хибриса, који пркоси и социолошким и физиолошким процесима људског живота. Јер он услед таквог трансфера не само политичке моћи него и физиолошко-психолошких карактеристика постаје кадар да барем делимично влада чак и после своје смрти. А све то *Гјубала Вахазара* чини изразито негативном епистемичком дистопијом која истицањем потенцијалне повезаности модерне науке, технологије и религије са радикалним рестрикцијама алетичког и деонтичког типа ствара крајње песимистичан утисак људске бахатости. Та дистопијска драма физиолошки „континуитет“ људског „тквива, ћелија и гена“ доводи у везу са истрајавањем тираније у опресивним друштвеним структурама у којима се нови силници само наизглед разликују од оних старих (Klaić 1989: 113), па њена крајње онирична атмосфера подстиче дубоко суморну илузију да сваки диктатор чак и нехотице ствара свог наследника као себи сличног, а ипак још горег силника, омогућавајући на тај начин голој сили да се самостално и експоненцијално репродукује у разним владарским фигурама у које утискује свој лик. Управо се зато Виткјевичевом насловном антијунаку чини да је кадар да истрајава у обличју електричне енергије батерије која ради без икакве подршке.

Гротескним пренаглашавањем кошмарне спреге између биохемије и политике ова Виткјевичева екстремно негативна епистемичка дистопија радикално „проширује појам насиља са физичке тортуре и идеолошке

манипулације на хемијско алтерирање тела“ и карактерних црта људи (Klaić 1989: 113). На тај начин она „данас чак и више“ него у Виткјевичево време изазива један крајње узнемиравајући утисак „јер је у међувремену нешто од дивље фантазије“ тог типа „постало докучива могућност“ због неусклађености убрзаног развоја биотехнологија са темељним постулатима медицинске етике (Klaić 1989: 114).

\*

Међу епистемичким дистопијама посвећеним људском хибрису и цивилизацијском прогресу и/или регресу налази се и *P.U.P.* – најпознатије позоришно остварење Карела Чапека, „ауторитативног представника републиканских врлина“ Масарикове Чехословачке „између два рата“ (Klaić 1989: 115). Та научнофантастична драма из 1920. године није усредсређена на „аутопластичност“ људске врсте, али ипак јесте својеврсна антиципација Виткјевичевог *Гјубала Вахазара* зато што се такође бави дубоко узнемиравајућим последицама људског хибриса оличеног у човековом прекорачивању својих спознајних и делатних ограничења. *P.U.P.*, наиме, приказује „уништење људске врсте од стране кибернетских организама“ које су изумели и у „ткачници нерава“ масовно (ре)продуковали сами људи, и то као човеколике „синтетичке андроиде“ од којих је сваки кадар да замени чак два и по људска радника (Klaić 1989: 116; Suvin 2010: 377). Међутим, та је Чапекова епистемичка дистопија много значајнија од Виткјевичевог *Гјубала Вахазара* зато што у оквиру свог промишљеног епистемичког релативизма на знатно луциднији начин сучељава неколико људских стваралачких подухвата и увида.

Чапекову драму *P.U.P.* много је тога учинило једном од најчешће цитираних драма 20. века. Поред гетеовски дубоке ироније према недостатностима човекових стриктно научних прегнућа и према манама човеколиких „хумункулуса“, шелијевски амбивалентног односа према „модерном“ прометејству и велсовски промишљеног третмана топоса удаљеног острва на којем „наука замењује магију“, ту је дистопијску драму у великој мери прославило и луцидно увођење речи „робот“ у „међународни речник техничке ере“ (Klaić 1989: 115). Та реч је у *P.U.P.*-у скована на темељу старе чешке речи „*robot*“ за „’мукотрпан рад’ са снажним феудалним конотацијама обавезног рада кметова на имању господара“ (Suvin 2010: 375). А врло је брзо уочено да та вешезначна кованица Кареловог брата Јозефа – „истакнутог сликара и писца с којим је Карел“ сарађивао приликом стварања ове своје драме – не упућује само на човеколике машине које су обдарене превасходно оним делатним и когнитивним капацитетима који су неопходни за обављање нарочито тешких или монотоних послова које би иначе морали да обављају њихови људски изумитељи, него и на саме радно активне људе као на друштвене чиниоце

којима се у класно раслојеним друштвима понекад допуштају само минимална права, а захтевају максимално прецизни учинци и апсолутна истрајност (Suvin 2010: 375, 377). Зато је одмах примећено да је Карел том бриљантном кованицом свога брата у својој дистопијској драми указивао и на проблеме класног друштва и на потенцијалну превласт машина конструисаних ради смањења људских радних обавеза и ради увећања друштвене продуктивности. А уједно је уочено и то да је аутор *P.U.P.*-а вишезначном употребом речи *робои* истакао и велике предности и још веће мане роботике као модерне варијације на некадашње робовласничко друштвено уређење. Он је, наиме, указао на то да све мане модерне роботике и древног робовласничког система извиру из истог врела – из дехуманизовања људске природе. Зато је Чапек у тој својој СФ драми најужим преплитањем њених доминантних епистемичких модалитета са оним алетичким и деонтичким роботе приказао као човеколика створења која су умногоме лишена „неискористивих“, а дубоко људских „својстава попут осјећаја, [...] умјетности и сличног“ (Suvin 2010: 377), али и као кибернетске организме необично обдарене безмало непогрешивом меморијом и другим искористивим својствима посредством којих они својим људским творцима могу да служе као унапређена варијанта робова, и поред тога што исто тако могу и да им активно пркосе као моћни кибернетски ратници који су, између осталог, способни и за то да их сасвим покоре.

Стварање тако ефикасних, идеално издржљивих и широко употребљивих човеколиких машина да би послужиле задовољењу разних људских потреба у Чапековој научнофантастичној драми не доводи, међутим, до „инжењерске утопије апсолутног обиља и доколице која би уродила“ ничеовским натчовеком него до „побуне подљуди против људи“ (Suvin 2010: 378). Уместо високотехнолошке варијанте Земље Дембелије у којој би људи могли да раде само оно што их усавршава или усређује, Чапек приказује дубоке кризе и људског и роботског идентитета, као и разне сукобе који избијају недуго након што људи изгубе из вида чињеницу да је један од неопходних аспекта аутентично људске моралности, између осталог, и човекова марљивост, а работи стекну барем делимичан увид у своју изложеност (не)људској експлоатацији. На тај начин аутор *P.U.P.*-а не истиче само суштинске разлике него и велике сличности између човеколиких машина и њихових људских твораца који су се усудили да својим стваралачким подухватима подражавају и надограђују божански творачки подвиг.

Због свега тога Клаић ову Чапекову драму није протумачио само као позоришни „израз страха и зебње“ Европљана, који су се у годинама после Октобарске револуције јако бојали „побуне маса“ и „настајућег индустријског друштва [...] униформности под влашћу некада експлоатисаних класа“, него и као позоришно остварење које тематизовањем људског хибриса умногоме надилази дистанцирани однос свога аутора према „комунистичкој идеологији“

(Klaić 1989: 116). А уједно је приметио и чињеницу да се у том позоришном комаду главни кривци за катастрофу не проналазе у роботима као технолошкој иновацији која измиче људској „контроли“ него у незаситости самих човекових импулса: у „технократским и управљачким елитама“ и у амбицијама модерне науке која своје изуме, између осталог, жели и да уновчи (Klaić 1989: 117-118). Управо је због тога Клаић истакао да је технологија сама по себи „неутрални медијум“ у тој Чапековој драми, у коју је катастрофа уведена тек онда када су њени роботи постали „обдарени додатним људским својством – емоцијама“, чиме су у потпуности „приближени лику својих твораца“ (Klaić 1989: 118). Иако је „*homo fabricatus*“ требало да преузме само радне обавезе „*homo faber-a*“ и да подражава људске способности и вештине, а уз то и да служи сасвим обичним људима, снабдевајући их разним „плодовима роботског рада“ (Klaić 1989: 117), роботика је постала нежељени одраз људских (не)-способности, (не)знања и прекомерних управљачких амбиција. Јер Чапекови су моћни роботи на људе почели да наликују и по неким појавним видовима своје немоћи и немилосрдности. А истовремено су сами људи, после дубоке идентитетске кризе која их је претворила у беспосличаре, и учинила их у великој мери инфериорним бићима, морали да се суоче са још дубљом кризом егзистенцијалног типа.

Све је то ову Чапекову драму учинило парадигматичним примером епистемичко-алетичке дистопије посвећене тематизовању негативних последица људског хибриса, сујете и похлепе, као и необуздане хедонистичке жеље за што бржим досезањем благодети доколице и изобиља. *P.V.P.* је јасно истакао да се управо перфекционистички појавни облици техницистичких и хедонистичких утопија, који неретко намећу прекомерно убрзани ритам прогреса, чију хитрину људска прилагодљивост обично не може да прати, често преображавају у најгоре дистопије које прете чак и самом опстанку људске врсте. Због тога је Клаић с правом истакао да је Чапек том научно-фантастичном драмом „створио савремену верзију Голема“ – „духа из прашког гета из старе хасидске легенде о опасностима неумерене људске потраге за моћи“ (Klaić 1989: 115). А и Сувин је истакао да је изузетно индикативно то што је у *P.V.P.*-у једини „преживјели човјек“ један толстојевски „пацифист“ – архитекта „који се бавио градњом а не богохулним напретком“, због чега су роботи само у њему препознали себи слично радно и продуктивно биће које завређује опстанак (Suvin 2010: 378).

Сувин је, међутим, уједно исказао и једну примедбу да се ова Чапекова модернистичка дистопија о уништењу људске врсте данас доживљава као умногоме застарела због „међусобно неспојивих начина приказивања робота“ који у њој „постају“ више налик побуњеним „радницима него стројевима“, а напоследку „најављују“ чак и један „нови циклус Стварања или цивилизације“ (Suvin 2010: 378). Слично томе, и Клаић је у Чапековом завршном наговештају

„покретања новог циклуса разумног живота на Земљи“ помоћу једног пара заљубљених робота пронашао мањак оригиналности, вишак старих „есхатолошких веровања“, па чак и неке „мелодрамске“ ноте (Klaić 1989: 116, 118). Но, сасвим је могуће да је то што је Чапек завршну катастрофу у *P.U.P.*-у приказао као некакву катаклизму која очигледно „није коначна“ једна сасвим адекватна драмска стратегија која ту његову драму не чини недовољно иновативном научнофантастичном мелодрамом него довољно убедљивом варијантом позитивне дистопијске имагинације епистемичко-алетичког типа, у којој „најсавршенији роботи“ у великој мери надилазе „стадијум кибернетских организама“ утолико што, као неки нови и сасвим другачији „Адам и Ева“, почињу да спознају љубав (Klaić 1989: 116, 118). Јер ту СФ драму парадигматично позитивном дистопијом не чини само то што она својим узнемиравајућим визијама једне модерне, али и дехуманизујуће машинизације рада ефектно упозорава на то да је за сваки, а нарочито за научно-технолошки напредак неопходно време – како за само научно истраживање тако и за испитивање „свих могућих последица“ његове евентуалне примене (Klaić 1989: 118) – него и то што она напослетку недвосмислено подстиче људске наде посредством приказивања роботске спознаје љубави као најплеменитије животне силе. Чапек управо таквом завршницом *P.U.P.*-а открива сву сложеност људског знања као епистемичког феномена који не обухвата само когнитивна и технолошка открића него и разне емоционалне и путене спознаје. А у исти мах указује и на потребу за благовременом употребом свега већ спознатог и пронађеног у корист истрајавања – а не уништавања – свакојаким облика живота на земљи.

Притом Чапек истовремено истиче и чињеницу да се потенцијална разорност сваког људског открића и постигнућа може избећи само ако се увек поштује узајамност различитих појавних видова човекових спознаја. Зато релативно ведра завршница ове његове драме, која паром заљубљених робота евоцира библијске прве људе, сасвим одговара њеној структури која у безмало свим својим сценама духовито релативизује узајамно супротстављене истине и увиде о људским бићима и њиховим роботским творевинама, и то као једнако вредне спознаје својих различитих протагониста, који узалуд покушавају да докажу само личне, а више или мање једностране ставове о естетској и културној корисности човекове доколице или пак о етичкој и практичној корисности људског рада.

\*

Међу епистемичким дистопијским драмама посвећеним људском хибрису и цивилизацијском прогресу и/или регресу изузетно су важне драме које истичу потенцијалне опасности научничке знатижеље као посебне варијанте радозналости која одшкринутим вратима спознаје не може да

одоли чак ни онда када поуздано зна да се иза њих крију разне катастрофе. Такве драме безмало редовно сведоче о томе да и сама наука може да буде „окрутна господарица“ (Suvin 2010: 297). А међу њима се нарочито издвајају дистопијске визије тоталног уништења нуклеарног типа јер оне позоришну публику застрашују више од свих осталих визија епистемичког дистопизма тиме што показују да је некада један једини научни изум сасвим довољан за уништење свих претходних научних открића, а некада и читавог света.

У корпусу таквих умногоме апокалиптичних епистемичких дистопија налазе се и драме које су писане после стварне употребе нуклеарног оружја 1945. године, када је тренутна смрт „десетине хиљада људи“, уз још већи број оних „осуђених на спору смрт од радијације“, постала „опипљиво, очигледно искуство“ (Klaić 1989: 122). А средишње место међу таквим позоришним остварењима припада *Физичарима (Die Physiker)* – постмодернистичкој драми Фридриха Диренмата из 1962. године која истражује разне друштвене улоге научника у атомском добу. Због тога управо тој драмској дистопији посвећујемо посебну пажњу у овом епистемичком сегменту своје књиге.

У Диренматовим *Физичарима* главни актери сценског збивања су научници који су своја истраживања посветили (астро)физичким законитостима света у којем живе. Међутим, они од самог почетка те дистопијске драме не фигурирају само као прометејски дариваоци напретка и предводници утопијске потраге за објашњењем читавог космичког поретка, него и као потенцијално рушилачки друштвени фактори слични политичким шпијунима или помахниталим убицама. Због тога је радња те Диренматове епистемичке дистопије, у целости посвећене науци као „употребљивом и злоупотребљивом скупу спознаја“, смештена у оквире једне душевне болнице која се налази у Швајцарској – „неутралној земљи, наводно популарној међу шпијунима“ (Suvin 2009: 352; Klaić 1989: 124). У тој болници на разне се начине преиспитују границе између људске мудрости и безумља, и генијалности и махнитости, пошто физичар Мебијус управо њу користи као својеврсно склониште од сурове стварности 20. века. Он се, наиме, у њој крије иза маске душевно оболелог човека и тврди да чује поруке у којима му сам премудри Соломон диктира тајне природе, откривајући му тако свеопшту повезаност свих могућих открића. А све то Мебијус чини зато што слути да би његово најзначајније откриће „система свих могућности“, „јединствене теорије поља“ и свеобухватне „формуле света“ могло да уништи читаву планету (Direnmat 2015: 418).

Поред Мебијуса, у тој лудници се још двојица правих физичара представљају као тобожњи лудаци. Они презименима на која се одазивају узурпирају идентитете најчувенијих светских научника пошто се један од њих лажно представља као Ајнштајн, а други као Њутн.<sup>21</sup> Међутим, њих двојица

---

<sup>21</sup> Презимена генијалних научника иза којих свој идентитет скривају Диренматови

су идеолошки опредељени шпијуни који, насупрот политички неутралном Мебијусу, предано раде за међусобно супротстављене тајне службе. Притом хистрионска махнитања тих лажних лудака, а правих физичара стварају сасвим реалан хаос у швајцарској душевној болници у којој се они „лече“ јер свој живот једна за другом губе медицинске сестре које их у тој лудници негују. Због свега тога, Диренматов је комад о физичарима уобличен у епистемичку причу с тајном, али притом нипошто није сведен на детективску драму о убиствима болничарки с елементима комедије забуне, у којој се најпре чини да медицинске сестре постају жртве лудака који се представљају као врхунски физичари, да би се, након разоткривања читаве мреже шпијунских обмана и замена идентитета, испоставило да убице заиста јесу физичари који се под маском лудака међусобно надмудрују не би ли сачували своја или разоткрили туђа научна открића. *Физичари* су, наиме, пре свега једна епистемичка дистопија која хаотична надмудривања генијалних научника у швајцарској душевној болници уобличава у својеврсну метафору „хладноратовске политике“, дубоко зависне од тешко одрживе „равнотеже страха“ (Клаић 1989: 124).

Притом се управо та „равнотежа страха“ у Диренматовој драми радикално нарушава тиме што сва три физичара напослетку постају заробљеници јединог стварног лудака у тој лудници – грбаве старе докторке Фон Цанд која намерава да посредством свог моћног труста злоупотреби све потенцијале Мебијусовог система свих могућих открића, и да тако угрози читав Сунчев систем. На крају те драме испоставља се, наиме, да је Фон Цандова једини Диренматов драмски лик који своје истински сулуде намере скрива под маском психијатра, због чега се ни у једном тренутку на сцени не појављује без свог лекарског мантила. А такође се испоставља и то да управо њен ментални склоп потврђује стари виц да би само „лудак потегао бомбу“ коју „разумни и рационални људи“, какви би

---

физичари сведоче о блиским везама теоријске и практичне физике са утопијском и дистопијском имагинацијом. А уједно подсећају и на чињеницу да Ајнштајново презиме, нажалост, није постало само својеврсна метафора за генијалног научника који је уз то и велики познавалац уметности, него и суморни подсетник на чињеницу да је управо Ајнштајново епохално откриће претварања материје у енергију довело до потоњег стварања атомске бомбе. Зато физичар који се у Диренматовој драми крије иза Ајнштајновог презимена у једном тренутку признаје да воли „људе“ и „своју виолину“, али да је и поред тога на његову „препоруку начињена атомска бомба“ (Direnmat 2015: 429). Притом је сасвим очигледно да и сама злоупотребљена презимена најчувенијих светских научника у Диренматовој драми упечатљиво илуструју честе злоупотребе науке у (пост)модерном добу. А није без значаја ни то што о таквим злоупотребима сведоче и имена Диренматових мање важних ликова. Јер њихова имена сасвим експлицитно упућују на тобожње пророке и лажне спаситеље народа. Тако се, на пример, један од Мебијусових синова зове Адолф Фридрих, због чега у свом имену на необичан начин спаја идентитете двојице самопрокламованих, а лажних спаситеља Немачке.

лекари, научници и државници требало да буду, никада не би смели да употребе (Klaić 1989: 123). Зато Диренмат овај свој апокалиптични комад о физичарима завршава крајње суморним Мебијусовим речима које најављују бесмислено кружење радиоактивне Земље после употребе атомске бомбе, потврђујући на тај начин оно што је у претходним сценама тог комада већ антиципирано једним стихованим приказом читавог космоса као својеврсне дистопије коју испуњава оловна пара Меркура, „громовито, радиоактивно и жуто“ Сунце и смрдљива и узвитлана „гасовита каша“ Јупитера, а у којој нико не памти Земљу (Direnmat 2015: 400-401).

Поред тога што је Диренматова драма о физичарима напета дистопијско-детективска прича с тајном, она је уједно и узнемиравајућа епистемичка прича о обмани која показује да ни генијалан физичар какав је Мебијус није кадар да спречи једну полуделу докторку да га најпре лукаво обмане, а онда и да његова научна истраживања примени у екстремно разорне сврхе. Зато на крају те драме нема никаквог значаја то што Мебијусу током њеног заплета полази за руком да и остале физичаре барем привремено убеди у то да је потребно да се сви они заједнички скривају у лудници не би ли спречили читав свет да и сам постане ратна лудница у тренуцима у којима је њихова наука, након што је допрла „до крајњих граница онога што се уопште може сазнати“, постала толико „страшна“ да је њихова открића учинила „смртоносним“: „Само смо још у лудници слободни [...] да размишљамо. На слободи је наше размишљање – експлозив“ (Direnmat 2015: 422). Јер тај Мебијусов реторички подвиг само продубљује иронијске аспекте Диренматове епистемичке дистопије која се све време поиграва топосом изокренутог света тиме што швајцарску лудницу индикативно названу *Вишњик* само привремено приказује као скривени врт у којем интелектуални потенцијали научника могу да цветају у тајности. Стога у Диренматовој позоришној „похвали лудости“, знатно суморнијој од оне Еразмове, физичарима ни у лудници ни изван ње не полази за руком да трајно буду „луди, али мудри“, „заточени, али слободни“, „физичари, али невини“ (Direnmat 2015: 424). И поред тога што Диренматов Њутн и Ајнштајн пристају на договор да заједно са Мебијусом скривају своја потенцијално опасна научна открића, сви они на крају морају да се суоче са чињеницом да се врхунски домети науке не могу потпуно сакрити од јавности, а ни трајно заштитити од злоупотреба којима је подложен сваки, па и најкориснији научни изум.

Спознаја Фон Цандове да се „све што се може замислити“ пре или касније мора и измислити спаја се у Диренматовим *Физичарима* са Мебијусовим увидом да је све што је једном измишљено потпуно неизбрисиво, а уједно и подложно најгорим могућим злоупотребама, нарочито у оквиру суманутих пројеката сличних оном саме Фон Цандове (Direnmat 2015: 427). Тако се доминантни епистемички модалитети Диренматове драме најуже преплићу са оним алетичким и деонтичким, чиме се разоткрива да је науци ретко када

допуштено да буде политички неутрална у постмодерном свету, у ком су политичке регулативе понекад делотворније чак и од темељних закона физике. Стварањем тог утиска о надмоћи политике над физиком, и истицањем парадокса намагарчених мудраца, *Физичари* уједно показују и то да чак и врхунске научнике увек ограничава нека врста незнања пошто ни њихов *know how* није свеобухватан. Диренматовог Ајнштајна и Њутна спутава то што нису кадри да дођу до генијалних спознаја до којих је Мебијус већ дошао, а самог Мебијуса то што не уме да разликује праве од лажних лудака. Притом је са тим њиховим спознајним ограничењима најуже повезано Мебијусово узалудно позивање на ауторитет Соломона као „најмудријег владара свих времена“ (Medenica 2015: 26) јер се њиме, у ствари, имплицира закључак да физичарима често недостају вештине политичара, а да политичарима често недостају основна знања из физике и разних других научних дисциплина.<sup>22</sup>

Штавише, управо се тај закључак екципира у оним тренуцима Диренматове драме у којима његов барем донекле политички искусни Њутн објашњава умногоме неискусном Мебијусу да његова научничка генијалност јесте „опште добро“ које га обавезује на то да свима онима који нису генијални отвара „нове видике“, али да његова научна открића ипак нису његов „монопол“, него само једна од монета које се дисторзивним механизмима негативних идеологија могу претворити у опште зло (Direnmat 2015: 418). Таквим исказима својих драмских ликова Диренмат у овој драми потпуно укида научни монопол над знањем и истиче свој дубоко суморан увид у то да научна открића најугледнијих зналаца лако могу да злоупотребе чак и највеће незналице пошто „данас сваки магарац може да упали сијалицу – или да изазове експлозију атомске бомбе“ (Direnmat 2015: 388).

Стање ствари у *Физичарима* још суморнијим чини то што њихов аутор у тој својој дистопији не раскрива само спознајну немоћ научника него са границама спознајних могућности суочава и главног полицијског инспектора Рихарда Фоса. Њега Диренмат приказује како се жали због прекомерног умора. У једном тренутку тај инспектор признаје да „правда страховито исцрпљује човека“ и тврди да се „у служби“ друштвеној правди „напросто пропада, и здравствено и морално“ (Direnmat 2015: 413). А притом је његово морално пропадање истакнуто и самим његовим именом и презименом, будући да он лично име Рихард дели са најдражим композитором многих нациста, а презиме Фос са Хитлеровим блиским сарадником Херманом Фосом. Стога се

<sup>22</sup> Мебијусовим позивањем на Соломона јасно се, осим библијских и политичких наратива, евоцира и дубоко иронична Брехтова песма о „Соломону, Цезару и другим великим духовима“, којима величина њиховог духа „није помогла“ у разним кризним тренуцима, нарочито не „зими“, када је требало угрејати њихово тело (Брехт 1995: 89). Сасвим је, наимае, очигледно да Диренмат своју позоришну публику тако подсећа на чињеницу да се управо у оквиру тог Брехтовог сонга саркастично узвикивало „Благо онима без мудрости“ у најчувенијој антиратној сатири епског театра (Брехт 1995: 89).

стиче утисак да аутор *Физичара* крајње ироничним тематизовањем пропадања главног полицијског инспектора упоредо са узајамним надмудривањем правих и лажних лудака истиче чињеницу да разликовање истина од неистина и стварног стања ствари од илузорних привида и манипулативних обмана није од виталног значаја само у науци и ратној и мирнодопској политици него и у свакодневном животу људи. А уједно истиче и виталну важност сталног усаглашавања научног и технолошког прогреса са свим осталим облицима људског напретка, а нарочито са оним етичким.

На самом крају ове наше анализе *Физичара* треба истаћи још једну особеност те постмодернистичке драме која њу и чини парадигматично постмодернистичком варијантом дистопијске имагинације. Изузетно је, наиме, важно то што у тој Диренматовој позоришној дистопији, поред њених доминантних епистемичких ограничења, нису истакнута само још она деонтичка, него су уједно наглашене и њене алетичке модалне рестрикције које умногоме продубљују људске недоумице онтолошког типа – управо оне недоумице у којима је Брајан Мекхејл препознао „доминанту“ постмодернистичке фикције.<sup>23</sup> Јер Диренмат баш посредством наглашавања алетичких модалних ограничења својих *Физичара* истиче колико су неодмерене било какве човекове претензије на господарење над читавим свемиром. Он, наиме, све време показује да ни врхунска наука, која јесте одгонетнула бројне космичке мистерије, ипак није у стању да сагледа све случајности, могућности и нужности универзума, баш као што ни политика није кадра да их стави под идеолошки надзор и контролу. Притом Диренмат посебно истиче случај као средишњи природни феномен који може да осујети сваки људски план, изум или законску регулативу зато што се по природи ствари опире и сфери нужног и сфери обавезног у свету. Он, штавише, уз ову своју драмску дистопију објављује и један необичан поговор којем даје наслов „Двадесет и једна тачка о *Физичарима*“, а у којем управо случај издваја као кључни онтолошки феномен, и то експлицитном тврђом да је једна драмска прича „замишљена до краја“ тек онда када је „доведена до најгорег могућег обрта“ – до оног који ни највећи људски умови не могу да предвиде зато што „наступа“ сасвим „случајно“ (Direnmat 2015: 430). А томе додаје и своје дубоко песимистично уверење да је случај посебно ефектан онда када постиже оно дејство које је прижељкиваном циљу дијаметрално супротно.

<sup>23</sup> У оквиру своје утицајне тезе о промени доминанте у постмодернизму, угледни теоретичар могућих светова Брајан Мекхејл објашњавао је да су у модернистичкој фикцији била доминантна епистемолошка питања и недоумице, а да у постмодернистичкој доминирају питања онтолошког типа, нарочито она која се називају посткогнитивним. Мекхејл је, штавише, приметио још нешто што се може уочити управо у Диренматовим *Физичарима* – да се епистемолошка питања, када се погурају довољно далеко, преображавају у она онтолошка, а да се дешава и обратно. Више о томе видети у: McHale 1989.

Па ипак, Диренмат у оквиру свог умногоне суморног поговора јасно указује и на неке од предности тога што сфере случајног, немогућег и нужног чак и у позоришним маштаријама ограничавају домет људских могућности. Он управо због тога у тим аутопоетичким „тачкама“ издваја случај као феномен који ниједан човек не може да подреди својој контроли. А читав тај поговор усредсређује на свој коначни закључак да разне случајности, немогућности и нужности, које спутавају бројне људске потенцијале, па и оне спознајне, ипак нису само негативне појаве, и поред тога што људи управо њима никада неће моћи да управљају онако како би хтели. Зато и тај Диренматов поговор, као и сама његова драма о физичарима, убедљиво сведочи о томе да чак и најрестриктивнија ограничења алетичког модалног система понекад могу да дејствују као корисне границе заштитног типа, посредством којих сама природа може да осујети најопасније појавне видове хибриса превише знатижељних, а недовољно одговорних људи, те да спречи коначни смак света.

Притом је хвале вредно и то што Диренматов поговор *Физичарима* продубљује чак и питање да ли би уопште било добро ако би се читав свет могао објаснити једном једином довољно обухватном једначином неког генијалног физичара, нарочито ако би се притом превидела чињеница да се само физичке теорије тичу једино физичара, а да се разна дејства и потенцијалне (зло)-употребе физике тичу „свих људи“ (Direnmat 2015: 430). Зато и та „Двадесет и једна тачка о *Физичарима*“ умногоне доприноси конструктивним аспектима Диренматове позитивне епистемичке дистопије која вештим преплитањем својих епистемичких, алетичких и деонтичких модалитета стално указује на епистемичке дужности разликовања истинитог од неистинитог, могућег од немогућег, случајног од нужног и дозвољеног од забрањеног. Чак се стиче утисак да управо те Диренматове аутопоетичке „тачке“ о *Физичарима* недвосмислено експлицирају средишње закључке његове најчувеније драме: да није свако одупирање злоупотребама науке унапред осуђено на пропаст него да пропасти мора само „сваки покушај“ било ког појединца „да сам за себе реши оно што се тиче свих“ живих бића (Direnmat 2015: 430). И да благотворан може бити само онај вид цивилизацијског прогреса који омогућава поштовање људских права на слободно истраживање, проверавање и објављивање истина о свету, а притом не занемарује човекову обавезу сталног усклађивања свих, а не само научно-технолошких видова личног и колективног развоја.

\*

Диренматови *Физичари* нипошто нису једина епистемичка дистопија која истицањем својих деонтичких и алетичких модалитета указује на корисност човековог поштовања своје основне епистемичке дужности да предано трага за истином и да одговорно управља начинима њене употребе. Напротив, могло

би се рећи да безмало све дистопије тог модалног типа у већој или мањој мери тематизују феномене који су најуже везани за епистемичку деонтологију, пошто све такве дистопије настоје да што реалније сагледају опсег човекових епистемичких могућности, права и обавеза, те да понуде што више одговора на кључна епистемолошко-деонтичка питања: шта све треба сазнати, шта проверити, у шта треба веровати, а у шта не. Али ипак се међу дистопијама епистемичког модалног типа посебно издвајају оне епистемичко-доксатичке, које, поред исправности разних људских спознаја и уверења, и оправданости њихове употребе, истовремено проверавају и могу ли људи да верују само у оно за шта постоје реални разлози. Те имагинативне дистопијске визије превасходно истражују питање да ли чак и у сфери људског веровања свако *шреба* подразумева и неко *моју*, и поред тога што човек над својим веровањима и неверицама не може да успостави исту врсту контроле као над својим „обичним радњама“ (Castaneda 1988: 212; Chrisman 2008: 346).

Такве епистемичке дистопије најуже кореспондирају са оним филозофским студијама које, за разлику од Долежелове *Хејтерокосмике*, истичу феномен доксатичког, због чега посебно разматрају особености људских уверења и сумњи, које људи обично не могу да контролишу, нарочито не онда када би своје поверење хтели да повере само ономе што га у потпуности оправдава. А међу таквим дистопијама налазе се неке од најважнијих драма 20. века. У њима се управо људска веровања, неверице и сумње постављају у само средиште пажње зато што те модерне и постмодерне драме интензивно трагају за одговорима на питања у којој су мери људске доксатичке слободе ограничене у (пост)модерном друштву, те да ли се и над људским веровањем може успоставити нека врста контроле. Једна од најзначајнијих епистемичких дистопија тог типа је Канетијева позномодернистичка драмска прича *Орочени* зато што се у њој детаљно показује колико је људима тешко да промене своја више или мање утешна уверења о смрти чак и онда када поуздано знају да су она погрешна. Та кључна драма аутора *Заслепљености* показује да смртници, нажалост, најчешће пристају на разне умирујуће (само)обмане које су у вези са проблемом људске коначности, чиме сами себе спречавају да се истински ухвате у коштац са феноменом смрти. Али пошто ћемо тим и бројним другим увидима Канетијевих *Орочених* посветити читав први сегмент нашег наредног поглавља, на самом се крају овог поглавља сажето осврћемо на једну другу, а знатно познију епистемичку дистопију у којој су такође истакнути доксатички модалитети – на знамениту постмодернистичку драму *Комад о Америци* (*The America Play*) Сузан Лори Паркс. То позоришно остварење из 1993. године, које је потекло из пера прве афроамеричке списатељице награђене Пулицеровом наградом за драмску књижевност, једно је од најважнијих дела те значајне ауторке, а уједно је и репрезентативна епистемичко-доксатичка дистопија која донекле наликује на Канетијеве *Орочене* зато што такође демаскира разна

погрешна уверења људи о феномену смрти, раскринкавајући их као илузорна веровања која су чак и као таква умногоме конститутивна за човеков идентитет. *Комад о Америци* се, међутим, уједно и значајно разликује од Канетијеве драме о (само)обмани зато што није усредсређен на спутавајуће аспекте људских заблуда о *ипредстојећој личној* смрти него на разрону моћ *колективних* заблуда људи о њиховој ближој или даљој *ипрошлости* и о преминулим *ипрецима*. Притом је тај позоришни комад нарочито фокусиран на историју афроамеричког народа, због чега подробно истражује неке од узрока и исхода Грађанског рата, а уз то се осврће и на разне начине на које недостатност људских спознаја о прошлости и увереност појединих људи у некакве урбане или фолклорне легенде поткопава њихове личне, породичне и етничке идентитете, а неретко и сам њихов живот.<sup>24</sup>

У *Комаду о Америци* Сузан Лори Паркс све време преплиће субјективне визије прошлости својих главних протагониста са кључним чињеницама из америчке историје зато што је уверена у то да је главни задатак сваког

<sup>24</sup> Пре детаљније анализе *Комага о Америци* скрећемо пажњу на то да особени епистемичко-доксатички фокус Сузан Лори Паркс њену дистопијску драму о Америци чини донекле блиском *Аркадији* (*Arcadia*) – чувеној постмодернистичкој сатири прослављеног британско-чешког књижевника и сценаристе Тома Стопарда. Јер и у тој се постмодернистичкој драми, такође објављеној 1993. године, говори о смрти и о непоузданим, али изузетно снажним и утицајним људским уверењима, као и о збуњујућим историјским мистеријама, тако да и та Стопардова драма убедљиво сведочи о потенцијално погубном измицању истине о прошлости. У *Аркадији* се, међутим, једнако убедљиво сагледава и недоследност или несхватљивост научних открића која су релевантна за будућност. Та Стопардова математичким теоријама и романтичарском поезијом инспирисана драма, која луцидно пореди збивања која су се у 19. веку одиграла у аркадијском контексту једног енглеског парка са догађајима из 20. столећа, тако је уобличена да сви њени ликови стално трагају за неким недоследним знањем. Они из 20. века узалуд трагају за аутентичном спознајом прошлости, док они из 19. столећа покушавају да дођу до одговарајуће спознаје будућности. А притом се та два хронотопа која су у *Аркадији* везана истим наизглед идиличним простором енглеског парка стално узајамно осветљавају на дубоко ироничан начин јер Стопардов драмски текст непрестано сучељава учењачке заблуде о будућности или о прошлости са драматичним призорима који те временске димензије предочавају као живу садашњост која је сасвим другачија од научних хипотеза и уметничких визија. Зато се ова његова драма о научним, уметничким и љубавним мистеријама, која умешно преплиће неколико наратива какве би Долежел назвао „причама с тајном“, чита као сатира научног истраживања, којем стално измиче и потпуна истина о стварности и потпуна увереност људи у своја или туђа открића и теорије. Но, пошто та Стопардова драмска сатира са позоришним дистопизмом епистемичко-доксатичког типа само кокетира, овде сасвим кратко истичемо важност њеног истицања немогућности досезања поуздане и свеобухватне спознаје света у било каквим интелектуалним или путеним подухватима.

афроамеричког писца да трага за заборављеном историјом свога народа и да „ископава кости“ својих предака, а да истовремено сумњичаво истиче и неповратност било чије прошлости и недовршивост сваког историографског прегнућа. Ступајући у ироничан дијалог са идеолозима белачке Америке, као и са (анти)утопистима попут Платона, који су робовласнички друштвени систем допуштали чак и у оквирима државног уређења које су замишљали као идеално, Сузан Лори Паркс у својој позоришној дистопији у само средиште сценске радње поставља „реплику Велике рупе историје“ за коју везује једну породицу афроамеричких копача (Malkin 2002: 175). Ти копачи за било каквим остацима прошлости свога народа у њеној драми трагају на разне начине, а нарочито самим процесом копања – једном од главних обавеза некадашњих робова у Америци. И док они упорно копају једну велику рупу на позоришнојцени *Комага о Америци*, његова афроамеричка ауторка се у свим призорима те своје дистопијске драме поиграва звучном блискошћу речи *рупа (hole)* и *целина (whole)*, чиме истиче да је аутентична афроамеричка историја дубоко „закопана“ у спознајној „рупи“ савремене Америке (Malkin 2002: 175), и да је без те историје америчка историографија непотпуна и нецеловита, а понекад и много више утемељена на измаштаним народним веровањима и урбаним легендама него на поузданим научним анализама. Зато је и у овој њеној епистемичко-доксатичкој дистопији, као и у Канетијевим *Ороченима*, посебно истакнута непоузданост и недоследност људских уверења, а уз њих су наглашени и други доксатички модалитети.

Притом је посебно важно то што Сузан Лори Паркс у *Комагу о Америци* детаљно разматра однос америчке нације према непрежаљеном губитку Абрахама Линколна, као и различите начине на које је његов атентат предочен у америчкој историографији, у разним урбаним легендама и у патриотској поезији, нарочито оној Витменовој. Главни лик њене драмске дистопије је „црни“ Абрахам Линколн – тамнопути двојник и имитатор тог славног америчког председника кога светска историја и књижевност памте по читавом низу постигнућа, а нарочито по томе што је укинуо ропство у Америци. Притом је тамнопути Линколн Сузан Лори Паркс приказан као копач гробова који је за своју „праву“ вокацију одабрао подражавање тог вољеног „капетана“ америчке нације на којег јако подсећа својим изгледом, и поред тога што је обично нахоче, а не један од отаца Сједињених Држава. Зато та драмска списатељица и истиче да је њен тамнопути Линколн *Foundling* (а не *Founding*) *Father of the United States* (Malkin 2002: 179).<sup>25</sup>

Сузан Лори Паркс притом наглашава и то да је ужа специјалност њеног тамнопутог Линколна инсценирање атентата на председника Линколна, којим он радозналим посетиоцима једног забавног парка посвећеног популаризацији

---

<sup>25</sup> Више о томе видети у: Malkin 2002: 175-182.

америчке историје омогућава да за само један пени – онај на којем је угравиран управо Линколнов председнички лик – изврше ритуални атентат на његовог тамнопутог двојника. Зато се на самој позорници *Комага о Америци* неколико пута инсценира кобни атентат на Линколна који се у стварности одиграо у посебној ложи вашингтонског позоришта Форд 14. априла 1865. године. Понављањем и преиначавањем тог страшног догађаја из америчке прошлости, Сузан Лори Паркс покушава да залечи ту још увек живу трауму америчке историје, а уједно и да преиспита замишљену будућност Сједињених Држава. Због тога она отворено доводи у питање поједностављено схватање крајње сложеног феномена цивилизацијског прогреса, па тематизацију људског напретка у својој драми не ограничава на што реалније сагледавање историјског и цивилизацијског прогреса Америке него њоме обухвата и метафикционализацију прогресије саме драмске радње. Отуда је заплет њеног *Комага о Америци* луцидно конципиран као метафикционалан след догађаја који су усредсређени на инсценирање више или мање истих призора и исказа и на стално измицање потпуне истине о прошлости и суштинске промене у будућности.

А све је то још више наглашено у другом чину *Комага о Америци*, у којем супруга и син тамнопутог Линколна трагају за остацима његове личне прошлости, настојећи да сачувају успомене на свог мужа и оца кога су неповратно изгубили. Видовита жена тамнопутог Линколна, која је кадра да „чује и чува тајне премилулих“ (Malkin 2002: 178), помно ослушкује све око себе не би ли ухватила барем неки одјек своје породичне прошлости јер у сопствена сећања и успомене нема нимало поверења, а његов син најпре копа све већу рупу у којој трага за аутентичним траговима очеве животне приче, а онда и оплакује несрећу своје породице и читавог афроамеричког народа. Због тога се у другом чину ове постмодернистичке драме испоставља да су чак и личне представе људи о властитој породичној прошлости, баш као и историографске или било какве друге визије колективне историје читавих народа, нецеловите и пуне рупа, због чега се и оне много више налазе у сфери личних веровања, легенди и сумњи него у домену аутентичних сећања, спознаја и чињеница. Зато се у том чину *Комага о Америци* још више истичу доксатички модалитети те дистопијске драме.

Притом се у другом чину *Комага о Америци* показује и то да људске представе о минулом добу, чак и као непотпуне и непоуздане, изузетно снажно утичу на личне и колективне идентитете људи и на њихове животне изборе. А уз то се посебно истиче чињеница да је стално „копање“ по својој или туђој прошлости барем делимично и нека врста копања сопственог гроба и одрицања од сопствене будућности. Зато је та постмодернистичка драма Сузан Лори Паркс, која превасходно говори о непоузданим, али ипак снажним људским уверењима, и о нерешивим мистеријама сложене америчке историје,

истовремено и једна од многих позоришних дистопија 20. века које подробно тематизују феномен смрти. У њој се детаљно приказује човеков однос према губитку својих ближих и даљих предака, док се упоредо сагледава и његов однос према смрти кључних политичких и историјских фигура и према сопственој смртности. Имајући све то у виду, на самом крају овог поглавља своје књиге напомињемо да ћемо се у њеном наредном поглављу усредсредити управо на феномен смрти као на најважнији појавни вид нужности у људском животу. То наредно, а уједно и последње поглавље своје књиге, у целости ћемо посветити анализи репрезентативних дистопијских драма 20. века које су много више од *Комага о Америци* усредсређене на феномен смрти – на најважнију границу људских могућности, коју је Рикер у оквиру своје феноменолошке анализе „апсолутно невољног“ у људском бићу метафорички описао као неминовног „странца“ људске свести. У закључном поглављу ове књиге детаљно ћемо разматрати како се у најзначајнијим Канетијевим, Камијевим, Бекетовим и Мајтоновим драмама истражују разне могућности човековог бунтовничког опхођења према својој и/или туђој коначности.



## Нужност смрти и побуне против људске коначности у позоришној уметности Елијаса Канетија, Албера Камија, Самјуела Бекета и Џона Мајтона

Последње поглавље наше књиге посвећено је смрти – најважнијем и закључном егзистенцијалном ограничењу људи. Тај „последњи, до бола ружан теснац“ човековог живота средишња је „*ипрејрека*“ његовој срећи пред којом су се људи одувек осећали незаштићеним, због чега су је увек изнова тематизовали у митологији, књижевности, религији, филозофији, сликарству и свим другим имагинативним подухватима (Канети 2004: 25; Тома 1980б: 106). Стога мотив смрти и у светској књижевности фигурира као један од средишњих још од *Ейа о Гилјамешу* и *Старој завешта*. Али ипак се смрт управо у дистопијским књижевним остварењима сагледава много чешће него у већини других литерарних дела. О тако нечем сведоче многе драмске дистопије 20. века. Нарочито убедљиво о томе сведоче дистопије алетичког модалног типа какве су Брјусовљева *Земља*, Шоово петокњижје *Найтрај Меиузалеу*, Чапекова *Тајна Макројулос*, Сојферова *Винеша*, Бекетови *Срећни дани*, Милеров *Силав мривих*, Бернхардов *Три хероја* и *Очишћени* Саре Кејн. За тим алетичким дистопијама не заостају, међутим, ни оне аксиолошке попут Вајсовог позоришног комада *Мара/Саг* и *Пориреиша једне ѿланеша* Фридриха Диренмата, а ни оне деонтичке попут Камијевог *Ойсагној сѿања* и Гримберове драме *Суѿра, један улични ѿрозор...* Једнако су у том смислу речите и епистемичке дистопије попут Виткјевичевог *Гјубала Вахазара* и *Комада о Америци* Сузан Лори Паркс. А изузетно је речито сведочанство и Стопардова постмодерна сатира *Аркадија*, која није блиска само дистопизму епистемичко-доксатичког модалног типа него и једној дуготрајној лирерарно-ликовној традицији која смртнике већ хиљадама година подсећа на чињеницу да све њих, чак и у дивотама аркадијских предела, чека смрт, и то као нешто што би могло да буде најболније „признање“ њихове „ограничености“ (Тома 1980б: 106).

Па ипак, најубедљивија сведочанства о усредсређености дистопијске књижевности на тематизовање мотива смрти нуде четири ремек-дела

позоришне уметности 20. века која су управо зато и издвојена у засебну целину у овом последњем поглављу наше књиге – Канетијева епистемичко-доксатичка дистопија *Орочени*, Камејева аксиолошка дистопија *Калијула*, Бекетова деонтичка дистопија *Крај њаршије* и Мајтонова алетичка дистопија *Мојући свейови*. Све су те драме у целости посвећене феномену смрти, али га ипак осветљавају на потпуно различите начине, трагајући притом за барем донекле делотворним модусима човековог одупирања том највећем проблему свих смртника. У исти мах, све те драмске дистопије настоје да што прецизније одреде који су од тих модуса већ сада могући, познати, допуштени и пожељни, а који би то тек могли да постану.

\*

Једна од особености дистопијске литературе је изузетно учестало тематизовање смрти. Док се у утопијама смрт обично тријумфално поражава у оквиру ескапистичких маштарија о људској дуговекости, бесмртности или правовременој смрти, дистопијска литература најчешће исмева недовољно промишљене људске подухвате који тај највећи проблем свих смртника представљају као већ освојени темељ неког срећног друштва у којем је дуговеконост или бесмртност даривана свима или само „заслужнима“. Позитивна и негативна дистопијска литература обично се, наиме, креће насупрот наивно утопијским визијама људске (бе)смртности, имајући у виду да су оне само донекле блиске Лукрецијевом луцидном поређењу благовременог умирања са одласком госта који гозбу напушта сит, и једној од последњих жеља Мишела де Монтења да га смрт затекне у његовој башти док уређује свој врт, равнодушног не само према свом смртном часу него и према свом несавршеном врту. Стога дистопијска књижевност безмало увек настоји да што трезвеније истажи различите начине на које лична и/или туђа смртност спутава разне потенцијале смртника.

Притом међу бројним дистопијским визијама умирања посебну пажњу завређују позитивни појавни облици дистопијске имагинације који, тематизујући нужност смрти, уједно указују и на могуће начине превазилажења људске коначности или барем човековог страха од ње. Због тога су управо позитивни облици дистопија о смрти нека од најважнијих имагинативних „средстава“ за „надилажење“ људске „коначности“ (Sargent 2010: 99). У таквим дистопијама безмало се никада не покушава потпуно „порицање“ феномена смрти него се, напротив, сагледавају најразличитији могући видови човековог нестајања, почев од крајње апстрактне „шуњајуће смрти“ људских вредности до сасвим конкретне „не-метафоричке смрти“ самих људских бића (Suvin 1998: 185). А у исти се мах стреми и некој врсти „сублимације“ смрти као најкреативнијем виду њеног надилажења, о којем су у својим антрополошким студијама писали и Пол Рикер и Луј Венсан Тома (1980а: 92).

То дистопијско истраживање „сублимације“ смрти један је од најважнијих разлога због којег дистопије могу да поседују много већи едукативни потенцијал од утопија. Када год постоје у својим позитивним имагинативним облицима, дистопије своје читаоце уче различитим начинима заштите од сопствене и/или туђе (ауто)деструктивности и од личног страха од смрти. Зато су управо позитивне дистопије које су у целости посвећене том највећем проблему свих смртника кључни чиниоци „*просвете смрти*“ коју Луј Венсан Тома очекује да види у саставу „школских програма“ пошто је дубоко уверен у то да се широко образовани људи, након што се барем донекле упознају са мистеријом смрти, „више неће упињати да од ње побегну или да је замагле“ него ће, напротив, „више ценити свој, и поштовати туђ живот“ (Тома 1980б: 370; Тома 1980а: 30).

Притом позитивне дистопије о смрти не представљају само саставни део такве једне будуће „*антиројозофије*“ као својеврсне „синтезе вештине живљења и умирања“ какву жељно ишчекује Тома (1980а: 30), него дејствују и као један од главних чинилаца одавно актуелне људске борбе против смрти, која већ дуго подразумева човеково активно одупирање деспотизму њене нужности. Све се те дистопије од давнина окупљају око „пламена смрти“, не осветљавајући притом само бројне опекотине смртника него и могуће начине превазилажења најдубљег страха који смрт у њима буди, а у којем дистопијски писци обично препознају једно од најосетљивијих подручја људске рањивости – оно које безмало све негативне идеологије на разне начине злоупотребљавају ради освајања нових или осигуравања већ освојених позиција моћи. Зато чак ни позитивне дистопије о смрти никада не превиђају чињеницу да се дисторзивне идеологије разних опресивних система увек ослањају на људски страх од смрти. Оне, напротив, још упечатљивије од негативних дистопија показују да „демистификовати моћ“ пре свега значи разоткрити тај најморбиднији аспект негативних идеолошких дискурса и пракси.

Управо о томе сведоче све четири дистопијске драме које су у овом поглављу издвојене као репрезентативни позоришни комади о човековом суочењу са личним, туђим и/или колективним умирањем. И поред тога што само једна од тих драма припада негативном појавном виду дистопијске имагинације, ипак све оне показују до које мере могу постати деструктивне оне дисторзивне идеологије које неумитност људске смрти превише истичу, као и оне ескапистичке и перфекционистичке утопије које неминовност човековог умирања потпуно игноришу. Јер свим је тим дистопијама заједничко пре свега то што људски страх од смрти представљају као срж сваког ропства – управо онако како га је у својој студији *Маса и моћ* сагледао и Елијас Канети, чијој ћемо драми *Орочени* посветити читав први сегмент овог нашег последњег поглавља. Ту ћемо драму анализирати пре свих осталих као парадигматичан пример епистемичких дистопија у целости посвећених кључном проблему

човековог суочења са *сојсџивеном* смртношћу. Настојаћемо да сагледамо како је тај главни проблем танатологије у њој предочен као тобоже решен тако што је приказано како се Канетијевим драмским ликовима пружа прилика да се од живота растану уз много више остварених могућности него неостварених планова самим тим што се одмах по рођењу упознају са годином живота у којој ће умрети.

Одмах после Канетијевих *Орочених*, анализираћемо Камијеву драму *Калијула* као парадигматичну аксиолошку дистопију чијег насловног јунака, поред сопствене коначности, спутава и она *иуђа* – смрт вољене сестре и смртност читавог људског рода. У том сегменту своје књиге сагледаваћемо како Камијев (анти)јунак разним више или мање апсурдним покушајима да насилним путем освоји немогућу бесмртност и срећу свих људи на погрешан начин пркоси нужности човековог умирања и испаштања, а уједно ћемо разматрати и како ти његови апсурдни покушаји њему посвећену дистопију не претварају само у филозофску драму о разорним последицама нихилизма него и у својеврсну историјску драму која пред крај Другог светског рата гласно проговара о успелом атентату на најозлоглашенијег римског цара и једног од најсуровнијих тирана у историји људске цивилизације.

Будући да се разни појавни облици људске суровости тематизују и у Бекетовој деонтичкој дистопији *Крај иарџије*, у претпоследњем сегменту овог закључног поглавља наше књиге сагледаваћемо како се у тој дубоко песимистичној позоришној „партији“, умногоме другачијој од Калигулиног театрално-лудичког нихилизма, агресивни потези људи знатно мање вуку против саме смрти јер се у превеликој мери усклађују са екстремно морбидним ишчекивањем нестанка читавог људског рода. А на самом крају овог закључног поглавља анализираћемо Мајтонове *Моуђе свейове* као парадигматично позитивну алетичку дистопију о људској коначности која не тематизује само насилну смрт једног генијалног математичара и неку врсту његовог присилног, а научним достигнућима омогућеног постхум(а)ног живота, него и барем неке од начина на које би напредна неурологија будућности људима могла да омогући да толико усаврше и саме себе и свет у којем живе да једнога дана заиста постану кадри да успешно реше проблем своје коначности.

Посредством таквих упоредних анализа требало би да сагледамо како се у репрезентативним (пост)модерним драмама посвећеним феномену смрти сагледава та главна граница људских могућности, коју је Рикер у оквиру своје феноменологије описао као најважнији појавни вид „апсолутно невољног“ у људском животу. А уједно би требало да истакнемо чињеницу да људска смртност није средишња тема само у алетичким причама о феномену *conditio humana* него да се једнако подробно тематизује и у осталим типовима дистопијских драма, у оквиру којих на неке другачије начине дејствује као главни извор човекових делатних, когнитивних и емоционалних ограничења. Наша закључна анализа репрезентативних драмских дистопија о смрти и

њихових разноврсних модалних ограничења требало би напослетку да покаже и то да позитивни аспекти дистопијске друштвене имагинације убедљиво сведоче о разним начинима човековог више или мање бунтовног одбијања да буде сведен на један омеђен животни век, и поред тога што уједно откривају и то да људска коначност ни за једног смртника није само лоша, а ни само деструктивна егзистенцијална чињеница.

### **3.1. Орочавањем смртника против загонетке смрти: модална ограничења у Канетијевој епистемичко-доксатичкој дистопији *Орочени***

Аналізу разноврсних модалних ограничења која доминирају у дистопијским драмама посвећеним феномену смрти започињемо сагледавањем доминације епистемичких и доксатичких модалитета у најчувенијој драми Елијаса Канетија – аустријског писца бугарско-јеврејског порекла који је током читавог живота „грмео“ против смрти (Канети 2004: 127). Тај знаменити нобеловац је стално имао у виду „премоћ“ мртвих као „оне масе преко пута“ која је већ сада бројнија и јача од масе живих, а којој ће се и они још увек живи пре или касније придружити, чинећи је тако још снажнијом (Канети 2010: 72). Зато је упорно настојао да снагом свога пера потпуно порекне нужност смрти коју је сматрао екстремно „некорисном“, „неразрешивом и необјашњивом“ мистеријом људске ситуације, а уз то и „основним злом свег постојећег“, и највећим „чвором у који је одвајкада све сплетено и увезано“, а „који се нико досад није усудио да пресече“ (Канети 2004: 29). Тако пасионираним писањем против смрти Канети је хтео да подстакне свачији отпор према умирању као „једину борбу коју вреди водити“ (Канети 2004: 50). Стога је самоме себи задао задатак да никада не постане „пацифиста у рату против смрти“, него да је увек изнова напада свакојаким афоризмима и сентенцама (Канети 2004: 32).

Разни трагови те његове неуморне борбе против смрти могу да се уоче у свим дијалозима и монолозима из његових *Орочених*. У њима је тај непомирљиви противник умирања нарочито убедљиво показао да би се морало „много теже умирати“ јер би човеков отпор смрти могао да буде много јачи и делотворнији ако би људи радили једни за друге, а против било чијег умирања (Канети 2004: 17). Зато и та дистопијска драма, као и његови краћи или дужи есејистички записи о смрти, сведочи о томе да је он био уверен у то да се чак и на прагу 21. века умире „превише лако“, због чега је „сваку појединачну смрт, кога год да снађе“, видео као „злочин који би свим средствима требало спречити!“ (Канети 2004: 17, 37). Штавише, управо та Канетијева драма одражава његово дубоко хуманистичко уверење да је супротстављање било чијој, а не само личној смрти, својеврсна дужност човека 20. века, који је развојем разних наука и технологија до те мере „овладао смрћу“ да је постао „одговоран за свачију смрт“ (Канети 2004: 47).

\*

Читав опус Елијаса Канетија обележен је његовом жељом да умре што касније, а „са жутом оловком у руци“, надвијен „над речју што грми против смрти“ (Канети 2004: 127). А та његова грмљавина „против смрти“ нарочито гласно одјекује у његовој драми *Орочени* коју је он средином 20. века замислио као један од могућих видова човековог одупирања смрти, и поред тога што је знао да је сваки људски отпор умирању једно више или мање узалудно истрајавање у јединој борби „у којој увек губимо“ (Канети 2010: 72). Зато та његова драма, чак и као парадигматично дистопијска визија уплитања једне необичне државе у суочење сваког њеног житеља са властитом смртношћу, сведочи о томе да аустријски драматурзи 20. века нису били само „шварцмалери“ европског позоришта, него и творци једне знатно светлије палете „игара прољећа и смрти“.<sup>1</sup> *Орочени*, наиме, у потпуности подривају било какве идеје о правовременом умирању људи тиме што се питају да ли је смрт икоме стигла у одговарајућем тренутку, оличавајући на тај начин дубоко виталистичко уверење свога аутора да ниједан човек „никада није био исцрпеп до краја“ и да сви људи „умиру прерано“, те да је „најчудовишнија од свих реченица“ она која тврди да је неко умро „на време“ (Канети 2004: 21, 29, 104).

Осим тог дубоког витализма, Канетијеве *Орочене* одликује и репрезентативност употребе епистемичких модалитета у тематизовању смрти. Слично већини епистемичких дистопија посвећених феномену смрти, и та драма међу бројним границама човекових спознајних моћи привилегује управо смрт коју представља као највећу загонетку са којом је сусрет сваког смртника потпуно неизбежан, али притом никада није у целости остварен пошто „њена присутност значи нашу одсутност“: смрт „почиње у тренутку када ми престанемо да постојимо. Она или ми“ (Тома 1980а: 314-315). У *Ороченима* се, међутим, знатно подробније него у другим дистопијама епистемичког типа разматра може ли се та велика загонетност и разорност смрти барем донекле ублажити откривањем мистерије *џренушака* у којима ће она наступити у животу сваког смртника. Та драма предочава свет који је умногоме сличан онима из научне фантастике јер ствара утисак да је једно измишљено друштво успело да најпре предвиди те тренутке које у стварном свету ни научна открића, ни религијска мистика, ни магијско прорицање нису у могућности да прецизно предскажу, а онда и да таквим предвиђањем реши највећи и најстарији проблем људског рода – проблем човекове коначности и страха од смрти.

<sup>1</sup> Недавно је једна антологија савремене аустријске драме објављена под насловом *Шварцмалери аустријске њозорнице*. У том антологијском избору није, додуше, објављена Канетијева дистопијска драма *Орочени* него његово знатно суморније позоришно остварење *Свадба*.

Протагонисти Канетијеве драме одмах по рођењу добијају нумеричка имена (Педесет, Дванаест, Десет итд.) која свима њима откривају њихов *ипренушак* – старосну доб у којој ће умрети. Притом се и година њихове смрти бележи у некаквим капсулама које им стално висе око врата, а које они не смеју да отворе, нити да провере, а самим тим ни да открију истину о својој егзистенцијалној ситуацији, зато што закон њиховог друштва кршење те забране осуђује као својеврсно убиство, под изговором да свачији опстанак и безбедност „почивају на томе што се свако придржава свог тренутка“ (Kaneti 2015: 236). Те капсуле сме да отвори само Капсулан – високи званичник чија је дужност да надзире тачност свачијег *ипренушка*. Зато се управо Капсулан налази на самом врху друштвене хијерархије те необичне заједнице орочених смртника, као једини лик који у Канетијевој драми свачије *ипренушке* зна, а чији *ипренушак* није познат никоме, пошто само његово име није нумерички одређено годином у којој ће умрети. Он се на том врху друштвене хијерархије стара о томе да свима буде познат животни распон сваког појединца не би ли та заједница функционисала онако како је замишљена – као једно друштво које се не заноси перфекционистичким и ескапистичким илузијама о апсолутном тријумфу смртника над смрћу, већ се задовољава много реалнијим амбицијама да се орочавањем њиховог животног века некако ублажи барем застрашујућа мистериозност смртног часа.

Приказивањем тако необичне друштвене заједнице, у којој „свако има свој тренутак“ и „свако га зна“, Канети у овој драми показује да је смрт епистемолошки исто колико и онтолошко-егзистенцијални проблем људског рода. Притом за већину својих протагониста, осим крајње необичних нумеричких имена, везује и барем једну животну епизоду која сведочи о томе до које је мере њихова увереност у познавање тренутка будуће смрти конститутивна за њихов живот и за њихове идентитете. Лични и колективни идентитети његових протагониста одређени су близином или удаљеношћу њихове смрти, што свима њима ствара утисак да је за њихов живот много важнији њихов будући смртни час него тренутак њиховог рођења или било који други тренутак из њихове прошлости. Због тога се и у овој Канетијевој драми, као и у Рикеровој теорији наративног идентитета, показује да људско биће није сведено на оно што је некада било или на оно што тренутно јесте, већ да увек обухвата и оно што би једнога дана могло да постане. Тако да Канетијева драмска дистопија *Орочени* не кореспондира само са Рикеровим размишљањима о утопији и идеологији него и са оним аспектима његове феноменологије који истичу да је наративни идентитет људи „проспективан“ исто онолико колико је и ретроспективан јер се човекова уверења, очекивања, надања и стаховања налазе у самом средишту његовог бића (Ricoeur 1986: 311).

Људску увереност у познавање тренутка своје смрти Канети у *Ороченима* сагледава као уверење које би сваком ороченом смртнику могло да олакша

животне одлуке и да ублажи стах од смрти, али ипак настоји да га јасно разлучи од потенцијално утешног, али нужно илузорног фатализма. Зато ова његова епистемичко-доксатичка дистопија „плашљивог човека“ подстиче на то да се усуди да заиста открије „тајну дужине свог живота“, па донекле наликује на врсту фикције коју Долежел назива „причом с тајном“ (Канети 2004: 31-32). Она, наиме, на разне начине истиче кључну мистерију људске коначности, а уједно покушава да открије и може ли се „сав фатализам“ свести на само пар питања: „да ли је дужина човековог живота унапред одређена или проистиче тек из тока његовог“ живљења, и морају ли обе те узајамно искључиве претпоставке „наизменично“ да се примењују у свачијем животу не би ли „плашљив човек“ некако успео да поднесе своју смртност (Канети 2004: 31-32)? Продубљивањем управо тих питања Канети покушава да „плашљивог човека“ ослободи од ескапистичког посезања за утешним учинком фаталистичких или било каквих других илузија и да демонстрира и моћ и немоћ људских знања и уверења, како оних исправних тако и читавог низа оних погрешних.

Слично као у студији *Маса и моћ*, Канети и у дистопијској драми *Орочени* проблем „неразрешиве и необјашњиве“ смрти сагледава као „страховито“ питање које је „упућено најјачима“, чиме га доводи у непосредну везу са разним односима моћи (Канети 2004: 29; Канети 2010: 314). А уједно открива чињеницу да су међу бројним изазовима са којима смрт суочава људе посебно тешка два, која су оба спознајне природе. Сваки човек најпре треба да се одважи на то да спозна неминовност своје смрти, а онда и да се суочи са тим да је његова смрт, као необјашњива и неотклоњива граница његовог искуства, у исти мах и највећа непознаница и највернија сапутница његовог живота. Зато Канети као најрестриктивнију границу људских спознајних могућности истиче управо непознатљивост смрти, слично као што Рикер у закључку *Вољној и невољној* наглашава да једино смрт у људском животу „увек *осијаје сџранац*“, и поред тога што током читавог живота сваког човека царује сфером апсолутно невољног у његовом бићу (Ricoeur 1966: 462). На тај начин Канети у *Ороченима*, осим људских знања, незнања и уверења, истиче и један епистемички модалитет који Долежел у својој теорији могућих светова није имао у виду, а који је најуже везан за феномен смрти – модалитет непознатљивог.

Притом је то Канетијево истицање разних епистемичких модалитета у непосредној вези са његовим дубоким уверењем да су и сам проблем људске коначности, и његово евентуално решење, епистемолошке исто колико и онтолошке природе. Он је, наиме, оптимистично веровао у то да би најмудрије смртнике – оне којима би пошло за руком да највећу загонетку смрти некако ипак одгонетну – требало наградити ослобађањем од нужности умирања. Алудирајући на древне митове о највећим загонеткама, Канети је тврдио да би морала да постоји нека „инстанца“ која би људе ослобађала „од смрти уколико“ би исправно одговорили „на сва њена питања“ (Канети 2004: 45). И упркос

томе што своје *Орочене* није замислио као израз тако великих очекивања и спознајних амбиција, ипак је управо у њима показао да чак и погрешна решења мистерије смрти барем донекле могу да олакшају човеково суочење с њом. А уједно је размотрио и питање да ли би се загонетка смрти, за коју је био уверен да је социјалне, а не физиолошке природе, заиста могла решити посредством идеолошких образаца. Имајући у виду да смртнике дубоко застрашују оба сегмента чувене изреке *mors certa, hora incerta* – и извесност смрти и неизвесност њеног часа – он је у *Ороченима* најпре замислио идеологију *џрениуика* као једну крајње необичну идеологију која поседује моћ да отклони неизвесност смртног часа, а онда је у тој својој драмској дистопији сагледао да ли је њеним ороченим житељима заиста боље због тога што живе у заблуди да је смрт за њих престала да буде могућа у сваком тренутку њиховог живота. Управо је због тога на почетку те своје драме створио утисак да је ороченим смртницима стварно боље због тога што је смрт за сваког од њих, докле год имају поверења у идеологију *џрениуика*, мало мање непозната, а самим тим и мало мање застрашујућа и мало мање „горка“, и поред тога што она чак ни тада ни за кога од њих није и мало „мање“ нужна (Пруст 1983: 183). Докле год орочени житељи Канетијеве позоришне маштарије живе у уверењу да смрт за њих барем није вазда вребајућа граница њиховог живота, она никога од њих не угрожава као *увек* могуће поништење њихових егзистенцијалних могућности него као нешто што је потиснуто у њихову ближу или даљу будућност. Тако да њих значајно умирује макар то што им се чини да поуздано знају у ком ће *џрениуику* смрт свакоме од њих учинити оно што неороченим смртницима може да учини *било кад*.

Канети, међутим, никада не губи из вида чињеницу да се такав покушај епистемолошког ублажавања разних негативних последица људске коначности темељи на људским заблудама, а не на њиховом истински унапређеном знању о феномену смрти, и да зато пре или касније мора да осујети утопијски подухват људи да некако надмудре смрт и њене мистерије. Зато ова његова драма није само, па ни превасходно епистемичка „прича с тајном“ која се у њој барем делимично одгонета, него је пре свега једна епистемичко-доксатичка дистопија о обмани која се на крају потпуно разоткрива. Наводно решена мистерија тренутка смрти напослетку се раскринкава као темељ обмане којом се манипулише страховима, надама и илузијама орочених житеља Канетијевог фикционалног света. Зато се у *Ороченима* много јасније него у његовој студији *Маса и моћ* истиче његово уверење да се човек „додира *нечеј нејознајој*“ прибојава до те мере да прихвата чак и крајње илузорна уверења и изузетно опасне (само)обмане уколико оне барем делимично умањују мистериозност тог додире (Kaneti 2010: 13; курзив – С.К.). У *Ороченима* се, наиме, истиче моћ људских уверења и свега другог што припада сфери доксатичког зато што се убедљиво показује да се животне приче и идентитети људи граде са становишта

будућности за коју они оправдано или неоправдано верују да је сасвим извесна, врло вероватна или барем могућа. А уједно се открива чињеница да „безброј форми смрти може бити замишљен“, али да „ниједна једина не може бити антиципирана“ јер ће се свака њена антиципација „увек разоткрити“ као пука илузија (Таурек 2009: 135). Тако да та Канетијева драма не критикује само илузорни утопизам орочених људи и њихово избегавање аутентичног суочења са смрћу него и недоречености разних филозофских идеја о „учењу умирања“ и о припреми за смрт, које готово никада не нуде задовољавајући одговор на питање шта заправо треба „подразумевати под прихватањем смрти“ (Kordić 1980: 17), а притом безмало увек подразумевају крајње опасну могућност (ауто)деструктивности.

\*

Будући да су безмало сви орочени смртници Канетијеве епистемичко-доксатичке дистопије од самог њеног почетка уверени у тачност свог тренутка смрти, Канетијев Капсулан и његови свечани искази умногоне наликују на ауторитет и на проповеди неког утицајног црквеног поглавара којем се безмало потпуно верује. А ритуалној и мистичној атмосфери ове Канетијеве позоришне дистопије доприноси и то што средишња забрана отварања капсула и било чије сумње у идеологију *ипренуџа* донекле подсећа на религијски *credo* и на феномен Свете тајне. Таквој атмосфери, притом, умногоне доприноси и то што појам *ипренуџак* у *Ороченима* добија читав низ значења осим оних темпоралних. У разним призорима те драме разоткрива се, наиме, да појам *ипренуџак* почиње да означава и Бога („Никад нисам веровао у свој тренутак“), и смртну казну („Закон те осуђује на *јавни* тренутак“), и саму смрт („*ипреживеши ипренуџак*“), па чак и друштвени уговор: „Егзистенција и безбедност нашег друштва почивају на томе што се свако придржава свог тренутка. Ја то зовем уговором“ (Kaneti 2015: 236, 257, 266). А та вишезначност Канетијевог појма *ипренуџак* у великој мери потврђује Рикеров увид из *Времена и приче* да веровање у неку објаву има много већи значај и знатно већу снагу од пуког веровања *да* је нешто тачно.

Штавише, Канетијево експлицитно везивање појма *ипренуџак* за феномен *вере* упућује на велику блискост између религијског појма *credo*, који означава човеково свесрдно улагање своје вере и личне „животне снаге“ у неки подухват ради добијања очекиване „накнаде“ (Kristeva 2010: 21), и знатно прозаичнијег финансијског појма *кредит*. Јер у Канетијевој се драми показује да наводно познати тренутак смрти, уколико се у њега искрено верује, претвара стриктно омеђени животни век свих орочених смртника у њихов већи или мањи „животни капитал“ који они, чак и ако је тај „капитал“ сасвим мали, могу добро да искористе ако га уложе у труда или чекања вредне животне садржаје:

Човек долази на свет с одређеним животним капиталом. Тај капитал се нити смањује нити повећава. Не може ти се од њега ништа отети, он је неутуђиво уписан у твоје име. Не можеш да га одбациш, јер ти се исплаћује само у годишњим ратама. Само је теби познато колико га имаш. [...] Ако умеш добро да распоредиш, имаћеш нешто од живота. Просто, мораш знати шта купујеш својим временом. Твоја је кривица ако рђаво распоредиш (Kaneti 2015: 246).

Тако да Канети показује како предвиђени тренутак смрти током читавог живота свих орочених смртника који у њега искрено верују постаје „неутуђива“ основа њихових планова и основно мерило њихових вредности. А тиме указује на суштинску повезаност између доксатичких и аксиолошких модалних ограничења овог свог позоришног комада, у којем људско поверење у идеологију *џиренуџика* битно одређује и вредност „животног капитала“ његових орочених протагониста и квалитет њихових личних и колективних животних вредности.

Због снажне вере већине Канетијевих протагониста у њихов „неутуђиви“ лични *џиренуџик* и у његову „несумњиву“ вредност, друштво тих орочених смртника је у извесној мери приказано као утопијско у његовој позоришној дистопји, и поред тога што су године њихових живота прецизно одбројане, док је надзор којем су они изложени потпуно ригорозан. Зато је управо снага њихове вере један од фактора који ову Канетијеву драму сврставају међу позитивне појавне видове дистопијске друштвене имагинације. Њени ликови углавном чврсто верују у то да се чак и краћи животи квалитетније живе ако им се од самог почетка зна дужина трајања, па прихватају крајње ригорозну обавезу да границу свог животног века носе у капсулама око свога врата и у личном имену. За неке од њих чак се тврди да, и тако везани „неутуђивом“ омчом своје капсуле, ипак живе срећно, макар до свог *џиренуџика*, и поред тога што је Канетијевој публици сасвим јасно да предодређени тренутак смрти може да постане извор безбрижности само за оне међу његовим ликовима који су дугоорочени, док за оне краткоорочене углавном остаје предмет разних егзистенцијалних страхова и сумњи. Стога се утопијске димензије ове Канетијеве позитивне епистемичко-доксатичке дистопије превасходно огледају у томе што тобоже орочена будућност чак и краткоороченим смртницима умногоме олакшава избор њихових животних циљева јер им јасно сигнализира које животне подухвате могу да приведу крају. Стриктно ограничена дужина њиховог животног века омогућава им да се определе за оствариве жеље, посредством којих би свој живот могли да доврше одговарајућим закључком, а самима себи да пруже осећај испуњења. Зато се на самом почетку ове Канетијеве позоришне маштарије заиста истражују могућности исправљања „неправде“ људске коначности еистемолошким путем – спознајом квантитета

човековог животног века ради унапређења квалитета његовог живљења (Канети 2004: 52). А из истог је разлога ова његова драма у потпуном сагласју са његовим есејистичким записима о смрти који тврде да је изузетно „важно“ знати „шта човек пред крај још има у плану“ пошто управо „то одређује меру неправде његове смрти“ (Канети 2004: 52). Али у *Ороченима* се, ипак, уједно и врло пажљиво проверава да ли се орочавањем људског живота заиста може поништити човекова зебња од смрти, од неостварених животних потенцијала и од нереализованих личних или колективних планова.

Утемељивачи идеологије *иренуџика* и друштвеног поретка орочених смртника чврсто су уверени у то да је њихово *садашње* знање о *будућој* смрти постојано упориште за њихова оправдана надања, а да спознате границе њиховог живота њихову смртност чине подношљивијом. Зато они стоје на становишту које је битно другачије од оног које је прославило митског Прометеја. Насупрот том титанском дариваоцу ватре, који је човека хтео да заштити од потпуне свести о будућој смрти и да му помогне да искуси слепу наду, они посредством идеологије *иренуџика* настоје да човеку омогуће да се управо посредством смрти оријентише у свом животу, те да свој стриктно омеђени животни век претвори у мудро испланирано живљење. Отуда Канетијев „Пролог о старим временима“ позришна збивања *Орочених* најављује као да ће припадати епистемичком типу утопија – оним утопијама које Рикер, подсткнут Сен-Симоновим замислима о моћима људске спознаје, назива *уџиоџијама знања*. Тај пролог унапред спознати *иренуџик* смрти представља као „највећи напредак у историји човечанства“ који ствара утисак да су сви Канетијеви орочени смртници који верују у идеологију *иренуџика* уверени и у то да своју будућност могу да планирају без страха од насилне смрти и без „нереалних нада и сасечених снова“ (Kaneti 2015: 227; Medenica 2015: 28). Сви они некадашњу неизвесност којој су неорочени људи из прошлости свакодневно били излагани доживљавају као једну потпуно превазиђену стварност у којој „ни минут“ не би имали мира (Kaneti 2015: 227). А своју извесност у великој мери доживљавају као некакву колективну *еџсџију* – као „идеално стање свести“ (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 15). Зато Капсулан и тврди да су они благовремено схватили да одређени број „извесних година“, чак и ако је мали, „вреди више него неодређени број“ оних „неизвесних“ (Kaneti 2015: 237).

На тај начин сам почетак Канетијеве драме показује да, и поред тога што смрт јесте нужно егзистенцијално ограничење сваког смртника, барем страх од ње не мора да буде неминован пратилац свих људи, упркос томе што бројни антрополози говоре о „нормалности“, па чак и о „неизбежности“ људског страха од смрти (Тома 1980б: 81). Неки Канетијеви фикционални ликови макар су у прологу његове позоришне дистопије потпуно лишени страха од насилне или случајне смрти јер су им такви начини умирања предочени као потпуно немогући: „Данас нико никога *не може* да убије, осим ако насрне на

њега у *иренуику*“, али ни тада „није заиста крив јер би овај у том тренутку у сваком случају умро“ (Kaneti 2015: 238: курзив – С.К.). Уместо убиства, у фикционалном се свету *Орочених* строго кажњава губитак или отварање своје или туђе капсуле, односно проверавање свог или туђег знања о *иренуику*. А тиме се у свету орочених смртника, осим крајње несвакидашњих епистемичких, доксатичких и аксиолошких модалних рестрикција, уобличавају и сасвим необични деонтички и алетички системи њихових обавеза, забрана, нужности и немогућности, па се у оквирима њиховог света чак и умире у предвиђеном тренутку. А све то убедљиво сведочи о томе да доминантна епистемичко-доксатичка ограничења ове Канетијеве дистопијске приче о обмани снажно утичу на све остале њене модалитете и на читав њен фикционални свет, чији се иницијално утопијски аспекти, нажалост, врло брзо преображавају у оне више или мање дистопијске. Стога се код Канетија недуго након барем донекле утопијског почетка његових *Орочених* дешава управо оно што он сматра најпогубнијим за сваког човека, а што Рикер у оквирима свог антрополошког оптимизма представља као нешто што је у људском животу потпуно немогуће – да људи једним „безрезервним *га*“ у потпуности пристају на своју смрт (Ricoeur 1966: 479).

\*

Обмањујућа идеологија *иренуика* безмало све Канетијеве орочене смртнике наводи на то да свој унапред одређени тренутак смрти прихвате као нужну и алетичку границу свог живота, и поред тога што је он појавни вид епистемичко-деонтичког ограничења који њихово „*иреживљавање*“ само забрањује (Kaneti 2015: 266). А то дисторзивно представљање обавезујуће епистемичко-деонтичке границе њихове егзистенције као да је алетичка и нужна средишњи је разлог због којег иницијално утопијски подухват ублажавања тајновитости и разорности смрти врло брзо добија дистопијски исход у Канетијевом фикционалном свету. Иако се у самој основи тог света назире барем донекле утопијска идеја да је забрањена сумња у предодређени тренутак смрти много подношљивије доксатичко-деонтичко ограничење од неминовног незнања какво људима намеће нерешива загонетка смрти, ипак је у том фикционалном свету друштво орочених смртника предочено као једна опресивна заједница чији се чланови приморавају на то да током читавог живота истрајавају у својим заблудама о смрти, а да притом брже или спорије корачају управо ка њој, у већој или мањој мери мучени проблемима који би требало да узнемиравају само умируће људе, и то тек пред крај њихових живота. Зато је највећи део Канетијевих *Орочених*, насупротив наивно утопијском тону њиховог пролога, посвећен знатно трезвенијем дистопијском истраживању питања да ли се обмањујућим информацијама о тренутку смрти смртницима заиста

пружа шанса да што интензивније проживе свој живот, а да се истовремено припремају и за своју ближу или даљу смрт, или се они на тај начин лишавају благодети заборавља своје и/или туђе предстојеће смрти у било каквим навикама или узбуђењима живљења. Канетијева публика све више стиче утисак да се уписивањем тренутка смрти у лична имена његових протагониста они краткоорочени међу њима већ од самог свог рођења претварају у својеврсне самртнике, којима је блиска смрт одмах најављена као скори губитак њихових животних могућности, док се они дугоорочени међу њима претварају у безбрижне и лакомислене бонвиване, којима је живот у старту најављен као сигуран добитак, барем када је о броју проживљених година реч.

Притом се у овом Канетијевом позоришном комаду најоштрије осуђује исто оно што и Рикер критикује као највећу ману дисторзивних идеологија – ограничавање људских спознајних видика, којим се у опресивним друштвеним уређењима најпре злоупотребљавају управо спознајне могућности људи. Те се могућности код Канетија доводе у везу са читавим низом доксатичко-деонтичких рестриција којима се орочени смртници наводно штите од изненадне или насилне смрти. Зато и његови *Орочени*, као и његова друга књижевна остварења, главно упориште тираније проналазе у злоупотреби људског страха од смрти, а уједно истичу и чињеницу да се човек од смрти и од било какве тираније може барем донекле заштити само ако се са њима суочи без икаквих илузија и (само)завањања. Чак и сам наслов те драме, који њене разне протагонисте своди на њихову припадност групи орочених смртника, сведочи о манипулативној злоупотреби људског страха од смрти. Колективистички дух тог наслова Канетијеву позоришну публику одмах, наиме, асоцира на чувену Замјатинову дистопију *Ми*, у којој се људски идентитет такође сводио на нумерички и сагледавао са становишта једне крајње негативне варијанте колективизма. Притом тај наслов Канетијеве драме уједно открива и то да је орочавање животног века људи прикривени начин орочавања и ограничавања њих самих, а истовремено и умногоме манипулативно ниподаштавање њихове животне снаге и спутавање њихових развојних потенцијала.

Слично том злослутном наслову, и већина самих сценских збивања из *Орочених* ствара утисак да крајње оштра кодексна модална ограничења те Канетијеве епистемичко-доксатичке дистопије оличавају дисторзивну реторику и обмањујуће дискурсе негативних идеологија – оних које често не бирају средства онда када треба да успоставе или да сачувају поверење људи у свој ауторитет и (све)моћ. Главне забране и обавезе у друштву орочених смртника уобличене су тако да се њихове спознајне могућности што више ограниче, а њихова вера у институцију *иренуџика* што више учврсти, па је њихово дистопијско друштво дијаметрално супротно заједници какву подразумева епистемолошка деонтологија, која човекову потрагу за истином сматра једном од кључних људских дужности. У том се друштву најстрожим

забранама штите митови на којима се темељи идеологија *ѿренуѿика*, а са њима се истовремено штити и илузија орочених смртника да је мистерија смрти за њих барем донекле решена. Зато у њиховом друштву никоме нису допуштене слободе које су предуслов за било какво аутентично откриће: слобода да се трага за истином о себи и о свету у којем се живи и слобода да се откривене истине објављују, а објављена открића проверавају, критикују и, ако треба, оспоравају. Управо су због тога Канетијеви *Орочени* парадигматична епистемичко-доксатичка дистопија о обмани која показује да се људском благостању одвећ често жртвује управо истина о људској ситуацији пошто тирански моћници разна људска уверења и осећања обично контролишу тако што на свакојачке начине злоупотребљавају чињеницу да су људске заблуде, уколико се у њих безрезервно верује, понекад делотворније и од саме истине.

*Орочени* се, међутим, од других епистемичких дистопија о обмани по много чему и разликују. Пре свега по томе што истицањем својих доксатичких и деонтичких модалитета показују да чак и дубоко проблематични закони који су утемељени на обмањујућим предвиђањима смртног часа могу да се поштују до те мере да безмало потпуно укидају друштвене немире и убиства, упркос томе што су и сами у великој мери убојити. Канети у овој драми истиче колико ефектно идеолошки обрасци људе могу да убеду чак и у то да умиру у предодређено време. А на тај начин своје читаоце упозорава на безмало безграничну моћ врхунске загонетке смрти – тог „великог знака питања“ који у људима подстиче „велику потребу да верују“ чак и сасвим илузорним, а потенцијално и крајње аутодеструктивним уверењима (Kristeva 2010: 7, 19). Због свега тога, ова Канетијева епистемичко-доксатичка дистопија најпре показује колико је лако плашљиве људе уверити у свакакве митове о смрти, а онда показује и колико може да буде опасно свако друштво у којем се смрт, као једина нужност која је заједничка свим његовим члановима, у исти мах прихвата и као њихова друштвено прописана обавеза умирања у стриктно предодређеном часу.

Све то Канети у овој драми постиже спајањем макијавелистички заводљиве реторике Капсулана, који самоуверено тврди да је сваки закон безгрешан докле год је функционалан, са вишезначном сценском метафориком многобројних капсула, које свим ороченим смртницима из његове драме висе око врата. Управо су те капсуле свима њима представљене као светиња да нико од њих не би схватио да су оне празне и да ни њихово друштво, као ни било које друго, није одгонетнуло загонетку смрти, а да су сви они, самим тим што су те празне капсуле прихватили као својеврсне омче, у великој мери одбацили свој лични индентитет и прихватили онај колективни и конформистички. Зато су те њихове *ѿразне* капсуле ефектна сценска метафора за читав низ потенцијално убојитих рестрикција њиховог опресивног друштва: за њихов обманом омеђен живот који постаје све више *исѿражњен* од аутентичних животних садржаја, за

разне *ипразноверице* у које већина њих чврсто верује, и за њихову обавезаност крајње ригорозним друштвеним уговором који све њих много мање штити од смрти него што их постепено усмрђује.

Тај крајње парадоксални спој делотворности и деструктивности њиховог друштвеног уговора не треба, међутим, тумачити онако како га интерпретира Хелга Крафт када претпоставља да Канетијеви орочени смртници умиру у предодређеном тренутку зато што им тело отказује након што „изгубе осећај за време“ и „вољу за живот“ (Kraft 2004: 152). Чини се да је много исправније тумачење оно које нуди Вилингхем када примећује да је у Канетијевом позоришном комаду реч о драматизацији учинка моћи „закона и/или вере у комбинацији са прилагођавањем“ појединаца разним „друштвеним притисцима“ (Willingham 1992: 69). Па ипак, ни Вилингхем не уочава до које је мере тај Канетијев дистопијски комад критички настројен према беспоговорном конформизму људи као према једном од појавних видова њиховог аутодеструктивног прихватања смрти, и поред тога што је сасвим очигледно да је аутор *Орочених* том својом позоришном маштаријом, баш као и својим есејистичким записима упереним против смрти, превасходно настојао да покаже да смртници главног противника у личној борби против смрти не треба да траже у њој самој него у сопственој склоности да је на неки начин признају и уважавају. Пошто је Канети сматрао да је свако прихватање смрти уједно и оправдавање њене неправичности, он је у тој драмској дистопији најоштрије исмејао све њене ликове који су свој орочени „животни капитал“ прихватили као своју једину егзистенцијалну могућност, а стриктно одбројане године живота као аутентичан лични идентитет. А уједно је истакао чињеницу да људско незнање најчешће није никакво блаженство, и поред тога што често цитирани Грејев стих покушава да нас увери управо у то. Зато се чак ни у утопијски интонираном прологу Канетијеве позоришне дистопије не говори толико о некаквом блаженству и о општој срећи орочених смртника колико о њиховом спокојству.

О њиховом се спокојству у *Ороченима* говори и касније, нарочито у оквиру екстремно сложних исказа Хора неједнаких људи. Јер сви различито орочени, а једнако обманути чланови тог хора једногласно тврде да су безбрижни просто зато што су уверени да знају колико ће дуго или кратко живети: „немамо страха“ јер „знамо када. [...] Дивно је знати када!“ (Kaneti 2015: 259-260). Но, ипак се чак и те једнодушне тврдње Хора неједнаких људи доживљавају као саставни део Канетијеве горке ироније, којом он истиче погубност било каквог заоштравања или пак потпуног негирања људских различитости. Јер Канети теми људске (не)једнакости, као једној од најважнијих у утопизму, у својој епистемичкој дистопији придаје посебну пажњу. Већ самим тим што у њој не говори о обичним класним разликама између имућних и сиромашних људи него о много важнијем појавном виду неравноправности међу људима –

о њиховој „неједнакости пред смрћу“ (Десница 1990: 243). Притом у безмало свим позоришним призорима проверава да ли је једнака упућеност свих орочених смртника у тренутак сопствене смрти заиста довољно моћна да све њих ослободи страха од умирања, и поред тога што је свима њима јасно да је само неким од њих допуштено много година живота, док је већини осталих смртника, уместо жељене дуговекости, допуштено нешто друго што би можда могло да им олакша бреме њихове кратковекости. У једном од призора Канети, рецимо, показује како је неком дечаку названом Десет одузето све осим раног детињства, али и како му је због тако ране смрти дозвољено да ради безмало све што пожели, при чему му као обавезно није наметнуто готово ништа. Његови родитељи уопште га не приморавају да иде у школу јер процењују да нема потребе да он ишта улаже у будућност коју неће доживети. А притом га ни најмање не кажњавају чак ни онда када камењем гађа пролазнике. Међутим, Канети својој публици сасвим јасно наговештава да се та дечакова ослобођеност од већине уобичајених дечјих обавеза и забрана напослетку показује као слаба утеха за све оно што је том дечаку суштински ускраћено јер је сасвим очигледно да њему безмало ништа не значи то што не мора да се школује и да се пристojно понаша када притом зна да неће живети дуже од једне деценије. Зато се дечакови *carpe diem* несташлуци из Канетијеве драме мање доживљавају као спонтани израз дечјег витализма и безбрижности, а више као једна изнуђена дечачка побуна против преурађене спознаје да је и сасвим мали дечак довољно стар да умре.

Стога се чини да Канети у овој епистемичко-доксатичкој дистопији, поред људске једнакости, равноправности и конформизма, на крајње необичан начин сагледава и људске слободе и права, као и широко уврежено мишљење да су људско детињство и младост доба највеће човекове виталности и безбрижности. У његовој драми чак ни Десет не живи сасвим слободно, а ни детиње безбрижно у својој краткотрајној деонтичкој утопији у којој се од њега не захтева скоро ништа, а допушта му се безмало све. Његова наизглед потпуна ослобођеност од забрана и обавеза сасвим је обезвређена тиме што је он лишен времена неопходног за уживање у било чему, па и у таквој једној краткотрајној утопији. Иако му је допуштено да се понаша крајње детињасто и непристойно, он је ипак доведен на корак од смрти јер су му одузете све „далекосежне наде“, што га је у извесном смислу учинило старијим од безмало свих других, а углавном одраслих протагониста ове драме (Kalinić 2019: 134). Нарочито од оних дугоорочених међу њима којима је на располагању још много година живота.

А притом је тај дечак само један од многих Канетијевих ликова чије егзистенцијалне (не)прилике сведоче о томе да лажно знање о тренутку будуће смрти знатно више спутава него што подстиче људске слободе и могућности. Упркос једногласним покличима Хора неједнаких људи да је дивно *знају*

*када*, ниједан од Канетијевих драмских ликова у *Ороченима* није приказан као истински слободан, спокојан, образован и остварен човек. Такав у овој његовој епистемичкој дистопији није чак ни Капсулан, који пре или касније добија увид у све капсуле, а чију годину смрти не зна нико. И њега, наиме, муче нека епистемичко-деонтичка ограничења, битно, додуше, другачија од оних којима су изложени обманути смртници око њега. Док већина њих испашта због обмана, обавеза и забрана које их приморавају на то да своју или туђу краткоороченост прихвате као да је заиста неизбежна, Капсулан испашта због обавезе обмањивања свих њих ради одржавања тобожњег реда који је у њиховом необичном друштву апсурдно сведен на унапред одређени редослед њиховог умирања. Јер он је, насупрот њима, спутан обавезом прикривања лажности институције *џренуџика* која све њих наводно штити од повратка некадашње неизвесности, а са њом и оне „старе кланице“ која би се у њиховом друштву поново успоставила ако би се разоткривањем главне обмане на којој оно почива „раклимало“ све: „један би“ човек „насрнуо на другог и поново бисмо се нашли у старој кланици“ (Kaneti 2015: 264). Зато у друштву орочених смртника никоме, па ни Капсулану, није дозвољено да сазнаје, да говори и да чини све што пожели.

Међутим, Капсуланова је егзистенцијална ситуација ипак знатно боља од оних на које су сведени његови обманути сународници пошто они у потпуном благостању не живе чак ни док верују у институцију *џренуџика*. У Канетијевој се драми одмах после барем донекле утопијског пролога нижу више или мање дистопијски призори који сведоче о више или мање паралишућем и деструктивном учинку њихових илузија о близини или удаљености њихове или туђе смрти. Та њихова погрешна уверења све њих нагоне на то да погрешно вреднују своје егзистенцијалне могућности и да желе погрешне жеље. Та уверења их подстичу да праве погрешне планове или да од било каквог планирања одустану, као што родитељи оног дечака названог Десет потпуно дижу руке од његовог школовања пошто верују да ће он умрети одмах по истеку прве деценије свог живота. Крива уверења кваре њихове интелектуалне и разне друге ужитке, па један писац дубоко пати док пише своју књигу јер није у стању да од ње дигне руке и поред тога што зна да му није остало довољно времена да је доврши, а истовремено није у стању ни да јој се посвети у пуној мери зато што зна да ће његов рад бити прекинут пре него што буде адекватно закључен. Погрешна уверења орочених смртника мешају се и у њихове љубавне односе, па једна жена свог животног партнера бира на основу ускладивости дужине свог животног века са дужином његовог, а један заљубљени човек не може да живи ако не зна када ће му вољена жена опет доћи, док та жена верује да мора да га држи у незнању јер покушава да га заштити од сазнања да она већ сутра прославља свој последњи рођендан.

Зато се из призора у призор ове драме све више открива до које мере све орочене смртнике угрожавају њихова погрешна уверења која их напослетку

нагоне и на то да умиру у предодређеном тренутку. Притом се посебно истиче чињеница да њима та погрешна уверења нарочито ремете породичне односе, пошто један дечак дубоко стрепи због дужине свог и краткоће мајчиног живота, а једна мајка се одвећ лако мири са наводном кратковекошћу свог сина, због које не очајава чак ни на погребу сопственог детета. А посебно је значајно то што се у овој Канетијевој епистемичкој дистопији распада и породица једне девојчице која од својих најближих бежи само зато што се зове Дванаест, не би ли јој некако пошло за руком да међу потпуним странцима доживи много више од предодређених дванаест година живота. Због тога је њен старији брат, који је уједно и најбољи пријатељ главног протагонисте ове Канетијеве драме, приморан на то да за њом током читавог живота трага.

Изузетно је, притом, значајно и то што Канети у својој дистопији о друштву орочених смртника упечатљиво приказује и спутаност његових дугоорочених чланова. Јер обмањујућа идеологија *иренуика* чак и дугоорочене људе, који се предстојеће смрти плаше много мање од оних краткоорочених, обавезује на *temento mori* начин живљења. А уједно их лишава виталне наде у било какво одлагање свог или туђег смртног часа јер их спречава да „ишчекују“ било шта „*gruio*“ од предвиђеног (Ricoeur 1966: 480). Зато Канети у једном од приказа своје драме наглашава чињеницу да у том друштву чак ни два млада господина не уживају у безбрижности своје младости него се досађују зато што ни у чему не налазе праву неизвесност и ризик. Мучени сплином, ти младићи се осећају као онеспособљени дуеланти који су уверени у то да су у њиховом друштву, уз „онемогућена“ убиства, обезвређени и двобоји као превазиђене варварске глупости: „знам да не зависи од мене хоће ли човек кога нападнем умрети или не“ (Kaneti 2015: 252). Њихов погрешан доживљај апсолутне условљености *иренуиком* своје и туђе смрти ствара им илузију о сопственој неспособности да и „најнедостојнијем човеку“ некако „науде“ (Kaneti 2015: 252). А то у њима буди бунт, па они протестују против деградирања злочина убиства на обичну крађу капсуле: „Шта је данас убица? Најобичнији крадљивац капсуле! [...] Његова жртва весело хода унаоколо, али он носи велчанствено име убица. То ме, видиш ли, раволтира. Ако човек већ не може никога да убије, онда бар ону реч која то означава треба оставити на миру!“ (Kaneti 2015: 252-253). Притом тај младалачки бунт, баш као и досада Канетијеве младе господе сведоче о чињеници да без неизвесности, спонтаности и напетости много тога у људском животу постаје лишено садржаја, аутентичног узбуђења и моралне одговорности, те се изобличава у неку варијанту нихилизма: „Увек је било ништа. [...] И увек ће бити ништа“ (Kaneti 2015: 251).

Због свега тога, у већини приказа ове Канетијеве дистопије углавном фигурирају само више или мање несрећни људи који на много чему завиде чак и онима којима се барем чини да су срећни. И поред тога што је Канетијево имагинарно друштво ороченх смртника замишљено као утопијска заједница

која је свима њима требало да пружи веће шансе за остварење реалних животних подухвата, ипак се њихова егзистенција све више своди на њихово опстајање у оквирима стриктно омеђених животних могућности. А тиме ова Канетијева дистопија показује да чак и погрешна увереност људи у своју строго ограничenu будућност умногоме ограничава њихову садашњост јер подрива њено средишње својство – њену „отвореност према другим двама димензијама времена“ и према разним егзистенцијалним могућностима (Kaličić 2019: 135). Стога *Орочени* упечатљиво потврђују филозофске ставове оних утописта који сматрају да је једина права будућност она која је непозната, као и дубоко уверење самог Канетија да је „близина смрти“, чак и оне „умишљене“, нужно спутавајућа за све људе јер им ствара тегобно осећање „да се сад ради само о оном најважнијем што човек јесте и да то мора бити потпуно тачно исказано, без иједне промашене речи, јер више неће бити прилике да се то исправи“ (Канети 2004: 60). Због свега тога, нема никакве сумње да се тај нобеловац управо као аутор *Орочених* сврстава међу књижевнике прометејског погледа на свет – међу оне који се људској коначности и било чијем умирању супротстављају свакојаким имагинативним и интелектуалним подухватима, па чак и тиме што се увек изнова питају није ли, можда, ипак добро то што смрт умногоме надилази спознајне видике смртника.

\*

Елијас Канети је безмало свако, а нарочито било које прерано подсећање смртника на њихову смртност сагледавао као нешто што може да буде крајње штетно – као неку превремено дату, а неделатну вакцину којом смртнике „од малих ногу пелцују“ „сазнањем да све има свој крај, барем овде, у овом познатом свету“ (Канети 2004: 25). Зато и у његовим *Ороченима* доминира утисак да ни тачно предвиђање тренутка смрти не би допринело пуноћи људског живота и да је свака варијанта онога што се још од античких времена неговало као умеће умирања у ствари сасвим јалов труд или, још горе, некакав аутодеструктиван чин. Та Канетијева дистопијска драма ступа у крајње ироничан дијалог са Цицероновом формулом *mori discere* и са читавом традицијом *ars moriendi*, која људима још од античких времена покушава да омогући да лакше поднесу сопствену и туђу коначност. Стога *Орочени* можда чак и више од било којих других Канетијевих дела сведоче о његовом одупирању разним филозофским или религијским становиштима која су људску смртност сагледавала као темељ човекове људскости, а која је он осуђивао као дисторзивне и деструктивне аспекте једне негативне идеологије.

Та драма јасно показује колико су њеном аутору били одбојни сви филозофи који „не подносе“ да смрт „виде тек на крају“ људског живота него је повезују „већ“ са његовим „почетком“, чиме је постављају „за најинтимнијег“

и целоживотног човековог пратиоца, дајући јој тако „више моћи но што јој припада“, „као да кажу, 'ионако си стално умирао'“ (Канети 2004: 50). Канети је, наиме, сматрао да такви филозофи једним тако морбидним ставом сваког човека „наговарају на властити кукавичлук“, те да „проглашавањем“ обичне „капитулације“ за некакву „мудрост“ заправо спутавају снагу оних људи који би се против смрти свим силама борили (Канети 2004: 50). Супротстављајући се Хајдегеровој филозофији „бивствовања-ка-смрти“, Канети је тврдио да је сваки човеков сусрет са личном или туђом смрћу преурањен. А у својим *Ороченима* је подробно приказао један екстремно превремени сусрет људи са смрћу као озледу која рањава читаво човеково биће: „Ко се прерано отворио искуству смрти пред њим више никад не може да се затвори, то је рана која као да се претвара у плућа кроз која“ човек „дише“ (Канети 2004: 60).

Било којој врсти човекове предаје смрти, а нарочито разним учењима вештине умирања, Канети је супротстављао учење живљења упркос нужности смрти. Зато његов изузетно критички став према традицији *ars moriendi* не треба схватити као његово потискивање смрти, нити као било какво оправдање игнорисања тог највећег људског проблема, него као својевсну филозофију одупирања смрти. Насупрот хајдегеровском „бивствовању ка смрти“ или ескапистичком негирању људске коначности, Канети је пледирао за „бивствовање против смрти“ и за супротстављање свакој личној отворености према умирању путем било каквог признања смрти (Махо 2004: 131): „Јер ако је никада, ни у ком случају, не признајемо, [...] ако је другима подједнако строго забрањујемо као и нама самима, свакој њеној претњи изложени смо као да долази први и једини пут“, па и наш отпор може да буде најјачи (Канети 2004: 61). Све остале људске односе према смрти, а нарочито било какав пристанак на унапред ограничени животни век, више или мање сличан оном из његових *Орочених*, Канети је осуђивао као један (само)убилачки чин. Зато управо та његова драма убедљиво сведочи о томе колико је он оштро критиковао и потпуно препуштање човека сопственом страху од смрти и потпуно потискивање те највеће људске бојазни. У тој дистопијској драми Канети је показао да избегавање аутентичног људског сучељења са нужношћу смрти и са загонетношћу њених мистерија може да води најпогубнијим (само)-обманама људи.

Штавише, Канети је у *Ороченима* истакао и чињеницу да илузије о својој или туђој блиској смрти не утичу само на лични идентитет, расположења и узајамне односе орочених смртника него и на њихову друштвену хијерархију. Показао је да неједнакост њихових животних распона све њих наводи на то да једни друге рангирају „на основу бихевиоралних очекивања“ која наговештавају „њихова имена“ (Willingham 1992: 72). Због тога је друштвену хијерархију њиховог света приказао као структуру која је одређена очекиваном дужином трајања њиховог животног века, а не њиховим личним достигнућима,

врлинама, пореклом или иметком. Притом је њихове старосно-статусне разлике представио са њиховог погрешног становишта – као да су им урођене у обличју личних алетичких ограничења и као да нико од њих не може да умакне својој судбини. Зато њихова имена Канетијевој позоришној публици личе на некакав прст судбине и на својврстан „генетички запис“, и то баш „десет година после откривања“ ДНК (Palsson 2014: 620). А још је необичније то што њихова имена истовремено подсећају и на темпиране „бомбе“ чији тајмер све време откуцава (Palsson 2014: 621). Тако се у *Ороченима* пренаглашава „онтолошка тежина“ и значај људских имена (Palsson 2014: 621). Јер све Канетијеве орочене смртнике управо њихова имена сврставају у одређене више или мање пожељне друштвене групе, и то не с обзиром на етничке, династичке или класне поделе, него с обзиром на много дубље поделе које су непосредно повезане са „праисконском супротношћу између *живих* и *мртвих*“ (Kaneti 2010: 71). Штавише, те њихове поделе на оне ближе и на оне удаљеније од смрти у појединим епизодама Канетијеве драме попримају чак и облик стигматизације личним именом као неким белегом кратковекости.

Притом су ти и разни други видови опресије краткоорочених смртника додатно истакнути због снобизма и нарцизма дугоорочених појединаца. Дугоорочени људи најчешће се у Канетијевом дистопијском друштву више цене као некакви „високи“ представници њихове заједнице. А њихов прекомерни снобизам, који по много чему наликује на расизам, у његовој је драми посебно сликовито оличен у исказима једне нарцисоидне жене која за себе тврди да је „висока“ у свему, а да „средњаке“ презири више од краткоорочених несрећника јер их види као „осредње“ људе (Kaneti 2015: 256).

Има, међутим, и неких изузетака због којих дугоорочени појединци код Канетија нису нужно више цењени, а ни више пожељни од оних краткоорочених. Читава једна група дугоорочених мушкараца који се називају „краткопругашима“ трага искључиво за краткоороченим женама, зато што оне, као „ниже“ и мање захтевне, а више пустоловне од оних дугоорочених, у њихов дуготрајан живот уносе преко потребну шароликост и крв врелију од њихове (Kaneti 2015: 253). Због пажљивог одабира тих „нижих жена“, које су самом краткоћом свог животног века везане за младост и неискуство, краткопругаши никад не остају „кратких рукава“: „Нижа жена се више труди да за собом остави лепу успомену. Нижа жена хоће да има леп живот, јер не може да чека. Нижа жена је [...] увек у потајној паници. Зна да неће далеко стићи и задовољава се оним што има. Нижа жена је мање захтевна“ (Kaneti 2015: 254).

Као што ти „краткопругаши“ гаје посебну наклоност према краткоороченим женама, тако и поједине жене из Канетијеве драме презиру дугоорочене мушкарце као одвећ самоуверене и бездушне људе. Једна од њих, на пример, трага само за оним животним партнером чији је животни распон ускладив са њеним јер не жели да она или њен партнер једно друго надживе.

Због свега тога, у Канетијевом фикционалном свету чак ни дуговечност нема апсолутну вредност. И код њега, као и код Шоа или Чапека, људима пре или касније постаје јасно да и дуговечност може да умањи вредност њиховог живота пошто бреме људске коначности никада није лако – ни онда када се носи као бреме дугог животног века, а ни онда када се подноси као бреме своје или туђе кратковекости.

\*

Након сагледавања различитих начина на које Канетијева епистемичко-доксатичка дистопија о ороченим људима показује како човеков страх од смрти људе може да претвори у одвећ лаковерне конформисте, треба се осврнути и на бројне начине на које она истиче људску сумњичавост, и то као један од кључних фактора који друштвене моћнике спречавају да над људима спроводе потпуну контролу. А уједно треба сагледати и како та Канетијева дистопијска драма истиче да је разоткривање обмана и одбацивање човекових илузија о смрти један мукотрпан и спор процес јер је људско суочење с истином о својој коначности обично екстремно застрашујућа, а понекад и врло краткотрајна спознаја. Имајући у виду да је у *Ороченима* све то истакнуто у оквиру исказа и поступака два Канетијева драмска лика која се у тој драми издвајају као својеврсни епистемички странци, у овом ћемо се завршном делу њему посвећеног сегмента наше књиге усредсредити управо на њих.

До које је мере људима тешко да се одупиру разним (само)обманама о својој коначности у Канетијевој се епистемичко-доксатичкој дистопији види већ и по томе што се само два њена лика активно супротстављају предоређеној смрти. Један од тих ликова је њен главни протагониста, средњоорочени мушкарац по имену Педесет, који најпре сумња у тачност и делотворност институције *џренуџика*, а онда се против ње и буну. Други такав лик је Два-наест – краткоорочена сестра његовог најбољег пријатеља која бежи од својих најближих не би ли прикривањем свога имена саму себе спасила од сигурне смрти пре својих тинејџерских година. Због постојања тих ликова који се својим сумњама активно одупиру дисторзивности и рестриктивности идеологије *џренуџика* Канетијева епистемичко-доксатичка дистопија не тематизује само деструктивност људских (само)обмана него и конструктивност људске сумњичавости. Приказивањем епистемичко-доксатичког странствовања та два лика она, наиме, истиче необичност доксатичких модалитета због које се чак ни у друштвима у којима су сумња и неверица најстроже забрањене не може увек веровати у оно што закон прописује као обавезно. На тај начин, ова Канетијева драма своју публику подсећа на то да је један од кључних аспеката људске природе човекова склоност ка томе да лична и општа уверења повремено преиспитује и проверава.

Бројни призори из *Орочених* главног протагонисту представљају најпре као епистемичко-доксатичког, а онда и као деонтичко-аксиолошког странца који се умногоме разликује од других житеља Канетијевог фикционалног света. Током највећег дела *Орочених* Педесет не може да престане да сумња у оправданост идеологије *џренуџика*. Зато га и видимо како се експлицитно пита како Капулан уопште може да докаже тачност *џренуџика* када „мртва уста“ не могу да говоре, а Капулан може да лаже (Kaneti 2015: 233). Због тих својих сумњи и подстицања подозривости и код других орочених смртника, Педесет бива осуђен на „јавни тренутак“ (Kaneti 2015: 257). Њему, међутим, полази за руком да ту смртну казну избегне, па чак и да уздрма опште поверење у институцију *џренуџика*. Јер он предлаже да њему досуђену смртну казну претворе у проверу оправданости и делотворности те идеологије за коју претпоставља да не завређује опште поверење, па свој случај нуди као прилику за то да се његове сумње у исправност и делотворност „Закона о тренутку“ искористе да би се утврдило да ли *џренуџик* има убојиту моћ чак и над оним појединцем који у њега не верује: „Моја страст је да сумњам у *џренуџик*. Али може вам бити корисна. Ово је прилика да се провери мора ли човек да умре у свом *џренуџику* чак и ако не верује у њега“ (Kaneti 2015: 257, 264).

Показује се, наравно, да *џренуџик* не може да усмрти једног дубоко сумњичавог неконформисту, па Педесет остаје жив и после Капуланове објаве да је тренутак његове смрти већ стигао. Њега Капулан одмах после његовог пристанка на јавно порицање личних сумњи ипак оставља у животу као обешчашћеног покајника јер му се чини да се Педесет јавним порицањем својих сумњи није одрекао само својих критика идеологије *џренуџика* него и личног кредибилитета: „Ви више не можете бити опасни. Ви сте јавно порекли. Важите за кукавицу и будалу“ (Kaneti 2015: 275). Капулан, међутим, превиђа да је Педесет, и поред јавног порицања својих сумњи, ипак успео да разоткрије дисторзивне и обмањујуће аспекте идеологије *џренуџика* самим тим што је остао у животу и после за њега предодређеног смртног часа. Таквим својим опстанком Педесет је могућности које су у вези са ауторитетом те идеологије свео на само две: или Капулан нема поуздано знање о свачијем *џренуџику* или је у друштву орочених „могућно *џреживеџи џренуџик*“ (Kaneti 2015: 266). А уједно је разоткрио и до које је мере нестабилна свака идеологија која почива на законима који се темеље на лажима: „Сада знам да Капулан, бар понекад, лаже. [...] Он брани нешто што је несигурно“ (Kaneti 2015: 266).

Самим својим останком у животу Педесет је, штавише, разоткрио и то да закони идеологије *џренуџика* нису природни закони алетичког типа него проскриптивни и прескриптивни „службени прописи“ који се увек изнова могу проверавати и оспоравати (Kaneti 2015: 266). Он је на темељу управо тих открића, и још неких додатних провера које су му коначно потврдиле личне сумње да су капсуле орочених смртника потпуно празне, напоследку успео

да оствари преврат у њиховом друштву. Тако да је Канети посредством тог епистемичког странца показао како се једна деструктивна идеологија може подрити постојаном сумњом у њен ауторитет пошто њени закони престају да буду делотворни ако се оправдано сумња у њихову правичност и делотворност. Иако је током првог дела те срвоје епистемичко-доксатичке дистопије углавном истицао снагу и утицајност чак и погрешних људских уверења, он је готово читав њен други део посветио предочавању немоћи идеологије у чију се легитимност и ауторитет више не верује. Тиме је своју публику подстакао на стално проверавање питања у које аспекте неке идеологије заиста може и треба да верује, а у које треба да сумња. Због тога су његови *Орочени* у потпуном сагласју са Рикеровим тезама из *Предавања о идеологији и ујоојији* у којима се тврди да легитимишућу функцију идеологије увек изнова треба проверавати јер управо она исувише лако постаје дисторзивна, нарочито онда када нека негативна идеологија настоји да створи утисак да је свезнајућа и свемоћна.

Притом је посебно важно то што Канети главног протагонисту своје драме није уобличио само у епистемичко-доксатичког странца него га је уједно представио и као аксиолошког и деонтичког бунтовника који се супротставља врховном ауторитету *иренуика* и општеприхваћеном систему вредности. Аксиолошким странцем и бунтовником Канетијевог главног протагонисту пре свега чини то што њега „пече“ неправда свачије, а не само личне коначности: „Мене пече моје име. Мене пече свако име. Мене пече смрт“ (Kaneti 2015: 240). А таквим га странцем чини и то што се он од свих других орочених смртника разликује и по особеном животном стилу који се темељи на свакојаким животним вредностима, а не само на вредности *иренуика*: „Своје године нисам ни расипао, ни штедео. Нисам их никада гледао као капитал. [...] Сувише сам волео да живим да бих мислио на године“ (Kaneti 2015: 265).

А станцем деонтичког модалног типа Канетијевог главног протагонисту чини његово активно супротстављање обмањујућем опресивном режиму. Међутим, чак се и тај његов деонтички подухват темељи на његовом епистемичко-доксатичком странствовању пошто њему управо обзнањивање истине да је идеологија *иренуика* утемељена на лажима омогућава да свргне устоличени опресивни систем. Он свима око себе тврди да се отворено суочио са тиме да не зна када ће умрети и да је због тога једини човек који је истински жив у њиховом друштву:

Пузите унаоколо с драгоценим, малим теретом око врата. [...] Јер ви сте већ мртви! [...] чак и године које носите око врата погрешне су. Ви верујете да их имате. [...] Ништа немате! Ништа није сигурно! Капсуле су празне! Све је онолико неизвесно колико је увек и било (Kaneti 2015: 276).

Победу те његове истине, а пораз сопствених лажи, признаје чак и Капулан када констатује да је Педесет „исувише добро“ одабрао „звон“ за „узбуну“: „Чули су вас. Нисам веровао да ће вас тако брзо и тако добро чути“ (Kaneti 2015: 281). Тако да се испоставља да је Капулан њега потпуно погрешно описао као безбедног човека након што га је присилио на јавно порицање личних сумњи. Јер Педесет је и поред тога постао толико утицајан друштвени чинилац да је потпуно раскринкао темељну обману друштва орочених смртника.

Нажалост, та се епистемичко-деонтичка победа Канетијевог главног протагонисте ипак не показује као довољно тријумфална. Она, наине, много више погоршава него што поправља стање ствари у друштву орочених смртника јер безмало сви они, као разорочени, али и дубоко разочарани појединци, потпуно пропуштају прилику да тај спознајни тријумф најсумњичавијег од њих искористе за своје аутентично суочење са загонетком смрти. Уместо тога, они одмах беже у своје ескапистичко-перфекционистичке фантазије о вечном животу или у неке друге утопијске илузије које им неизвесну будућност чине мање застрашујућом. Један од њих почиње да тврди да има нечег праведног у смртности свих људи, а други се завањава празноверицама о универзалној бесмртности или о лако досежној дуговечности људског рода: „Сад се више неће умирати! Сад ће свако живети колико хоће!“ (Kaneti 2015: 280). И тако се они препуштају стихији својих нових заблуда и самообмана, сведочећи на тај начин о великој заводљивости ескапистичких и перфекционистичких појавних облика утопија какве Рикер критикује као дубоко патолошке.

Због тако суморног исхода ове Канетијево епистемичке дистопије, она ни на самом крају не постаје драмска прича о епистемичком и деонтичком добитку, него и у закључним сегментима говори о разним појавним видовима људских (само)обмана и деонтичког губитка. Притом нарочито убедљиво истиче чињеницу да се људи сами одричу аутентичних спознаја о смрти чак и онда када нису жртве обмањивања од стране неке дисторзивне идеологије. На крају те Канетијево драме Педесет своје сународнике ни најмање не успева да убеди у то да је њихово истинско суочење са непознавањем мистерија смрти боље од било каквог тобожњег одгонетања те врхунске загонетке. Уместо да се суоче са својим незнањем или да се коначно ухвате у коштац са том највећом егзистенцијалном мистеријом и са осталим изазовима свог коначног живота, Канетијеви се ликови и у расплету његове драме препуштају (само)заваравању, па остављају крајње суморан утисак да је људско знање или благостање увек угрожено нерешивим загонеткама, утешним илузијама или узнемиравајућим спознајама, те да нема краја човековом (само)обмањивању, због којег људи никако не успевају да се ефикасно одупру ни свом ни туђем умирању, а неретко ни опресивним идеологијама чији дисторзивни аспекти увек изналазе начине да њихову смртност, рањивост или лаковерност злоупотребе ради властитих интереса.

Штавише, Канетијева драма подстиче и бојазан од тога да чак и досезање релевантних истина о смрти може да подстакне некакав друштвени хаос у којем царује људска злурадост. О тако нечем најупечатљивије сведочи то што код Канетија, непосредно након раскринкавања обмане о познавању *иренуџика*, једног човека који се зове Двадест Осам не радује толико то што више неће бити принуђен да умре у 28. години свог живота колико то ће што од сада и његов познаник који се зове Осамдесет Осам морати да страхује од тога да би могао да умре пре своје 88. године. А једнако је забрињавајуће и то што дубоко разочарани Педесет, посматрајући размере друштвеног хаоса којем је и сам допринео, почиње да замера Капсулану на томе што га није спречио да раскринка обману на којој се темељио њихов какав-такав друштвени поредак: „ви сте постављени за чувара. [...] Знали сте и *шџа* надгледате. [...] Морали сте одмах да ме уништите“ (Kaneti 2015: 281).

Притом песимизму ове Канетијеве епистемичке дистопије, поред свега већ наведеног, доприноси и дубоко суморан утисак да су људске обмане и лажи дужег века и снажнијег учинка од било каквих истина. Такав утисак превасходно ствара понашање најбољег пријатеља главног протагинисте пошто он не може да престане да верује у моћ *иренуџика* и поред тога што добро зна да та идеологија није утемељена на чињеницама. Он зато није у стању да своју давно одбеглу сестру Дванаест престане да ословљава тим „старим именом“, нити да је замисли као жену старију од дванаест година (Kaneti 2015: 284). Штавише, уверен је у то да је не би пропознао чак ни када би је срео. Због тога је сасвим јасно да су мале шансе да ће је он икада пронаћи, упркос томе што је чврсто решен да је нађе. Уопште се, наиме, не назире тренутак у којем ће он коначно превазићи своје разне заблуде, а сва је прилика да ће неки појавни видови (само)обмањивања пратити и остале ликове Канетијевих *Орочених*.

Но, упркос свим тим дубоко суморним утисцима које Канетијева епистемичко-доксатичка дистопија несумњиво буди, она ипак није негативан појавни облик дистопијске имагинације него једна дубоко позитивна дистопија која се чак и беспошtedно критичким приказом истрајности људских (само)обмана хвата у коштац са загонетком смрти. Као појавни вид дистопијске књижевности који своје читаоце бодри на то да се најпре суоче са неогонетљивом мистеријом смрти, а онда и да наставе да живе упркос тој и свим осталим загонеткама и неправдама везаним за границе људске коначности, овај Канетијев позоришни комад умногоме надилази свој дубоки епистемолошки песимизам и, штавише, подстиче неке виталне читалачке наде. Такве наде подстиче и сам његов главни протагониста, који се током највећег дела драмске радње нада успостављању аутентичног људског односа према животу и према смрти. А у много већој мери такве наде подстиче одбегла сестра његовог најбољег пријатеља, која је још као дете напустила све оне који су се помирили са њеним умирањем већ у дванаестој години живота. Упркос

томе што се она у *Ороченима* уопште не појављује на самој сцени као драмски лик, та невидљива јунакиња Канетијевог позоришног комада доживљава се као много виталнији епистемички странац од самог главног протагонисте. Јер Педесет се недуго након успешног супротстављања обмањујућој институцији *иренушка* резигнирано препушта кајању због откривања истине о нерешивости загонетке смрти, а она од освојених истина о коначности људског живота и од личних животних избора ни у једном тренутку не одступа. Напротив, већ у раној младости увиђа не само чињеницу да је загонетку људске смрти немогуће решити него и чињеницу да та спознајна немогућност ниједног човека не би требало да омета у његовој борби против умирања. А онда се током читаве Канетијеве драме самим својим скривањем од њених других ликова одупире неминовности човекове смрти и разним за смрт везаним принудама и обманама. Тако да та њена истрајна танатомахија више од свега другог у овој позитивној дистопијској драми буди наду у то да је ипак могуће борити се против смрти на један аутентичан и делотворан начин.

Због учинковитости пре свега њеног „принципа наде“, ова Канетијева драмска дистопија нипошто није сведена на епистемички и антрополошки песимизам. Та драма, напротив, уз неминовност свачије смрти и непознатљивост њених мистерија, убедљиво разоткрива и потенцијалне начине одбране *свачије* „права“ на „наставак живота“ (Канети 2004: 53), па уједно припада спектру Канетијевих утопијских маштарија о солидарности свих смртника у борби против смрти. Он је *Орочене* промишљено уобличио у позитивну драмску дистопију која се против смрти бори тако што се одупире „јефтиној нади“ у одвећ лаке начине њеног савладавања да би људе упозорио на то да им је, поред једног главног штита којим би се барем донекле заштитили од саме смрти, преко потребан и један додатни штит којим би се истовремено заштитили и од свих лажних заштита од умирања. Сва је прилика да је Канети управо због тога, одговарајући на питање „да ли својим најзначајнијим делом сматра роман *Заслејљеност* или студију *Маса и моћ*“, „неочекивано“ изјавио да сматра да је најзначајнији допринос књижевности остварио својом драмом *Орочени* (Medenica 2015: 27). Такав његов одговор сведочи о томе да је он управо у том позоришном комаду видео свој најделотворнији протест против смртности, лаковерности и било какве (ауто)деструктивности људи јер је добро знао да је том својом драмском дистопијом своју публику подстакао на одупирање сопственом незнању и обманама од стране других, и на експлицитну осуду било чије смрти: „Суштина је у томе да ни себе ни друге никад не *завараваш* о смрти, да никад пред њом не покажеш слабост и да је се, чак и трпећи болове, *морално* гнушаш“ (Канети 2004: 31, 120).

Канети је управо у *Ороченима* убедљиво показао до које су мере погрешне било какве људске илузије о наводној оправданости смрти, па се та његова позоришна маштарија доживљава као најефикаснији сегмент његове побуне

против „неправичности“ и „бесмислене случајности“ смрти као „унапред изречене пресуде“ (Канети 2004: 30, 97). А пошто та драма више од свих других Канетијевих дела сведочи и о томе да „смрт не би била тако неправедна да није [...] предодређена“ као „унапред изречена пресуда“ свим људима, она се доживљава и као његово умногоне камијевско драмско остварење (Канети 2004: 30-31). Та драма је, наимае, изузетно блиска филозофским ставовима које је туберкулозом заражени Ками стекао већ у младости, а који подразумевају да аутентично људски живот није могуће проживети без виталне побуне против апсурдности људске коначности као „свима намењене смртне казне“ (Ками 2008б: 224). Стога се већ у следећем сегменту ове књиге, посвећеном управо аутору *Миша о Сизифу и Побуњеној човека*, усредсређујемо на његову најчувенију драму *Калијула*, у којој су упечатљиво предочени разни аспекти нераскидиве споне која феномен смрти спаја са феноменима апсурда и побуне.

### 3.2. Побуна (против) нихилисте: модална ограничења у Камијевој аксиолошкој дистопији *Калијула*

Разорна моћ смрти најчешће се испољава кроз личну егзистенцијалну угроженост и рањивост смртника. А ипак је у људском животу једнако болна, ако не и болнија, смрт и рањивост других људи. Туђа смрт само се понекад доживљава с олакшањем сличним оном које су после смрти Ивана Иљича у најчувеној Толстојевој приповеци осетили Иванови познаници у виду својеврсног „осећања радости што је умро он, а не ја“ (Толстој 1975: 68). Знатно се чешће чак и туђа смрт доживљава као велики лични губитак, нарочито уколико је реч о ишчезнућу неког драгог бића. Зато Рикер у својим антрополошким студијама истиче да смрт другог може да „продире“ и у „мене“, и то као трајна „озледа“ или потпуни „нестанак нашег заједничког бића“, а бројни писци управо тој врсти ишчезнућа посвећују своја најбоља књижевна остварења (Ricoeur 1966: 460-462). Стога је ожалошћеност због туђе смрти одувек била тема светске књижевности, религије и филозофије. Била је присутна већ у *Еју о Гилјамешу*, *Светом јисму* и Хомеровим еповима, а посебно је била истакнута код Дантеа, Петрарке, Ламартина и Поа – песника који су надахнуто тематизовали „доживљај читавог света као пустог и празног“ због губитка једног вољеног бића које је „драгоценије и неопходније од свих“ (Калинић 2014: 846). Ламартин је тај осећај дубоке личне ожалошћености која се доживљава као опустошеност читавог света језгровито описао у чувеном стиху из својих *Песничких медитација*: „Un seul être vous manque et tout est dépeuplé („Једно једино биће вам недостаје и све је опустошено“; Lamartine 1968: 28).

Доживљај опустошености читавог света неретко је тематизован и у апсурдној литератури 20. века, а нарочито је често представљан у филозофској

књижевности Албера Камија. Код Камија је, међутим, тај доживљај најчешће сагледаван као врста осећања које је због своје блиске везе са тегобном спознајом „одсуства било каквог дубљег разлога“ за човеково истрајавање у смрћу омеђеном животу много слојевитије од љубавних или било каквих других патњи (Ками 2008б: 103). Одростајући без оца који је погинуо у Првом светском рату, а са јасном свешћу о својој туберкулози, Ками је већ у младости уочио да извесност личне и туђе коначности, баш као и ожалошћеност због губитка неког блиског бића, може да се прошири на једно дубље осећање које је назвао „апсурдним осећајем“. Зато је доживљај опустошености света услед „бесмисленог карактера свакодневног деловања“ увек повезивао са човековом свешћу о *ајсурду* – о необјашњивом ћутању којим свет одговара на дубоко људску потребу за смислом живота и за његовом усклађеношћу са хуманим вредностима (Ками 2008б: 103). Наглашавајући да апсурдно осећање и расуђивање, баш као и лична или туђа смрт, у свачијем животу могу да наступе било кад, било где и из било ког разлога, Ками је на разне начине истицао чињеницу да апсурд „на углу било које улице може да изненади сваког човека“ (Ками 2008б: 106). Због тога се у његовом књижевно-филозофском опусу чак и један римски цар после изненадне смрти вољене сестре и љубавнице суочава са апсурдом. Гај Јулије Цезар Германик, звани Калигула, већ у првом чину најчувеније Камијеве драме на сцену ступа као „странац“ који се због губитка Друзиле затиче „у једном свету одједном лишеном илузија и јасноће“ као у неком „изгнанству без повратка“ (Ками 2008б: 103). Такав свет он почиње да доживљава као потпуно безвредан, па њему посвећена Камијева драма поприма обличје парадигматичне аксиолошке дистопије о смрти која показује до које мере људска коначност може да утиче на (пре)вредновање свих животних вредности, па чак и на обезвређивање самог живота.

Притом доживљај читавог света као пустог и празног код Камија не извире само из Калигулине дубоке ожалошћености због Друзилине преране смрти него и из једног дубљег, а њеном смрћу подстакнутог увида у поражавајућу чињеницу да „људи умиру“ и да „нису срећни“ (Ками 2008а: 42). Управо због тог увида Камијев (анти)јунак свет у којем влада над читавим Римским царством доживљава као неприхватљив и неусклађен са његовом чежњом за вечним животом и апсолутним вредностима. А зато и сам Ками њему посвећену драму уобличава у „трагедију духа“ и људске луцидности (Ками 1975б: 394). Он, штавише, управо поводом те драме тврди да се сваки луцидан човек пре или касније суочава са феноменом апсурда, а 1938. године бележи и ово: „Un seul être qui pense et tout est dépeuplé“ („Једно једино биће које размишља и све је опустошено“; Camus 1962: 130). Том дубоко ироничном забелешком, којом се драстично удаљава од Ламартинове сентименталности из *Песничких медитација*, приближавајући се притом Паскаловим филозофским медитацијама из *Мисли*, Ками недвосмислено истиче интелектуални аспект

човековог суочења са апсурдом и неправдом људске коначности, и поред тога што уједно наглашава и чињеницу да је интелектуални аспект тог човековог суочења потпуно неодвојив од оног емоционалног и сентименталног. А самом том човековом сучељењу са „крававом математиком која управља нашим животима“ посвећује читав један књижевно-филозофски „циклус о апсурду“ у којем „апсурдно расуђивање“ увек везује за апсурдно осећање (Camus 1965: 109).

Тај Камијев „циклус о апсурду“ сачињавају дела која је обављивао у периоду од 1942. до 1944. године, а притом се у самом средишту налази један триптих жанровски комплементарних дела која је требало да буду објављена већ 1941. године – драма *Калигула*, роман *Сџранац* и есеј *Мииј о Сизифу*. Због разних неприлика, та дела ипак нису објављена у заједничком издању него је најпре објављен роман *Сџранац* 1942. године, а неколико месеци касније и *Мииј о Сизифу*, док је драма о Калигули први пут објављена тек 1944. године, а онда је мењана све до 1958, упркос томе што ју је Ками у великој мери уобличио већ 1938. када је имао само двадесет пет година – исто колико и сам Калигула када је 37. године нове ере постао римски император. А пошто је Ками на различитим верзијама *Калигуле* радио и током година које је посветио свом наредном циклусу – „циклусу о побуни“ – у тој драми је присутан и читав низ мотива који су постали средишњи тек у том књижевно-филозофском циклусу. Зато управо *Калигула* у великој мери наглашава суштинску повезаност између феномена апсурда и феномена побуне у Камијевом опусу, уз коју истиче и блиску везу која оба та феномена спаја са феноменом смрти. Осим апсурда као „свести о смрти“ (Milošević 1978: 38), *Калигула*, наиме, тематизује и разне појавне видове човекове побуне против људске коначности пошто је Ками у тој драми покушао да истражи шта је једног римског императора могло да наведе на то да се од владара који је био омиљен међу „свим становницима Рима“ преобрази у махнитог тиранина који се цинично жалио због тога што немају сви Римљани „само један“ заједнички „врат“ јер би их онда све једним ударцем могао убити (Svetonije 1956: 164-165, 176).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> О махнитости и садизму тако радикално преображеног Калигуле упечатљиво сведоче Светонијеви записи о животима римских царева *De vita Caesarum*, код нас преведени под насловом *Дванаест римских царева*. Те изузетно живописне историографске записе Ками је током рада на *Калигули* користио у великој мери, а помно их је читао већ у раној младости, под снажним утицајем умногоне романтичарског тумачења тог дела од стране Жана Гренијеа. Притом се током писања *Калигуле* ослањао и на друге, знатно поузданије историографске изворе, а у исти је мах био инспирисан и разним књижевним ремек-делима – нарочито оним посвећеним феномену смрти, која су потекла из пера Шекспира, Расина, Мелвила, Жарија и Артоа. И поред тога, у Камијевом су *Калигули* ипак највише видљиви трагови Де Мисеове романтичарске драматургије, због чега се та његова драма понекад назива „*Лоренцачом* егзистенцијализма“.

Радећи на *Калигули*, Ками је дошао до закључка да је разлог тако радикалном преображају и махнитању римског цара морао да буде патос апсурдног осећања и расуђивања подстакнутог смрћу вољеног бића. Зато је на самом почетку те своје дистопијске драмске фикције посебно истакао оно што је у Светонијевим историографским записима била само једна од многих епизода о Калигулином животу – његов сусрет са Друзилином изненадном смрћу. Управо је њу Ками предочио као кључну животну прекретницу која је младог римског императора, дотад одлучног да буде праведан и уметности наклоњен човек, претворила у бунтовника против човекове коначности и несреће, у апсурдног (анти)јунака и у једног од најсуровијих тирана који је постао чврсто решен да своју империју претвори у царство немогућег апослутног добра и бесмртности или у попрште нихилистичког негирања свих вредности.

Тако замишљен Калигула – испрва у обличју праведног моћника који после смрти вољеног бића чезне за бесмртношћу и срећом свих људи, а онда и у обличју вишеструког убице који напослетку и сам бива убијен од стране својих побуњених поданика – на друге Камијеве апсурдне (анти)јунаке највише наликује по томе што такође оличава блиску везу између апсурда и смрти.<sup>3</sup> Калигула се, међутим, од других апсурдних (анти)јунака умногоме и разликује због своје прекомерне усредсређености на смрт. Почетком 1937. године Ками је чак намеравао да њему посвећену драму наслови *Калигула или смисао смрти*, имајући у виду да ће управо у њој показати да спознаја апсурда најчешће извире из људског сусрета са смрћу и да неретко управо та спознаја води ка нихилизму,

<sup>3</sup> Блиску везу између апсурдног осећања и смрти оличавају сви Камијеви апсурдни (анти)јунаци. Његов Мерсо недуго после смрти своје мајке постаје виновник једног убиства и осуђеник на смртну казну. А његов Сизиф не отеловљује само узалудност животних подухвата него и истрајност човекове потребе за одупирањем смрти и за смислом живљења. Сизифа Ками не сагледава само као „бескорисног радника пакла“ који цело своје биће „напреже а ништа не довршава“, а ни само као „дрзника“ који се усудио да окује смрт, него и као срећног човека чија је самосвест и поуздање у људскост у себи и у другим људима довољно моћна да његову тешку судбину претвори у „људски посао“ и у „вишу верност“ која подиже камење (Ками 2008б: 185-188). Осим тих апсурдних (анти)јунака, међу Камијевим књижевним ликовима који се бесмислу људске коначности на разне начине одупиру налазе се и главни протагонисти из његовог циклуса о побуну: Дијего из *Ојсаној стања*, Марија из *Несћоразума*, Рије из *Кује*, а нарочито Прометеј из *Побуњеној човека*. Тог митског бунтовника и борца против смрти, а добротинитеља смртника, Ками у свом најобимнијем есеју издваја као човекољубивога титана који својом побуном против Зевса афирмише управо оне вредности до којих је и Камију највише стало – вредности људског живота, заједништва, солидарности и одмерености. За смрт су нераскидиво везани и протагониста Камијевог раног романа *Срећна смрт* и наратор његовог позног ремек-дела *Паг*. Жан Батист Кламанс је, штавише, непоколебљиво уверен у то да „једино смрт подстиче наша осећања“ и да се царства и цркве подижу само „под сунцем смрти“ (Ками 2007: 375, 414).

а понекад и ка (само)убиству људи, пошто постоји чврста веза између апсурдног расуђивања и човекове тежње ка ништавилу. И поред тога што се напоследку определио за најкраћу могућу верзију наслова те драме (*Caligula*), Ками је њеног насловног протагонисту и у њеној финалној варијанти ипак уобличио у својеврсно отеловљење (бе)смисла смрти – у младог императора најдубље ожалошћеног због постојања смрти као „свеопште, свима намењене смртне казне“ (Ками 2008б: 224). У суочењу са том поражавајућом чињеницом коју је „тешко открити“, „још теже носити“, а најтеже превазићи, Калигули у Камиевој драми неће помоћи ништа – ни иронична опаска његовог помоћника Хеликона да та чињеница људе „неће спречити да ручају“, а ни сва политичка моћ коју он као римски цар поседује: „чему ми служи ова тако зачуђујућа моћ ако не могу да променим поредак ствари, ако не могу да учиним [...] да буде мање патње и да људи не умиру?“ (Ками 2008а: 42, 48). До самог краја Камиеве позоришне маштарије он се неће ослободити свог суморног утиска да чак ни као најмоћнији човек међу смртницима није кадар да победи смрт и да омогући срећу људи. Зато је тај озлоглашени римски император у Камиевој позоришној дистопији и представљен као (не)моћан бунтовник против смрти. А из истог је разлога управо у Камиевом *Калигули* посебно истакнута апсурдност свачијег живота омеђеног смрћу, због које и тај млади император, чија је царска моћ најближа божанској свемоћи, читав свет доживљава најпре с апсурдног, а онда и са нихилистичког становишта као некакво безвредно наличје његових утопијских стремљења.

Због свега тога, Камиева је позоришна дистопија о Калигули потпуно усредсређена на аксиолошке модалитете – оне који одређују шта је у неком фикционалном свету добро, вредно, значајно и пожељно, а шта је лоше, безвредно, безначајно и непожељно, као и шта је то што код фикционалних ликова може да изазове равнодушност. У тој драми се „веровању у смисао живота“ и у „лествицу вредности“ супротставља апсурдно расуђивање које „поучава“ нечему посве „супротном“ – нихилистичком ставу „да су сва искуства безначајна“ (Ками 2008б: 141, 143), па се у свим њеним призорима тематизује релативност доживљаја (без)вредности разних животних појава, а понекад и читавог света. Њеног главног протагонисту управо због нихилистичког погледа на свет мање тиште фундаментална алетичка ограничења него она аксиолошка. Заслепљен привлачношћу и погођен недохватношћу бесмртности, апсолутне среће људи и апсолутних вредности уопште, Калигула не увиђа значај било којих других вредности, па се одвећ брзо препушта нихилистичкој равнодушности. Он најпре стиче утисак да је све – од „величине Рима“ до „напада костобоље“ његове остареле љубавнице Цезоније – једнако вредно, да би убрзо потом дошао до много суморнијег уверења да је све једнако безвредно (Ками 2008а: 44). А таквим уверењем он негира и сам чин вредновања, па постаје оличење нихилисте – посебног типа аксиолошког странца којег Долежел описује као

равнодушног према свему. Притом управо тај Калигулин нихилистички поглед на свет ствара убедљив привид безвредности свих човекових поступака у Камијевом дистопијском комаду. А посебно је парадоксално то што Калигулу његов радикални нихилизам и равнодушје ипак не спречавају у томе да се већ у првом чину Камијеве драме страствено посвети једној крајње суровој тиранији. Он, напротив, управо тобожњу ништавност свега око себе стално злоупотребљава као изговор за претварање читавог Римског царства у екстремно суморну аксиолошку дистопију којом настоји да и другим људима наметне своју нихилистичку визију света.

\*

Као један од средишњих мотива у Камијевом *Калигули*, нихилизам је истакнут већ на самом почетку те дистопијске драме. Реч *нишита* у њеној првој сцени одјекује чак једанаест пута. У почетном разговору неколико патриција са Хеликоном и Херејом истиче се, наиме, да се у Римском царству, откако Калигула тугује због Друзилине смрти, не дешава „ништа ујутру“ и „ништа увече“, због чега један патриције стиче утисак да се ништа и не може учинити да би се било шта променило (Ками 2008а: 37). Сам Калигула покушаваће да у даљем току позоришних збивања промени много тога, али ће напослетку само потврдити свој нихилистички став да су сви покушаји побољшања или погоршања људске ситуације заправо безвредни. Зато ће реч *нишита* одјекивати и у закључним призорима ове Камијеве драме посвећене погубним последицама нихилизма. Ту ће реч на крају завршног чина *Калигуле* сам римски цар изговорити чак пет пута док се буде суочавао са поражавајућим увидом у то да га ни царска моћ ни тиранска страховлада нису довеле до жељених вредности. Између осталог, он ће признати и то да није „постигао ништа“ и да нема „ничег на овом свету, а ни на оном, што би било по“ његовој „мери“ (Camus: 95, 149).

Таквим понављањем речи *нишита* и на почетку и на крају своје дистопије о Калигули Ками показује колико може бити погубна одлука једног резигнираног моћника да своје нихилизмом обојене субјективне аксиолошке модалитете покуша да претвори у кодексне – у оне који се односе на вредносни систем читавог света. А уз то истиче разне сукобе који се у овој његовој аксиолошкој дистопији јављају у сваком њеном призору у ком његов Калигула покушава да своје апсурдно осећање и нихилистичку девалоризацију свега наметне и другим људима. Након увиђања да му чак ни царска моћ не омогућава да измени алетичка ограничења света у којем живи, а у којем сви људи пате и умиру, Калигула почиње да се поиграва аксиолошким, деонтичким и епистемичким ограничењима на која као римски цар може да утиче, па настоји да свима око себе наметне обавезу живљења „у истини“ о људској смртности и патњи (Ками 2008а: 42). Револтиран неминовношћу смрти и својом неспособношћу да постане творац апсолутно доброг света, он постаје рушилац света који

доживљава као апсолутно лош. Својом тиранском владавином Калигула подражава разорну моћ смрти, са којом се у великој мери и надмеће, насумично убијајући и кажњавајући своје поданике. Уместо да буде захвалан због тога што је његова владавина била благословена одсуством природних катастрофа и политичких недаћа, он постаје сушта супротност честитог „императора уметника“ какав је некада био и почиње да оличава убојиту моћ куге: „кугу ћу заменити ја“ (Камі 2008а: 39, 87). Тако безочним преувеличавањем разорности, насумичности и непредвидљивости смрти Калигула, у ствари, настоји да у свим поданицима које оставља у животу пробуди смртни страх – једино осећање које препознаје као увек искрено и „непристрасно“. Зато он све њих наводи на то да и сами схвате да свако може умрети било кад, без икаквог разлога и без личне кривице, пошто „није неопходно“ да неко нешто скриви „да би умро“: „Честитост, достојанство, [...] мудрост народа, све то више ништа не значи. Све нестаје пред страхом“ (Камі 2008а: 57).

Осим сталне застрашености, Калигула својом тиранијом настоји да свима око себе намете и лични став да је смрт, као казна која некриве патнике сустиже исто као и оне који због нечега јесу криви, потпуно бесмислени појавни вид кажњавања свих људи који обесмишљава и сва друга страдања смртника. Зато он једног од својих поданика најпре криво оптужује, а онда га лично убија, да би се, након што се испостави да га је убио без икаквог разлога, јетко подсмехнуо његовој преурањеној смрти: „Ма није важно. На исто му дође. Мало раније, мало касније“ (Камі 2008а: 62).

Бесмислу смрти као „*свеошћине*“, свима намењене смртне казне“ и разним идејама о универзалној кривици људи Калигула се подсмева и у својој апсурдној расправи о „*свеошћинем*, окрепљујућем и праведном“ погубљењу, у којој уобличава крајње ироничне силогизме који свачију смрт представљају као пуко „питање времена и стрпљења“ (Камі 2008б: 224; Камі 2008а: 60; курзив – С.К.). Но, ипак је најстрашније то што он бесмисао смрти покушава да докаже и разним апсурдним аспектима своје тираније. И поред тога што посредством ње своје поданике ни у једном тренутку не успева убеди у свој нихилистички став да су сва искуства, па и она која се непосредно тичу њиховог живота и смрти, потпуно безначајна, њему ипак полази за руком да их својим тиранским опхођењем присили на то да извесно време заједно са њим живе у једном дистопијском свету који је одраз таквог његовог апсурдног расуђивања. Због тога Римско царство и за њих, као и за њега, постаје својеврсна аксиолошка дистопија. За њих оно поприма такво обличје зато што им у Калигулиној тиранији све постаје једнако лоше, а за њега – зато што му након увида да ни својом царском моћи никога не може да спаси од смрти и од патњи које муче и најбедније смртнике све постаје једнако безвредно.

Због тога Каміјев *Калигула* није само сатиричан приказ разних негативних идеологија више или мање сличних нацистичкој варијанти тоталитаризма.

литаризма, него је и критички осврт на неке од теодицеја које су настојале да некако оправдају постојање смрти и зла у свету. Посредством Калигулине тирански кржаве побуне против коначности људског живота та Камијева аксиолошка дистопија на крајње парадоксалан начин оличава врсту побуне коју Ками у *Побуњеном човеку* назива метафизичком, а која изузетно често подразумева неку врсту антитеистичког пркоса. Устајући против поретка овог света „због његове несавршености јер постоји смрт, и због његове“ неуређености „јер постоји зло“, његов Калигула своје поданике насумично убија зато што покушава да им покаже да више неправде има у томе што су сви они, већ самим тим што су рођени као смртници, од самог рођења осуђени на смрт као на „свеопшту, свима намењену смртну казну“ него у било каквој тортури којој би његова или било чија тиранија могла да их изложи (Ками 2008б: 224). Зато он своју метафизичку побуну и претвара у лешеве, али тако да јој се, упркос прекомерној и патолошкој суровости, са становишта *лоџике* не може приговорити готово ништа. Ту „логичност“ његове побуне не негира чак ни његов главни противник Хереја, иако јој он много тога сасвим оправдано замера са становишта *еџике*. Стога тај књижевник током читаве Камијевог драме превасходно етичким аргументима и поступцима покушава да докаже да је млади император који узалудно настоји да гомилањем људских лешева афирмише човеков живот сасвим погрешно уверен у потпуно апсурдну идеју да се неправди људске смрти може супротставити крајње суровим убијањем људи.

Притом је посебно важно то што Калигула у овој Камијевој драми на метафизичког побуњеника наликује и по томе што, осим вечног живота, захтева и смислене разлоге „за то да се живи“ (Ками 2008б: 288-289). Поред бесмртности људи, он, наиме, захтева и смисао, срећу, слободу и достојанственост људског живота, као и разне друге хуманистичке вредности, које не губи из вида чак ни онда када крајње нечовечно убија своје најближе. Због тога је његово *аксиолошко сџирансџивовање* у овој Камијевој позоришној дистопији двојако. Он није само помахнитали *нихилисџија* и убица него је и промишљени *аксиолошки џобуњеник* против смрти који обезвређује безмало све оно што се у оквиру традиционалног система вредности цени као највредније не би ли придао макар минималну вредност ономе што традиционални поредак ниподаштава као немогуће. Калигула постојећи систем вредности почиње да руши из једног дубоко утопијског порива за успостављањем алтернативног аксиолошког поретка у којем срећа и бесмртност свих људи не би биле обезвређене као недосежне. Управо због тога он своју тиранију назива „педагогијом“ и царством немогућег, а за себе тврди да заправо и није „тиранин“ (Ками 2008а: 46, 71). А своју страховладу, коју његови поданици углавном доживљавају само као нихилистичко махнитање, представља као кључни едукативни аспект своје метафизичке побуне против људске коначности и лажних животних, етичких и/или естетичких вредности. Зато је одавно примећено да разне лекције које он

својим поданицима свакодневно дели бројним *danse macabre* призорима свог тиранског махнитања, а које промишљено уобличава у својеврсно „позориште суровости“, нису само нешто што њега чини помахниталим злочинцем, него и нешто што га чини „највећим педагогом“ и позоришним уметником међу тиранима (Hopkins 1994: 34).

Из истог тог разлога нихилизам и насиље ни у овом, као ни у другим Камијевим делима из циклуса о апсурду, нису једине, а ни нужне последице апсурдног расуђивања. У *Калигули* су, наиме, присутни и неки више или мање креативни видови побуне против апсурда и смрти. Поред Калигулине крајње необичне метафизичко-нихилистичке побуне, која је, нажалост, само донекле креативан појавни вид бунтовништва пошто је њена изразито театрална „педагогија“ уједно и изразито сурова и деструктивна тиранија, а самим тим и варијанта бунта која је миљама удаљена од оног Прометејевог – јединог који се у Камијевом *Побуњеном човеку* издваја као парадигматичан пример креативне побуне афирмативног типа,<sup>4</sup> у овој се дистопијској драми тематизује и једно дубоко промишљено и етички оправдано ковање завере посредством које се Калигулини поданици буне против његове тиранске „педагогије“ и нихилизма. А због тога се у самом средишту ове Камијеве аксиолошке дистопије налази управо то треће између различитих појавних облика побуна и њихових умногоне супротних видова оспоравања традиционалног вредносног система и хијерархије. Та драма, наиме, не тематизује само Калигулину аксиолошку заточеност у уским оквирима нихилистичког погледа на свет, која је на апсурдан начин спојена са његовом метафизичком побуном против смртности и несреће људи, него и све већу спутаност његових поданика, који се тој његовој апсурдној варијанти метафизичког бунта заједнички супротстављају оном врстом побуне коју Ками у *Побуњеном човеку* назива побуном роба, а коју дефинише слично као што Долежел одређује најчешћи појавни вид деонтичког облика странствовања – као побуну потлаченог који се „буни против судбине која му је додељена“ неодговарајућим друштвеним „положајем“ (Камі 2008б: 223). Зато ћемо у наставку овог сегмента своје књиге подробније анализирати те битно различите видове бунтовништва који се сучељавају у Камијевој драми.

<sup>4</sup> Калигулино бунтовништво на Прометејев креативни бунт наликује само по бескомпромисности у борби против смрти, по луцидности те борбе и по педагошком односу према људима. А од њега се суштински разликује по томе што Калигула са Прометејем не дели искрену филантропију, и поред тога што је управо то средишња одлика тог бунтовног титана који се Зевсу замерио због тога што је одвише волео људе. Иако Камијев Калигула ни у једном тренутку његове драме не постаје окорели мизантроп какав је историјски Калигула вероватно био, он се ипак својом тиранском „педагогијом“ умногоне удаљава од својих младалачких филантропских порива, па његова метафизичка побуна све мање наликује на стваралачко прометејство или на алтруизам, а све више подсећа на најразорнију варијанту нихилизма.

Најпре ће бити речи о Калигулиној погрешно вођеној и умногоне неуспешној метафизичко-нихилистичкој побуни која је превасходно аксиолошког типа, а онда и о исправно вођеној и умногоне успешној побуни њему супротстављених завереника која је превасходно деонтичког карактера.

\*

Калигула је у Камијевој „трагедији духа“ све време растрзан између „крајњег нихилизма и бескрајне наде“ (Kamí 1975b: 394; Kamí 1975a: 391). Зато тај римски цар ни на самом почетку те Камијеве драме није само метафизички бунтовник који се из чежње за апсолутним добром бори против „немогућности апсолутног искорењивања зла“ (Milošević 1978: 63). Он безмало одмах постаје и нихилиста који се из сувише интензивног „осећаја немоћи добра“ препушта патолошком пориву за асолутним злом (Milošević 1978: 59). Стога ни његова метафизичка побуна против устројства света у којем не постоји општа срећа, а постоји смрт, није превасходно позитивна и креативна, а ни успешна варијанта аксиолошког бунтовништва. Напротив, чак је и оно што се налази у самом средишту те Калигулине побуне, а што је поетично оличено у његовој утопијској потрази за месецом и за свачијом срећом и бесмртношћу, у много већој мери негативан него позитиван вид утопијске друштвене имагинације. Зато ћемо сада подробније сагледати како је симболика месеца у овој Камијевој драми везана за патолошке аспекте Калигулиног перфекционистичког утопизма, упркос томе што месец и код Камија, као и у утопизму уопште, фигурира као симбол племените људске чежње за нечим бољим и другачијим, те за самим апсолутним вредностима.<sup>5</sup> Видећемо да је Калигулина перфекционистичка потрага за месецом и за свачијом срећом и бесмртношћу код Камија предочена као дубоко „неуротички раскорак између једног бескрајно удаљеног циља“ и (не)могућности „његове реализације“ (Milošević 1978: 74).

О патолошким аспектима свог перфекционистичког утопизма најбоље сведочи сам Калигула када истиче „нешто што је можда безумно“ у његовој потрази за месецом. Он већ у првом чину Камијеве драме тврди да „овај свет, овакав како је саздан, није подношљив“, а онда закључује да му је потребан „месец, или срећа, или бесмртност, нешто што је можда безумно, али што није од овога света“ (Kamí 2008a: 41). Зато је и та његова „можда безумна“ чежња за месецом нешто што ову Камијеву драму сврстава међу фикције које

<sup>5</sup> Важност и учесталост лунарних мотива у утопизму и СФ литератури с правом је истакао Дарко Сувин. Он је те мотиве довео у везу са још важнијим утопистичким визијама острва: „оток у далеком океану парадигма је естетички најувјерљивијега циља СФ – путовања. То особито вриједи уврстимо ли овдје *планетарни оток* у океану етера – обично *Мјесеци* – што га сусрећемо од Лукијана [...] до Свифтовога мини-Мјесеца Лапуге, и даље у деветнаестом столећу“ (Suvín 2010: 38; курзив – С..К.).

Долежел назива аксиолошким, а које често говоре о незавршеним потрагама за стицањем одређених вредности. Истицањем те Калигулине потраге за нечим „што је можда безумно“ и „што није од овога света“ Ками показује да човек неретко најјаче жели управо оно што не може да поседује, па ту његову жељу за поседовањем месеца предочава потпуно другачије од Светонија, који је Калигулину чежњу за Луном у својим историографским записима свео на пуки еротски прохтев младог императора да му та богиња у ноћима пуног месеца „дође у загрљај и на лежај“ (Svetonije 1956: 170). И поред тога што и Камијев Калигула, слично оном Светонијевом, иронично тврди да је Луну већ поседовао, и то „потпуно“, „два или три пута“ (Kamí 2008a: 73), постојана загладаност Камијевог Калигуле у месец који је древним Римљанима био потпуно недодоступан сведочи о неискорењивости људске чежње за немогућим постигнућима, као и о потенцијалној безумности разних неодмерених људских стремљења. Штавише, сасвим је очигледно да Ками Калигулину потрагу за месецом не предочава као неко конкретно императорско или донжуановско прегнуће него као потпуно апстрактну жељу и крајње неодмерено хтење какво је својствено утопистима перфекционистичког типа. Приказујући како Калигула никада не одступа од својих прекомерних захтева који налажу бесмртност и срећу за све људе, а за њега чак и поседовање месеца, Ками истиче да он све време поступа у потпуном сагласју са перфекционистичко-ескапистичком логиком *све или ништа* – истом оном коју Рикер критикује као најгори вид патолошког утопизма зато што та логика потпуно занемарује или ниподаштава свако човеково делимично постигнуће. За Камијевог Калигулу постоји само поседовање *свега*, што подразумева досезање немогућег утопијског савршенства у којем смртници не умиру, него живе срећно, или пристајање на *ништавило*, које подразумева уобличавање нихилистичке дистопије у коју тај млади цар претвара своју Римску империју тиме што је своди на „царство пуно мртвих и њихових сродника“ (Kamí 2008a: 53).

Ту логику перфекционистичког утопизма и сам Калигула укратко објашњава својој главној савезници Цезонији када јој наоко узгредно признаје да ни „зачудујућа моћ“ коју као римски император поседује нема никакву вредност ако није кадра да му омогући да постигне да људи не пате и да „не умиру“ (Kamí 2008a: 48). Управо због те логике он током највећег дела Камијеве драме стреми само недосежним апсолутним вредностима, потпуно ниподаштавајући оне релативне, чију му вредност и досежност узалуд истичу и та његова главна савезница и његов главни противник. Зато Камијева публика углавном посматра како Калигулине неодмерене жеље и хировите наредбе оличавају хибрис неумерених утописта који, заслепљени савршенством, неретко оличавају сушту супротност сврсисходног делања и препуштају се разним видовима прекомерности. Прекомеран у свему, па и у размерама свога хибриса и перфекционизма, Камијев Калигула трага за одговором на питање

могу ли људи сопственим снагама да досегну *немогуће*. Притом потпуно одбацује Цезонијина упозорења на то да су његове амбиције за остварењем немогућег најопаснији појавни облик хибриса и да је човекова жеља да буде раван боговима најгори појавни вид лудила. Уместо да коригује своју перфекционистичку логику и да се усредсреди на оно што као најмоћнији човек у Римском царству заиста може да оствари, он покушава да устолочи царство немогућег: „Ја узимам на своја плећа царство којим ће владати немогуће“ (Ками 2008а: 48). А то своје будуће царство немогућег описује гротескним призорима разних неспојивости: „Ја желим да помешам небо с морем, да спојим ружноћу и лепоту, да натерам смех да се роди из патње“ (Ками 2008а: 49). И упркос томе што га Цезонија упозорава на то да ће увек постојати „добро и зло, племенито и ниско, праведно и неправедно“, Калигула тврди да ће освајањем немогућег чак и те разлике довести у питање, а смртницима „напокон“ подарити бесмртност и срећу (Ками 2008а: 49).

Заборављајући на „закон мере“ и на њену богињу Немезис, „фаталну за оне који меру нису имали“, Калигула се препушта „лудилу за немогућим“ и „заносу неумерености“, па се од Сизифа и других Камијевих апсурдних јунака највише разликује по размерама свога пркошења немогућем (Ками 2008б: 444-445, 448). У том његовом прекомерном пркосу његов некадашњи пријатељ и још увек млади песник Сципион, кога је управо Калигула лишио оца, с правом препознаје хибрис „игре без граница“ (Ками 2008а: 46). А о тој безграничној игри с немогућим говори и сам Калигула, када на самом крају Камијеве драме управо вредност немогућег издваја као средишњу међу вредностима у име којих се побунио против људске смртности и несреће: „Немогуће! Тражио сам га на границама света, у пограничју сопственог бића“ (Ками 2008а: 95).

Током највећег дела Камијеве драме, Калигула управо за царством немогућег трага толико упорно и бескомпромисно да се готово непрестано руга богињи мере. Притом ту богињу не исмева само својом узалудном потрагом за месецом него и прекомерном суровошћу своје тираније, у оквиру које самоме себи допушта безмало све, ослобађајући се тако од већине граница деонтичког типа, и придајући тиме разне деонтичке аспекте своје аксиолошког странствовању. Зато се у *Калигули* много јасније него у Камијевим другим апсурдним делима уочава да сваког човека коме је „све свеједно“, и чије је аксиолошко странствовање због тога превасходно нихилистичког типа, сопствено апсурдно расуђивање може да наведе на помисао да му је „све“ и „дозвољено“, те да му створи привид „бескорисности гриже савести“ (Ками 2008б: 147). У тој се драми истиче да Калигула, између осталог, себи допушта чак и то да своју некадашњу љубавницу, а садашњу главну савезницу Цезонију, убије на крајње суров начин. Тиме се најрадикалније одступа од Светонијевих историографских записа у којима се тврди да Цезонију убија „неки центурион“, а не римски император (Svetonije 1956: 191), пошто се озлоглашени римски

цар тако приказује на много негативнији начин него што га историја памти. А уједно се ствара утисак да би „тоталитарни систем“, „када би могао да говори“ (Isaac 1992: 64), изговарао управо оне речи које казује Камијев Калигула док Цезонију убија и поред тога што му је једино она до самог краја остала веран савезник у његовом метафизичком бунтовништву: „Живим, убијам, остварујем безумну моћ рушиоца, поред које моћ ствараоца изгледа као смејурија“ (Kamí 2008a: 94). Зато управо то Калигулино убиство Цезоније више од свих других његових злочина сведочи о томе да и најплеменитији властодршци, какав је и он пре изненадног суочења са Друзилином смрћу био, могу да постану најгори тирани. А такав завршетак *Калијуле* показује да се у оквирима перфекционистичке логике *све или ништа* чак и најискренији идеализам може преобразити у „неумерену тежњу ка апсолутном“ и довести у најужу везу са најгорим нихилизмом и тиранијом (Kamí 2008b: 289), па Сарцент управо ову Камијеву драму помиње онда када истиче да претерано везивање утопија за некакво савршенство може да буде једнако деструктивно као и антиутопијско осујећивање било каквог људског стремљења ка нечем другачијем.

Но, и поред тога што деструктивност Калигулине перфекционистичке логике *све или ништа* кулминира тек у завршним призорима ове Камијеве аксиолошке дистопије, ипак је њена разорност присутна и у осталим призорима ове драме. Безмало свака њена сцена у већој или мањој мери разоткрива до које су мере аутентично утопијски пориви Калигулиног метафизичког бунтовништва подривени његовим перфекционизмом и нихилизмом. Уместо да „сопственим рукама изгради“ барем делић „оне правде“ у име које је као метафизички побуњеник устао против људског положаја „због његове несавршености“, Камијев Калигула посустаје „од мучне дилеме између *да* и *не*“ на којој се, према најдубљем уверењу његовог аутора, темеље све аутентичне побуне, и опредељује се за једно предимензионирано *не* радикалног нихилизма и „потпуног порицања свега“ (Kamí 2008b: 224, 225, 436). Из „чежње за неостваривим добром“, он одабира „свеопшту неправду“ којом се подсмева било каквој „сакатој правди“, па се ни у једном тренутку не суздржава од даљег увећања већ постојеће „неправде људског положаја“, него, напротив, све што има улаже у „нихилистичку страст“ због које своје поданике немилосрдно убија или вређа (Kamí 2008b: 244, 289, 436). Зато њега у највећем делу ове Камијеве драме много више подстиче „нихилитичка страст“ садистичког уништавања него пасија његовог иницијално виталистичког протеста против смрти. Он се вредности живота и среће, у име којих се људској смртности и несрећи успротивио на самом почетку Камијеве драме, у великој мери одрекао чим се определио за насилан метод противљења човековој коначности пошто тај метод подразумева негирање људског заједништва и солидарности, на којима се, по Камију, сваки појавни вид побуне мора темељити. Своју оправдану побуну против смрти Калигула је изневерио негирањем људскости у себи и у другима,

па је Ками у предговору за америчко издање својих драма истакао да је његова „заблуда у порицању људи“, и поред тога што се „његова истина“ увек назире у његовој метафизичкој побуни „против судбине“ и људске смртности (Ками 1975б: 394).

Игноришући чињеницу коју је аутор *Побуњеног човека* у више наврата истицао у оквиру свог опуса – да човек, да би био човек, не сме да буде Бог, Калигула почиње да blasfемично подражава окрутност и ђудљивост богова јер му се погрешно чини да „бити Бог“ значи „признати да је све допуштено“, „одбацивати било који други закон осим властитог“ и препустити добро и зло „случају или ђуди“ (Ками 2008б: 209, 253). Због тога позоришна публика посматра како он недуго после Друзилине смрти самоме себи даје „глупо и неразумљиво лице богова“, чиме постаје својеврсно оваполоћење Камијевог луцидног запажања да је „метафизички побуњеник“ „обавезно богохулник“ који својом побуном више од свих других традиционалних вредности исмева оне религијске зато што у божанствима види „родитеље смрти“ и творце свих неправди које она собом носи (Ками 2008а: 72; Ками 2008б: 224). На почетку трећег чина позоришна публика Калигулу посматра како се на сцени појављује гортескно одевен у Венеру, а са намером да разоткрије „тајне работе“ читавог Олимпа (Ками 2008а: 68). Притом ту његову бунтовну сценску појаву не доживљава само као богохулну поругу богињи љубави, и поред тога што јој је сасвим очигледно да Калигула својим гротексним „богојављањем“ карикира превасходно њу, и то као да је она отеловљење презира, и као да су њени атрибути „напристрасна окрутност“ и „бестрасна мржња“ којом се смртници уче нихилистичком „равнодушју“ (Ками 2008а: 69). Камијева публика јасно, наиме, уочава да се Калигула гротексним карикирањем богиње љубави уједно подсмева и самом религијском погледу на свет. А притом не губи из вида ни чињеницу да је то Калигулино богохулно „богојављање“ додатно истакнуто Цезонијиним молитвама за „страсти без циља“, „патње без смисла“ и „радости без будућности“, пошто уочава да те њене апсурдне молитве умногome подсећају на Бодлерове бунтовничке „Литаније Сатани“ – на најblasfемичнију песму из најпркоснијег песничког циклуса његовог *Цвећа зла*, који је зато и насловљен „Побуна“.

Поред прекомерне дрскости тих богохулних аспеката Калигулине метафизичке побуне, Камијева публика уочава и дрскост оних аспеката његовог бунтовништва који сведоче о томе да он своју тиранију погрешно доживљава као истинску „поезију“ о људској коначности, а самим тим и као много релевантнији вид песништва од идиличне и пасторалне лирике младог песника Сципиона. Јер Калигула се Сципионовој поезији отворено руга већ у другом чину Камијевог драме где је предочава као безвредну лирику којој недостаје „крви“ зато што људима ствара илузоран утисак о некаквом сагласју између човека и света, између „стопала“ и „земље“ (Ками 2008а: 65).<sup>6</sup> А у потоњим

<sup>6</sup> Сципионовој и свакој другој поезији Калигула се још више руга у четвртном чину

чиновима дрско се подсмева безмало свим уметничким и разним другим вредностима које је пре Друзилине смрти изузетно ценио, па њему посвећена Камијева аксиолошка дистопија предочава превредновање свих вредности које је много радикалније од оног из Ничеове филозофије. У њој разни појавни видови Калигулиног хибриса и бунтовништва откривају чињеницу да је чак и његова утопијска потрага за недохватним месецом и за свачијом срећом и бесмртношћу, због искључивости своје перфекционистичке логике *све или ништа*, у великој мери сводива на један од појавних видова патолошког ниҳилизма, који тог римског цара током читаве Камијеве драме нагони на девалоризацију или на превредновање безмало свих људских постигнућа.

Имајући у виду управо те ниҳилистичке аспекте Калигулиног метафизичког бунтовништва, Сципион његове претерано богохулне играчке осуђује као хибрис најгоре врсте, па тог римског цара оптужује да благи „небо“ након што је „окрвавио земљу“ (Kamí 2008a: 70). А сам Калигула своје играчке покушава да одбрани као озбиљну драмску уметност, сличну Артоовом „позоришту суровости“, јер сматра да помоћу ње људима доказује „да је сваком човеку дозвољено да игра небеске трагедије и да постане бог“, и да је за такав један подвиг довољно „да му отврдне срце“ (Kamí 2008a: 72). Он управо ради извођења таквих антитеистичких „доказа“ саме себи допушта екстремно „грешне слободе према небу“, упркос томе што од својих перфекционистичких захтева за немогућом општом срећом и бесмртношћу не одустаје чак ни у оним тренуцима у којима његова суровост поприма најсвирепије облике тираније (Kamí 2008a: 147).

---

Камијеве драме, када организује поетско надметање у брзом писању лирике о смрти, као да смрт није највећи проблем људског рода и једна од најзахтевнијих тема светске књижевности. Смешно кратким временским интервалом од једног минута који римским песницима даје за надметање у писању поезије о смрти, Калигула настоји да их спречи да своју поезију о тој крајње захтевној теми стварају као било какву утешну илузију која их штити од застрашујуће истине о људској коначности. Он, напротив, покушава да их присили на то да пред свима трагају за потпуно аутентичним и непосредним односом према смрти. Због тога најстроже кажњава свако стихотворство које се ослања на било које танатографске клишее попут „три Парке“ (Kamí 2008a: 89), а кочоперне песнике продорним звиждуком дисквалификује чак и пре него што почну да рецитију своје стихове, као да су учесници у некој војној вежби или у надметању спорског или гладијаторског типа, а не у једном песничком надигравању. Притом кажњава безмало све надматаче тиме што их приморава да своје лоше стихове полижу са плочица на којима су их написали. Једино у уморно изговореним стиховима свог некадашњег пријатеља Сципиона барем донекле назире „праве поуке смрти“ пошто примећује да је поезија тог још увек младог, а већ дубоко меланхоличног песника посвећена безнадној махнитости какву може да постагне једино смрт (Kamí 2008a: 90). Али ипак ни његове стихове подстакнуте прераним губитком оца не жели да слуша не јер је уверен у то да је Сципион сувише млад да би могао да познаје мистерије смрти.

У својим богохулним играказима Калигула себи допушта и могућност да се подсмева чак и позоришној уметности која му је увек била посебно драга. Карикатуралним изигравањем балерине, које је умногоме слично његовом blasphemичном изигравању Венере, он се руга плесној и театарској уметности док иза једне завесе смешним покретима прати звуке пискаве и неуједначене музике. Притом то чини тако да тај његов минијатурни плесни наступ подсећа на карикатуралну верзију кинеског позоришта сенки и на ироничан дијалог са Платоновим размишљањима о „сенци сенке“ – о двоструко подражавалчкој природи уметности. А уједно се својим плесним наступом на метатеатралан начин поиграва и чувеном метафором *theatrum mundi*, као и једном од најважнијих метафора за феномен апсурдног осећања којом је Ками тај средишњи феномен своје филозофије у *Митју о Сизифу* описао као утисак рушења позоришних кулиса и сталног измицања аутентичног људског живота због човекове сведености на разне друштвене улоге у које никада не може да се уживи као у потпуно своје. Због тога управо то Калигулино метатеатрално поигравање позоришном и плесном уметношћу, метафором *theatrum mundi* и метафориком апсурда може да се сагледа као најмање проблематичан аспект његове нихилистичке тираније и метафизичке побуне против смрти. Јер симболика сенке и закулисне игре из те Калигулине плесне минијатуре људе ефектно упозорава на то да се њихов живот може свести на пуку игру сенки и привида, у којој животни смисао лако може да им измакне уколико они свој или туђи живот редукују на неке од стереотипних друштвених улога или на неке од најрискантнијих коцкарских улагања у сопствено или туђе надигравање са стварним или имагинарним противницима, међу којима је најопаснији противник сама смрт.

Штавише, та Калигулина плесна минијатура може да се сагледа и као својеврстан одраз читаве Камијеве драме о нихилизмом нагриженом утопизму и лудизму најозлоглашенијег римског цара. Јер та се Камијева драма до те мере поиграва разним значењима речи *иџра* да ни најмање не изневерава речити наслов *Калијула или иџрач*, односно *коцкар (joueur)*, који је према једном од раних нацрта требало да понесе, нарочито у периоду у којем је Ками планирао да је конципира као позоришну варијацију на *Коцкара* Ф.М. Достојевског. У том су Калигулином плесном наступу одражени барем неки од бројних појавних видова *иџре* које у њему посвећеној позоришној дистопији истиче и сам Ками када предочава *иџру нагмешања* у коју тај помахнитали римски цар улази са самом смрћу и са бесмртним боговима, претварајући притом своју владавину у тирански (ауто)деструктивну *коцкарску иџру*, коју најчешће само он доживљава као креативну *иџоринишу иџру* – као „најлепшу представу“ сличну „небеским трагедијама“, која је истовремено и „необузвано славље“ и „свеопште суђење“, а посредством чијих позоришних маски он своју лудичност скрива иза лудила, а своје лудило иза лудичности (Ками 2008а: 49. 72).

Притом је у извесној мери симболична чак и минијатурност те Калигулине пародије плесне и позоришне уметности јер је управо у њеној сажетости језгровито одражена његова нихилистичка визија ефемерности и ништавности коначног људског живота и илузорности људске среће. Зато се стиче утисак да Камијев Хереја, који је Калигулин главни антагониста у овој дистопијској драми, није сасвим ироничан када тврди да је та гротескна плесна минијатура римског цара грандиозна позоришна уметност. Хереја том тврдњом барем до некле потврђује Калигулин утисак да су његови богохулни играчки, баш као и његова нихилистичка тиранија, дубоко апсурдне варијанте артоовског позоришта суровости у којима се свакодневно „рецитује“ крвава поезија о смрти, и поред тога што се истовремено и трага за досезањем свачије бесмртности и среће у оквиру неког будућег царства немогућег (Ками 2008а: 89).

\*

Својој чежњи за успостављањем царства немогућег Камијев Калигула подређује све, па и своју императорску моћ. Зато ту моћ у Камијевој драми никада не демонстрира из идеолошких разлога оправдања и очувања своје царске владавине него да би испитао може ли се чак и оно што је људима одувек било недосежно некако ипак досегнути. Пошто је дубоко уверен у то да његова императорска моћ извесну вредност може да добије уколико пружи барем неку прилику свему ономе што се најчешће доживљава као нешто што је немогуће, он измишља све апсурдније политичке, позоришне, коцкарске и такмичарске игре не би ли некако превазишао границе између могућег и немогућег: „Најзад сам схватио чему служи власт. Она пружа прилику немогућем. Данас и убудуће мојој слободи више нема граница“ (Ками 2008а: 46).

Међутим, Калигула ипак мора да се суочи са чињеницом да чак и прекомерним демонстрирањем своје царске моћи, коју погрешно доживљава као безграничну поглаварску слободу и снагу, уједно разоткрива и своју људску немоћ пред најважнијом егзистенцијалном границом коју представља смрт. А мора да увиди и чињеницу да се стање ствари у његовој империји стално погоршава због тога што он своју царску моћ у потпуности подређује свом узалудном покушају освајања нечега што ниједан смртник не може да освоји, због чега у потпуности занемарује своје императорске потенцијале да оствари барем нешто од онога што екстремно моћним смртницима заиста јесте могуће. Он ни не покушава да на неки начин „исцрпи“ оно „поље могућег“ на чију драгоценост Ками своје читаоце упућује већ на самом почекту свог *Миша о Сизифу*, ког отвара чувеним епиграфом из једне од најважнијих Пиндарових ода: „О душо моја, животу бесмртном ти не тежи, већ поље могућег ти исцрпи“. Уместо тога, Калигула упорно игнорише Цезонијина подсећања на чињеницу да „и оно што је могуће“ такође „заслужује да му се

пружи прилика“, па радикално подрива делотворност политике као „уметности могућег“ (Kamī 2008a: 48). Зато се он у оквиру свог тиранског „позоришта суровости“ најнемилосрдније опходи према сопственој царској моћи која га најдубље разочарава јер се приликом сваког његовог окршаја са смрћу као са највећим егзистенцијалним проблемом свих смртника преображава у најобичнију људску немоћ. А умногоме је индикативно и то што је сам Камі тврдио да га је озлоглашеној личности Калигуле превасходно привукло то што је у њему препознао јединог моћника у историји људске цивилизације који је саму моћ извргао порузи.

Због Калигулиног тако радикалног подсмевања недовољним учинцима царске моћи, његова империја не постаје само једно аксиолошки „лоше место“ него и својеврстан деонтички пакао у којем егзистенцијалне могућности његових поданика бивају спутаване врло конкретним деонтичким ограничењима која већину њих лишавају достојанства, слободе, безбрижности, а понекад и самог живота. Крајње хировитим наредбама и забранама Калигула свима њима већ у почетним чиновима Каміјеве драме намеће потпуно нове друштвене улоге које радикално ремете или сасвим изокрећу њихову друштвену хијерархију. Он изненада ослобађа робове, а сенаторе упошљава као слуге, при чему тврди да то чини да би „скресао трошкове одржавања палате“, и поред тога што је његова права намера да уваженим сенаторима покаже колико је „лакше силазити“ друштвеном лествицом него „успињати се“ њома (Kamī 2008a: 55). А сасвим је јасно да он сенаторима на тај начин демонстрира и чињеницу да је од било каквог друштвеног успона или пада много тежи сам опстанак у друштвеном „подножју“, где је сваки људски посао у већој или мањој мери онај Сизифов, који од човека свакога дана захтева мукотрпан рад, а притом му никада не пружа одговарајућу награду.

Међутим, чак су и у тако апсурдним тиранским потезима Калигуле јасно видљиви барем неки трагови његове иницијално утопијске жеље да оствари неку варијанту друштвеног благостања и равноправности. Јер нема сумње да се Калигулино прекомерно понижавање уважених сенатора супротставља превеликој друштвеној неравноправности у Римском царству и конзервативности сенаторског погледа на свет. А притом о Калигулином подривању сенаторских и патрицијских друштвених позиција, баш као и о апсурдном преплитању иницијално утопијских са доминантно дистопијским аспектима његове царске владавине, сведочи и радикални преврат у политичкој економији који он недуго после Друзилине смрти своди на два преоштра политичка потеза којима намерава да у исти мах најстроже казни превише привилеговане патриције и најбрже да напуни недовољно пуну државну ризницу. Већ на крају првог чина он свим патрицијима наређује да „разбаштине своју децу“ и да сав лични иметак завештају држави, а одмах затим издаје и наредбу да сви они буду погубљени, при чему тврди да редослед њихових

погубљења, па ни она сама, „уопште немају значаја“ јер су сви „подједнако криви“ (Ками 2008а: 45). Та два Калигулина патолошки сурова тиранска потеза убедљиво сведоче о томе да он на смртну казну осуђује чак и недужне људе. Али ипак се и у таквим његовим потезима назире трагови његовог иницијалног утопизма јер је очигледно да он разлоге за насумично убијање својих поданика не проналази само у тобожњој кривици свих људи и у испражњености државне ризнице него и у једном дубоко промишљеном ставу да се људски живот заиста може свести на једно обично ништа уколико људи не престану да се понашају као да им је новац све. Зато Камиевој публици одмах постаје јасно да Калигула крајње ироничним изговорима за изокретање друштвене хијерархије у Риму и за изругивање својој царској моћи заправо осуђује неутаживу жеђ свих оних моћника који, чак ни онда када су сасвим довољно имућни и утицајни, не престају да стреме даљем увећању личног иметка и утицаја.

У најужој вези са тим тиранским потезима Калигуле, који се због барем донекле уочљивих трагова његовог иницијалног утопизма ипак не могу свести на драконско кажњавање чак и више или мање невиних људи, налазе се они његови политички потези који на први поглед наликују на потпуно незаслужено награђивање појединих преступника. А међу њима се посебно истиче то што он уводи један сасвим „нови орден“ да би могао да „одликовањем намењеним реду грађанских јунака“ награђује развратнике који чешће од других Римљана посећују јавну кућу, и да на прогонство или погубљење осуђује све оне грађане Рима којима ни после годину дана не полази за руком да такав један орден „завреде“ (Ками 2008а: 61). Ти Калигулини апсурдни политички потези, који порочно опхођење какво је у већини људских заједница забрањено претварају у нешто што је дозвољено или обавезно, док уобичајене начине човековог понашања забрањују као најстроже кажњиве табуе, још су очигледнија средства његове поруге сопственој императорској моћи и традиционалним нормама и вредностима. Он таквим апсурдним потезима све своје поданике присиљава на затицање у једном потпуно аксиолошко-деонтички изокренутом свету ради њиховог што непосреднијег суочења с апсурдношћу актуелног вредносног и нормативног поретка и ради подстицања њихове побуне не само против апсурда и смрти него и против његове тираније. Управо због тога Ками њихов атентат на њега описује као Калигулин самоубилачки чин – као његово „узвишено самоубиство“ (Ками 1975б: 394).

Када се све то узме у обзир, онда Камиевој публици постаје очигледно да он сваким тиранским потезом свог апсурдног (анти)јунака заправо показује до које мере аксиолошко изједначавање или обезвређивање различитих животних вредности може да обесмисли идеолошки поредак неке људске заједнице, а са њим и било какво оправдавање или оспоравање политичке моћи њеног поглавара. Ками управо из тог разлога истиче чињеницу да његов Калигула мало чиме оправдава то што већину онога што је у људским друштвима забрањено

претвара у нешто што је дозвољено, а већину онога што је у њима дозвољено у нешто што је кажњиво чак и најстрожом казном. Његов се Калигула управо таквим начином владања, који умногоме подсећа на демонстрирање голе силе, политичкој моћи руга до те мере да максимално онеобичава – или пак на минимум своди – све оно што би иначе могло да послужи као важна функција идеологије коју Рикер назива легитимизацијском. На тај начин, он и своју и било какву другу владавину над неком заједницом представља као неку варијанту преступничког понашања према њеним члановима. Зато чак и брутално отимање личног иметка од својих поданика објашњава обичним сарказмом: „Имајте у виду да није неморалније непосредно оробити грађане него кришом убацили дажбине у цену намирница без којих они не могу. Владати, то значи красти, сви то знају. Али има начина и начина да се то ради. Што се мене тиче, ја ћу красти отворено“ (Камі 2008а: 45). А притом и Калигулин главни помоћник Хеликон његову страховладу објашњава на једнако саркастичан начин када његово одликовање најредовнијих корисника услуга јавне куће „оправдава“ тврдњом да је „на крају крајева“ боље „опорезовати порок него оглобити врлину, као што се то ради у републиканским друштвима“ (Камі 2008а: 61).

Притом се међу тим разним саркастичним квази-оправдањима Калигулине тираније умногоме издваја једно, и то као најмање иронично – оно које износи он сам онда када своју тиранију метафорично описује као „педагогију“ (Камі 2008а: 46). Јер Калигула крајње апсурдним системом кажњавања и награђивања својих поданика све њих заиста учи аутентичном суочењу са сопственом и туђом коначношћу тако што их потпуно лишава било каквих заштитних зидова навика, илузија и обичаја – свега онога што аутор *Миџа о Сизифу*, варирајући чувену метафору *theatrum mundi*, назива *кулисама* које прикривају апсурдност људског смрћу омеђеног живота. Не би ли своје поданике приморао на то да „живе у истини“ о неправди смрти, он буквално тумачи њихове исказе утемељене на погрешним претпоставкама попут оне о примарној важности новца и државне ризнице, због које већина њих суштинске животне вредности занемарује можда чак и више од њега самог. На тај начин он све њих учи искренности, а одучава их од похлепе, пошто им показује да ће за свако прецењивање материјалистичких вредности пре или касније морати да плате нечим што нема цену – сопственим животом: „Ако је ризница важна, онда људски живот није“ (Камі 2008а: 46). Зато Калигулино приморавање својих поданика на одрицање од личног иметка и сопственог живота ради пуњења државне ризнице нема за циљ само њихово што непосредније суочење са властитом смртношћу него и кориговање њихових материјалистичких вредности и упрошћене логике превасходно економских интереса, као и исмевање самог новца као универзалног мерила вредности. На тај начин он својим поданицима упечатљиво показује на шта би се свео њихов свет ако би се сви руководили кратковидом логиком материјализма или прагматизма.

Имајући у виду управо те „педагошке“ аспекте своје претерано сурове и прекомерно театралне тираније, Калигула одбацује став већине Римљана који у његовим владарским потезима виде само крајње опасну „разоноду за лудак“ и искључиво штетну страховладу (Камі 2008а: 46). За разлику од њих, он сматра да никада раније није био толико разуман владар, а тврди и то да би за коначно досезање царства немогућег, којем све време тежи, можда било довољно „да до краја остане“ „логичан“ (Камі 2008а: 41). Калигула, осим тога, покушава да потврди и чињеницу да се од осталих тирана превасходно разликује по томе што знатно више цени људски живот него „идеале освајања“, којима они своје поданике немилосрдно жртвују (Камі 2008а: 71). А то напослетку потврђује чак и идеалистички настројени песник Сципион, упркос томе што управо он испрва истиче да су идеолошке разлике између Калигуле и осталих тирана за његове поданике сасвим безначајне јер их његова владавина „кошта исто“ као да заиста јесте тиранија. Сципион, наиме, напослетку признаје да и њему, као творцу идиличне поезије, и Калигули, као творцу нихилистичке тираније, срце „сажиже“ потпуно „исти пламен“ искреног, али недовољно учинковитог утопизма (Камі 2008а: 80).

Због свега тога, ова је Каміјева аксиолошка дистопија о римском цару који своје поданике присиљава на живот „у истини“ о апсурдности смрти као „свима намењене смртне казне“ која свакоме може да буде досуђена било кад (Камі 2008а: 42; Камі 2008б: 224) по много чему супротна Канетијевој епистемичкој дистопији о обманутим смртницима који су приморани на истрајавање у заблуди да тачно знају у ком ће тренутку умрети. Док Канетијеви драмски ликови читавим низом (само)обмана узмичу од застрашујућег суочења са загонетком смрти, Каміјев главни протагониста његове остале драмске ликове присиљава на свакодневно и непосредно суочавање са сопственом и туђом смртношћу. А тако нешто чини зато што је погрешно уверен у то да само на тако суров начин може да их научи томе да свој смрћу омеђени живот што интензивније проживе. Стога код Каміјевог Калигуле нечег позитивног има барем у томе што чак ни његова најокрутнија махнитања никада нису само одраз апсурда као „крваве математике која управља“ људским животима него и „еруптивно избијање“ његове педагошке посвећености, „велике моралне осетљивости“ и неутаживе чежње за апсолутним вредностима и „етичким врхунцима“ (Самус 1965: 109; Милошевић 1978: 59-60, 67). Штавише, стиче се утисак да Калигула своје поданике не учи само вредностима живота проживљеног „у истини“ о извесности свачије смрти него и предностима човековог неодустајања од утопијске потраге за бесмртношћу и срећом свих људи, па се њему посвећена Каміјева аксиолошка дистопија, између осталог, и због тога много више доживљава као позитиван него као негативан облик дистопијске друштвене имагинације. Зато она ипак више наликује на Канетијеве *Орочене* него што се од њих разликује. Јер сасвим је очигледно да су обе те дистопијске драме својеврсни одрази бунтовничког

односа њихових аутора према „неправичности“ и „бесмисленој случајности“ смрти као „унапред изречене пресуде“ сваком човеку (Канети 2004: 30, 97).

Па ипак, опхођење Камијевог Калигуле, и поред тога што садржи барем неке од позитивних и креативних аспеката аутентичног утопизма и метафизичког бунтовништва, напослетку има превасходно деструктиван учинак у њему посвећеној дистопијској драми. Његова патолошка варијанта *temento mori* филозофије живљења уништава, наиме, чак и њега самог пошто „његова болест“ није „смртоносна само за друге“, како се погрешно чини једном од римских патриција (Ками 2008а: 85). Обезвређујући чак и сопствени живот, Калигула читаву групу завереника који планирају његово смакнуће ничим не спречава да га лише живота, и поред тога што је добро упознат са њиховом завером против њега. Он, напротив, кључни доказ њихове завере спаљује не би ли главног завереника „разрешо грехова“ и „охрабрио“ га на атентат (Ками 2008а: 79). А сам Ками управо зато његову „трагедију духа“ описује као „повест једног узвишеног самоубиства“ која показује да ниједан човек „не може“ да уништи све, а да притом „не уништи и самога себе“ (Ками 1975б: 394).

Међутим, Калигулина смрт ипак не може да се објасни само као „узвишена“ варијанта суицида. Тематизовањем организоване побуне читаве једне групе завереника против тог римског тиранина ова Камијева аксиолошка дистопија у свом закључном чину постаје и прича о ослобађању Калигулиних поданика од његове страховладе, па је његова смрт у њој сасвим очигледно предочена и као нека врста тираницида који је уједно и анти-нихилистички бунтовнички подухват. Пораз Калигулине нихилистичке тираније Ками, наиме, приказује као својеврстан тријумф Хереје – јединог међу римским завереницима који њиховог главног противника исправно препознаје у самом нихилизму, а не у помахниталом римском цару, зато што јасно увиђа да сва Калигулина тиранска махнитања извиру из његовог нихилистичког погледа на свет. Због тога ће последњи део овог Камију посвећеног сегмента наше књиге бити усредсређен на Херејину побуну против Калигулине нихилистичке тираније. Видећемо да Ками управо ту побуну истиче као много виталнију алтернативу Калигулином неуспешном метафизичком бунтовништву јер је приказује као умногоме успешну варијанту деонтичко-аксиолошког бунта, упркос томе што последњом пркосном тврдњом смртно рањеног Калигуле да је још увек жив своју позоришну публику истовремено упозорава на чињеницу да ће људска борба против тираније, нихилизма и смрти морати да се настави и после смакнућа најозлоглашенијег римског цара.

\*

У завршном чину Камијевог драме о Калигули читав се низ завереника супротставља његовој тиранији због свог дубоког страха од смрти или из освете

због апсурдних наредби којима је тај римски цар угрожавао и понижавао своје поданике. Притом се једино књижевник Хереја Калигули не супротставља из таквих превасходно личних разлога. Он, напротив, такве разлоге одлучно одбацује као гомилу „срамних страхова“ и „повређених сујета“, па се против Калигуле буни због његовог нихилистичког подривања хуманистичких вредности и због ширења безнађа које је тај резигнирани римски император успео да усади чак и у младо песничко срце какво је Сципионово (Камі 2008а: 80). Зато Хереја заједничку побуну римских завереника против њиховог тирански настројеног цара подиже са једног дневно-политичког на антрополошко-егзистенцијални ниво. А из истог разлога само још он у овој Каміјевој позоришној дистопији, поред њеног насловног протагонисте, у извесној мери постоји као аксиолошки странац. Свест о извесности свачије смрти и у Хереји буди апсурдно осећање и расуђивање, али он смрти не допушта да спута његов витализам, него је прихвата као саставни део људске природе и као својеврстан подстрек на истраживање чак и оних egzистенцијалних могућности људи које подразумевају њихово бунтовно одупирање нихилистичкој тиранији.

Зато је Херејина побуна против нихилистичког подривања хуманистичких вредности сасвим другачија од Калигулиног метафизичког бунтовништва, и поред тога што је такође побуна аксиолошког типа. Он се својом побуном против апсурдног споја нихилизма и перфекционистичког утопизма у Калигулином метафизичком бунтовништву заправо буни против нихилистичке девалоризације свих људских вредности, па „принцип правде“ који у себи носи „супротставља принципу неправде“ који у Калигулиној нихилистичкој тиранији „гледа на делу“ (Камі 2008б: 223). Опредељујући се за живот и за срећу људи упркос извесности њихове смрти и несреће, Хереја наступа као бранилац става који је потпуно супротан нихилистичком становишту да „сва дела вреде исто“ (Камі 2008а: 78). Он, наимае, подсећа на чињеницу да су само нека људска дела од осталих лепша, а притом не превиђа ни значај праведних људских поступака. Штавише, свога нихилистички настројеног противника подсећа на чињеницу да чак и пуко остајање у животу подразумева опредељеност за живот, а против смрти, јер свако „ко живи“ животу признаје барем делимичну „вредност“ (Milošević 1978: 44).

Зато Хереја, за разлику од Калигуле, не живи у сенци апсурда људске коначности него се предаје страстима које сведоче о драгоцености могућег у људском животу. Иако и он чезне за немогућом бесмртношћу и срећом свих људи, Хереја ипак зна да неутажива чежња за немогућим не сме да осујети човеково истраживање и исцрпљивање поља могућег. Он разлоге за живот не тражи у апсолутној него у релативној срећи људи, не угрожавајући притом њихова основна права и потребе, па су његове жеље потпуно супротне Калигулиним изразито неодмереним и хировитим прохтевима. Херејине жеље сведоче о томе да непремостиве границе између могућег и немогућег не морају

да изазивају човекову фрустрацију и резигнацију, него да могу да допринесу едукацији људских хтења и формулисању мање захтевних, а самим тим и лакше остваривих жеља. Он најпре покушава да и Калигулу научи вредностима могућег као највећим драгоценостима овог света. А када ни њему, као ни Цезонији, не пође за руком да резигнираном римском императору покаже да се управо „овај свет“ и његове разне могућности морају поштовати „ако хоћемо“ да и даље „живимо у њему“, он се опредељује за насилно супротстављање штетности Калигулине нихилистичке тираније која пркоси чињеници да сваки неодмерени покушај досезања царства немогућег и апсолутног добра може да доведе до најгорег зла – до потпуног „порицања човека и света“ (Ками 2008а: 47, 77, 52).

Хереја, међутим, у Камијевој позоришној дистопији није само аксиолошки бунтовник који је битно другачији од Калигуле него је и тип побуњеника који се према Долежеловој типологији може одредити као деонтички. Слично осталим завереницима против тирански настројеног римског цара, и он припада низу бунтовника које Ками у свом опусу афирмише као браниоце човековог права „да не буде тлачен“, а које Долежел дефинише као бунтовнике деонтичког типа (Ками 2008б: 215). Побуном против Калигулиног нихилизма Хереја се уједно буну и против његове прекомерне моћи јер знатно више од свих других завереника увиђа размере опасности која им свима прети од тог тирански настројеног нихилисте који ничим не жели да ограничи своју безмерну моћ, као ни разорне потенцијале свога нихилизма: „Није, без сумње, први пут да, код нас, један човек располаже неограниченом моћи, али је први пут да се он њоме неограничено служи, до порицања човека и света“ (Ками 2008а: 52). Зато Хереја остале заверенике одмах упозорава на то да су разлози његове побуне против Калигуле битно другачији од њихових и да он јесте са њима, али да није и „уз“ њих (Ками 2008а: 52). Као својеврстан аксиолошки странац међу својим деонтичким саборцима, он не дели њихово мишљење да је тај римски цар потпуно помахнитали убица искључиво ниских побуда него се Калигули супротставља као беспрекорном логичару који, напротив, није „довољно луд“, а поред којег се управо зато и „губи смисао живота“ док све више „ишчезава сам разлог постојања“ (Ками 2008а: 52).

Хереја, међутим, чак и као деонтичко-аксиолошки бунтовник који је битно другачији од осталих завереника ипак поштује њихове заједничке интересе, као и само њихово заједништво, па заједно са њима учествује у атентату на Калигулу, и поред тога што свој живот живи тако да принципијелно настоји да ничим не угрози ниједан туђи. Зато ова Камијева драма управо посредством његових исказа и поступака експлицитно најављује Камијев есеј *Побуњени човек*, у чијој се најчувенијој реченици „Буним се – значи ми постојимо“ језгровито објашњава витална веза између човекове побуне и људског заједништва и солидарности. Камијев Хереја управо као поштовалац једног

бунтовничког *ми* својој различитости од осталих завереника супротставља сличност својих са њиховим жељама: „*желим да живим и да будем срећан*. Верујем да ни једно ни друго није могуће ако се у апсурду иде до краја. *Ја сам као сви дрући људи*“ (Ками 2008а: 77; курзив – С.К.). Попут осталих завереника, и он жели егзистенцијалну сигурност коју Калигулина нихилистичка тиранија стално подрива: „*Већина људи је као ја*. Нису у стању да живе у свету у коме најнастранија мисао може за трен ока да продре у стварност“ (Ками 2008а: 77; курзив – С.К.). Због тога управо Херејино бунтовништво потврђује Камиев став из *Побуњеног човека* да људска побуна може да буде оправдана само ако међу бунтовницима постоји аутентично заједништво и јасна свест о границама дозвољеног, као и уважавање закона мере и „активно пристајање на релативно“ (Ками 2008б: 440). Херејино руковођење завером против тирански настројеног нихилисте какав је Калигула приказано је као умногоне оправдани појавни вид револта зато што његова одговорна деонтичка побуна, за разлику од Калигулине неодговорно вођене метафизичке, не увећава рушилачку моћ смрти него, напротив, настоји да барем донекле умањи немоћ и рањивост смртника.

Осим тога што је Херејина деонтичка побуна приказана као реалтивно оправдани појавни вид насилног бунта, и његова је аксиолошка побуна у *Калигули* предочена као умногоне оправдани и, штавише, успешни бунтовнички подухват, који над Калигулином нихилистичком тиранијом тријумфује зато што је утемељен на релативним вредностима – оним које, за разлику од апсолутних вредности какве тај дубоко резигнирани римски цар једино има у виду, ипак јесу досежне. А таквим приказом Херејиног деонтичко-аксиолошког бунтовништва као умногоне оправданог и успешног људског подухвата, у овој се Камиевој драми заправо показује која све *га* побуњени човек може да изговара док изриче своје бунтовничко *не*, и које све људске вредности и права на тај начин може да афирмише. Уз вредности људске разумности, одмерености и витализма, бунтовник може да потврди и личну вредност сваког човека и универзалну вредност људске солидарности и хуманизма: „Привидно негативна пошто не ствара ништа, побуна је дубоко позитивна пошто открива оно што треба увек бранити у човеку“ (Ками 2008б: 220). А то што „увек“ треба „бранити у човеку“ Ками у овој својој драми посебно истиче Херејиним настојањима да у побуну завереника против Калигуле укључи и Сципиона као младог песника који се злу у свету не одупире само својом идиличном поезијом него и тиме што задржава „*чистије* разлоге“ за то да барем не буде *са* тирански настројеним нихилистом кад већ не може да се бори „*проиш* њега“ пошто сувише добро разуме перфекционистичку логику његове метафизичке побуне, због чега и сам прижељкује остварење оних њених аспеката који су аутентично утопијски (Ками 2008а: 80; курзив – С.К.). Управо је то Херејино активирање Сципиона и његове утопијске визије праведности и сагласја између човека и света главни међу начинима на које Хереја настоји да међу „одговорне“ за Калигулино

убиство уврсти и људе „достојне поштовања“, а не само разљућене или застрашене Римљане којима управљају „повређене сујете и срамни страхови“ (Ками 2008а: 80). Сасвим је очигледно да он тако нешто покушава да учини да би њихова побуна против Калигуле успела да поништи логику апсурдног насиља коју отеловљава његова нихилистичка тиранија. Тако одговорним руковођењем заједничком завером против Калигуле Хереја потврђује *етичке* вредности на којима се свака оправдана побуна мора темељити, а које не захтевају само праведност побуњеничког циља него и оправданост средстава заједничке борбе.

Због свега тога, Херејина је деонтичко-аксиолошка побуна, за разлику од Калигулине метафизичке, у овој Камијевој драми уобличена у причу о тријумфу људске солидарности у борби против нихилистичке тираније, а самим тим и у врсту наратива какав би Долежел сврстао међу приче о деонтичко-аксиолошком „добитку“. Штавише, превасходно је због тог Херејиног тријумфа над Калигулином нихилистичком тиранијом ова Камијева „трагедија духа“ уједно и дубоко позитиван појавни вид аксиолошке дистопијске имагинације који показује да границе које одвајају вредно од безвредног, могуће од немогућег и дозвољено од забрањеног не морају да осујећују најважнија човекова хтења. У већини *Калигулиних* сцена Хереја је приказан као позитивни апсурдни јунак који, насупрот перфекционистичко-нихилистички настројеном насловном (анти)јунаку, а слично Камијевом Сизифу, успева да сагледа разне могућности човековог конструктивног односа према границама људске коначности. Такав један подвиг Хереји полази за руком чак и у крајње узнемиравајућим егзистенцијалним околностима које стање ствари у Калигулином Риму своде на изузетно штетно обезвређивање сваког релативног побољшања људског положаја. Зато се превасходно због Херејиних поступака може рећи да је ова Камијева драма парадигматичан пример дубоко позитивних дистопијских подсећања на чињеницу да неке границе могућег није дозвољено, а ни неопходно помицати, нарочито не онда када се човекова чежња за немогућом срећом и бесмртношћу свих људи одвећ лако може изобличити у крајње деструктивни појавни вид људског хибриса. Да би се досегнула барем делимична срећа људи, понекад је довољно поштовати границе њихове коначности и ценити све оно што они у оквиру њих својим индивидуалним и заједничким напорима заиста могу да остваре. Сасвим је прихватљиво уколико се Сизифов „камен“ и даље „котрља“ макар на тај начин (Ками 2008б: 188).

Тако отвореним сучељавањем Калигулине неуспешне и Херејине успешне побуне као битно различитих појавних видова људског бунтовништва против смрти, Ками је у овој позитивној позоришној дистопији на плодан начин повезао своју рану филозофију апсурда и неутаживе људске чежње за остварењем „апсолутног етичког идеала“ (Milošević 1978: 62) са својим потоњим размишљањима о релативним вредностима, о „релативној утопији“

и о филозофији побуне као дубоко афирмативној „филозофији граница“ (Ками 2008б: 439; Camus 2006а: 259-261). Он је управо у *Калигули* напустио „етичку искључивост филозофије апсурда“ и почео да развија идеје о оснаживању добра и ублажавању зла посредством истраживања и исцрпљивања поља могућег (Milošević 1978: 62). А те је идеје још више развио у свом потоњем циклусу о филозофији побуне, где је знатно подробније размотрио могућности „света релативног“, јер је као основну човекову дужност афирмисао трагање за релативним вредностима и за ефикасним начинима да се „бол света“ барем „аритметички умањи“, кад већ не може да се сасвим искорени (Ками 2008б: 439-440, 451).

Притом је посебно важно то што је Ками те идеје о барем делимично оствареној друштвеној правди развијао и у својим размишљањима о „релативној утопији“ – јединој која је у „веку страха“, како је он најчешће описивао 20. столеће, уопште могућа као трезвена политичка филозофија која је ослобођена било каквих „месијанских елемената“ и потпуно лишена „носталгије за земаљским рајем“ (Camus 2006а: 257, 261). У низу чланака обједињених у часопису *Combat* под насловом *Ни жртва ни целата* Ками је, наимае, објашњавао да више није разумно надати се томе да ће људи у некој апсолутној утопији моћи да спасу *све*, па је трезвено размишљао о релативној утопији – о остваривој алтернативној визији света која је утемељена на реалној могућности да ће људи једнога дана одлучно одбацити суморну могућност да своју одговорност сведу на избор између само две животне опције – позиције „жртве“ или позиције „целата“ (Camus 2006а: 261). Али ниједан од тих Камијевих потоњих списа не би могао да буде уобличен да он темеље за своја размишљања о драгоцености релативног побољшања људске ситуације није поставио већ у позоришном комаду о Калигули, чијим је закључком своју публику подсетио на значај релативних вредности и на поштовање човекових ограничених могућности и делимичних постигнућа, не дозволивши јој притом да заборави на важност апсолутних вредности и на вечиту привлачност царства немогућег.

### 3.3. Неокончаним смаком света против патоса (бес)коначности: модална ограничења у Бекетовој деонтичкој дистопији *Крај царције*

Канетијеви *Орочени* и Камијев *Калигула* репрезентативне су дистопијске драме позитивног типа које приказују различите покушаје човековог одупирања смрти. А Бекетова антидрама *Крај царције* једна је од најсуморнијих негативних позоришних дистопија у којој се људи својој и туђој коначности не одупиру у довољној мери. Тај дистопијски комад из 1957. године усредсређен је на несносно спор процес пропадања резигнираних чланова једне породице, који у готово потпуно опустошеном свету животаре у једном трошном станишту,

где не страхују толико од предстојеће смрти колико од нечега што доживљавају као патос бесконачног умирања. Због тога Бекетове драмске ликове, за разлику од Канетијевих и Камијевих, смрт мање мучи као неизбежан завршетак њихове животне приче, а више као крај који би, ако не би био финална и закључна граница њиховог живота, могао да их спречи да своју егзистенцију у потпуности окончају чак и ако би се сами одлучили на то. Они крај свог или туђег живота углавном ишчекују у страху од безграничног завршавања, па ова Бекетова антидрама не предочава само негативне последице људске свести о коначности човековог живота него и негативне последице људске бојазни од могуће мучне бесконачности човекове егзистенције. А све то *Крај њарџије* чини много суморнијом дистопијом од већине других дистопијских комада о смрти.

Притом та суморна антидрама најпознатнијег ирског нобеловца није необична само због тога што се не окончава насловом најављеним крајем партије него и због тога што почиње речју *џоџово* која је много више примерена завршетку него почетку једног књижевног дела. На самом почетку *Краја њарџије*, чим се са тела главних протагониста уклоне чаршави који их прекривају, објављује се (не)извесност неког краја: „Готово, то је готово, скоро готово, мора да је скоро готово“ (Beket 1984: 124). А тим потпуно неочекиваним уводним понављањем речи *џоџово* – последње речи коју је разапети Христ изговорио непосредно пред своје издахуће на крсту – Бекет свој комад започиње као драму о потенцијално бесконачном окончавању.<sup>7</sup> Притом ту Христову завршну реч понавља и пред сам крај *Краја њарџије*, тако да и на почетку и на крају те своје антидраме алудира на Христову смрт на крсту као на умирање које није било коначни закључак Исусовог живота него пуки увод у његово ускрснуће. Зато је већ прва изговорена реч у *Крају њарџије* својеврсна најавна потенцијално бескрајних процеса умирања или узајамног прожимања живота и смрти. А уз то је и сам почетни приказ скидања чаршава са тела главних протагониста јасна алузија на чудо ускрснућа. Стога се стиче утисак да би се нешто налик ускрснућу Бекетовим драмским ликовима могло догодити и после завршног спуштања завесе на његову позоришну сцену, закључује Руби Кон (1962: 239).

На потенцијално бесконачно умирање или прожимање живота и смрти у *Крају њарџије* упућује и то што његов главни протагониста, неопкретни и слепи Хам, недуго након тако необичног почетка те антидраме својим дубоко ироничним речима „Крај је у самом почетку, а ипак идеш даље“ самога себе бодри да настави са животом, и поред тога што му је било какво продужавање његове животне драме због увођења неке „споредне радње“ крајње одбојно јер се страшно боји могућности да ни сам крај људског живота „можда није довољ-

<sup>7</sup> Више о повезаности *Краја њарџије* са *Светим њисмом* видети у: Cohn 1962: 227-239.

но коначан“, а ни кадар „да поништи оно што је постојало“ (Beket 1984: 158; Coppo 2008: 37). Тако да та Хамова бојазан, која је посве супротна Камијевом и Канетијевом револту због људске смртности као „свеопште, свима намењене смртне казне“ (Kamí 2008б: 224), одмах ствара утисак да Бекет у својој позоришној дистопији не тематизује толико саму смрт колико патос превише спорог умирања. А такав утисак потврђује и то што сви чланови Хамове породице више прижељкују своју и/или туђу смрт него крајње мизерно заједничко преживљавање, и поред тога што уједно покушавају да „иду“ некуда „даље“, ни сами не знајући поуздано куда, нити због чега то чине (Beket 1984: 158).

У таквом идењу „даље“ истрајан је чак и Хам, упркос томе што управо он више од свих других Бекетових антијунака жели да оконча свој живот и дубоко забрињавајућу ситуацију која и унутар и изван његовог оронулог станишта умногоме наликује на оно што Рикер описује као „стално стање кризе“ (Ricoeur 1985а: 19-23). Зато и Хам и његови „ближњи“ то његово станиште, у којем се међу собом много више муче него што једни другима пружају ослонац и подршку, прилично невешто користе као својеврсно склониште од безмало сасвим уништеног спољног света. Не излазећи никуда из тог њиховог заједничког „склоништа“, а ни из своје покретне наслоњаче, Хам увек изнова узвикује „гурамо напред“, никада не престаје да свима око себе издаје свакојаке наредбе и стално оклева са доношењем одлуке о коначном крају њихове животне партије. Зато је и сам Бекет тог свог неодлучног, непокретног и слепог антијунака описао као карикатуру краља или лошег шахисте „који зна да у већ изгубљеној шаховској партији може још само да вуче бесмислене потезе“, али који и поред тога „оклева да“ своју игру „заврши“ (Калинић 2016а: 143; Beket 1984: 125).

Имајући у виду све те необичности *Краја ѿарѿије*, као и чињеницу да Хамово име није само реплика имена једног од Нојевих синова него и „цвотаво“ скраћено име Хамлета (Adorno 1985: 207), а самим тим и минијатурна алузија на *биѿи или не биѿи* тог Шекспировог неодлучног краљевића, у овом ћемо сегменту наше књиге Хамову прекомерну неодлучност сагледавати као један од разлога због којих је њему посвећена Бекетова антидрама уобличена у врсту апсурдне фикције која би се према Долежеловој типологији деонтичких наратива могла одредити као прича о све дубљем паду. А сам *Крај ѿарѿије* анализираћемо као изузетно негативну деонтичку дистопију о изнурујуће спором пропадању чланова Хамове породице у којем је одражена и могућа пропаст читавог света.

\*

Неодлучни и непокретни Хам није једини антијунак *Краја ѿарѿије* који својим оклевањем сам подрива своју моћ одлучивања и делања, чиме умногоме

погоршава и свој и туђи живот. Ни остали антијунаци те драме нису довољно одлучни, нарочито не онда када треба да се супротставе том породичном деспоту неизвршавањем неких од његових бројних наредби. Они, напротив, његове учестале заповести обично више или мање послушно покушавају да спроведу у дело, па такође барем донекле оличавају патос неодлучности којом човекова воља саму себе може да ограничи више од било чега другог. Зато публика *Краја ѿарѿије* углавном посматра како Хам дувањем у пиштаљку дозива свог посинка Клова или му довикује „носи се“, „батали то“, „отвори прозор“, „ухвати“ и „зашрафи“, не би ли буком тих наредби барем донекле прикрио своју неодлучност и немоћ (Beket 1984: 140, 152, Beckett 1990: 103).

Па ипак, већину антијунака ове Бекетове антидраме, од сопствене или туђе неодлучности много више спутавају саме те „проскриптивне и прескриптивне норме“ које им у обличју Хамових усмених наредби и забрана одређују шта је све у њиховом станишту обавезно или забрањено и каква је у њему хијерархија моћи и расподела радних обавеза и дозвољених начина одношења према сопственој или туђој рањивости и смртности. Управо те норме ову Бекетову апокалиптичну антидраму чине парадигматичном дистопијом деонтичког модалног типа. Штавише, њен се деонтички карактер уочава већ у самом њеном наслову који на некакав крај света не упућује непосредно, како то обично чине наслови апокалиптичних дистопија алетичког модалног типа, него посредно – метафоричким истицањем краја некакве *ѿарѿије* као „*ѿравилима ѿройисаної* дела неке игре“ (Bart 1979: 112; курзив – С.К.). Зато су многи тумачи већ у наслову ове Бекетове антидраме учили метафору шаха као стриктно регулисане друштвене игре у којој су потези играча ограничени низом правила која прописују дозвољене, забрањене и обавезне начине кретања, као и строгу хијерархију шаховских фигура на чијем се врху налази краљ. Ачесон је краља коме прети мат одмах препознао у непокретном Хаму чија покретна наслоњача и капа подсећају на карикатуралне верзије трона и круне, док је његовог мрзовољног, али најчешће послушног посника Клова сагледао као ловца, а одбачене родитеље Нега и Нелу као пионе или топове (Acheson 1985: 276). Стога су се спорења међу бројним тумачима ове Бекетове драме углавном водила само поводом питања против кога се у њој приказана партија игра. Најчешће се притом указивало на то да би у њој могло бити речи о међусобном супротстављању самих дубоко завађених протагониста или пак о њиховом заједничком супротстављању смрти, па је већ од првог извођења овог позоришног комада истицано то да читава његова сценографија умногоме подсећа на људску лобању.

Одвећ се, међутим, често превиђала чињеница да антијунаци *Краја ѿарѿије* насловом истакнуту *ѿарѿију* знатно мање играју против саме смрти него против голог опстанка на који је њихов живот у тој Бекетовој дистопијској драми сведен због њених крајње радикалних деонтичких рестрикција. Тако

нешто, додуше, није превидео и Вивијан Мерсије. Он је, напротив, стекао утисак да се Бекетови антијунаци, као једине преживеле жртве неке већ започете катастрофе, превасходно супротстављају опстанку саме људске врсте. Имајући у виду да „Клов жури да убије буву, која би иначе нашла другу и поново почела круг еволуције“, Мерсије је дошао до закључка да Бекетови ликови „не чекају толико своју сопствену смрт [...] колико истребљење људске расе и [...] свег животињског живота на земљи“ (Mersije 1986: 57). Али пошто ни он није до краја истражио шта је то што у *Крају њарџије* подстиче једну тако патолошку жељу за дочекивањем потпуног смака света и ишчезнућа читавог људског рода, у наредним ћемо деловима овог Бекету посвећеног сегмента наше књиге покушати да сагледамо најважније разлоге због којих протагонисти те његове дубоко песимистичне драме не страхују толико од своје или туђе смрти колико од могуће бесмртности људи.

\*

Да главни проблем антијунака *Краја њарџије* није толико у неизбежности човекове смрти колико у одвећ спором умирању оних којима се више не живи сведочи много тога. Најпре то што Хам прижељкује своју смрт иако је се јако плаши, а онда и то што Клов жели да из њиховог склоништа некуда оде, и поред тога што зна да изван њега вреба смрт. Притом о важности тог проблема антијунака *Краја њарџије* још више сведочи то што ни Хам ни Клов, због своје неспособности да заврше недовршене или да отпочну неке нове животне подухвате, не остварују успех ни у крајње (ауто)деструктивном подухвату дочекивања завршне фазе смака света који доживљавају као одавно започет. А све то ствара утисак да је у тој дистопијској драми чак и само умирање сведено на стално подбацивање у дочекивању своје или туђе смрти. У њој се Бекет низом (не)вербалних метафора неког једва приметног окончавања, гашења и распадања поиграва законима термодинамике, приказујући како се животна енергија људи стално троши, а притом никада не досеже потпуно ништавило и „апсолутну нулу“.<sup>8</sup>

Насупрот Камију, који је релативне људске вредности већ у оквирима свог првог тематског циклуса почео да сагледава као достижну алтернативу

<sup>8</sup> Кенер је одавно изнео тезу да је главна карактеристика Бекетове књижевности то што представља један затворени систем чија енергија полако опада у складу са законима термодинамике, а Сувин је недавно скренуо пажњу на нарочиту важност трећег од тих закона, по којем се један систем „апсолутној нули“ енергије може само приближавати. Сувин је, наиме, управо поводом *Краја њарџије* писао о „асимптотској тежњи ка апсолутној нули“, о чувеном „*Wärmetod*-у“ – крају универзума, светлости, кретања и топлоте, којим су „*fin-de-siècle* физичари застрашивали уморну *fin-de-siècle* Европу“ (Suvin 1984: 211).

за оне апсолутне, Бекет у овој својој раној драми истражује могућност да би људима чак и „апсолутна нула“ енергије могла да буде недостижна, чиме феномен апсолута миљама удаљава од Бога, од вечитог рајског блаженства и од апсолутних вредности са којима се тај феномен најчешће доводио у везу. А на тај начин у овој својој драмској дистопији, у целости посвећеној (не)-завршности самог завршавања, заправо истиче чињеницу да би људи који су притиснути екстремно ригорозним деонтичким ограничењима потенцијалну бесконачност сопственог живота или вечност људске цивилизације могли да доживе као много већи проблем од извесности своје смрти.

Због свега тога Бекет од самог почетка *Краја њарџије* истражује разне негативне аспекте потенцијално бескрајног завршавања већ започетог смака света. А том тематизовању једне можда незавршиве катастрофе у потпуности прилагођава форму ове своје дистопијске антидраме. Њену експозицију и расплет уобличава у одвећ сличне драмске структуре не би ли истакао узнемиравајуће подударности између започињања и завршавања животних или неких других прича. Једину значајну визуелну промену која завршни приказ *Краја њарџије* разликује од оног уводног, а коју оличава сам Клов јер је на крају тог комада потпуно одевен за одлазак из Хамовог станишта, Бекет потпуно обесмишљава тиме што истиче да Клов ипак ни тада никуда не одлази. У последњем приказу *Краја њарџије* Бекет напротив, наглашава чињеницу да Клов остаје да стоји на сцени слично онако како је на њој стајао и на самом почетку те антидраме, тако да ниједан „гледалац нити филозоф не би знао рећи не почиње ли“ њена радња „опет из почетка“ (Adorno 1985: 209). Притом експозицију *Краја њарџије* не подрива само узнемиравајућим подударностима између почетка и краја драмске радње, него и тиме што Клововим крајње неодређеним уводним проценама да нешто „мора да је скоро готово“ својој публици уопште не открива шта је заправо то нешто што би већ на почетку његовог позоришног комада могло да се оконча – да ли је то Кловов јутарњи ритуал буђења чланова његове породице, или је то дан који је у њиховом станишту тек почео, а чији крај Хам прижељкује одмах након буђења, или нешто много важније – само њихово преживљавање и постојање читавог света.

Зато се у овој Бекетовој антидрами већ самим подривањем њене експозиције у великој мери започиње са дистопијским тематизовањем (не)-окончавања неке мистериозне и ко зна када започете катастрофе. На загонетан почетак и неизвестан исход те катастрофе у *Крају њарџије* упућује много тога. Пре свега, сам „слепи и парализовани Хам“, који и пре почетка те Бекетове драме „крвари из уста, носа и очију“ и не миче се из своје наслоњаче која наликује „на престо“, због чега се већ од првог приказа доживљава као осакаћени господар неке безмало потпуно опустошене земље, чији житељи подсећају на „мухе које се трзају након што их је млат већ напола згњечео“ (Šidi 2010: 250; Adorno

1985: 191). Видно је на самом почетку осакаћен и Хамов посинак Клов јер из неког разлога „не може да седи“, а највише су осакаћени његови родитељи, које је он у канте за смеће одбацио као „безноге и безубе“ старце (Adorno 1985: 207; Šidi 2010: 250). Таква обogaљеност свих протагониста *Краја њарџије* умногоме подсећа на осакаћена тела ратних рањеника, па ствара утисак да су они једине преживеле жртве неке атомске или хидрогенске бомбе, или било какве друге катастрофе која је по својим размерама слична оној какву представљају светски ратови, потопи или апокалипса (Mersije 1986: 57). Зато је Саразак управо ову Бекетову трагикомедију у *Лексици модерне и савремене граме* навео као парадигматичан пример „драматургије њосле катастрофе“, у којој катастрофа не постоји као „завршна“, као „место преокрета и снажног утиска“, него као „уводна“, а уз то и потпуно лишена „снаге закључка“ и „функције расплета“ какву је имала у трагичкој драмској уметности (Sarazak 2009: 78, 80, 107).

Крајње је, међутим, упитно да ли *Крај њарџије* заиста припада „драматургији њосле катастрофе“, и поред тога што нема никакве сумње да у њему драмска катастрофа заиста престаје да функционише као буран продор нечег неочекиваног што коначно расплиће ток драмске радње. Пре би се рекло да та антидрама предочава само трајање једне мистериозне катастрофе која се чак и у својој завршној фази превише споро креће ка коначном закључку до којег ни напослетку не стиже. А уједно се чини и да се ова изразито песимистична деонтичка дистопија управо због таквог тематизовања безизлазности једног катастрофално лошег стања подсмева чак и „драматургији њосле катастрофе“ и бројним другим инсценијама смака света. Јер она, за разлику од већине њих, не „досеже крајње есхатолошке размере“ и не предвиђа „сам крај времена“ (Klaić 1989: 153). Уместо таквог краја и било каквих других коначних граничних линија, она већ на самом почетку истиче једну метафоричну гомилу песка која се као „немогућа“ хумка ствара крајње неприметно – „зрнце по зрнце“ – а коју Клов помиње као својеврстан пешчани сат чим публици саопшти да нешто „мора да је скоро готово“, чиме јој одмах ствара утисак о недохватности коначног краја времена који је најављен *Ошкривењем Јовановим* (Beket 1984: 124).

Притом је сасвим очигледно да се та „немогућа“ пешчана хумка, чија се зрнца доживљавају као умногоме непоуздани пешчани сат, истиче већ у првом призору *Краја њарџије* зато што управо она представља једну од најважнијих темпоралних метафора у тој драми која и својим потоњим призорима наглашава колико је тешко уочити тренутак у којем нагомилана животна искуства људи почињу или пак престају да постоје као нека животна или цивилизацијска прича (Gontarski 2008: 422). А једнако је очигледно и то да се та метафора из истог разлога понавља и при крају овог Бекетовог комада, када Хам само неколико часака пре него што ће констатовати да је „рачунање времена закључено, а прича завршена“, говори о томе како човек целог свог века чека на тренутак у

којем ће се зрнца његових расутих искустава „уздићи“ до целовитог „живота“ (Beket 1984: 158, 165). Посредством те оквирне метафоре неприметног гомилања песка Бекет речито истиче колико је тешко одредити тренутак у којем се људски живот несрећно прекида или пак постаје заокружен и завршен, и до које је мере људима заправо непознато која би конкретна граница могла да дефинитивно означи коначни крај њиховог живота или нестанак читавог света.

Зато Бекет своје дубоко меланхоличне антијунаке предочава како мотре на низање зрнаца у једном замишљеном пешчаном сату којим узалуд одбројавају тренутке до коначног краја времена тако што набрајају чега све у њиховом станишту „нема више“ (Beket 1984: 127). Они, наиме, једни другима повремено саопштавају да у њиховом дистопијском свету „нема више“ точкова од бицикла, папица, бомбона, пилотине, новог песка, пилула против болова, доктора, мртвачких ковчега, морепловаца, галебова, таласа, плиме, сунца, ноћи, а можда ни саме природе. Зато то њихово меланхолично „нема више“, којим они редовно истичу све гору несташицу у којој су принуђени да живе, почиње да одзвања као амблем смежураности њиховог света и њиховог све горег пропадања, па постаје један од „рефрена“ *Краја њарџије* као репрезентативне дистопијске „приче о паду“ (Калинић 2022: 265; Doležel 2008: 131). У исти мах, та Бекетова деонтичка дистопија управо посредством тог рефрена почиње да представља Хамово све оскудније снабдевено станиште, у којем чак и крајње „мизерни нуспроизводи свијета ствари“ постају „тражена роба“ (Adorno 1985: 206), као све горе наличје знаменитог Нојевог ковчега, који је по Божјем налогу био опремљен свиме оним што је било неопходно за опстанак живих бића после потопа.

Стога је одавно уочено да се *Крај њарџије* крајње полемички односи према библијској визији потопа као само делимичног поништења света. Док је у старозаветном наративу о потопу било приказано како је Бог уништио само људе злих мисли и сва друга бића која нису била вредна његове креације света, поштедевши притом праведног Ноја и сва жива бића из његовог ковчега, у Бекетовој се позоришној дистопији приказује много суморнија визија неуспешног дочекивања коначног краја света, која је лишена и добро опремљеног Нојевог ковчега и наде коју је он оличавао. Због тога у овој Бекетовој екстремно песимистичној позоришној причи о људском пропадању доминира незнађе које је много радикалније од оног које је Ками везао за Калигулину нихилистичку тиранију. Аутор *Краја њарџије* апсурдни свет у којем су људи принуђени да животаре не приказује онако како га доживљава резигнирани Калигула у Камијевој драми – као недовољно добар – него као непоправљиво лош. О тако нечем, између осталог, сведочи и само Хамово име које је реплика имена оног Нојевог сина који је после потопа постао лош отац Хананацима и разлог њиховог проклетства. А о томе сведочи и само наоко узгредна пошалица коју приповеда Хамов отац Нег, као Бекетов анти-Ноје, а у

којој се бласфемично критикују творачке способности Бога, јер се један обичан кројач својим панталонама поноси као много успелијом творевином од Божје креације света, и поред тога што су њему „била потребна читава три месеца“ да те панталоне скроји, „док је Богу било довољно свега шест дана да сачини читав свет“ (Калинић 2016а: 155).<sup>9</sup>

Због свега тога, дубоко безнадежна атмосфера *Краја њарџије* упоредива је једино са оним безнађем које је Данте везао за пакао или са још горим безнађем на које је алудирао Шамфор једном крајње саркастичном објавом да „са врата пакла“ брише позив душама да се одрекну сваке наде да би га „урезао на врата раја“ (Калинић 2016а: 163). То безмало антиутопијско безнађе у овој Бекетовој дистопији превасходно оличава сам Хам зато што тај непокретни слепац ни у каквој бесконачности не назире крај човековим патњама. Стога је одавно уочено да тај безнађем заслепљени и *њаралисани* породични деспот с *кајом*, који из своје покретне *наслоњаче* свим члановима своје породице стално довикује неке наредбе јер је једини од њих који зна комбинацију за *ојкључавање* шпајза, умногоме подсећа на саму Меланхолију која се у ликовној уметности најчешће представља као *њасивна седећа* фигура с *круном* од лишћа, свежњем *кључева* и *њешчаним сајом*.<sup>10</sup> А уједно су подробно анализирани и разни *ајокалпџијични* аспекти те Бекетове дистопијске драме у којој се посредством тако представљеног породичног деспота приказује до које мере људе може да спутава и њихова и туђа меланхолија због катастрофално лошег стања ствари у свету. Руби Кон је приметила да нечег апокалиптичног има већ у почетном призору *Краја њарџије* пошто *ојкривање* његових протагониста иницијално прекривених чаршавом, крвавом марамицом и/или поклопцем од канте за отпатке позоришну публику у великој мери подсећа на чињеницу да је апокалипса својеврсно *ојкривење*.<sup>11</sup> А примећено је и то да апокалиптичних алузија има и у самом постојаном погоршавању стања ствари у Хамовом све лошије опремљеном станишту, које током Бекетове драме не постаје само све очигледнија инверзија Нојевог ковчега него и све горе наличје Новог Јерусалима и било које варијанте земаљског раја или земље изобиља (Калинић 2022: 265-266). У том станишту, уместо „рога изобиља“ и испуњења гастрономских и разних других људских потреба и прохтева, постоји само несташица хране, лекова, сна, светлости и простора, која је спојена са потпуним изостанком племенитих осећања љубави, милосрђа, саосећања и узајамног поштовања међу члановима Хамове породице. А нечег несумњиво апокалиптичног има и у томе што Хам пред крај *Краја њарџије* објављује крај времена: „време није било никад и време је прошло“ (Beket 1984: 165). Штавише, на *Ојкривење Јованово*

<sup>9</sup> Више о „анти-Ноје“ тематици *Краја њарџије* видети у: Cohn 1962; Adorno 1985; Gontarski 1985.

<sup>10</sup> Више о томе видети у: Restivo 1997: 111-124.

<sup>11</sup> Више о томе видети у: Cohn 1962: 226-242.

упућују и Хамове приче које су увек у већој или мањој мери усредсређене на неки крај. Његова прича о једном душевно оболелом графичару говори о суморној уверености тог ликовног уметника у већ започет смак света, а његова прича о неуслишеној божићној молби једног оца није само пародијска инверзија дикенсовске божићне приче него и својеврсна пародија *Откривења Јовановој* која говори о томе како је сунце већ утонуло „међу мртве“ (Beket 1984: 149).

Али и поред тих очигледних алузија на *Откривење*, Бекетов *Крај њарџије* ипак не може да се протумачи као парадигматично апокалиптични позоришни комад. Не само зато што се у њему коначни крај времена не досеже ни у завршном приказу него и зато што његовом „оскудицом смежураном свијету“ (Adorno 1985: 191), између осталог, недостаје и оно што је једна од кључних особености апокалипсе – умногоме охрабрујући спој наде и безнађа који Клаић сасвим прикладно назива „дуализмом апокалиптичког ума“ пошто има у виду да апокалиптички вид катаклизме, поред Страшног суда и кажњавања грешника, подразумева и спасење праведника (Klaić 1989: 29). *Крај њарџије* је због свог радикалног безнађа лишен управо тог дуализма какав подразумевају и новозаветна апокалипса и старозаветни потоп, посредством којих је хришћанска традиција људско безнађе чак и у оквиру своје катастрофичке имагинације уравнотежавала са надом. У тој негативној дистопијској драми све време се алудира на неку екстремно разорну катастрофу чији завршетак малобројни преживели људи прижељкују као тотално уништење света, па је у њој, уместо „дуализма“ наде и безнађа „апокалиптичког ума“ (Klaić 1989: 29; курзив С.К.), присутно само безмало потпуно безнадежно *двоумљење* Хамовог неодлучног ума да ли да један ионако већ превише смежурани свет дефинитивно докрајчи.

Превасходно се због тога чини да је од одређења ове драме као апокалиптичне (Cohn 1962, 226-242; Kermode 1968: 115) или као постапокалиптичне (Sarazak 2009: 78-80) много прецизније оно одређење које је у свом „Покушају да се разумије *Свршетак ипре*“ понудио Адорно, прочитавши ту драму као негативну утопију о „перманентној“ и бесконачној „катастрофи“ (Adorno 1985: 191). Зато у овој књизи и делимо управо његов утисак да Бекет у *Крају њарџије*, уместо коначног краја времена, предочава стално, а можда и бесконачно стање кризе. Али, за разлику од Адорна, ту дубоко песимистичну драму не сагледавамо као негативну *утопију* него као крајње негативну *дистопију* у којој су истакнути и поједини *антиутопијски* аспекти друштвене имагинације. Јер Бекет у њој углавном тематизује само негативне аспекте истрајавања људског рода у катастрофално лошим егзистенијалним околностима у којима све оно што још увек није мртво постепено губи свој живот. Он управо из тог разлога у наоко успутним разговорима својих осакаћених протагониста редовно истиче огромне размере те мистериозне катастрофе чије последице свако од њих већ довољно дуго трпи. Стога Бекетов Хам тврди да изван његовог станишта суверено влада „смрт“, а Клов негодује

због тога што цео свемир „смрди на лешеве“ (Beket 1984: 127, 146). Притом те њихове дубоко суморне утиске потврђује и то што Клов, када год посматра њихову ближу или даљу околину, углавном не види ништа осим нечега што описује као „ништицу“ или што крајње иронично, и тек уз помоћ телескопа, а гледајући у правцу позоришне публике, препознаје као „масу просто луду од среће“ (Beket 1984: 137-138).

Још суморнији утисак у *Крају њарџије* ствара то што се у њему чак и постојање саме природе доводи у питање тиме што Хам зелене шуме носталгично евоцира као један од феномена којих у његовом свету „нема више“. Он у једном тренутку почиње да „екстатично“ дозива Флору, Помону и Цереру као римске богиње пролећа, цвећа, плодног дрвећа и жита (Beket 1984: 143), а тај његов очајнички ескапизам сасвим јасно указује на могућност да је читава природа у фикционалном свету *Краја њарџије* у великој мери већ уништена. Притом на ту могућност упућује и један од најциничнијих Хамових разговора с Кловом, у којем се њих двојица расправљају само око питања да ли је природа из њиховог света потпуно нестала или су они такав утисак погрешно стекли због тога што је природа потпуно „заборавила“ на њих:

ХАМ: Природа нас је заборавила.

КЛОВ: Нема више природе.

ХАМ: Нема више природе! Ти претерујеш.

КЛОВ: У околини.

ХАМ: Али ми дишемо, ми се мењамо! Губимо косу, зубе! Наш процват! Наше идеале!

КЛОВ: Па онда нас није заборавила (Beket 1984: 128-129).

И поред тога што Хам и Клов у том свом разговору један другом стално противрече, сасвим је очигледно да њихове умногоне различите претпоставке о (не)постојању природе ипак једногласно сведоче о постојању неког непремостивог јаза између људске природе и природне околине као о једној од најгорих последица неповратног нестанка природе у људским бићима или око њих. А једнако је очигледно и то да Хам неке остатке природе препознаје једино у даљем телесном и душевном пропадању свих чланова своје већ осакаћене породице, због чега и истиче чињеницу да сви они и даље губе своју косу, зубе и идеале. Притом је нарочито поражавајуће то што о радикалној сведености природе у Бекетовом дистопијском свету сведочи и Клов када у даљем току свог разговора с Хамом бесно каже да биљно семе „никад неће проклијати“: „Да му се клија, оно би досад већ увелико проклијало“ (Beket 1984: 130). Јер те Кловове екстремно огорчене тврдње додатно истичу Хамов суморан утисак да природа у њиховом свету више не постоји у свом најважнијем појавном виду – као извор виталности, процвата и раста живих бића – пошто се свела само на процесе нечијег пропадања, већења и трулења.

Због свега тога, Клов уопште не очекује било какво побољшање људских егзистенцијаних околности, па стање ствари у околини њиховог станишта проверава само онда када му Хам тако нешто изричито наметне као једну од његових обавеза. А чак и тада крајње мрзовољно подноси искључиво штуре извештаје о томе да је земља, „једном речју“, „лешинарник“, да су море и океан „иста песма“ и да је чак и светлост „потонула“ (Beket 1984: 138). Стога сви ти Кловови извештаји о нестајању разних појавних видова природе из Бекетовог дистопијског света заправо упозоравају на то колико би велики губитак представљао коначни нестанак свих појавних облика тог изузетно сложеног феномена који није само биолошко-геолошки него и филозофско-космолошки, и који зато не обухвата само људску природу, биосферу и планету Земљу него и „природу ствари“ и целокупни универзум.

Због свега тога, Бекетова публика све више стиче утисак да је оно што је Клов на самом почетку *Краја њарџије* истакао као нешто што „мора да је скоро готово“ (Beket 1984: 124) вероватно сам процес нестајања свих појавних видова природе у оквиру завршне фазе неког већ започетог смака света. Такву претпоставку у великој мери потврђује чак и једна наоко узгредна Хамова наредба да га Клов у оквирима њиховог скученог станишта поведе „у једну малу шетњу“ у круг – „баш на пут око света, него шта!“ – пошто се тако формулисаноу Хамовом наредбом њихово трошно станиште експлицитно представља као минорни остатак једног безмало потпуно уништеног света (Beket 1984: 136). А једнако је индикативно и то што Хам после тог „пута око света“ захтева да се његова покретна наслоњача постави у само средиште њиховог скврченог станишта јер је то његово комично несврсисходно, а ипак деспотско претендовање на средишњу позицију у њиховом минијатурном свету јасан показатељ тога да је катастрофално лоше стање ствари у његовој породичној деспотији много горе од оног које је обележило крваво краљевање Шекспировог Ричарда III. О тако нечем нарочито убедљиво сведочи то што Хам читава своје „краљевство“ не нуди „за коња“, на којем би, „као Шекспиров Ричард III, могао да крене у последњу битку или да од последње битке побегне“, него „за обичног ђубретара“, зато што је уверен у то да би ђубретар могао да га ослободи не само од његових остарелих родитеља, које је одавно одбацио у „канте за ђубре“, него и од „читаве његове обезвређене земље“ (Калинић 2016а: 145). Али пошто у *Крају њарџије* има још убедљивијих показатеља прекомерне разорности и патолошке суровости Хамове страховладе, у наредном ћемо делу овог Бекету посвећеног сегмента наше књиге подробније сагледати најважније особености самих деонтичких ограничења због чије је радикалности Хамова „краљевство“ и приказано као једна од најсуморнијих негативних дистопија деонтичког модалног типа.

\*

О немилосрдности Бектовог Хама и о деструктивности деонтичких рестрикција које су делатне у његовом „краљевству“ сведочи безмало сваки аспект његовог наредбодавног опхођења према својим ближњима. Чак и само његово име упућује на енглеску реч за чекић (*hammer*) и на латинску реч за удицу (*hamus*), док „батрљци“ имена свих чланова његове осакаћене породице упућују на енглеске, немачке и француске изразе за клин, односно за нокат (Adorno 1985: 191, 206; Ačeson 1985: 279). Притом о Хамовој суровости, поред тих „батрљака“ личних имена његових ближњих, сведоче и њихови разни физички недостаци који су очигледан одраз ригорозних деонтичких рестрикција којима су сви они изложени. Посебно је у том смислу речит хендикеп стално упосленог Клова неспособног за седење, који је потпуно комплементаран хендикепу вазда седећег Хама неспособног за кретање. Јер то што у *Крају иарџије* није у стању да седи управо Клов, као једини радно способан члан Хамове породице који је преоптерећен бројним породичним обавезама, код Бекетове публике ствара утисак да Клов не би седео чак ни онда када би то могао јер му тако нешто не би дозвољавала његова стална упосленост због Хамових учесталих наредби. А Хамова физичка непокретност, која тог породичног деспота у потпуности везује за његову покретну наслоњачу и за непрестано издавање наредби, симболизује везаност сваког владара за сопствени трон као за терет сталне владарске одговорности. Зато се стиче утисак да су код Бекета чак и Хамова устоличеност на врху породичне хијерархије и његово наредбодавно опхођење према својим ближњима у много мањој мери приказани као некакве његове управљачке привилегије него као главни појавни облици његове деонтичке спутаности сопственим владарским дужностима. Јер сасвим је очигледно да Хам због свог хамлетовски хроничног оклевања и због других облика своје паралисаности управо те владарске обавезе никако не може да испуни на одговарајући начин, а ни да их барем донекле избегне, пошто је безмало потпуно спутан катастрофално лошом ситуацијом у којој све оно чега у његовом „краљевству“ још увек има у сваком тренутку може да се сведе на потпуно ништавило.

Но, и поред тако изразите рестриктивности деонтичких ограничења која у Хамовој породичној тиранији дејствују као границе обавезујућег типа, у њој ипак не царују само бројне обавезе. Напротив, једнако су моћне и свакојаке забране, па се за Хамово „краљевство“ може рећи да у великој мери оличава најгори аспект „тоталитаристичке“ логике, према којој све оно што у једном опресивном друштву „није обавезно“ пре или касније постаје „забрањено“ (Godin 2000: 37). У његовом су „краљевству“ најпре истакнуте забране које су специфичне за сваког појединачног члана његове породице, а онда и једна посебна забрана која се односи на читав људски род. Хамовог посинка Клова,

осим превеликог броја обавеза, спутава и значајан број крајње ригорозних забрана, о чијој радикалности најбоље сведочи то што он током обављања својих бројних дужности не сме да се због њих превише бучно жали, нити да пева док их извршава, упркос томе што је певање било дозвољено чак и робовима као нешто што је барем донекле олакшавало њихов тежак рад. Поред тога, Клову није дозвољено ни да се одмара након извршења разних породичних дужности зато што је он чак и тада принуђен да поштује једну крајње необичну обавезу. Он, наиме, чак и онда када има времена за предах, треба да стоји „на својем месту“, одмах поред Хамове наслоњаче, јер се само ту налази на дохват руке свог непокретног поочима (Beket 1984: 137).

А „своја места“, још прецизније одређена и много чвршће ограђена, имају и Хамови родитељи који су одбачени у одвојене металне канте за смеће чији се поклопци подижу само у ретким тренуцима у којима је њима допуштено да из својих канти извирују у жељи за храном, разговором или нежношћу. Иако Хамовим родитељима на тај начин није забрањено да задовољавају своје основне потребе, нити да једно у другом траже утеху, њима ипак није дозвољено да живе на иоле пристojан начин, а ни да се присећају своје срећније прошлости онолико колико би то хтели, пошто њихов син у једном тренутку свом посинку наређује да њихове реминисценције прекине „зашрафљивањем“ поклопца од канте (Beckett 1990: 103). Притом се Негу понекад забрањује чак и да говори зато што његове старе приче више нико не жели да слуша.

Када се све то има у виду, онда постаје очигледно да Хам своје одбачене родитеље мучи оним низом забрана које њихова права ограничавају на опсег канти за смеће, а да свога посинка, којег је већ претворио у дубоко мрзовољног послужитеља, мучи већином осталих забрана и преобимном листом обавеза. А све то сведочи о томе да његова породична деспотија оличава крајњи степен дехуманизације људског живота. Чешће поклопљене него отклопљене канте за смеће његових родитеља сценска су синеглода која и фигуру оца и фигуру мајке у потпуности обезвређује. Њихови контејнери опредељују једну од најчешћих сврха ограничавања опсега нечијег делања – одбацивање свега онога што у некој заједници није корисно као да је штетно. Посредством њих Бекет показује како се стари људи, као недовољно делатни појединци, у опресивним друштвима одбацују као да су сасвим сувишни. Зато је Адорно с правом истакао да су стари људи у овој Бекетовој антидрами приказани као „органски отпад“ какав је „по мјери друштвено корисног рада“ потпуно сувишан баласт (Adorno 1985: 206-207).

До те мере спутаним члановима Хамове породице живот нимало не олакшава то што је свима њима дозвољено да из његовог станишта некуда оду, будући да његови остарели родитељи нису у могућности да своје канте напусте, а да Клов на планирани пут ипак не одлази, и поред тога што јесте у стању да путује. Све њих у њиховом заједничком станишту задржавају све

мање залихе хране и лекова, и све већа зависност непокретног Хама, који једини зна „комбинацију за отварање браве на шпајзу“, од покретног Клова, који је једини способан за обављање кухињских послова и за гурање Хамове наслоњаче (Beket 1984: 127). Свесни те своје узајамне зависности, Хам и Клов су уједно и сасвим уверени у то да нема „никог другог“ с ким би могли да живе и „нигде другде“ где би могли да опстану:

ХАМ: Зашто си ти стално код мене?

КЛОВ: Зашто ме ти стално држиш код себе?

ХАМ: Нема никог другог.

КЛОВ: Нема nigде другде (Beket 1984: 126).

Притиснути тако рестриктивним околностима, Хам и Клов се стално ругају својој узајамној зависности и свему другом што их спречава да један другог „укокају“ или оставе, али ипак све време истрајавају у свом заједничком животу (Beket 1984: 142). За тај живот се, штавише, „држе једнако грчевито као и лик слепца“ из Бекетове *Скице за њозоршини комад I* који тврди да је „његова несрећа одувек била у томе што никада није био ‘довољно несрећан’ да би себи прекратио муке“ (Калинић 2016а: 141). Због тога Хама и Клова превасходно везује то што се они ни у једном тренутку не одлучују на (само)убиство, и поред тога што обојица управо у смрти виде барем минималну могућност спаса од своје крајње мизерне егзистенције.

Па ипак, од тих делимично (само)убилачких тенденција Бекетових антијунака још већу претњу њиховом заједничком преживљавању представља Хамово крајње морбидно настојање да дочека коначни крај смака света. Управо се због тог његовог потпуно патолошког настојања појединачним забранама, које су специфичне за сваког житеља његовог „краљевства“, придружује и једна општа, а најразорнија могућа забрана – крајње морбидна забрана опстанка читаве људске врсте – која ову Бекетову деонтичку дистопију претвара у једну од најсуморнијих драма 20. века. Имајући у виду управо ту најрестриктивнију забрану из ове Бекетове антидраме, Мерсије је давно истакао екстремно злоћудни разлог због којег њен једини радно способни протагониста покушава да инсектицидом уништи једну буву „која би иначе нашла другу и поново почела круг еволуције“ (Mersije 1986: 57). Али ипак је и тај врсни бекетолог превидео чињеницу да Клов ту буву настоји да убије по изричитој наредби свога поочима: „Ухвати је, тако ти бога!“ јер би човечанство „опет могло да крене одатле, па све из почетка!“ (Beket 1984: 140). Самим тим, Мерсије је превидео и необичност те Хамове наредбе која се од свих осталих његових заповести издваја по томе што истребљење једног паразита спаја са крајње богохулним помињањем Бога, којим Хам свог посинка преклиње да надзирање изумирања читавог живог света схвати као најважију међу својим бројним обавезама, којој

треба да подреди извршавање свих осталих. Тако blasphemичном наредбом Хам од Клова заправо захтева да управо ради Бога, кога прва књига *Старој завети* представља као творца читавог света и првих људи у њему, спречи једну буву да, као могући зачетник неког новог еволутивног циклуса, напослетку поново створи човека. Због тога у тој екстремно морбидној и мизантропској наредби није садржан само Хамов богохулни презир према древном библијском наративу о постању света него и његова мржња према много познијој научној теорији о настанку људске и свих осталих живих врста – према Дарвиновој теорији еволуције. Јер управо та наредба открива да се тај Бекетов антијунак, за разлику од аутора *Посијанка врсиа*, уопште не пита о мистеријама далеке прошлости живих бића, а ни о механизму природне селекције који обезбеђује опстанак само најприлагодљивих и најотпорнијих врста и јединки, него о (не)извесностима скоре будућности, од које очекује да ће заувек да оконча вишемиленијумско истрајавање људског рода.

Стога је та Хамова наредба минијатурни одраз његове патолошке мизантропије због које он чланове своје породице наводи на све очигледније одустајање од личног и колективног супротстављања смрти услед потпуно илузорног и дубоко мизантропског утиска да људи уопште нису вредни живљења. А из истог је разлога управо та Хамова наредба више од свих других његових заповести повезана са једном од најсуморнијих тема ове Бекетове драме – са Хамовим крајње морбидним неприхватањем или занемаривањем било каквог подмлатка људског рода. Јер та наредба јасно указује на то да је главни разлог због којег он не допушта подмлађивање људске врсте у његовој дубокој уверености у то да је људска репродукција својеврсна замена за бесмртност коју човечанство, по његовом мишљењу, ни на који начин не заслужује.

Такав Хамов екстремно мизантропски став видљив је и у Клововим настојањима да, осим буве, „истреби“ још нека жива бића која и он, слично своме огорченом поочиму, доживљава само као „компликације“ у свету за који је одувек мислио да већ довољно дуго траје (Beket 1984: 162). Клов покушава да утамани једног пацова, а дечака кога у једном тренутку угледа изван њиховог станишта пушта „да погине“ или да сам дође код њих, зато што зна да се Хам тог дечака ужасава као могућег „потенцијалног прародитеља“ и доносиоца „споредне радње“ (Beket 1984: 151, 162). Притом је чак и сама појава тог дечака негде изван њиховог станишта нешто што додатно развија тему неприхватања деце у *Крају иаршије* јер је Кловова и Хамова реакција на њега чита полемика са новозаветним наративима везаним за Христово детињство. Тај дечак код Бекета не бива убијен као витлејемски дечаци који су по Иродовом налогу већ у најранијем детињству били лишени живота, али не бива ни спасен од преране смрти као христолико дете које би могло да спаси читав свет. Он напросто бива остављен напољу где вреба смрт. Имајући превасходно тог дечака у виду,

Адорно за Хама тврди да „вребља као месар“ Ирод „на *agnus dei*“, а и Руби Кон у том дечаку види нешто христолико када истиче Хамов коментар о подигнутом камену којим се дечакова појава у оригиналној француској верзији *Краја иаршије* експлицитно везује за Исусову смрт и ускрснуће (Adorno 1985: 210; Cohn 1962: 242). Конова, међутим, уједно подсећа и на то да Хам тог дечака који је примећен изван њиховог станишта донекле пореди и са Мојсијем који је обећао земљу посматрао умирући изван ње (Cohn 1962: 231).

Од посебне је, притом, важности то што Хам, упркос својој патолошкој мизантропији и необично снажном утисаку да би појава и смрт тог дечака могле да буду наговештаји коначног краја света, ипак не наређује да и тај млади човек, слично буви и пацову, буде сместа убијен. Изостанак такве Хамове наредбе сведочи о томе да он ни у једном тренутку не постаје злочинац који убија друге људе, него до самог краја драме оличава пропадајуће човечанство које, чак и у ситуацији коју доживљава као потпуно безизлазну, ипак оклева да се само себе у потпуности одрекне. А с тим је крајње необичним спојем неубијања и неспасавања једног христоликог дечака у непосредној вези и то што је одговарајуће спасење у овој Бекетовој екстремно негативној дистопији ускраћено још једном дечаку – вероватно самом Клову – у Хамовој причи о неком оцу који га је пред Божић молио да спаси његовог сина, а којем се Хам безочно наругао као себичњаку који покушава да обезбеди да његово дете „цвета“ док он „вене“ да би касније било у могућности да његову „последњу масу теши у последњим тренуцима“ (Beket 1984: 165). На тај начин је одгајање потомства и у тој уметнутој (анти)божићној причи, као и у читавом *Крају иаршије*, представљено са Хамовог патолошког мизантропског становишта – као узалудно и себично улагање у сопствени живот или смрт.

Хамова прекомерна мизантропија и потпуно изопачени узајамни односи између очева и синова код Бекета су истакнути и тиме што Хамово име упућује баш на оног Нојевог сина који је најпре био очевидац голотиње свога оца и сведок његовог пада, да би касније постао лош отац Хананацима којима је донео проклетство. А умногоме је индикативно и то што је одрицање од подмлатка и могућег препорода човечанства присутно и у једној нарочито бласфемичној Хамовој наредби којом се он руга људској љубави и средишњој Христовој поруци човечанству: „Идите одавде и волите се. Лицај ближњег својега ко себе самога!“ (Beket 1984: 157-158).

Али и поред свих тих сасвим очигледних показатеља Хамове мизантропије и бласфемije, ипак је у *Крају иаршије* највише узнемиравајућа једна његова нарочито подругљива опомена коју он сакрастично упућује оном несрећном оцу из своје (анти)божићне приче чим га он замоли да му пред Божић спаси сина: „Ти си, бре, на земљи, и томе нема лека!“ (Beket 1984: 150). Управо та опомена, која људску егзистенцију на земљи предочава као нужно проблематичну како за саме људе „тако и за читаву Земљу“ (Калинић 2022:

275), најубедљивије сведочи о размерама Хамове мизантропије и о дубини његове сумње у било чије спасење. Јер та опомена представља минијатурну верзију антиутопије какву би Сувин назвао „циничком“. Њоме се, наиме, ствара екстремно антиутопијска илузија да је сам људски живот некакво неизлечиво оболење и да се поводом тога „ништа не може“ учинити (Suvin 2019: 50) пошто Хам одсечним негирањем постојања било каквог лека за човеково постојање на земљи заправо тврди да на њој за човечанство спаса нема „ни у животу ни у смрти, и да га не би било чак ни онда када би неки човек или неко више биће било вољно да буде било чији спаситељ“ (Калинић 2022: 269). А тако екстремно антиутопијским тврдњама Хам у својој (анти)божићној причи читаву Земљу предочава слично онако како је она предочена и у самој Бекетовој деонтичкој дистопији – као сушту супротност неком сигурном уточишту, у којој истинско спасење (од) људи није могуће ни у каквом склоништу, нарочито не у неком које је више или мање слично трошном станишту Хамове породице.

Свој прекомерни антрополошки песимизам и мизантропију Хам још више истиче у крајње необичним „доказима“ те своје антиутопијске визије света и потпуно безизлазне човекове позиције у њему. Одмах након изрицања тако немилосрдне опомене да за човеково постојање на земљи „лека“ уопште нема, он несрећног оца из своје (анти)божићне приче суочава са низом крајње подругљивих реторских питања која ту депримирајућу опомену треба да поткрепе: „Али, тако ти бога, шта ти уображаваш? Да ће се земља на пролеће пробудити? Да ће се реке и мора с рибама опет покренути? Да на небу још има мање за имбециле као што си ти?“ (Becket 1984: 150). А тим екстремно богохулним и увредљивим реторским питањима он додатно ниподаштава религиозне наде људи у истинско спасење, док истовремено подрива и парадигматична отеловљења препорода каква су пролеће и древни митови о плодности. Јер он се последњим од тих питања најгрубље руга једној нарочито подстицајној старозаветној причи – оној из *Друје књије Мојсијеве* која људску наду и веру подстиче својим наративом о мањи као посебној врсти хлеба којом је Бог у правом тренутку и у довољној мери даривао синове Израилеве током њиховог дугог и мучног пута. Потпуним негирањем постојања било каквих остатака те посебне врсте хлеба, Хам дуготрајност мука и подухвата синова Израилевих експлицитно пореди не само са родитељским мукама оног несрећног оца из његове (анти)божићне приче него и са безизлазном ситуацијом сопствене породице. А сам аутор *Краја њарџије* тако суморним исказима свог главног протагонисте истиче да његови антијунаци једни другима никада не пружају оно што им је потребно у довољној мери, а ни у правом тренутку. Тако да Бекетова публика одмах стиче утисак да он у тој својој деонтичкој дистопији експлицитно евоцира једну од најподстицајнијих старозаветних прича о Божјој благовременој милости и дарожљивости да би истакао до које се мере Божје милосрђе разликује од немилосрдности и саможивости његових антијунака,

а „благовремено утољена глад синова Израилевих“ од њиховог сталног гладовања и неиспуњености (Калинић 2022: 268).

Притом Бекет са тим старозаветним алузијама одмах доводи у везу и то што се у његовом *Крају њарџије* нека врста хлеба нуди једино Неговој жени Нел, и то само неколико часака пре њене смрти. Нели се, наиме, тек тада нуде малобројни остаци двопека којег је њен син њеном супругу дао уместо папице коју је он од њега тражио, тако да се чак и ти прекасно понуђени остаци двопека у оквиру Бекетове дистопијске имагинације доживљавају као сушта супротност благовремено датој старозаветној мањи.

Имајући у виду управо те остатке двопека које Нег са закашњењем нуди својој супрузи, Адорно у *Крају њарџије* с правом проналази крајње песимистичан и умногоме антихуманистички одговор на питање шта је после страха Другог светског рата остало од хуманости људских бића – трагикомична ситуација у којој „двоје старца дијеле последњи двопек“ (Adorno 1985: 199). А ми ћемо на том Адорновом трагу у последњем делу овог Бекету посвећеног сегмента наше књиге покушати да сагледамо крајње консеквенце тако радикалне критике хуманизма какву је аутор *Краја њарџије* изложио у тој својој негативној деонтичкој дистопији. Зато ћемо се у потпуности усредсредити на њене антихуманистичке и антиутопијске аспекте као на најсуморније сегменте њеног фикционалног света.

\*

*Крај њарџије* је усредсређен на негативне исходе хуманизма као погледа на свет који почива на поверењу људи у сопствене вредности и способности, нарочито оне рационалне, које се најчешће сагледавају као најбољи темељ за уобличавање и напредовање људске заједнице. У том дистопијском комаду на разне се начине истиче да чак ни радикална егзистенцијална оскудица људи не мора да доведе до њиховог узајамног разумевања, саосећања и поштовања, а ни до потирања хијерархијских разлика међу њима. У *Крају њарџије*, напротив, све гора егзистенцијална оскудица доводи до тога да се чак и узајамни односи најближих сродника своде на сушту супротност аутентичног заједништва и хуманости – на дубоке расцепе у једној породици чије чланове на окупу превасходно држи њихов антиутопијски страх од тога да би њихово тегобно преживљавање увек могло да буде још горе.

Притом се тај најдубљи људски страх од све горег личног и колективног пропадања доводи у најужу везу са негативним исходима хуманистичког антропоцентризма – „хуманистичке ароганције континуираног настојања да се Човек смести у само средиште светске историје“ (Brajdoti 2016: 53). Илузорност и (ауто)деструктивност управо тих аспеката хуманизма беспопштедно се демаскира Хамовим потпуно бесмисленим захтевом да га Клов после њиховог

тобожњег „пута око света“ постави у саму „среду среде“ њиховог скученог станишта (Beket 1984: 136). Јер та Хамова жеља за центром „света“, која је исмејана његовом сталном измештеношћу из средишта, не сведочи само о његовој владарској (не)моћи него и о антропоцентричним заблудама хуманизма које су довеле до само привидног „устоличења човјека као створитеља у центру стварања“ пошто се испоставило да је такву средишњу позицију „однио друштвени влак једнако као и нова космологија“ (Adorno 1985: 211). Та Хамова апсурдна жеља за средишњом позицијом у једном све сведенијем свету оличава ароганцију човека који је самоме себи доделио ласкаву позицију господара над природом и „мерила свих ствари“, и поставио се у само средиште историје, превиђајући притом да тако важна позиција подразумева и одговорност за опстајање или пак за потпуно уништење читавог света.

Зато је тај Хамов прохтев за самом „средом среде“ један од главних разлога због којих је ова Бекетова деонтичка дистопија у којој се ишчекује коначни крај цивилизације утемељене на антропоцентричним илузијама хуманизма умногоме блиска најоштријим антихуманистичким теоријама које људе позивају на прихватање одговорности за бројне негативне последице разних хуманистичких подухвата започетих у име „Човека као стандарда савршености али и усавршлости“ (Brajdoti 2016: 53). Имајући то у виду, Мерсије је с правом истакао да су се Бекетови Хам и Клов „потпуно предали филозофском гледишту да је читав људски експеримент био неуспео и да се не сме поновити“, због чега су и сам долазак смака света крајње морбидно сагледали као „добродошао“ (Mersije 1986: 57). Јер нема никакве сумње да се у Хамовим и Клововим покушајима уништавања различитих животињских врста да случајно не би опстала она људска јасно назире имплицитно признање неке људске кривице или погрешке која је вероватно довела до појаве крајње разорне катастрофе. Иако главни узрок те катастрофе до краја драме остаје непознат, понашање њених антијунака ипак оставља утисак да су ту катастрофу вероватно изазивали сами људи неким видом радикалне деструкције.

Управо је због тога ова Бекетова деонтичка дистопија и уобличена у „причу о паду“ – у варијанту деонтичког наратива који Долежел препознаје као причу посвећену кажњавању виновника због њиховог кршења неких норми (Doležel 2008: 131-132). Давно је примећено да је *Крај њарџије* антидрамска параболоа о пропадању човечанства која је непосредно повезана са библијским наративом о паду Вавилонског царства. На то су благовремено указали Шици и Конова који су Хамово помињање „библијских графита и зграфита о пропасти“ протумачили као јасну алузију на загонетне речи „МЕНЕ“, „ТЕКЕЛ“ и „ФЕРЕС“, које су се на зиду двора цара Валтасара појавиле пре његове смрти (Cohn 1962: 228; Šidi 2010: 250-260). Имајући у виду да су те мистериозне речи из *Књиге њорока Данила* и у самој *Библији* протумачене као пророчанство Валтасаровог пада и пропасти његовог царства, Шици и Конова су закључили да

њихово помињање у *Крају њарџије* несумњиво сведочи о томе да та антидрама тематизује неку врсту пропадања читавог човечанства. Међутим, умногоне су превидели да се Бекет антихуманистичким аспектима своје дистопије миљама удаљава чак и од тако отворено упозоравајућих пророчких књига из *Библије* зато што истицањем Хамових екстремно деструктивних наредби ствара крајње суморан утисак да једини преживели људи на земљи дочекивање тоталног смака света доживљавају као своју главну дужност. Имајући у виду сву патологију тог њиховог тако морбидно схваћеног „тоталног појма дужности“, у овом се закључном делу Бекету посвећеног сегмента наше књиге усредсређујемо на најнегативније учинке крајње ригорозних деонтичких ограничења која у *Крају њарџије* поништавају безмало све остатке човекове хуманости и воље за животом, стварајући притом утисак да његови антијунаци било какву „бесконачност“ доживљавају као екстремно „лошу“ (Adorno 1985: 191, 212).

Најпре скрећемо пажњу на то да сви антијунаци те дистопијске драме под притиском разних деонтичких рестрикција стално покушавају да своју све дубљу патњу барем донекле ублаже истицањем патње дугих антијунака, коју погрешно доживљавају као потврду личне моћи. Због тога сви они оличавају оба појавна облика зла која разликује Рикер – и претрпљену патњу и нането зло. А из истог се разлога сваки антијунак *Краја њарџије* у тој екстремно негативној деонтичкој дистопији не суочава само са неком врстом опште пропасти него и са неком личном катастрофом. За Хама такву катастрофу представља Кловово злурадо саопштење да у њиховом станишту „нема више“ ни пилула против болова које су њему неопходне већ на почетку драме, а за Нега је то губитак Неле, док је за Нелу очигледна катастрофа сама њена смрт.

Нејасно је, међутим, шта такву личну катастрофу представља за Клова јер је он од самог почетка ове драме приказан као потпуно резигнирани безвољник. А та неразрешена мистерија један је од главних разлога због којих се његово непрестано надигравање са Хамом налази у самом средишту ове деонтичке дистопије чији наслов, експлицитним истицањем речи „партија“, упућује, између осталог, и на то стално надметање између Хама, као једног „пуномоћаног и беспомоћног“ господара (Adorno 1985: 207), и Клова, као његовог недовољно (не)послушног слуге. У тој дистопијској драми превасходно се, наиме, кроз њихово стално надигравање показује да се и у крајње сведеној људској заједници обично успоставља барем неки вид борбе за доминацијом. Зато се њих двојица током читавог *Краја њарџије* један о другом старају само онолико колико је то неопходно ради пуког преживљавања, док се у исти мах међусобно муче у највећој могућој мери. Сам Бекет је објашњавао да Хамов и Кловов однос подразумева максимум агресије, па је њихово надигравање приказао као крајње сурово, и поред тога што Кловово супротстављање Хаму ни у једној сцени није уобличио у неки појавни облик побуне која би се могла сагледати као врста бунта какав би Долежел назвао деонтичким. Уместо тога,

он је Кловово и Хамово сукобљавање приказао као изнурујуће надигравање узајамно зависних ривала од којих ниједан не може да успостави потпуну доминацију над оним другим, а уједно је и њихов међусобни однос описао речима *pec tecum pec sine te*, којима је указао на њихову неспособност да живе заједно, а и један без другог, зато што су један другом неопходни и за заједнички опстанак и за међусобно надметање. Из истог је разлога за Кловово име луцидно одабрао реч која упућује на некога ко се за неког другог „лепи“, и поред тога што се од њега истовремено и раздваја.<sup>12</sup> А читав *Крај њарџије* конципирао је тако да је његовој публици сасвим јасно да су разлози због којих Клов своју послушност Хаму никада не ускраћује у довољној мери много дубљи од тога што само Хам зна „комбинацију за отварање браве на шпајзу“ (Beket 1984: 127). Зато је одавно примећено да је у овом Бекетовом комаду потпуно исмејана Хегелова дијалектика господара и роба: „Слуга више не може“ да уграби „узде да би укинуо господство“ (Adorno 1985: 209), и поред тога што би једног непокретног и слепог старца сасвим лако могао да свргне с његовог покретног „трона“.

Због свега тога, Кловова само делимична послушност, која је увек праћена његовим разним циничним опаскама, нипошто није аутентично деонтички бунт против Хамове мизантропске страховладе него је више или мање пакосна освета или давање одушка Клововој личној резигнацији, која је тог роба сопственог поочима претворила и у роба сопствене „саркастичне рефлексije“ – онога што Рикер описује као „чест образац реакције човекове воље на стална осујећења и препреке“ (Ricoeur 1966: 202; Калинић 2016а: 152). Зато у фикционалном свету ове Бекетове деонтичке дистопије, из којег постепено нестаје све, „нема више“ ни Кловове воље за побуном, за дефинитивним одласком или за било којом другом врстом промене све горег стања кризе у којој се његова породица налази, па је та дистопијска драма толико негативна да се у њој ни екстремно суровој страховлади каква је Хамова не супротставља ниједна ненасилна алтернатива. Иако Клов непрестано подрива ауторитет свог окрутног поочима, он ипак добро зна да је та његова стална субверзија само један од многих (ауто)деструктивних процеса који су у њиховом скученом свету лишени свог коначног краја.

Једини Ковов поступак који је бунтовничком супротстављању Хамовој страховлади барем донекле близак може се препознати у томе што он током читаве Бекетове антидраме свог суровог поочима мучи тиме што стално одлаже тренутак за његово узимање прилуле против болова, а онда му напослетку злурадо саопштава да ни тих пилула „нема више“, чиме му не ускраћује само „дуго ишчекивано олакшање од болова“ него и ужитак узимања последњег

<sup>12</sup> Име Слов кореспондира са прошлим временом глагола *cleave* који подразумева и неко слепљивање и неко расцепљивање. Више о томе видети у: Ackerley and Gontarski: 2006.



било какву непослушност представља као потпуну немогућност. Зато Клова у овој Бекетовој деонтичкој дистопији мучи врло специфичан спој његовог обавезног непрестаног рада, који му Хам представља као да је неопходан ради функционисања њиховог „склоништа“, са његовим тобоже немогућим самосталним опстанком изван тог „склоништа“. Тако да он управо због таквог прихватања својих деонтичких ограничења као да су фундаментална и алетичка све више губи вољу за опирањем Хамовој породичној тиранији, а уз њу губи и саму свест о разлозима своје послушности:

КЛОВ: Иди уради ово, иди уради оно, и ја увек урадим. Никад не одбијем. Зашто?

ХАМ: Ниси у стању да одбијеш.

КЛОВ: Ускоро нећу више тако.

ХАМ: Нећеш бити у стању ни да нећеш више тако. (*Клов излази.*) Ах, та створења, створења, све мораш да им објашњаваш (Beket 1984: 145).

Тако обмањујуће лекције о људској све већој немоћи и немогућностима, какве поглавари опресивних друштвених система увек изнова „објашњавају“ својим потчињенима не би ли их уверили у то да они „нису у стању“ да им се супротставе, „милијун претпостављених“ свакодневно „утуљује“ „милијунима потчињених“, примећује Адорно (1985: 203). А у катастрофалним околностима сличним овима из *Краја њарџије* потчињени додатно губе способност разликовања својих деонтичких од алетичких стега, и поред тога што су деонтичка ограничења прописана само релативим људским ауторитетом, а не апсолутним ауторитетом физичких закона. Клов управо зато и постаје толико збуњен да чак и онда када га Хам изазивачки упита зашто их све не „укока“, а уз то му још и понуди могућност да му откривањем „комбинације за отварање браве на шпајзу“ омогући потпуно самосталан опстанак у станишту, тврди да он „не би могао“ да га „заувек“ „среди“ (Beket 1984: 142; курзив – С. К.), и поред тога што је то само једна од ствари које он у овој Бекетовој деонтичкој дистопији не *сме* да уради, иако је потпуно способан за то.

Управо такве манипулације деонтичким рестрикцијама Бекетовог Хама чине довољно моћним да, чак и као неодлучан и непокретан слепац, стално нешто наређује свим члановима своје породице. Али пошто ни те манипулације не могу да му омогуће да своје многобројне наредбе и малобројне коначне одлуке у потпуности спроведе у дело, његова владавина није лишена само аутентичног ауторитета и одговарајућег идеолошког упоришта него и елементарне ефикасности и уређености, па је у његовом суровом „краљевству“ дубоко несрећан и он сам. Стога је већ примећено да је Хам очигледна „травестија“ Карлајлових визија „хероја“ – „краља“, „песника“, „свештеника“ и „пророка“ (Shields 2002: 121). Травестија је Карлајлове визије краља зато

што непрестаним заповедањем хаос једног катастрофалног стања не претвара у иоле прихватљив поредак, а травестија је песника јер је у стању да приповеда само оне приче које чланови његове породице слушају просто зато што је и то једна од њихових обавеза. Травестија је свештеника јер се богохулно понаша чак и онда када све укућане позива на молитву, на чијем крају љутито тврди да Бог уопште не постоји. А током читаве драме дејствује као лажни пророк зато што његово слепило, које је потпуно другачије од оног Тиресијиног, оличава његову ескапистичку склоност ка избегавању суочења са правим стањем ствари, док уједно упућује на чињеницу да он због своје прекомерне мизантропије будућност људског рода не жели ни да замисли.

Када се све то има у виду, онда постаје сасвим очигледно да је Хам у *Крају ипартизије* предочен као најгори могући владар и вођа – као слепац који је лишен јасне слике о стварности и било које визије будућности јер је потпуно опседнут својом средишњом позицијом у свету и својим мизантропским песимизмом. У појединим тренуцима те Бекетове антидраме чак се чини да би Хам својим егоизмом и песимизмом био заслепљен и када не би био лишен очињег вида. А уједно се стиче утисак да његове садистичке наредбе у потпуности оличавају разорност голе силе која је лишена било какве творачке димензије владања, због чега је сведена на једну дубоко патолошку и безмало танатократску логику, која једини излаз из катастрофалног стања ствари види у *холоциду* као крајње деструктивном феномену колективне смрти. Тиме се код Бекета на екстремно узнемиравајући начин потврђује дубоко забрињавајуће запажање Гинтера Андерса да је у 20. веку, уз изузетно обеспокојавајући „став ‘Сви људи су смртни’“, на снази и један много страшнији став да се човечанство „као целина“ може „убити“ (Таурек 2009: 38). А због тога се чини да Бекетов *Крај ипартизије* говори о најгорим могућим аспектима (не)моћи људске природе, која би, и поред својих бројних слабости, ипак могла да постане довољно моћна да поништи и саму себе и све друге појавне облике природе.

А притом је посебно индикативно то што се у овој Бекетовој антидрами чак и Хамова стално понављана крилатица „гурамо напред“, која због свог макар начелног одупирања људској статичности и коначности представља њен барем донекле ведрији рефрен од оног недвосмислено суморног „нема више“, углавном своди на мучно споро кретање ка смрти или на неки други вид тобожњег напредовања које је Хамовим деструктивним наредбама изобличено у назадовање људске врсте. То „гурамо напред“ (*We're getting on*) једна је од дубоко ироничних варијанти човековог идења „даље“ (*on*) упркос томе што је неки крај садржан већ „у самом почетку“ његовог живота, зато што то гротескно гурање „напред“ оштро исмева упорна стремљења људи ка индивидуалном и колективном напретку и усавршавању, као и разне оптимистичне идеје хуманизма који је намеравао да „биолошко, дискурзивно и морално увећавање људских способности“ доведе у непосредну „везу са

телеолошки устоличеним, рационалним прогресом“ (Beket 1984: 127; Beckett 1990: 96; Brajdoti 2016: 43). Ту наоко прогресивну крилатицу, која на дубоко ироничан начин евоцира Камијево оптимистично подсећање на то да се Сизофов „камен“ и даље „котрља“ (Kamí 2008б: 188), непокретни Хам једва покретном Клову понавља чак и након саопштења да је напољу смрт, чиме код њега подстиче најопаснију могућу илузију да је једини вид напретка којем људи у потпуно катастрофалним околностима могу да стреме онај који подразумева њихово заједничко „гурање“ ка потпуном ишчезнућу човечанства. А сам Бекет управо због тако морбидних Хамових илузија њега и његову породицу затвара у оквире њиховог станишта, где се њихово апсурдно гурање „напред“ своди на неку врсту њиховог назадовања или јаловог идења у круг, којим се јасно истиче колико се лако прогрес људске врсте може изобличити у неки појавни облик њеног регреса или потпуно јаловог понављања одвећ сличних егзистенцијалних образаца, какво напослетку има сасвим исти или још гори ефекат од потпуне пасивности људи.

Уз све то, Бекет и саму Хамову непокретност и Кловов успорен, трапав и болан ход предочава као својеврсна отеловљења (ауто)деструктивности човечанства, превише уморног и озлеђеног због свог сталног „напредовања“. А тиме својој публици скреће пажњу на сталну опасност од само привидног или само делимичног људског напретка, као и на потенцијалну штетност идеје о незавршивости људског развоја, која је инхерентна управо хуманистичко-просветитељским представама о бескрајном цивилизацијском прогресу. Зато он у овој својој дистопијској антидрами, поред разних других стално измичућих крајева, нарочито истиче тај који је везан за идеју бесконачног усавршавања човечанства. Потенцијалну штетност те идеје он истиче чак и тиме што управо непокретног и остарелог Хама приказује како стално инсистира на динамичности коју подразумева његова барем донекле сизифовска крилатица „гурамо напред“, док знатно млађег Клова који може да се креће, али не и да седи, приказује као потпуно премореног човека који прижељкује крајње статичну варијанту (анти)утопије – једном заувек успостављени ред „у којем ће све бити тихо и мирно и свака ствар на свом последњем месту, под последњом прашином“ (Beket 1984: 152). А тако парадоксалним жељама својих протагониста аутор *Годоа* и у овој својој драми истиче чињеницу да сваки човек одвећ често прижељкује управо оно што њему лично не може да се оствари. Стога он и у њој исмева оне људе који сами себе спутавају да се личној и колективној стагнацији и назадовању одупру аутентичним варијантама утопизма.

Зато је Адорно *Крај њарџије* с правом анализирао као протест „против устројства свијета“ које је толико „послушно према закону регресије да тај свијет већ заправо више не располаже никаквим протупојмом“ (Adorno 1985: 188). А његову је радњу луцидно сагледао као „музички компонирану преко двију тема као некад двострука фуга“, при чему је прву тему, ону

која подразумева да у једном катастрофално лошем свету још само „треба скончати“, описао као Хамово шопенхауеровско „нијекање воље за животом“, док је другу тему, коју је сагледао као Кловову, описао као тему пргавог слуге „бијесно импотентног патријарха“ који се више или мање „костријеши против смакнућа“ (Adorno 1985: 209-210). Таквим запажањима Адорно је дотакао саму срж дубоко песимистичног *Краја њарџије* у којем се управо због сталног преплитања једне потпуно нехумане партије вођене против опстанка људске врсте са другом барем донекле хуманом партијом вођеном против смрти ниједна од тих „партија“ не завршава ни на самом крају те антидраме. Уместо тога, просто се продужава све горе истрајавање човечанства које сведочи о томе да чак и „фантазма вјечности“ и бесконачности може да буде „сама своје проклетство“ (Adorno 1985: 213).

Притом су ти антиутопијски аспекти ове Бекетове екстремно негативне позоришне дистопије у њој изражени до те мере да безмало у потпуности подривају неке од кључних идеја хуманистичког утопизма. Поред старе хуманистичко-просветитељске идеје о непрестаном напредовању човечанства, и још древније људске жеље за вечним животом, они подривају и базичне људске тежње ка успостављању барем донекле прихватљивог поретка у свету. Јер нечег отворено антиутопијског има и у томе што Клов по Хамовој заповести – „Батали то!“ – у једном тренутку одустаје од било каквих даљих покушаја да у њиховом бедном станишту „направи“ макар „мало реда“ (Beket 1984: 152). А нешто се отворено антиутопијско сасвим јасно уочава и у томе што Клов пред сам завршетак *Краја њарџије* истиче да ни унутар ни изван њиховог станишта није пронашао ниједну од благодети живота на земљи. Свуда је, каже, наилазио само на патњу коју ни на крају Бекетове драме не уме да оконча, а ни да уочи тренутак који означава њен или барем његов крај: „то се никад неће завршити, ја никад нећу отићи. (Пауза.) А онда, једног дана, то се изненада заврши, промени, [...] то умре, или то сам ја, а ја ни то не схватам. [...] Кажем себи да се земља угасила, мада је никад нисам видео упаљену“ (Beket 1984: 164).

Најважније је, ипак, то што на самом крају *Краја њарџије* о некаквом угаснућу, можда чак и читавог света, говори и главни антијунак Хам. Он од Клова тражи да га покрије чаршавом да би се бацио на „стари крај партије, изгубљене давно“, и да би „с губитком раскрстио“ (Beket 1984: 164). А након што констатује да је време „закључено“, Хам самоме себи наређује да „баци карте“, па одбацује своју пиштаљку и играчку пса, док на лице враћа крваву марамицу с почетка сценских збивања, констатујући притом да ће своју недовршену „партију“ даље играти сам (Beket 1984: 164-165). Стога и Хамове и Кловове завршне реплике стварају утисак неизбежног примицања неког несрећног краја, упркос томе што се у овој Бекетовој антидрами окончава само њихова расправа о насловном најављеном „крају партије“, док се сама „партија“ наставља некуда „даље“ (Beket 1984: 158). Али ипак се и у тако

фрустрирајућем завршетку те екстремно негативне деонтичке дистопије може пронаћи макар једно зрно оптимизма пошто би тај њен наглашено отворени крај, између осталог, могао да упућује и на барем донекле утешну могућност да људски род од хуманистичких идеја о бескрајном напредовању човечанства није у стању да одустане ни у оним фазама свога пропадања које доживљава као завршне. Јер такав крај јасно указује на чињеницу да чак и у крајње сведеним егзистенцијалним околностима, у којима „нема више“ ни људске воље за истрајавањем у животу, обично недостаје и потпуно нељудски порив за препуштањем свих живих бића коначном ишчезнућу. Већ и то што Клов на самом крају сценског збивања ипак остаје да стоји поред безмало мртвачки укоченог Хама, упркос томе што је потпуно одевен за пут који би могао да га одведе у вероватну смрт, јасно сведочи о томе да ниједан човек, па ни сам творац *Краја њарџије*, не сме да докрајчи причу о људској цивилизацији. Иако тај Клововостанак на Бекетовој позоришној сцени није нека нарочито охрабрујућа потврда опстанка људске врсте и јачине њене воље за живљењем, он ипак јесте убедљива демонстрација слабости њене воље за умирањем. Јер ни највећа егзистенцијална оскудица ипак не може да прекине сваки вид човековог гурања „напред“ и да подстакне најгоре могуће опредељење човечанства за дефинитивно окончавање већ започетог смака света, те за изрицање потпуно „безрезервног *ga*“ смрти читавог људског рода (Ricoeur 1966: 479). Тако да се Сизифов камен, чак и у оквиру Бекетовог дубоког антрополошког песимизма, и даље „котрља“ (Kamí 2008b: 188).

### 3.4. Смрт светског путника и (не)моћ људске имагинације: модална ограничења у Мајтоновој алетичкој дистопији *Мојући светови*

Прослављени канадски књижевник, математичар и филозоф Џон Мајтон интензивно је истраживао разне могућности људског постојања, а уједно је разматрао и недовољно истражене (не)могућности досезања човекове бесмртности. Зато је главног протагонисту своје најпознатије драме приказао као само делимично мртвог човека – као натпросечно интелигентну жртву једног бизарног убиства (и још бизарније крађе мозга) која непрестано лута кроз разне могуће светове. На самом почетку те своје постмодернистичке драме из 1990. године, која је десет година касније преточена у чувени филм Роберта Лепажа, створио је утисак да један бриљантни безрански посредник који се зове Џорџ Барбер није сасвим мртав јер га је приказао као крајње необичног светског путника који и после губитка сопственог тела покушава да оствари заједнички живот са својом животном сапутницом Џојс. А тек је пред крај *Мојућих светова* потврдио претпоставке своје публике да су та збуњујућа збивања из његове драме последица тога што је виновник Џорџовог и низа сличних убистава

један луди научник који се зове Пенфилд и који привремено одржава у животу његов мозак не би ли на њему вршио неуролошке експерименте.

Таквим предочавањем делимичне (бе)смртности једног натпросечно интелигентног човека којем је најпре наметнута телесна смрт, а онда и ускраћена она мождана, и чији је мозак због тога принуђен да доживљава читав низ могућих животних прича, Мајтон пркоси чињеници да сви људи морају умрети и преиспитује границе између људског живота и смрти. Међутим, у његовој постмодернистичкој драми и поред тога не доминира утисак људског тријумфа над смрћу него се, напротив, показује колико се лако биотехнолошке утопије освајања људске бесмртности и усавршавања човекових интелектуалних и имагинативних моћи могу преобразити у више или мање узнемиравајуће дистопије у којима људи бивају лишени сопственог тела, а самим тим и могућности аутономног и самосталног постојања. Главни протагониста Мајтонове драме у њеном фикционалном свету егзистира докле год његов вештачки одржавани мозак поседује имагинативну моћ због које његова (под)свест може да лута по најразличитијим могућим световима, међу којима тек последњи барем донекле одговара његовим жељама.

У тако конципираним *Мојућим световима* имагинативна способност Мајтоновог Џорџа није приказана као нека благодет која тог крајње необичног светског путника води ка испуњењу његових љубавних жеља и ка остварењу разних интелектуалних потенцијала, него као дубоко узнемиравајућа принуда непрестаног лутања, која простор његових имагинативних путовања све више претвара у својеврстан лавиринт. У бројним измаштаним световима кроз које се креће, Џорџ увек изнова среће вољену жену коју осваја само понекад, а и тада само привремено. Притом не добија чак ни могућност да бира у ком ће се имагинарном свету затећи, а ни потребне вештине да се у затеченом свету на одговарајући начин оријентише. Зато је он у *Мојућим световима* предочен као један ахасеровски путник који се у разним световима сопствене имагинације непрестано губи, а притом никада не успева да заувек пронађе оно што највише жели. А из истог се разлога Мајтонов фикционални свет у којем се његовом протагонисти све то догађа доживљава као једна дубоко узнемиравајућа алетичка дистопија у којој разне могућности људског постојања нису јасно разграничене од само делимичног или потпуног непостојања.

Кроз такав приказ Џорџових имагинарних лутања Мајтон показује да безбројне имагинативне могућности људи, које се обично доживљавају као један од темељних видова њихове слободе, у одређеним околностима могу да дејствују као више или мање спутавајући лавиринт. А уједно ствара утисак да би чак и науком омогућена бесмртност људи могла да представља само још једно ограничење њихових потенцијала ако би се свела на немогућност човековог умирања и на нужност његовог истрајавања у недовољно задовољавајућем животу. Због тога се и у Мајтоновим *Мојућим световима* тематизује патос

(бес)коначности који је мучио и антијунаке Бекетовог *Краја њарџије*, али се код Мајтона тај патос предочава на битно другачји начин. Пошто је његова позоришна дистопија алетичког модалног типа, узајамни односи између онога што је у њеном фикционалном свету могуће, немогуће или нужно стварају утисак да је Џорџ био много срећнији у стварном свету *Мојућих светиова* него у читавом низу оних имагинарних, у којима узалуд трага за оним што је са својом животном сапутницом Џојс већ имао или могао имати у стварности. О благодетима његовог некадашњег живота са њом најбоље сведочи она сама када у претпоследњој сцени Мајтонове драме тврди да су они били „веома срећни“ и планирали да буду још срећнији: „Због мене је хтео да остави посао на берзи. А ја сам хтела да оставим свој истраживачки рад како бих путовала са њим по свету. Био ми је најважнији [...] Остало је много онога што нисмо урадили“ (Мајтон 2006: 420). Такви Џојсини искази стварају утисак да је Џорџова делимична смрт потпуно онемогућила остварење њихових заједничких планова и да је његове егзистенцијалне могућности свела на стално осујећивање њихових жеља.

Притом је тај утисак у најужој вези са Мајтоновим подробним преиспитивањем оних транс- и постхуманистичких тенденција савременог доба које ће се нарочито развити у 21. веку, а које су већ у 20. столећу утопијски настојале да иновативним биотехнолошким интервенцијама трансформишу или усаврше менталне и физичке способности људи, те да продуже човеков животни век.<sup>13</sup> Штавише, с тим су утиском повезане и стварне околности које су Мајтона подстакле на писање *Мојућих светиова* јер је он превасходно био подстакнут експериментима америчко-канадског неурохирурга Пенфилда који је средином 20. века електричним импулсима стимулисао одређене делове мозга својих пацијената (Stephenson 2006: 76). Зато је ову своју драму и уобличио у књижевно дело у којем тематизује неку врсту присилне трансхумане и постхум(а)не егзистенције свог главног протагонисте, која њега на крајње нехумани начин присиљава на лутање по могућим световима измештеним негде између људског и нељудског начина постојања. Таквом тематиком Мајтон је истакао управо оне варијанте трансхуманистичког трансформисања људског тела које могу да створе неке нове појавне видове нехуманости чак и онда када су замишљене као биотехнолошко усавршавање човековог смртног тела и продужавање његовог ограниченог животног века. А уједно је своју алетичку

<sup>13</sup> Трансхуманизам се данас обично сагледава као (пост)модерна тековина која хуманистичку варијанту антропоцентризма преосмишљава посредством разних могућности превасходно биотехнолошких доградњи и надградњи људског тела и духа, које треба да усаврше и/или да продуже човекову егзистенцију. А постхуманизам се обично сагледава као критичко преиспитивање не само хуманистичког антропоцентризма него и недовољно опрезних трансхуманистичких покушаја доградње и надградње људских бића. Више о томе видети у: Brajdoti 2016.

дистопију у великој мери сврстао међу књижевна остварења биопанка – (пост)-модерне научнофантастичне књижевности која технолошки *novum* много чешће проналази у потенцијалним достигнућима медицине и биохемије него у могућим открићима физике и астрофизике које су дуго биле у фокусу научне фантастике.

Па ипак, тематизација биотехнолошких иновација у Мајтоновим *Мојућим свейовима* није превасходно везана за оно што се налази у средишту многих биопанк дела – за генетички инжењеринг или клонирање – него за покушаје неуролошког и когнитивног усавршавања човекових интелектуалних и имагинативних способности у технолошки посредованом свету. Зато та његова постмодернистичка дистопија умногоме иновира (пост)-модерне биопанк матрице, док истовремено евоцира и нека стара књижевна и филозофска дела која су посвећена људском идентитету и имагинативним способностима. Притом нарочито често евоцира управо она дела која су потекла из пера малобројних филозофа који су, слично самом Мајтону, уједно били и математичари и религиозни мислиоци. Често, на пример, алудира на најважнија остварења Декарта – изумитеља аналитичке геометрије и аутора *Метафизичких медитација*, који је интензивно размишљао о различитим начинима постојања и о људском мислећем субјекту, затим на кључна остварења Лајбница – творца инфинитезималног рачуна и аутора *Теодијеје*, који је разним аспектима своје филозофије истицао важност свакојаких могућности, те на главне списе бискупа Барклија, кога су, осим идеалистичке метафизике и оштрог подривања атеизма, прославила и његова математичка спорења са Њутном. А тако необичним спојем савремених књижевних биопанк матрица са древним филозофско-математичким медитацијама о Божјој (све)моћи и о људским знатно скромнијим способностима ова Мајтонова драма интензивно преиспитује значај и аутономију људског разума и дубоко проблематичну идеју да би сам људски мозак човеку могао да обезбеди задовољавајући облик постхум(а)ног постојања.

Због таквих тематских преокупација Мајтон у средиште сваке сцене својих *Мојућих свейова* поставља управо човеков мозак. У првој сцени те драме он га приказује као главни разлог убиства натросечно интелигентног Џорџа Барбера и као једини „предмет“ који је од њега украден, и поред тога што се у његовом џепу у тренутку убиства налазило чак „хиљаду долара“ (Мајтон 2006: 383). У другој сцени Џорџову вољену Џојс приказује као универзитетску професорку неурологије која не схвата зашто људи себе не замишљају као бића која поседују два мозга него бојажљиво прижељкују само „најбезначајније промене“ свог идентитета или саме стварности (Мајтон 2006: 386). А самог Џорџа предочава као њеног духовитог удварача који шаљиво тврди да уопште „нема мозга“, што Мајтонова публика већ тада схвата као драмску иронију и као јасан показатељ тога да Џорџов мозак није украо само његов убица, него

да га је, на неки начин, украла и сама Џојс, која је заправо главни „кривац“ за то што се његове мисли, чак и онда када су потпуно одвојене од његовог тела, углавном роје само око ње. У трећој сцени *Мојућих светлова* Мајтон приказује један пословни разговор током којег Џорџ свог саговорника успева да задиви својим способностима брзог рачунања, посредством којих и на позоришну публику оставља утисак генијалног човека чији је мозак у стању да брзином једног рачунара решава чак и најсложеније математичко-економске проблеме.

Људски мозак на разне начине фигурира и у потоњим сценама ове Мајтонове алетичке дистопије чији протагониста дословно „мисли, дакле, постоји“, упркос томе што је безмало у потпуности лишен своје „телесне супстанције“ и сведен на ону коју је Декарт описивао као „мисаону“. Тако се у *Мојућим светловима* све време истражује оправданост вишевековне хуманистичко-рационалистичке традиције истицања онога што је рационално у људском бићу, при чему се уједно упозорава и на то да таква традиција истрајава и у савременим трансхуманистичким настојањима, упркос томе што је одавно уочено да је рационализам у више наврата „издао праве [...] могућности људскога разума“ (Suvin 2010: 168).

Због свега тога Мајтонови се *Мојући светлови* читају као постмодернистичка варијација на често тематизовани научнофантастични мотив лудог научника чија је наука потпуно „бескорисна или – још горе – корисна за политичку тиранију“ (Suvin 2010: 168). Та позоришна дистопија, чији су доминантни алетички модалитети најуже спојени са оним епистемичким, у великој је мери повезана са раблеовско-свифтовском традицијом опирања претераној рационализацији човека, а у нешто је мањој мери повезана и са батлеровско-морисовском традицијом отклона према индустријализацији друштва. Код Мајтона се, међутим, кроз експлицитно истраживање технолошки посредованих имагинарних светова једног натпросечно интелигентног човека уједно пледира и за оснаживање људских интелектуалних и имагинативних способности у технолошки развијеном постмодерном свету, па ова његова драма, упркос томе што тематизује екстремну злоупотребу медицинских и биолошких открића, у исти мах евоцира и верновско поверење у научно-технолошки развој, као и Сен-Симоново наслућивање далеоксежних домета науке, уметности и других превасходно рационалних и имагинативних делатности људи. Због тога ова постмодернистичка дистопијска драма у великој мери оличава противречја саме научне фантастике која с једне стране подстиче људску веру у то да ће нас сопствене интелектуалне способности разним лековитим или стимулишућим интервенцијама учинити јачим и дуговечним, док с друге стране подгрева човекове сумње и бојазни да су све „тобожње технике *сиречавања смрти*“ пука „средства њеног успоравања“ (Тота 1980а: 127). Такве сумње и страхове ова драма нарочито подстиче својим крајем јер и у њој, као и у већини других дистопија алетичког модалног

типа, напослетку тријумфује смрт. Због тога су и Мајтонови *Мојући светови* у безмало потпуном сагласју са Рикеровим тезама о нужности човековог умирања и са Долежеловим умногоне песимистичним закључком да је „корен трагичности *conditionis humanae* управо у томе што“ људска природа, и поред „научног и технолошког напретка“, ипак не може да побегне „од алетичких ограничења природног света“, а нарочито не од човекове смртности (Doležel 2008: 131).

Међутим, Мајтонови *Мојући светови* проналазе разне начине да пркосе чак и тако суморним закључцима јер у потпуности припадају типу дистопија које у овој књизи тумачимо као позитиван појавни вид алетичке дистопијске имагинације. У свом онтолошки слојевитом фикционалном свету *Мојући светови* не нуде само узнемиравајуће визије људских егзистенцијалних (не)-могућности и нужности него се повезују и са позитивним тековинама хуманизма, које истичу конструктивне потенцијале људског разума, а и са позитивним аспектима транс- и постхуманизма, који границе људскости померају тако што указују на бројне предности неговања „континуума природа-култура“ и одговорног настојања људи да свој животни век биотехнолошким путем што више продуже (Brajdoti 2016: 31). На тај начин, *Мојући светови* истичу чињеницу да наука сама по себи није ни добра ни лоша, већ да је таквом чине начини и сврхе њене људске употребе. Имајући све то у виду, у овом се Мајтону посвећеном сегменту своје књиге бавимо бројним сличностима које постоје између те његове позитивне алетичке дистопије, Рикерових феноменолошких размишљања о позитивним аспектима утопија и Долежелових семантичких анализа бројних потенцијала алетичких фикционалних светова.

\*

Парадоксалан спој конструктивних и деструктивних аспеката људског кретања кроз разне имагинарне светове присутан је у свакој сцени *Мојућих светова*. Зато је та Мајтонова алетичка позоришна дистопија својеврсна ризница омиљених тема тог канадског књижевника, математичара и филозофа, које је он почео да разматра већ у својој Витгенштајну посвећеној мастер тези из филозофије насловљеној „Имагинација као метод у *Филозофским исцртавањима*“. У *Мојућим световима* предочава се, наиме, и моћ и немоћ људске имагинације да утиче на кључна збивања у стварном свету, чиме се ступа у експлицитан дијалог са разним теоријама могућих светова, почев од Лајбницевог филозофије и математике до савремене семантике могућих светова која је у Канади била најутицајнија у другој половини 20. века, када је Долежел предавао на Универзитету у Торонту, а Мајтон стварао своја књижевна дела. То је један од главних разлога због којих се ова драма не може одредити само онако како ју је жанровски дефинисала Стивенсонова – као детективска научнофантастична мистерија „са метафизичким обртом“ (Stephenson 2006:

75) – него се превасходно треба сагледавати као постмодернистичка позоришна дистопија алетичког модалног типа која је посвећена померању граница човекових могућности и преиспитивању домета савремене неурологије и медицинске етике. Мистерија Џорџовог убиства пуки је подстрек за много важнија питања која ова драма крајем 20. века поставља о могућим начинима људског постојања и нестајања у савременом технолошки посредованом свету и у имагинарним световима човекове маште. Управо се та питања уводе већ у првој сцени ове драме почетним разговором детектива о (не)могућим решењима крајње загонетног случаја Џорџовог убиства, пошто се у том разговору наоко узгредно говори о значају безбројних могућности за људски живот и смрт. На неке од тих могућности већ тада је усредсређен старији детектив Беркли, који је од свог млађег помоћника Вилијамса знатно више пријемчив за филозофске димензије људске егзистенције, док његов млађи помоћник тек касније почиње да интензивно размишља о сфери могућег, а и да ради на унапређењу појединих личних способности као полазник једног убрзаног течаја за усавршавање људске интелигенције и имагинације.

Па ипак, рзним могућностима неуролошког и интелектуалног усавршавања људи и њиховог живота много се више баве ликови научника из ове Мајтонове драме. Они знатно интензивније од оба полицијска детектива истражују људске имагинативне способности и начине постојања. А уз то сви Мајтонови протагонисти, а не само онај главни, пре или касније постају свесни своје неспособности да поуздано одреде природу света у којем се налазе и природу свог и/или туђег постојања у њему. Због свега тога, изузетно је тешко одгонетнути „не само ко је убио Џорџа него и какав је његов онтолошки статус“ (Stephenson 2006: 75), а једнако је захтевно одредити и онтолошки статус свих ликова и догађаја који су на Мајтоновој позоришној сцени предочени у оним призорима у којима је Џорџ потпуно делатан на позорници упркос томе што је његово тело већ на почетку *Мојућих светшова* приказано као беживотно.<sup>14</sup>

Притом све те недоумице додатно усложњава то што се Џорџ и његове менталне представе о самој себи у различитим призорима ове драме умногоме мењају, задржавајући притом само неке константе његовог личног идентитета – његово лично име, изванредну интелигенцију, те жарку жељу за заједничким животом са Џојс, са којом он постојану љубавну везу покушава да

<sup>14</sup> Ликови и догађаји из таквих призора *Мојућих светшова* не морају се тумачити онако како их анализирамо у овој књизи – као саставни делови Џорџових имагинарних светова који су онтолошки инфериорни у односу на фикционални стварни свет Мајтонове драме. То се може избећи ако се ова Мајтонова драма доведе у везу са модалним реализмом Дејвида Луиса или са савременим теоријама квантне физике и Хајзенберговим принципом неодређености. Зато овде напомињемо да је Елизабет Клавер *Мојуће светшове* већ читала у светлу савремених научних теорија и Луисовог модалног реализма, а и у светлу Екових анализа стварног и могућих светова. Више о томе видети у: Klaver 2006: 45-63.

оствари у свим својим идентитетским верзијама. Поред различитих Џорцових идентитета, у овој се Мајтоновој драми преплићу и различити идентитети Џорцове вољене Џојс, која у његовим имагинарним световима постоји у некакве три идентитетске верзије. Она се тек у претпоследњој сцени *Мојућим светишова* приказује као Џорцова супруга која је дубоко ожалостиена због његове преране смрти, а пре тога је он најпре среће као дистанцирану универзитетску професорку неурологије, да би се касније са њом срео поново, али као са берзанском службеницом, и то, како се њој чини, по први пут, при чему ни то није последњи приказ њиховог „првог“ сусрета. У неким таквим приказима њиховог сусретања она уопште није заинтересована за његове предлоге да се боље упознају, а у неким је заинтересована само делимично. Некада је жељна љубавних авантура са њим, а некада је потпуно ужасава то што он о њој много тога зна, док она о њему не зна ништа.

Нису, међутим, сви сусрети и разговори Џорца и Џојс у овој драми приказани као „први“, па се не може рећи да су *Мојући светишови* скројени од различитих варијанти њиховог упознавања. У тој позоришној дистопији, притом, није доследно спроведена ни „техника алтернативних развоја приче“, која је стекла велику популарност у периоду постмодернизма због Борхесове приче „Врт са стазама које се рачвају“, у којој један имагинарни „класични“ кинески роман поседује „сва могућа рачвања приповедног тока“ (Doležel 2008: 172), тако да ова Мајтонова драма не приказује ни различите варијанте и/или исходе љубавне везе двоје натопросечно интелигентних људи. Уместо тога, у њој доминира утисак да се различита, па чак и противречна збивања која се тичу Џорца и Џојс нижу без неког постојаног конфигуративног обрасца, а сасвим супротно начелима вероватности или нужности чију је важност у својој *Поетици* истицао Аристотел. Делује, штавише, да ова драма стреми ка нечему могућем, а невероватном – дакле, управо ка ономе што је Аристотел критиковао као нешто што у драмској уметности треба избегавати. А неретко се чини чак и то да се Мајтон у *Мојућим светишовима* поиграва и оним што је физички и/или логички немогуће јер он збивања из различитих позоришних приказа те драме међусобно не уклапа ни каузално, ни просторно, ни темпорално, док њене драмске ликове предочава на дијаметрално различите начине. Због свега тога на Мајтоновој позорници пре или касније метаморфозира безмало све. Поред личног идентитета и начина сусретања Џорца и Џојс, на сасвим се неочекиване начине мења и природа њиховог односа, па се чини да је Мајтонов Џорц приморан на то да у различитим могућим световима проживљава противречне романсе са различитим идентитетским верзијама једине жене коју воли, или пак да се суочава са разним околностима које га у већој или мањој мери лишавају могућности да са њом љубавну везу уопште започне.

Када се све то има у виду, онда постаје јасно да оријентацију у фикционалном свету ове Мајтонове алетичке позоришне дистопије превасходно

отежава поигравање њеног аутора потпуним или делимичним постојањем његових драмских ликова и збивања. Зато је Стивенсонова у својој анализи те Мајтонове драме већ применила Долежелове тезе о „аутентизацији“ – о преображају могућих ентитета у оне фикционалне захваљујући „перформативној снази“ фикционалног текста – не би ли помоћу њих и помоћу Јакобсонових теза о метонимији објаснила како Џорџ уочавањем метонимијских веза између различитих онтолошких новона *Мојућих светлова* почиње да схвата сопствену егзистенцијалну ситуацију (Stephenson 2006: 73-93). Имајући у виду њене луцидне закључке, у наставку овог сегмента наше књиге скретаћемо пажњу на оне аспекте Мајтонове постмодернистичке драматургије који се поигравају начинима и ступњевима постојања његових драмских ликова и збивања, а које Стивенсонова није размотрила у довољној мери, и поред тога што се они налазе у самој сржи Мајтонове алетичке дистопије.

\*

У самом средишту *Мојућих светлова* налази се питање на који начин и у којој мери њихов главни протагониста уопште постоји. Сумње у аутентичност, потпуност и природност његовог постојања не буди само почетни приказ његовог бживотног тела него безмало свака сцена те позоришне дистопије. И поред тога што Џорџ у њеној четвртој сцени за себе тврди да је „више од једне особе“, што одмах спаја са још интригантнијом тврдњом да „свако од нас постоји у једном бесконачном броју могућих светова“, Џојс његово биће у деветој сцени *Мојућих светлова* описује као само делимично постојећу и недовољно делатну авет: „Тако си пасиван – као дим – могла бих да провучем руку кроз тебе“ (Мајтон 2006: 390-391, 404). А бројне сумње у аутентичност и потпуност Џорџовог постојања подстиче и начин на који он сам у истој тој сцени описује лични доживљај сопственог бића, односно свог прелажења из једног света у неки други:

Има тренутака кад се моја свест помера... осетим како ми се својства топе, све што сам икада знао или осећао... ништа се не држи... то је страшно, али после неколико тренутака ја се прилагодим... прихватим тај нови живот. То ми се већ три године дешава (Мајтон 2006: 401).

Још сумњивији је један томе сличан опис Џорџовог урањања у сан који се јавља у шеснаестој сцени ове драме. У том опису, који се детаљно излаже у Џорџовом дијалогу са једним доктором кога, сходно дидаскалијским упутствима, игра исти глумац који тумачи и улогу злочиначког неуролога Пенфилда, објашњава се како Џорџово урањање у сан наликује на плутање неког дављеника изнад кога се налази „небо пуно облака, чије су ивице оштре као стакло“:

Понекад кад управо тонем у сан, ја мислим да плутам у мору... пет центиметара испод површине... како се љуљушкам у топлој сланој води као неко ко се удавио. Изнад мене је небо пуно облака, чије су ивице оштре као стакло. [...] Склапам очи и чујем гласове, а кад их отворим, опет сам окружен мрежом грања које ураста право у моју кожу (Мајтон 2006: 418).

Тај Џорџов опис сноликог плутања у мору, а на самој граници између живота и смрти, односно између стварности и ониричних или неких других илузија, Мајтонова публика доживљава као опис самог неуролошког експеримента којем је његов мозак подвргнут у течности стаклене посуде, зато што њу ивице које су „оштре као стакло“ одмах асоцирају на стаклене ивице Пенфилдове лабораторијске посуде, док је гране које Џорџ осећа као нешто што ураста у његово тело асоцирају на жице посредством којих се његов мозак вештачки стимулише у оквиру неуролошког експеримента. Стога Мајтонову публику нимало не чуди то што Џорџ недуго након тог описа плутања у мору, а упркос својој уверености у постојање „веома много светова“, долази до закључка да „постоји само један свет“, да је све само „сањао“ и да се налази „у стакленој посуди“ (Мајтон 2006: 390, 419).

Притом Мајтонову публику на уске оквире лабораторијске посуде за научно експериментисање, али и на широке могућности разних, а нарочито позоришних експеримената и илузија, асоцира и то што Џорџ до тог закључка о посуди долази док *иначе* и док се низ „*зигове собе*“ у којој се у том тренутку налази „*слива вога*“ (Мајтон 2006: 418). Зато је Стивенсонова те бројне асоцијације и подударности које су везане за границе између стварности и илузија, унутрашњости и спољашњости човековог тела, и људског постојања и непостојања, с правом протумачила као Мајтоново метатеатрално поигравање метонимијама и оним што Долежел назива аутентизацијом. Нарочито је занимљив начин на који је она повезала експерименталну посуду у којој Пенфилд Џорџов украдени мозак вештачки одржава у животу са плажом на којој се у неким призорима *Мојућих светлова* налазе Џорџ и Џојс, као и са самом Мајтоновом позоришном сценом низ чије се зидове понекад „*слива вога*“ (Мајтон 2006: 418). А једнако је занимљив и њен закључак да ти метатеатрални елементи ове драме уједно и подривају и потврђују постојање њених различитих светова. Јер *Мојући светови* своју публику увек изнова подсећају на чињеницу да се и позоришно искуство може доживети као урањање у неки снолики свет у којем и публика може да, донекле слично Мајтоновом Џорџу, постоји као (не)-свесни учесник у некаквом необичном (мета)театарском експерименту.

Због свега тога онтолошка слојевитост ове Мајтонове алетичке позоришне дистопије не збуњује само њене протагонисте него и њену публику. Потпуно поузданих ослонаца и оријентира у овом Мајтоновом метапозоришном комаду

уопште нема чак ни у оквиру дидаскалија зато што Мајтон и њих користи у сврху замагљивања граница које стварни свет његове драме раздвајају од њених насловом најављених могућих светова. Он, наиме, управо посредством дидаскалија већ на самом почетку *Мојућих светови* допушта „*ирејознајљиво*“ дублирање „*малих улоја*“ у тој драми, због чега глумци у свакој од својих улога могу да буду само делимично остварени као овај или онај позоришни лик (Мајтон 2006: 382). А то Мајтоново сасвим отворено поигравање ступњевима и начинима постојања фикционалних ликова доводи до тога да сви његови протагонисти, а не само онај главни, чији се мозак и интелектуално-имагинативни капацитети злоупотребљавају у оквиру Пенфилдовога неуролошког експеримента, постоје као могући ентитети који на позоришној сцени „лебде негде између фикционалног постојања и непостојања“ (Doležel 2008: 171). Због тога ова Мајтонова алетичка позоришна дистопија у потпуности потврђује Долежелово луцидно запажање да књижевност умногоме надилази бинарно размишљање о постојању јер фикционалну егзистенцију књижевних ликова не своди „на поларитет стварног постојања: ’бити или не бити’“, него им, напротив, омогућава да постоје „*на различитије начине, на различитим нивоима и у различитом степену*“ (Doležel 2008: 156).

Мајтонови *Мојући светови*, међутим, одлазе и корак даље од Долежелове *Хетерокосмике* јер подробно преиспитују Декартову тезу да је човеково мишљење поуздана потврда његовог постојања. Та постмодернистичка драма много радикалније од Декартове *методске сумње* проверава поузданост људске перцепције, когниције и егзистенције пошто су њени позоришни призори тако распоређени да сваки наредни доводи у питање неко од претходних чулних искустава, закључака или осећања њеног главног протагонисте, а уз то и саму природу и аутентичност његовог или било чијег постојања. Зато је Стивенсонова луцидно приметила да је Мајтон у *Мојућим световима* посредством Пенфилдовога неуролошког експеримента знатно драстичније од Декарта размотрио дубоко узнемиравајућу могућност да су читаво људско искуство и сама „стварност“ снелике илузије или обмањујуће варке неког злог демона (Stephenson 2006: 76). Он је Пенфилда очигледно представио као карикатуру Декартовог злог демона, а Џорџов изоловани мозак и обезглављено тело као карикатуре расположеног картезијанског субјекта.

Притом је Мајтон у овој својој постмодернистичкој дистопији илузорност разних егзистенцијалних модуса и променљивост алетичких и епистемичких капацитета људи истакао и тиме што је нагласио бројне неспоразуме и несасгласја међу својим протагонистима. Он је у њој показао да свако од њих има барем једну личну теорију о Џорџовом убиству, о људском животу и смрти, о свом или туђем (не)постојању, о утопијским хоризонтима људског друштва, о могућем и немогућем итд. А тиме је створио утисак да ова његова драма више од свега другог истиче моћ људских илузија да прикрију или потисну

оно што је стварно. Штавише, такав је утисак додатно учврстио тиме што ни у њеним завршним приказима није успоставио јасну границу између њеног фикционалног стварног света и имагинарних светова Џорџових сновиких визија. У тим приказима је, напротив, истакао да нечег необјашњивог и нелогичног има и у ономе што се у већини претходних приказа представљало као стварни свет *Мојућих светих* јер је неке необичности које су везане за истрагу Џорџовог убиства оставио потпуно необјашњеним. И поред тога што је напоследку открио да је Пенфилд крадљивац Џорџовог и још неких других мозгова, ипак није објаснио како је том лудом научнику пошло за руком да улази и излази из просторија у којима је извршавао убиства пошто су улазна врата неких од тих просторија била закључана изнутра. Штавише, у Мајтоновој драми није објашњено ни којим је средствима Пенфилд своје жртве лишавало њихових мозгова без „абразија“, а ни зашто је тело једног настојника, чије су сведочење детективи забележили током своје истраге, нађено „у замрзивачу фабрике у којој је радио“ са „свим симптомима“ да је његова смрт наступила због „смрзавања“, и поред тога што тај замрзивач „није био укључен“ (Мајтон 2006: 383, 410). Због свега тога, збуњени детективи и на крају своје истраге деле дубоко узнемиравајући утисак који су стекли на њеном почетку – да би менталне и физичке способности Џорџовог убице могле да буду много развијеније од способности обичних људи јер је он можда „у стању“ да се креће „крз зидове“ (Мајтон 2006: 406).

Таквог утиска није лишена ни Мајтонова позоришна публика, и поред тога што она ипак подозрева да би се све те наизглед натприродне појаве некако ипак могле објаснити пошто има у виду да извештаје о њима добија од недовољно способних и превише збуњених детектива који нису у стању да схвате како функционише „комора за губитак осећаја“ коју Пенфилд чува у својој лабораторији, а посредством које своје биће радикално редукује крајње необичним анестезирањем којим своју егзистенцијалну ситуацију чини барем донекле сличном оној Џорџовој (Мајтон 2006: 392). О интелектуалној неспособности Мајтонових детектива највише сведочи то што они у разговорима са сведоцима и осумњиченима за Џорџово убиство одвећ често стижу до потпуно бизарних закључака који чак и њих подсећају на клише (псеудо)научне фантастике. Зато се као крајње неуверљива решења Џорџовог случаја у разним сценама ове драме помињу и интервенције ванземаљаца, и алтернативна историја која подразумева победу нациста у Другом светском рату, и генетички инжењеринг којим би се људи припремили за борбу против оних који воде „битку за контролу над“ људским „мозговима“ (Мајтон 2006: 407). А поред свих тих бизарности, у неким се од детективских разговора помиње и телепатија јер детективи само посредством тог (псеудо)научно-фантастичног клишеа себи могу да објасне Пенфилдов увид да „група мозгова, у изолацији, може нешто да научи брже“ након што је „један од њих то већ

научио“ (Мајтон 2006: 392-393). Помињу се, штавише, и теорије завере и могућност да су црне рупе измишљене „да би се збунили руски научници“ (Мајтон 2006: 397). Све се те апсурдне претпоставке током ове драме нижу као чита пародија стандардног тематског репертоара (псеудо)научне фантастике. А упоредо с тим, и сами недовољно стручни детективи, уместо најмање апсурдног објашњења Џорцовог убиства, углавном нуде само поражавајућа признања о размерама свога незнања: „Чак не знамо ни како су секли лобање! [...] Има убица који јурцају овим градом и који су изгледа у стању да пролазе кроз зидове“ (Мајтон 2006: 406).

Иако Мајтонова публика сумња у постојање убица способних за пролажење „кроз зидове“, ипак и она дели дубоко песимистичан утисак детектива о људској интелектулној немоћи у сусрету са екстремним феноменима стварног или имагинарних светова. Притом у тим збуњеним детективима сасвим јасно препознаје својеврсне представнике савременог друштва, које достигнућа постхумане науке није кадро ни да разуме у потпуности, а камоли да спречи или да кажњава њихову злоупотребу. Зато ову Мајтонову драму, поред свега већ наведеног, дистопијском чини и то што се у њој на разне начине истичу границе људких интелектуалних, имагинативних и спознајних моћи.

Спознајни песимизам ове Мајтонове драме не ублажава чак ни решење мистерије Џорцовог убиства јер млађи од детектива у претпоследњој сцени признаје да је, враћајући Пенфилду мозак једног пацова на којем је тај неуролог такође вршио експерименте, код њега сасвим случајно затекао и украдене људске мозгове. То случајно разрешење средишње мистерије ове драме додатно појачава дубоко суморан утисак епистемолошког песимизма јер открива до које су мере ти неспособни детективи удаљени од шерлоковске или било какве друге употребе својих дедуктивних и имагинативних моћи. А уједно истиче и крајње поражавајућу чињеницу, на коју је Мајтонове детективе подсетио управо тај неуролог код кога су касније пронађени украдени мозгови, онда када им је својом тврдњом да смо сви „ограничени структуром свога мозга“ скренуо пажњу на специфичности алетичких и епистемичких ограничења различитих живих бића (Мајтон 2006: 414).

Једнако је обеспокојавајуће и то што су у овој позоришној дистопији, поред недовољно развијених детективских способности, предочене и недостатне компетенције научника. У њој, наиме, чак ни неуролози нису у стању да људску интелигенцију и егзистенцију на одговарајући начин објасне и унапреде, и поред тога што је један од њих спреман и на најтеже злочине да би се домогао капиталних научних открића. Пенфилд на крају ове драме признаје да је у свом злочиначком неуролошком експерименту, упркос његовој изразитој трансгресивности, успео да одржи само Џорцову „рудиментарну свест“ у „некој врсти стања нестабилног сна“ (Мајтон 2006: 420). А и Џорцова вољена Џојс признаје свој научно-истраживачки пораз у покушајима одгонетања

бројних мистерија људске егзистенције и интелигенције пошто она свој експериментално-теоријски рад описује као тежак и лишен оригиналности. Тако да Мајтон и посредством њених истраживачких неуспеха подсећа на то да је савремена наука још увек миљама удаљена од решавања главних мистерија живота и смрти јер и даље не зна које би све границе требало да прекорачи да би човеку жељном бесмртности и свезнања омогућила функционални прелазак из смртног живота у неки бесмртни и из сфере само делимичних егзистенцијалних спознаја у подручје оних свеобухватних.

Због свега тога стиче се утисак да Мајтон овом својом драмом баш пред крај 20. столећа, током којег је иновативна медицинска технологија интензивно преиспитивала феномен клиничке смрти, подробно разматра кључно питање медицинске етике: у којој мери човеково биће остаје људско, аутономно и интелигентно онда када је његов мозак вештачким путем одржаван у животу? Јер његова позоришна дистопија најпре показује да превасходно технолошки развој људског друштва нимало није ублажио човеков страх од умирања него је, напротив, „унео“ нека „нова неспокојства“ у људска сазнања о животу и смрти (Kordić 1980: 7), а онда детаљно преиспитује читав низ биоетичких недоумица: да ли вештачки одржавана активност људске имагинације може да буде прихватљива варијанта надилажења људске коначности, може ли се лична и/или туђа имагинација контролисати тако да се употребе све њене предности, а спрече све њене злоупотребе, у којој се мери може и сме управљати својим и/или туђим идејама, мислима, доживљајима, визијама, маштаријама, сновима итд. Постављањем свих тих питања аутор *Мојућих светиова* доминантна алетичка ограничења своје дистопијске драме умногоме преплиће не само са оним епистемичким него и са деонтичким, те своју позоришну публику експлицитно подсећа на то да човекова жеља за контролисањем сопственог бића, живота и света у којем живи понекад може да доведе до губитка неког важног аспекта његове људскости. Зато ће у наставку овог Мајтону посвећеног сегмента наше књиге сва та биоетичка питања бити разматрана упоредо са крајње необичним збивањима из његових *Мојућих светиова* која управо та питања увек изнова продубљују јер се одвијају у складу са модалитетима оних фикционалних светова које Долежел назива интермедијарним, док Мајтоновог главног протагонисту све време суочавају са оном варијантом странствовања коју Долежел назива алетичком.

\*

У оквиру своје фикционалне семантике Долежел издваја интермедијарне светове као оне који су нарочито флексибилни и подстицајни за књижевне ствараоце. Он луцидно примећује да управо њихов наративни потенцијал допушта чак и постојање физички или логички немогућих збивања. Притом

посебно истиче моћ интермедијарних светова да „комбинују модалне одлике“ природних и натприродних светова чак и онда када су оне „контрадикторне“, те да збивања и појаве које се чине натприродним или противречним „аутентизују“ као посебне сегменте природног света какви су снови, халуцинације, илузорне визије или пак као феномене чије особености тек треба да буду објашњене (Doležel 1997: 85). А Мајтон у *Мојућим световима* употребљава неке од тих предности интермедијарних светова јер већину збивања везаних за Џорџа напослетку објашњава као његова сновилика привиђења или илузије, док остала збивања која делују као нелогична и/или натприродна, а која су такође везана за Пенфилдове злочиначке експерименте, представља као необјашњене мистерије.

У исти мах, Мајтон се у својој драми поиграва и алетичким странствовањем њеног главног протагонисте, чија имагинативна и интелектуална лутања по самој граници између живота и смрти предочава као врло специфична егзистенцијална искуства која умногоме надилазе Долежелове типолошке категорије јер су уједно и хипо- и хипернормална. Будући да је Мајтонов Џорџ (псеудо)картезијански располућен на већ мртво тело и још увек жив мозак, он у фикционалном стварном свету *Мојућих светова* превасходно постоји као хипонормалан алетички странац који више не поседује своје тело, а самим тим ни било које од виталних способности које Долежел назива физичким и инструменталним. Међутим, Мајтонов Џорџ у исти мах постоји и као хипернормалан алетички странац јер се његове менталне способности ни у тако рудиментарном стању у каквом га Пенфилдов експеримент одржава ипак не губе, него се, напротив, барем донекле усложњавају. Опсег менталних операција Џорџовог мозга, који је том Мајтоновом драмском лику и пре Пенфилдовога експеримента омогућавао да буде врхунски математичар, умногоме се током експериментисања шири, тако да обухвата и могућност Џорџовог непрестаног имагинативног лутања кроз разне могуће светове уз барем минимално истрајавање у оном стварном. Због те своје хипернормалне димензије Мајтонов Џорџ самога себе почиње да доживљава као читав „скуп људи“ и као свезнајућег путника кроз сферу могућег, па се стиче утисак да се он само донекле шали онда када се хвали тиме што „све зна“ и што је „свуда био“, чак и у рају, у који ће, каже, ићи опет, али другачије опремљен за тај пут (Мајтон 2006: 385, 390, 418, 422).

Иако Мајтонова публика јасно види да у тим Џорџовим представама о самоме себи има много тога илузорног, ипак ни она не сумња у изузетност његових менталних способности чак ни после Пенфилдове процене да је његов неуролошки експеримент омогућио једино то да и даље „функционише само“ Џорџова „рудиментарна свест“ (Мајтон 2006: 420). Притом изузетност Џорџове интелигенције нарочито потврђује то што он у оквирима Мајтоновог интермедијарног фикционалног света успева да сам барем донекле одгонетне

оно што се детективима који удруженим снагама истражују његово убиство открива пуком игром случаја – мистерију сопственог крајње необичног постојања и лутања кроз светове.

Па ипак, та хипернормална димензија Џорџових менталних способности не успева да надомести све оно што његову егзистенцијалну ситуацију у овој Мајтоновој дистопијској драми чини хипонормалном. Зато у *Мојућим световима* доминира суморан утисак да су Џорџова лутања по могућим световима у знатно мањој мери израз његове слободе и изузетних интелектуалних способности, а у знатно већој мери показатељ огромних размера његове спутаности Пенфилдовим злочиначким експериментом и визијама и илузијама које његов вештачки одржавани мозак ствара у лабораторији тог полуделог научника. А уз то се стиче утисак да Мајтон у овој драми збивања из њеног фикционалног стварног света стално преплиће са илузорним визијама Џорџовог украденог мозга, као и са необјашњеним лутањем његовог крадљивца кроз различите светове, не би ли код своје публике подстакао оно што је теоретичар могућих светова Томас Павел луцидно назвао „онтолошким стресом“ (Pavel 1997: 113). Јер Мајтонова публика, посматрајући дубоко узнемиравајућа искуства разних житеља његовог интермедијарног фикционалног света, све више сумња не само у њихово него и у сопствено аутономно постојање. На такве сумње Мајтонову публику превасходно подстиче то што безмало сви његови ликови у већој или мањој мери страхују од могућности да би и њихови мозгови могли да буду злоупотребљени у оквиру неких научних експеримената или опште битке „за контролу“ људских мисли (Maјton 2006: 407).

Због свега тога Мајтонов интермедијарни фикционални свет дистопијским чини пре свега то што се у њему стално подсећа на чињеницу да сваки човек може да буде лишен аутономног постојања и сведен на пуне маштарије или на неки други вид живљења у заблуди. Зато је Стивенсонова, тумачећи ову постмодернистичку драму, с правом истакла крајње узнемиравајуће аспекте њене онтолошке слојевитости. Али је ипак ни она није препознала као парадигматично алетичку постмодернистичку дистопију која својим интермедијарним фикционалним светом проблематизује нека од кључних онтолошких питања која је теоретичар могућих светова Брајан Мекхејл истакао као типично постмодернистичка, и поред тога што је сасвим очигледно да Мајтон у *Мојућим световима* не преиспитује само разнолике начине и размере у којима могу да постоје разни имагинарни светови него и „стварност“ саме стварности – исту ону коју је у *Посймодерном сјању* подробно преиспитивао Жан-Франсоа Лиотар.

А посебан је куриозитет то што ова Мајтонова постмодернистичка дистопија егзистенцијалну и епистемолошку сумњу и „онтолошки стрес“ буди и тиме што истицањем најуже везе између својих доминантних алетичких модалних ограничења са оним епистемичким и деонтичким скреће пажњу

на велику утицајност разних људских идеја и визија које постоје и дејствују независно од својих изумитеља. Јер нимало није случајно то што се у *Мојућим свейшовима* истиче да управо интелегентнији и искуснији детектив који се презива Беркли са зебњом памти једну научну тезу о аутономном постојању бројева, идеја и разних мисаоних феномена:

Још се сећам шта је рекао онај научник. Рекао ми је: „Зар мислите да бројеви нису постојали и пре него што смо их ми људи пронашли? [...] Свака помисао која вам падне на памет, полицајче, постојала је и пре него што је вама пала на памет. А таква размишљања утичу на нас. Те могућности се роје око нас... Понекад човек скоро може да их види“ (Мајтон 2006: 414).

Тим Берклијевим истицањем аутономног постојања читавог низа могућности, које се свуда око нас „роје“ у обличју идеја које на нас утичу чак и пре него што их замислимо, Мајтонова публика се позива на поновно сагледавање основних постулата филозофије, нарочито оне идеалистичке. Мајтон је очигледно подсећа на главне филозофско-математичке поставке чувеног ирског филозофа и бискупа Џорџа Барклија, кога је прославила управо идеалистичка метафизика, посредством које је он стварност идеја доказивао оспоравањем уверења о стварности материје. На барклијевско преиспитивање стварности материје и атеистичког погледа на свет Мајтон своју позоришну публику позива већ и самим презименом интелегентнијег детектива Берклија (Berkley) које јасно алудира на презиме Џорџа Барклија (Berkeley) и на његову идеалистичку идејну позицију. А умногоме је индикативно и то што се име Мајтоновог главног протагонисте Џорџа, чији мозак и идеје постоје мимо његовог тела, у потпуности подудара са личним именом тог главног представника иматеријализма.

Па ипак, те експлицитно барклијевске асоцијације ову Мајтонову алетичку дистопију нипошто не затварају у оквире Барклијевог или било којег другог идеализма пошто се у њој, поред онтолошке утемељености сфере материјалног и стварног, уједно преиспитује и онтолошка утемељеност сфере идејног и идеалног. Штавише, безмало се сви њени метатеатарски аспекти истовремено испољавају и као мета(анти)утопијски, па ће у закључном и најобимнијем сегменту овог последњег поглавља наше књиге бити речи управо о утопијским и антиутопијским димензијама Мајтонове алетичке дистопије.

\*

У својим *Мојућим свейшовима* Мајтон показује да се сфере могућег, идејног и идеалног, нажалост, одвећ често занемарују или злоупотребљавају у

људском животу, нарочито онда када их људи не негују и не користе у складу са аутентичним утопизмом. У тој алетичкој дистопији он наглашава размере човекове имагинативне (не)моћи да усаврши најпре самог себе и читаву људску врсту, а онда и целокупан свет. Притом ту човекову (не)моћ не разоткрива само у збивањима везаним за Џорџова и Пенфилдова лутања кроз могуће светове него и у збивањима везаним за Пенфилдове и Џојсине научне напоре да истраже могуће последице тога што управо људска бића имају изузетно развијену машту и разне друге мождане функције које представљају „највеће благо у свемиру“ (Мајтон 2006: 417).

Стога је посебно индикативно то што Пенфилд за своје жртве бира нарочито интелигентне људе, чији мозак доживљава као садржајнији предмет за своја експериментална изучавања оних имагинативних образаца који се тичу замишљања и планирања будућности, а које тај злочиначки неуролог издваја као кључну „еволутивну предност“ људских бића (Мајтон 2006: 393). А једнако је индикативно и то што Пенфилду управо Џорџов случај лутања по разним имагинарним световима показује да ни та „еволутивна предност“ људске врсте није довољна за остварење утопијског подухвата замишљања и уобличавања једног савршеног света. Џорџова имагинативна лутања, напротив, откривају барем делимичну утемељеност главног аргумента радикалних антиутописта – да утопију чак ни натпросечно интелигентни људи не могу да замисле као потпуно савршен свет. Јер тај бриљантни математичар непрестано покушава да оствари своје љубавне жеље и превасходно интелектуалне прохтеве своје вољене Џојс, али и поред тога у свим могућим световима Мајтонове драме узалуд трага за оним светом који би заиста био „најбољи од свих могућих“. Због тога Мајтонов Џорџ, упркос својој натпросечној интелигенцији, јако личи на Волтеровог наивка који је у *Кандиду* узалудно трагао за вољеном Кунигундом и за светом какав би „најбољи од свих могућих“ требало да буде. И поред тога што оштроумни Џорџ своју вољену Џојс у разним имагинарним световима успешно проналази, и то неретко баш као научницу посвећену утопијским размишљањима о могућим видовима унапређивања човекове интелигенције и усавршавања људског друштва, он ипак ни у једном од тих светова не остварује ни њене ни своје утопијске снове него, напротив, проживљава разне дистопијске кошмаре у којима му се Џојс обично јавља као жена која је више или мање разочарана у своје и/или туђе интелектуалне капацитете и у уобичајене обрасце људског размишљања о могућем.

Но, и поред тога што ова Мајтонова позоришна дистопија на тај начин све време тематизује стално измицање „најбољег од свих могућих светова“, она ипак није волтеровска пародија Лајбницевог *Теодицеје*. Много је, напротив, ближа самој Лајбницевој филозофији, као и Долежеловој теорији могућих светова, пошто у великој мери настоји да прошири опсег управо лајбницеовских размишљања о сфери могућег. На импресивну личност и достигнућа аутора

*Теодицеја* Мајтон упућује већ и самим насловом *Мојући свейови*, којим евоцира један од главних предмета Лајбницових медитација. А на Лајбница алудира и умногоме индикативним професијама својих главних протагониста, којима очигледно евоцира бројна интересовања тог чувеног немачког филозофа и правника који је био и признати математичар. Управо је зато Мајтонов Џорџ врхунски математичар чак и у оним могућим световима његове драме у којима постоји као обичан берзански посредник или аналитичар ризика, док је Мајтонова Џојс надарена за лајбницовско филозофирање о могућем чак и у оним варијантама светова у којима не постоји као научница која је посвећена неуролошким могућностима побољшања људске интелигенције него као обична берзанска службеница. Притом и Џорџ и Џојс Мајтоновој публици увек изнова стварају утисак да је заједнички живот који би неке њихове идентитеске верзије могле да остваре сасвим очигледна варијација на „срећан брак“ између математике и филозофије који је обележио најважније Лајбницове списе. А није без значаја ни то што је приказ једног Џорџовог пословног интервјуа, у којем он некакав посебно захтеван математичко-економски проблем решава брзином једног рачунара, смештен већ у трећу сцену ове драме, и то као својеврстан омаж Лајбницовом инфинитезималном рачуну и машини за рачунање која је могла да израчуна и квадратне корене.

Чак је и сама Џорџова (псеудо)картезијаска сведеност на вештачки одржавани мозак својеврсна алузија на истицање „разума самог“ (*intellectus ipse*) у чувеном Лајбницовом додатку „осим разума самог“ (*nisi intellectus ipse*) главном емпиристичком постулату *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*. А притом се и неуролошка истраживања Џорџове вољене Џојс, која су посвећена могућностима неуролошког усавршавања људских бића, барем делимично темеље на главном Лајбницовом уверењу да је „идеја савршеног бића“ једна „могућа идеја“ (Riz 2004: 451), и поред тога што се Џојсине научне хипотезе, за разлику од Лајбницових филозофско-теолошких, не ослањају на идеју о Богу као потпуно савршеном бићу него на идеју о неуролошкој усавршивости људи и њихових друштвених заједница.

Значај и разноликост сфере могућег Мајтонова алетичка дистопија не истражује, међутим, само својим тематским преокупацијама које је чине блиском Лајбницовој филозофији него и оним тематским преокупацијама које је приближавају Рикеровом утопизму и „страсти за могућим“ (Ricoeur 1995: 206), као и Долежеловим размишљањима о алетичким модалитетима људске природе и фикционалних светова. Безмало сви Мајтонови позоришни прикази показују исто оно што истичу и нека од бројних Рикерових размишљања о утопијском истраживању разних појавних видова људске моћи – да у трагању за једним бољим светом није толико важно пронаћи неки алтернативни облик било које конкретне политичке моћи него да превасходно треба трагати за алтернативним видом моћи у односу на ону политичку, због чега најпре

треба размотрити оне алтернативе које може да оствари сама имагинативна и интелектуална моћ људи. Стога нипошто није случајно то што се у безмало сваком дијалогу из ове Мајтонове алетичке дистопије у већој или мањој мери разговара о нечијој визији утопијског усавршавања људске природе и друштва. Чак се и током Џорџовог пословног интервјуа наоко узгредно помиње један прагматични утописта Ерик Гудман, и то као „философ са Харварда“ који се обогатио тако што је банкарима држао часове из етике на основу своје утопијске теорије „рационалне добродушности“, пошто је управо тај харвардски утописта уважени аутор захтевних питања која се Џорџу у оквиру тог пословног интервјуа постављају (Мајтон 2006: 387).

О повезаности човекове природе и актуелног људског друштва са њиховим могућим утопијским алтернативама најчешће се, ипак, у овој Мајтоновој драми расправља у разговорима између различитих идентитетских верзија Џорџа и његове вољене Џојс јер су све њене идентитетске верзије више или мање надарене за размишљања о алетичким варијететима људског постојања. Једна од тих верзија већ у својој првој појави у *Мојим свећовима* замишља радикално алтернативну могућност да људска бића, уместо једног, поседују два мозга. А таквом крајње необичном визијом људске рационалности Џојс Мајтоновој публици одмах открива своју посвећеност неурологији и унапређивању човека развијањем рационалне стране његовог бића. Тако да је Мајтоновој публици већ на почетку његове драме сасвим јасно да је његова главна јунакиња пасионирана утописткиња рационалистичког типа, која додатно ојачавање људских капацитета замишља тако што у својим маштаријама дуплира управо рационални аспект људскости – исти онај који су рационалистичке варијанте хуманизма смештале у само средиште људских бића, а који као најважнији аспект људског постојања истрајава и у бројним транс- и постхуманистичким напорима да се разним умрежавањима људских бића са савременим биотехнологијама оснаже човекове менталне способности.

Са транс- и постхуманистичким биотехнолошким напорима повезана је и Џојсина друга замисао алтернативног и унапређеног људског постојања. Међутим, та њена друга замисао не подразумева дуплирање људског мозга него једно крајње необично умрежавање специфично људских капацитета са продуктивним потенцијалима биљног света. Џојс, наиме, размишља о томе колико би се човекови егзистенцијални капацитети проширили ако би људи постали кадри да врше „фотосинтезу своје хране“ (Мајтон 2006: 386). А притом и та њена крајње необична замисао о оснаживању људских способности посредством специфично биљних продуктивних капацитета, баш као и њена претходна идеја о удвојеном људском мозгу, убедљиво сведочи о њеној уверениости у корисност што већег одступања онога што се замишља као могуће од онога што већ јесте остварено у људској природи и друштву. Тако да обе њене екстремно необичне замисли о оснаживању човекових егзистенцијалних

потенцијала умногоне демантују један став који она заступа непосредно пре њих, а који на први поглед умногоне наликује на главно антиутопистичко и фаталистичко становиште зато што људске жеље и размишљања о алтернативном стању ствари обезвређује као нешто што је „глупо“: „Ја сам фаталиста. Мислим да је доста глупо желети да нешто изгледа другачије него што јесте“ (Мајтон 2006: 386). Јер управо те њене толико необичне замисли о радикалној надградњи људских потенцијала недвосмислено откривају да Мајтонова Џојс „глупим“ не сматра све људске жеље него само оне које се ограничавају на минималне измене стварности, а које се стога обично изражавају у форми бојажљивих вајкања као што су: „само да сам отишао на ону журку или прихватио онај посао“ (Мајтон 2006: 386). Зато се већ у другој сцени *Могућих светова* истиче да Џорџова вољена Џојс обезвређује само сувише скромна маштања о могућем, чиме људска бића у ствари подстиче на замишљање што радикалнијих егзистенцијалних алтернатива, умногоне сличних онима какве је, у оним варијантама које нису патолошки перфекционистичке и ескапистичке, хвалио и Пол Рикер, који је људску „страст за могућим“ увек претпостављао „тужној медитацији о непроменљивом“ (Ricoeur 1995: 206). Стога Мајтоновој публици већ на почетку његове драме постаје сасвим јасно да Џорџова Џојс никада не обезвређује све могуће алтернативне светове него само оне који су минимално другачији од оног стварног. Она критички став заузима само према недовољно маштовитим или недовољно храбрим људима који сматрају да су мања варирања у односу на оно што је у њиховом животу већ остварено много вероватнија од оних већих.

Због свега тога, стиче се утисак да је Џојс једини лик ове Мајтонове алетичке дистопије који поседује неке од главних одлика утописта какве високо вреднују пасионирани апологети утопијске имагинације и „страсти за могућим“ какви су Пол Рикер и Рут Левитас. Једино она свесно настоји да у својим визијама будућег и алтернативног начина (пост)људског постојања никада не буде премало маштовита, па се промишљено посвећује својој „страсти за могућим“ и на метаутопијски начин говори о корисности што одважнијег замишљања алтернативних светова, чиме у ствари заступа становиште о корисности оптимистичног прижељкивања нечег ултра-алтернативног. И поред тога што се такви њени ставови, због своје сасвим експлицитне радикалности, понекад приближавају ономе што је Рикер критиковао као негативан утопизам перфекционистичког типа, ипак је њена „страст за могућим“ много ближа позитивној него негативној варијанти утопизма. Зато се њене утопијске маштарије ни најмање не доживљавају као постмодернистичка верзија перфекционистичких жеља сличних онима за освајањем царства немогућег, које су у Камијевом *Калигули* умногоне допринеле пропасти најозлоглашенијег римског цара. Напротив, управо се због њених пасионирано оптимистичких ставова у овој Мајтоновој драми, чак и у оквиру алтернативних светова

Џорџови имагинације који су умногоме дистопијски, интензивно размишља о неком још алтернативнијем, а можда и бољем начину људског постојања, што *Мојућим световима* даје додатну онтолошку и антрополошку слојевитост.

Да Џојс никада не губи време на размишљања о недовољно крупним променама људских бића и света у којем они егзистирају нарочито је видљиво у шестој сцени Мајтонове драме. Јер она управо у том призору говори о једној идеји какве се понекад јављају у оквиру транс- и постхуманизма – о идеји да ће савремена неурологија људима омогућити драстичан бољитак какав ниједна политичка пракса није успела да оствари, и поред тога што се политика већ дуго декларише као „уметност могућег“ и остваривог. Таквим Џојсиним екстремно оптимистичним маштаријама експлицира се њена увереност у то да би неурологија могла да буде делотворнија и праведнија од било какве идеологије: „Има веома много непотребних патњи на свету. Ниједан политички систем није дао људима оно што желе. Али неурологија хоће“ (Мајтон 2006: 394). Овај Џојсин став из шесте сцене *Мојућих светова* више од свих других њених утопијских замисли сведочи о њеном поверењу у рационалне и имагинативне способности људи и о њеној уверености у могућност неуролошког усавршавања човека и света у којем људи живе. Зато научне идеје управо ове идентитетске верзије Џојс која је пасионирано посвећена неуролошким истраживањима највише наликују на „страст за могућим“ Пола Рикера, а нарочито на његово истицање Сен-Симонове варијанте научно-уметничке утопије, која позиције моћи у људском друштву препушта научницима, уметницима и интелектуалцима пошто верује да је спознајна и креативна моћ важнија и делотворнија од оне политичке. Те Џојсине научне идеје откривају њену страсну увереност у то да би развијена неурологија могла да усаврши не само људско тело него и људско друштво. А уједно остављају утисак да ниједна од њених идентитетских верзија не сумња у то да би човек био бољи и као биолошко и као друштвено биће уколико би постао интелигентнији. Све оне, напротив, на овај или онај начин заступају умногоме рикеровски став да човеков главни циљ не треба да буде освајање што утицајнијих друштвених позиција него усавршавање сопствених интелектуалних и имагинативних способности.

Због свега тога нема никакве сумње да је Џојсино неуролошко истраживање дијаметрално другачије од Пенфилдовога, и поред тога што и она, баш као и тај злочиначки неуролог, превише пасионирано истражује рационалне аспекте људске маштовитости. Јер сасвим је јасно да Џојс, за разлику од Пенфилда, своје изучавање људске имагинације, а и њу саму, стално покушава да одвоји од било каквог преступничког понашања људи тиме што се умногоме рикеровски усредсређује на продуктивно ширење не само разних људских способности и слобода него и разних људских дужности и одговорности. У том смислу је посебно индикативно то што она снатри баш о људском вршењу фотосинтезе пошто је тај биохемијски процес један од малобројних потпуно

ненасилних начина стицања и стварања енергије, и пошто би људи, уколико би ту специфично биљну продуктивну способност некако стекли, одмах постали кадри да заједно са биљкама дејствују као драгоцену „плућа“ своје планете.

На Рикерово изучавање човекове „страсти за могућим“, а нарочито на његове тезе о продуктивним потенцијалима утопијске друштвене имагинације, асоцира чак и начин на који Џојс у једанаестој сцени Мајтонове драме описује своју усхићеност приликом размишљања о сфери могућег као о подручју другачијем од „сваког садашњег места“ (Мајтон 2006: 409). Тај њен опис умногоме подсећа на Рикерово средишње одређење утопије као имагинативног истраживања могућности са позиције једног алтернативног *није*. Јер Џојс управо у тој сцени, поверавајући се Џорџу, описује једно своје необично јутарње расположење, збуњеност и изгубљеност, док у исти мах признаје да њу баш такво губљење у сфери могућег и алтернативног усхићује више од било чега другог:

Кад сам се јутрос пробудила, нисам могла да се сетим где се налазим. Мислила сам да сам на *неком новом месџу*... у *неко групо време*... не прошло, не будуће... на месту које се *разликује од сваког садашњег месџа*. Нисам осетила такву врсту усхићености још од детињства. Пливала бих при дну језера и посматрала светлост сунца на стенама, покушавајући да замислим како би било имати шкрге. Знала сам да би читав онај други свет ушао у мене ако бих само једном уздахнула (Мајтон 2006: 409).

Та Џојсина необично снажна усхићеност радикалним егзистенцијалним алтернативама, баш као и њена још необичнија жеља да поседује шкрге и могућност подводне егзистенције, у Мајтонову драму уводи још један вид утопијског истраживања егзистенцијалних могућности људи – истраживање гротескног споја хуманих капацитета са оним анималним. Џојсина утопијска визија поседовања шкрга потпуно је, наиме, комплементарна њеним претходним гротескним визијама које су подразумевале утопијску могућност спајања људских потенцијала са биљним капацитетима или радикално удвајање људских менталних капацитета посредством дуплирања човековог мозга. А притом су све те њене гротескне визије не-само-људског начина постојања изузетно блиске Долежеловим размишљањима о алетичким модалитетима јер подразумевају драстичне менталне и физичке трансформације људских бића и њихових „алетичких обдарености“ (Doležel 2008: 129). Зато и напредна неурологија коју на трансхуманистички начин прижељкује Џојс, а која је битно другачија од оне коју на злочиначке начине покушава да унапреди Пенфилд, подразумева врло радикалне промене људског идентитета. Јер она у ствари прижељкује ону варијанту неурологије која би људе претворила у ултра-рационална бића која су неуролошко-физиолошки знатно супериорнија

од данашњих – у натпросечно интелигентне особе способне за брзу и лаку контролу над својим мислима: „Једног дана ћемо бити у стању да усмеравамо и усредсређујемо наш нервни систем онако како то радимо с ТВ пријемницима“ (Мајтон 2006: 394).

Те будуће натпросечно интелигентне људе Џојс притом не замишља само као својеврсне биорачунаре него и као дуговечна бића која су отпорна на болна животна искуства: „Постојаће лекови који ће нам продужити живот, повећати нашу интелигенцију, лекови помоћу којих ће се брисати непријатна сећања“ (Мајтон 2006: 394). Слично многим савременим трансхуманистима, и она верује да ће будући супериорни људи „са сажаљењем“ гледати на данашње: „Личићемо им на животиње“ (Мајтон 2006: 394).

Међутим, такве Џојсине екстремно оптимистичне наде њу, нажалост, не доводе у везу само са трансхуманистичким и разним другим утопистима него је барем донекле приближавају и антиутопистима и махнитим научницима какве у овој Мајтоновој дистопији оличава Пенфилд. Те наде недвосмислено откривају чињеницу да и она, слично њему, цивилизацијски напредак жели да постигне посредством драстичног трансформисања самих људских бића, и то на физиолошком нивоу њихових неуролошких функција. Но, будући да Џојс, за разлику од Пенфилда, своје хипотезе никада не покушава да провери насилним путем, њене су идеје, и поред своје сасвим експлицитне радикалности, ипак много ближе утопијском него дистопијском полу онога што Рикер назива продуктивном друштвеном имагинацијом.

Ствари, међутим, додатно компликује то што су бројне Џојсине визије могућих начина унапређивања човекове интелигенције и људског друштва барем у извесној мери присутне и у оним призорима *Мојућих светлова* у којима се на сцени појављује Џослин – њена минијатурна и карикатурална двојница, коју, сходно дидакалскијским упутствима, треба да игра иста глумица која интерпретира и њу, али са периком на глави. Јер у тим се сценама Џојсини утопијски хоризонти размишљања о могућем много више него иначе преплићу са дистопијском и антиутопијском друштвеном имагинацијом. Тако се, на пример, у осмој сцени ове Мајтонове алетичке дистопије приказује како Џослин представља један брзи течај за усавршавање људске интелигенције који својим полазницима нуди потпуно нов начин размишљања, драстично „унапређење“ њиховог коефицијента интелигенције, боље памћење и развијеније креативне моћи, те бржи рад и складнију координацију „леве и десне хемисфере“ њиховог мозга (Мајтон 2006: 398). Притом се све те радикалне измене људског менталног склопа помпезно рекламирају као један сасвим нови вид револуције – „Револуције свесности“: „Будућност је овде. Придружите се револуцији која одбацује досадне вежбе и гњаваторске часове. Повећајте своју креативност и унапредите свој коефицијент интелигенције. Овај курс вас поставља тамо где и припадате – на брзу траку ка суперинтелигенцији“ (Мајтон 2006: 398).

Мајтоновој је публици, међутим, потпуно јасно да су ти рекламни трикови, који полазницима брзог течаја, између осталог, обећавају и могућност меморисања чак „хиљаду реченица“ након само једног слушања, крајње тривијална варијанта рационалистичких утопија – управо оних чијем је остварењу Џојс посветила најважније сегменте својих неуролошких размишљања (Мајтон 2006: 398). А јасно је и то да је и сам тај брзи течај само једна банална реплика Џојсиних научних експеримената пошто Џослин посредством тог течаја заправо тестира људску имагинацију, а нарочито јасноћу човекових имагинативних визија и њихову везаност за људску чулност и за материјални свет.

Стога нема никакве сумње да је екстремно наметљив и примамљив, али и крајње неуверљив оптимизам Џослиних рекламне псеудоутопије брзог и лаког усавршавања људске интелигенције само једна тобожња варијанта алетичког превазилажења људских интелектуалних и физиолошких ограничења, о којем је у шестој сцени *Мојућих свейова* говорила научница Џојс. Тим се псеудоутопијским оптимизмом у овој Мајтоновој алетичкој дистопији, убрзо после излагања Џојсиних дубоко промишљених ставова о што драстичнијем усавршавању људске природе и друштва, предочава најделотворнији мамац за лаковерне и сујетне људе, међу којима се, нажалост, налази и млађи и неискуснији од детектива који истражују Џорџов случај: „зашто да будете тупави кад можете бити паметни?“ (Мајтон 2006: 399). А притом се тај потпуно банални и наоко безазлени мамац за лаковерне и сујетне појединце истиче као очигледан показатељ тога да је већина тривијалних и/или манипулативних псеудоутопија рационалистичког типа утемељена на најчешћим заблудама сујетних и лаковерних људи да је њихова интелектуална и имагинативна способност ствар њихове одлуке или вежбе, а не исход читавог низа генетичких, неуролошких, психолошких и социјалних фактора. Због тога управо осма сцена *Мојућих свейова* на много шаљивији начин од осталих призора те драме показује да чак и најбаналније злоупотребе рационалистичког утопизма могу да имају екстремно штетне последице.

А притом се чак и у тој најшаљивијој сцени Мајтонове драме јављају и неки искази који на сасвим озбиљан начин тематизују опасност људског занемаривања или злоупотребе својих или туђих интелектуалних моћи и утопијских имагинативних визија. Јер управо се у тој сцени наводи једна чувена тврдња која људску имагинацију не представља само као менталну снагу него и као физичку, политичку и војничку моћ. Полазнике свога убрзаног курса Џослин, наиме, подсећа на то да „Имагинација влада светом“, при чему ту чувену тврдњу изричито наводи као Наполеонову, чиме његове освајачке подухвате евоцира као својеврстан доказ надмоћи људске имагинације над свим осталим човековим капацитетима (Мајтон 2006: 399). Отуда се тај велики војсковођа, који је у светској књижевности често фигурирао као главни

узор гордоумних младих ариविшта, а нарочито оних који су код Стендала и Достојевског постајали виновници тешких злочина, и у оквиру Мајтоновог драмског текста о потенцијалним (зло)употребама неурологије помиње као моћна освајачка фигура. Притом се код Мајтона Наполеонова политичко-војна доминација над светом евоцира као очигледно сведочанство о томе да и освајачке силе, слично оним одбрамбеним, своју моћ морају да црпу из људске имагинативне способности замишљања алтернативних светова. Тако да се чак и том шаљивом осмом сценом *Мојућих светова* додатно појачава исти онај узнемиравајући утисак који се налази у самом темељу те драме – да се иза бројних утопијских настојања људи да овладају личним и/или туђим имагинативним моћима сувише често крије неко дистопијско или антиутопијско наличје људске воље за доминацијом над другима.

Штавише, том се осмом сценом експлицитно потврђује један од најважнијих Рикерових закључака о природи утопије: да су и утопијска размишљања, слично оним идеолошким, најуже везана за питања моћи – менталне, физичке, политичке или ма које друге. А тиме се у исти мах имплицира могућност да се можда баш у тој блиској везаности утопије за феномен моћи крије један од најважнијих разлога због којих се бројни утопијски подухвати одвећ лако преображавају у своја дистопијска наличја. Зато је та осма сцена *Мојућих светова*, упркос свом шаљивом тону и Џослининим помпезним рекламама, много мање везана за утопијску „страст за могућим“ и за аутентично увећавање људских имагинативних капацитета него за дистопијске визије човекове (не)моћи.

А нечег дистопијског још више има у једанаестој сцени Мајтоновог позоришног комада, у којој Џојс потпуно подрива Џослидине псеудоутопијске идеје о брзом унапређењу људске интелигенције и о надмоћи људске имагинације тако што о свом научном раду говори као о маратонској трци за оригиналним неуролошким идејама, док саме научне и књижевне идеје и иновације предочава као нешто што брже или спорије застарева, губи свој смисао или нестаје у „гомили“ сличних подухвата:

Радим знајући да сваку идеју коју имам – само што није неко други смислио. Или је већ смислио. Зашто само да додајем још једну мисао на гомилу? Има превише речи, а већина их је већ застарела. Кад сам била тинејџерка, покушавала сам да развијем математички приступ књижевности. Изумела сам коефицијент пропадања значења (Mahton 2006: 408).

Тим признавањем своје изумитељске немоћи и евоцирањем свог младалачког изума „коефицијента пропадања значења“, којим се мери „брзина“ којом нека „реч постаје бесмислена током времена“, Џојс своје увиде

о спорости и мукотрпности откривања нечег новог доводи у везу са брзином и лакоћом застаревања и обесмишљавања много чега значајног. А онда скреће пажњу на непрестану борбу за опстанак свих живих бића и на релативност свега већ оствареног спрам онога што је тек могуће: „Као биолог, видела сам како се све бори за још више: више хране, више заштите, више живота. Али ја исто тако знам да је оно што имаш увек релативно у односу на оно што можеш да замислиш“ (Мајтон 2006: 408).

Притом дистопијској атмосфери ове драме још више доприноси то што Џојс признаје чак и то да истраживање граница могућег није само извор њених радости него и разлог њених крајње суморних расположења и мисли: „Ако размишљам превише о томе како би све могло да буде, ја паднем у депресију“ (Мајтон 2006: 409). Штавише, депресивној атмосфери *Мојућих светлова* умногоме доприноси и то што је Мајтоновој публици јасно да такве Џојсине суморне мисли извиру из њеног непосредног искуства да се иза свих утопијских замисли, чак и иза оних које је највише усхићују, увек назире њихово више или мање дистопијско налицје. Јер позоришна публика примећује да се она већ као млада научница уверила у то да је чак и у сфери неуролошких експеримената немогуће успоставити потпуну контролу над људском имагинацијом и заобићи бројне странпутице у замишљању савршеног људског бића или света. Због свега тога Мајтонова публика стиче утисак да је управо Џојс својеврсна резонерка ове његове позоришне дистопије. Све њене идентитетске верзије у већој или мањој мери указују не само на бројне могућности унапређења људског разума него и на разне могућности његовог занемаривања или злоупотребе.

Па ипак, нема никакве сумње да се бројне злоупотребе људског разума у *Мојућим светловима* превасходно везују за доживљаје Џојсиног животног сапутника Џорџа, његовог убице Пенфилда и детектива задужених за Џорџов случај. Практична искуства тих других ликова ове драме још конкретније од њених теоријско-експерименталних неуспеха наглашавају размере људских заблуда о могућим побољшањима својих или туђих интелектуалних способности јер сведоче о томе да неодмерене утопијске идеје чак и реномиране научнике могу да наведу на тешке злочине и на крајње сурове експерименте, какве управо над мозгом Џојсиног животног сапутника спроводи Пенфилд. А са свим је тим експлицитно повезана петнаеста сцена ове позоришне дистопије у којој се на изразито гротескни начин предочава један од кошмарних имагинарних светова кроз које је тај Џојсин животно сапутник приморан да за њом трага. У тој сцени Џорџ доживљава један од најгорих пораза у својим покушајима да је поново освоји зато што се она најпре све грубље брани од његовог ударања, а напослетку чак и бежи у наручје неког другог мушкарца који прети да ће позвати полицију. Притом се баш у тој сцени посебно истиче једна Џорџова наоко шаллива прича о његовом интересовању за људски мозак, којом он покушава да се вољеној жени приближи зато што је свестан размера

њене посвећености проучавању тог најважнијег људског органа: „Одувек сам се занимао за мозак. Једном сам чуо неку занимљиву причу. Неки неуротични младић упитао је психолога како да нађе душевни мир. ‘Како може ишта да вам недостаје’, рекао је психолог, показујући на своју главу, ‘кад поседујете највеће благо у свемиру?’“ (Мајтон 2006: 417). Тај Џорџов виц ни најмање, наимае, не постиже његов циљ импресионарања вољене жене него, напротив, грубо истиче чињеницу да он управо „највеће благо у свемиру“ више не поседује, и поред тога што је читаво његово биће због Пенфилдовог злочиначког експериментисања сведено на пуку мрежу неуросигнала. Притом тај Џорџов виц истиче и чињеницу да су људска настојања да овладају својом или туђом имагинацијом одвећ често везана за губитак њихових стварних животних искустава.

Због свега тога, Мајтонова публика ту шаљиву Џорџову причу о драгоцености људског мозга доживљава као дистопијско наличје утопијске идеје да „имагинација влада светом“. Позоришној публици чак и тај узгредни виц открива до које је мере човеку тешко да овлада својом или туђом имагинацијом, упркос томе што сви људи поседују мозак као „највеће благо у свемиру“, пошто је сваки човек више или мање изложен ризику да ће његовом имагинацијом барем делимично управљати неко други или да ће његова уобразиља барем делимично управљати свим аспектима његове егзистенције. Зато је и та прича, као и већина других наратива из ове Мајтонове драме, непосредно везана за Пенфилдов неуролошки експеримент којим се у њој све време истражује да ли је људски мозак у стању да истрајава као темељ човековог идентитета чак и онда када је потпуно одвојен од остатка његовог тела, а уз то и крајње зависан од технологије. Јер та прича сасвим експлицитно скреће пажњу на то да се у *Мојућим свейовима*, између осталог, не може поуздано одредити ни шта би, у ствари, било страшније – да Пенфилдов неуролошки експеримент у потпуности диктира садржаје Џорџових имагинарних светова у којима том натпросечно интелигентном човеку никако не полази за руком да истраје у замишљању једне трајно срећне заједнице са вољеном женом, или да у тако нечем много већи удео има сама Џорџова (под)свест.

Услед свега тога, људски мозак у овој позоришној дистопији није приказан само као „највеће благо у свемиру“ него и као најосетљивија тачка човекове рањивости. Штавише, управо је рањивост људског мозга истакнута у највећем броју Мајтонових позоришних сцена. Наглашена је чак и у претпоследњој сцени *Мојућих свейова*, у којој се јасно открива да ће Џорџов вештачки одржавани мозак ускоро бити потпуно мртав пошто у лабораторијским условима „неће опстати дуже од неколико недеља“ (Мајтон 2006: 420). Због тога се ни последњи могући свет ове Мајтонове драме не доживљава као аутентично утопијски, и поред тога што је он, за разлику од свих осталих њених светова, приказан као једно од Џорџових „омиљених места“ (Мајтон 2006: 422). Напротив, чак

и тај свет оставља утисак пролазности и рањивости, којим се у ствари истиче илузорност трансхуманистичког технолошког оптимизма јер се јасно указује на неспособност напредних технологија да реше проблем људске коначности и несреће. Иако су у том последњем имагинарном свету Џорџ и Џојс коначно „заиста срећни“, због чега на једној плажи доносе одлуку да ће „стално“ и „свуда“ путовати заједно (Мајтон 2006: 422, 424), Мајтонова публика ту њихову срећу и оптимистичне планове доживљава као пуке илузије које су много веће од свих оних које су се једна за другом низале у другим имагинарним световима овог позоришног комада. А сам тај последњи имагинарни свет, чију плажу Џорџ и Џојс погрешно доживљавају као „прави рај“, препознаје као својеврстан пакао, који је превише подсећа на Пенфилдову лабораторијску посуду у којој потонули Џорџов мозак већ полако умире (Мајтон 2006: 422). Зато Мајтонову публику нимало не чуди то што Џојс управо у оквиру тог имагинарног света, само привидно „најбољег од свих могућих“, схвата да би светлост коју у даљини види док са Џорџом седи на тој наизглед рајској плажи пре могла да сигнализира животну угроженост неког дављеника него било чије „светло на крају тунела“.

На тај начин сама завршница ове Мајтонове драме евоцира многе своје претходне призоре у којима је била истакнута смртност људи и других живих бића и илузорност њихових утисака. Притом нарочито јасно евоцира призоре из девете сцене *Мојућих свейтова*, у којој су погубне последице људског препуштања сопственим илузијама или обманама од стране других биле истакнуте знатно више него у ма којој другој сцени тог позоришног комада. Јер Џорџ управо у деветом призору *Мојућих свейтова* приповеда о једном свом кошмарном сећању на неки антиутопијски свет који је вероватно настао као исход неких неуспелих неуролошких експеримената или неке ратне катастрофе. Џорџ тада најпре говори о свом уласку у једну кућу чије житеље доживљава као гротескна човеколика бића која умногоме наликују на животиње или на биљке, а која Мајтоновој публици јако личе на дистопијско наличје неких од оних гротескних бића о којима је у другим сценама ове драме говорила Џојс, али са сасвим другачијег – утопијског – становишта. Убрзо потом, Џорџ говори и о свом изласку у неко поље, где затиче два необична човека како нешто зидају и носе камене блокове, док повремено довикују само две речи: „плоча“ и „блок“. А онда ти чудни зидари, који донекле наликују на гротескне двојнике Сизифа, почињу да се крећу по самој Мајтоновој позоришној сцени, и то као бића чији изглед „*треба да дочарава жртве неуспелој експерименту*“ (Мајтон 2006: 402). Притом о тим људима, као о жртвама неког експеримента у оквиру којег је неко „нешто петљао с њиховим мозговима“, говори и један водич, кога у тој сцени *Мојућих свейтова* игра исти глумац који у другим сценама тог комада тумачи Пенфилда, а који Џорџу управо тада прети да ће у „сваком свету“ бити убијен (Мајтон 2006: 403). Штавише, тај водич му тако необичне

зидаре представља као представнике неке антиутопијске цивилизације о чијој се друштвеној архитектоници приповедају сасвим различите приче, али тако да се она у њима увек везује за неки вид крајње лошег друштвеног уређења. У неким од тих прича тврди се да је та цивилизација била „веома напредна“ пре него што ју је неки рат унаказио, у другима се тврди да је изузетно примитивна, а у трећима да је „сасвим обична“, али и необично „концизна“ пошто се њени житељи изражавају посредством свега неколико речи (Мајтон 2006: 403).

То Џорџово екстремно кошмарно искуство из девете сцене *Мојућих светова* својим наглашено антиутопијским аспектима више од свих других његових доживљаја и илузија подрива Џојсине утопијске визије и псеудоутопијске брзе течајеве какве рекламира Џослин. Иако њих две у разним призорима ове драме настоје да истрају у својим утопијским надама и трансхуманистичким сновима о разним видовима усавршавања човекове природе и људског друштва, овакви Џорџови дистопијски доживљаји убедљиво оличавају кошмарне исходе оних транс- и постхуманистичких подухвата који игноришу чињеницу да се људске менталне и физичке способности употребом савремене технологије много лакше могу уназадити него унапредити.

Но, и поред свега тога, егзистенцијални страхови и „онтолошки стрес“ у овој Мајтоновој драми свој врхунац досежу тек у њеној последњој сцени, у којој Џојс о бројним егзистенцијалним могућностима сасвим експлицитно говори као о нечему „језивом“, док о људском незнању и недовољно развијеној маштовитости говори као о нечему неискорењивом. У тој завршној сцени Џојс, наиме, објашњава разлоге због којих глагол „није“ не доживљава као темељну негацију нечијег постојања него као „магичну“ реч којом човечанство већ вековима од себе скрива најпре читаву једну „гомилу језивих могућности“, а онда и сопствено незнање о њима, као и све оно што му је још увек незамисливо и неописиво, а што ипак не мора да буде и сасвим непознатљиво и непостојеће:

Реч ‘није’ збиља је магична. Могла бих да опишем нешто и кажем: ‘Али то није то, то је нешто више’ – и ти би знао шта сам хтела да кажем. То је начин да се заобиђе наше незнање. Тако су описивали и Бога. Као све оно што не можемо да замислимо. Кажемо: ‘Ствари можда не би стајале онако како стоје’ и да се осећамо слободни или да нам је непријатно. Али, у ствари, иза тога ништа не стоји. Само гомила језивих могућности (Мајтон 2006: 422).

Тим закључним подсећањем на то да ниједан човек не може да спозна шта све постоји или не, егзистенцијалне могућности се у последњем призору Мајтонових *Мојућих светова* одређују као још увек неоткривени аспекти стварности, који, међутим, и као такви могу да буду „језиви“. А тиме се додатно појачавају исте оне онтолошке сумње у свачије (не)постојање које су

у већој или мањој мери подстицане у безмало свим претходним призорима те Мајтонове постмодернистичке драме.

Притом један тако суморан закључак на самом крају те алетичке дистопије износи управо њена резонерка Џојс – једина њена јунакиња за коју су њени аутентично утопијски аспекти уопште били везани због Џојсиних умногоне рикеровских медитација о сфери могућег и барем донекле прометејских настојања да људима омогући да властитим интелектуалним способностима и изумима усаврше најпре саме себе, а онда и читав свет. Штавише, тај песимистичан закључак имплицитно истиче нешто што је у великој мери слично ономе што у својој теорији могућих светова закључује Долежел када резигнирано тврди да је „корен трагичности *conditionis humanae* управо у томе што, упркос научном и технолошком напретку, човек ипак не може побећи од алетичких ограничења природног света“, а нарочито не од своје и туђе смртности (Doležel 2008: 131). Зато и Мајтонови *Мојући свејови*, као и већина других алетичких дистопија о смрти, напоследку потврђују моћ тог крајње амбивалентног егзистенцијалног феномена, који је, како примећује Тома, у животу свих људи у исти мах и нешто нужно, и нешто што је свима њима, докле год су живи, искуствено немогуће. Приказујући постхум(а)-ни живот једног напросечно интелигентног човека као крајње спутавајућ и суморан појавни вид (не)људског постојања и нестајања, *Мојући свејови* разна путовања кроз бројне могуће светове не представљају као благодет човековог барем делимичног истрајавања у животу после његове телесне смрти него као својеврсно изневеравање његове људскости.

Али и поред тога што Мајтон напоследку стиже до тако суморних закључака о рањивости и коначности људских бића, ова његова постмодернистичка драма ипак представља позитиван, а не негативан вид дистопијске имагинације. Упркос разним поражавајућим искуствима која та драма упечатљиво тематизује у безмало сваком свом призору, стварајући притом дубоко узнемиравајући утисак да би свачији живот у било ком тренутку могао да буде насилно прекинут и присилно или привидно продужен, та алетичка дистопија ипак никада не поништава човекову наду у то да ће његова имагинативна моћ једнога дана ипак омогућити победу људског живота над нехуманим видовима умирања људи, те да ће човечанство коначно освојити неке од оних егзистенцијалних капацитета који су на неки начин супериорнији од искључиво људских, а о којима интензивно размишља Џорџова Џојс. Уместо потпуног негирања тако одважних утопијских нада, та позитивна алетичка дистопија чак и својим дубоко узнемиравајућим визијама своју публику подстиче на трагање за што одговорнијим начинима ширења својих имагинативних моћи. Зато у тој драми Мајтоново експлицитно противљење дехуманизујућим и морално проблематичним аспектима искључиво техничког цивилизацијског развоја човечанства никада није сведено на разне онтолошке сумње и зебње, него увек

обухвата и умногоме канетијевску утопијску наду да ће човек једнога дана некако ипак успети да овлада неким још увек непознатим, а етички исправним начином превазилажења своје и туђе коначности.

А притом се та утопијска нада у човеково што одговорније отварање према сопственој виталности и „страсти за могућим“ (Ricoeur 1995: 206), а уз њих и према свему ономе више или мање алтернативном што може да му пружи прилику да умногоме оснажи и оплемени најдрагоценије аспекте своје људскости, увек изнова коригује једном трезвеном критиком крајње неодговорног раскидања сваке човекове везе са својом специфично људском природом и хуманошћу. На тај начин се сви људи који су се већ уморили од сталног трагања за одговарајућим решењем мистерија људског живота и смрти подсећају на чињеницу да нису сви они који непрестано лутају по стварном свету или по његовим имагинарним алтернативама нужно изгубљени. Имајући у виду управо ту Мајтонову суптилну поруку наде, која је умногоме слична оној Камијевој којом се на крају његовог *Миџа* подсећа на чињеницу да се Сизифов „камен“ још увек „котрља“ (Камі 2008б: 188), одлучили смо да своју књигу о дистопијским драмама 20. века завршимо анализом управо Мајтонових метатеатралних маштарија о људском трагању по сфери могућег. На тај нас је избор, поред очигледне имагинативне ширине Мајтонове филозофске драматургије, подстакло и то што смо у његовом позоришном дистопизму пронашли одређене хвале вредне утопијске визије које су умногоме блиске и Рикеровом феноменолошком сагледавању утопизма, и Лајбницовим и Долежеловим размишљањима о могућим световима, и Декартовој и Барклијевој метафизици, и Канетијевој побуни против смрти, и Бекетовој порузи патосу (бес)смртности, и оном пркосно хуманистичком Камијевом ставу чијим смо евоцирањем ову нашу књигу и започели, а којим његов Сизиф увек изнова исцрпљује царство могућег, не заборављајући притом на неутаживу људску жеђ за царством немогућег.

## ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, T. W. (1985) *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Izbor i redaktura prevoda N. Čačinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga.
- Anders, G. (1986) „Bivstvo bez vremena“. Prevela O. Kostrešević. *Vidici*, 4,5 (242-243), 15-26.
- Ackerley C. J. and Gontarski S. E. (eds.) (2006) *The Faber Companion to Samuel Beckett*. London: Faber.
- Ačeson, Dž. (1985) „Šah sa gledalištem – Beketov *Kraj partije*“. Prevela M. Mint. *Treći program Radio-Beograda*, 4/67 (jesen 1985), 276-289.
- Bart, R. (1979) *Sad, Furije, Lojola*. Preveo I. Čolović. Beograd: «Vuk Karadžić».
- Baccolini, R. (2004) „The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction“. *PMLA*, 119/3 (May, 2004), 518-521.
- Beket, S. (1984) *Izabrane drame*. Izbor i predgovor J. Hristić, preveo A. Petrović. Beograd: Nolit.
- Бекет, С. (2002) „Шта где“. Превео М. Кнежевић. *Грагац, часопис за књижевност, уметност и културу*, 28/143-144-145, 157-160.
- Berteri, M.L. (1950) *Journey Through Utopia*. Boston: The Beacon Press.
- Bernhard, T. (2015) „Trg heroja“. U *Švarcmaleri austrijske pozornice (1)*. Odabrao i preveo R. Dražić. Novi Sad: Futura publikacije, Beograd: Blinder, 147–275.
- Beckett, S. (1990) *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.
- Bečanović-Nikolić, Z. (1998) *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika.
- Bloch, E. (1986) *The Principle of Hope*. London: Basil Blackwell.
- Bloch, E. (1988) *The Utopian Function of Art and Literature*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Bond, E. (1972) *Lear*. London: Eyre Methuen.
- Brajdoti, R. (2016) *Posthumano*. Prevela M. Stošić. Beograd: FMK.
- Брехт, Б. (1995) *Мајка Храброст и њена деца*. Превели Т. Шенк и Ј. Ђирилов. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Burkman, K. H. (2008) ‘The Nonarrival of Godot: Initiation into the Sacred Void’. In H. Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Samuel Beckett’s ‘Waiting for Godot’ – New Edition*, New York: Bloom’s Literary Criticism, 33-53.
- Vajs, P. (2015) „Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa“. Preveo P. Novakov. U *Antologija savremene nemačke drame. Knj 1, 1945-1968*. Priredile i prevele J. Kostić-Tomović, B. Denić i D. Gojković. Beograd: Zepter Book World, 503-584.
- Vukotić, A. (2016) *Istorija i fikcija u romanima Dona DeLila*. (doktorska disertacija) Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu. Dostupno na: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6025/Disertacija3950.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

- Godin, C. (2000) *Faut-il réhabiliter l'utopie?* Nantes: Editions Pleins Feuh.
- Gontarski, S.E. (1985) *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gontarski S. E. (2008). „An End to Endings: Samuel Beckett's End Game(s)“. In *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 19: Borderless Beckett/Beckett sans frontières*. (M. Okamuro, et al., eds.) Amsterdam/New York: Rodopi, 419-430.
- Davis, L. (2013) „Dystopia, Utopia and Sancho Panza“. In: *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 23-27.
- Дауден, С.Д. (2013) „Бернхард као драмски писац“. Превела В. Кромбхолц. *Поља: месечник за уметност и културу* 58.482 (јул–август 2013), 215–226.
- Десница, В. (1990) *Прољећа Ивана Галеба: ујре њрољећа и смрџи*, Београд, Нови Сад: Рад, Будућност.
- Direnmat, F. (2015) „Fizičari“. Preveo D. Andrić. U *Antologija savremene nemačke drame. Knj 1, 1945-1968*. Priredile i prevele J. .Kostić-Tomović, B. Denić i D. Gojković. Beograd: Zepter Book World, 377-430.
- Doležel, L. (1997) „Narativni svetovi“. Prevela B. Miladinov. *Reč*, 30. 1997, 83-87.
- Doležel, L. (2008) *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela S. Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
- Dorst. T. (2017) „Toler“. Prevela B. Denić. U: *Antologija savremene nemačke drame. Knj 2, 1968-1989*. Priredile i prevele B. Denić, D. Gojković i J. .Kostić-Tomović. Beograd: Zepter Book World, 119-186.
- Dražić, S. (2015) Predgovor. U: *Švarcmaleri austrijske pozornice (1)*. Odabrao i preveo R. Dražić. Novi Sad: Futura publikacije, Beograd: Blinder, 7–32.
- Duckworth, C. (2000), ‘Beckett and the Missing Sharer’. In M. Buning, et al. (eds.), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 9, *Beckett and Religion: Beckett/Aesthetics/Politics/Beckett et la religion: Beckett/l'esthétique/la politique*, Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 133–44.
- Đergović-Joksimović Z. (2009) *Utopija: alternativna istorija*. Beograd: Geopoetika.
- Elam, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Isaac, J. (1992) *Arendt, Camus, and Modern Rebellion*. London: Yale University Press.
- Jameson, F. (2005) *Archeologies of the Future*. London: Verso.
- Jonesko, E. (1997a) „Vazdušni pešak“. Prevela I. Pavlović. U: Jonesko, E. *Pozorište: sabrana dela*. Preveli D. Andrić (et al). Beograd: Paideia, 607-646.
- Jonesko, E. (1997b) „Makbet“. Prevela S. Čavarkapa. U: Jonesko, E. *Pozorište: sabrana dela*. Preveli D. Andrić (et al). Beograd: Paideia, 873-917.
- Kalinić, S. (2013) „Retorika Petkove ćutnje u Kucijevom Fou“. *Paradigme, uticaji, recepcija. Filološka istraživanja danas IV* Ur. Z. Paunović i B. Dojčinović, Beograd: Filološki fakultet, 435-447.

- Калинић, С. (2014) „Интертекстуалност *Изјубљених*: Бекетов дијалог са Дантеом, Ламартином, Платоном и Волтером“. *Књижевна историја* XLVI/154, 843-856.
- Калинић, С. (2016а) *Сећање и заборав у Бекетовим грамама*. Београд: Филолошки факултет, Чигоја штампа.
- Калинић, С. (2016б) „Remember! Souviens-toi! prodigue! Esto memor!\": дискурси позоришта сећања“. *Књижевна историја* 48/160, 2016, 249-270.
- Kalinić, S. (2019) „The Importance of Being Present: A Comparative Reading of Montaigne, Baudelaire, Canetti and Desnica“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 16, 2019, 123-142.
- Kalinić, S. (2020) „Godot’s Arrivals: Beckettian and Anti-Beckettian Discourses in Bulatović’s *Godot has Arrived* and Komanin’s *Godot has Arrived to Collect his Dues*“. In: *Samuel Beckett as World Literature*, ed. by T. Chakraborty and J. L.T. Vazquez, New York, London: Bloomsbury Academic, 181-190.
- Калинић, С. (2022) „Антиутопијски аспекти Бекетовог *Краја њарџије* и XLIX поглавља Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба: њре њрољећа и смрџи*“. У: *Књижевне и културне интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику / Literary and Cultural Interconnections Between Serbian and Anglophone Literature*. Ур. Б. Сувајџић, А. Јерков, М. Ђурић и Н. Томовић. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Чигоја штампа, 261-279.
- Канети, Е. (2004) *О смрџи*. Превела С. Крајчевић. Београд: АЕД студио.
- Канети, Е. (2010) *Masa i moć*. Preveo T. Kargačin. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Канети, Е. (2015) „Орочени“. Prevela D. Gojković. U: *Antologija savremene nemačke drame. Knj 1, 1945-1968*. Priredile i prevele J. Kostić-Tomović, B. Denić i D. Gojković. Beograd: Zepter Book World, 223-284.
- Kami, A. (1975a) „O budućnosti tragedije“. Prevela M. Miočinović. U: *Drama*. Prired. M. Miočinović. Beograd: Nolit, 386-393.
- Kami, A. (1975b) „Predgovor američkom izdanju *Pozorišta*“. Prevela M. Miočinović. U: *Drama*. Prired. M. Miočinović. Beograd: Nolit, 394-398.
- Kami, A. (2007) *Romani*. Preveli M. Vuković, Z. Hadži-Vidojković, A. Moralić, Ž. Živojinović. Beograd: Paideia.
- Kami, A. (2008a) *Pozorište*. Preveli M. Vuković, A. Moralić, M. Vukmirović i M. Konstantinović. Beograd: Paideia.
- Kami, A. (2008б) *Eseji*. Preveli G. Todosijević, V. Injac, D. Milošević, N. Bertolino, N. Valčić-Lazović, T. Šotra i A. Moralić. Beograd: Paideia.
- Kermode, F. (1968) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Klaver, E. (2006) „Possible Worlds, Mathematics, and John Mighton’s ‘Possible Worlds’“. *Narrative*. 14/1, January 2006, 45-63.
- Klaić, D. (1989) *Zaplet budućnosti: utopija i distopija u modernoj drami*. Zagreb: Cekade.

- Kon, R. (1986a). „Filozofski fragmenti u delima Samjuela Beketa“. Prevla J. Šakota. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 27-37.
- Kon, R. (1986b). „Beket i Šekspir“. Preveo P. Todorović. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 65-72.
- Kordić, R. (1980) „Smrt i antropologija smrti“. U *Antropologija smrti I*. Preveli Z. Stojanović i M. Radović. Beograd: Prosveta, 5-20.
- Kraft, H. (2004) „Staging a Critique of Modernism: Elias Canetti's Plays“. In: *A Companion to the Works of Elias Canetti*. Ed. By Lorenz, D.C.G. New York: Camden House, 137-156.
- Kristeva, J. (2010) *Neverovatna potreba da verujemo*. Preveo Z. Minderović. Beograd: Službeni glasnik.
- Kumar, K. (2013) „Utopia's Shadow“. In: *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing. 19-22.
- Lamartine, A. (1968) *Les Méditations Poétiques*. Choix de poèmes par S. Jacrès. Montrouge: Imprimerie Larousse.
- Levitas, R. (2013) *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. New York: Palgrave MacMillan.
- Majton, Dž. (2006) „Mogući svetovi“. Preveo Đ. Krivokapić. U: *Mogući svetovi: savremena kanadska drama*. Izbor i pogovor: D. Albahari. Beograd: Zepter Book World, 381-426.
- Malkin, J. (2002) *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Michigan: University of Michigan Press.
- Marčetić, A. (2009) *Istorija i priča*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Махо, Т. (2004) „О надживљавању смрти: Канетијева критика смртности“ У: Канети, Е. *О смрти*. Превела С. Крајчевић. Београд: АЕД студио, 129-141.
- Medenica, I. (2015) „Nazad ka velikim naracijama“. U: *Antologija savremene nemačke drame. Knj 1, 1945-1968*. Priredile i prevele J. Kostić-Tomović, B. Denić i D. Gojković. Beograd: Zepter Book World, 11-30.
- Medenica, I. (2017) „O revolucijama i drugim izneverenim nadama“. U: *Antologija savremene nemačke drame. Knj 2, 1968-1989*. Priredile i prevele B. Denić, D. Gojković i J. Kostić-Tomović. Beograd: Zepter Book World, 9-34.
- Mersije, V. (1986) „Umetnik/filozof“. Prevela J. Tošić. *Vidici*. 4,5/242-243, 49-64.
- Miler, H. (1985) „Mašina Hamlet“. U *Pet drama*. Prevele M. Erceg i B. Jovanović. Beograd: Rogoz.
- Милер, Х. (1985) *Позориште је контролисано лудило: радна свеска*. Превела Б. Денић. Београд: Радни сто.
- Milošević, N. (1978) *Antropološki eseji*. Beograd: Nolit.
- Milutinović, Z. (1994). *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*. Beograd: Radionica SIC.

- Moylan, T. (2000) *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Moylan, T. (2014) *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Ed. by R. Baccolini. Bern: Peter Lang.
- McHale, B. (1989) *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Pavel, T. (1997) „Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog“. Preveo I. Radosavljević. *Reč*, 30. 1997, 111-115.
- Palsson, G. (2014) „Personal Names: Embodiment, Differentiation, Exclusion, and Belonging“. *Science, Technology, & Human Values*. 39/4. (July 2014), 618-630.
- Petlevski, S. (2015) „Uvodna riječ“. U *Theatrum Mundi: interdisciplinarne perspektive*. Ur. S. Petlevski i G. Pavlić. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, 9-22.
- Pohl, N. (2019) „'The Sense of an Ending': Utopia in the Anthropocene“. *Književna istorija* 51/16, 65-82.
- Пруст, М. (1983) *У Свановом крају II*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.
- Restivo, G. (1997) „The Iconic Core of Beckett's *Endgame*: Eliot, Dürer, Duchamp“. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. Vol. 6. SAMUEL BECKETT: CROSSROADS AND BORDERLINES / L'OEUVRE CARREFOUR/ L'OEUVRE LIMITE (1997), 111-124.
- Ribnikar, V. (1997) „'Mogućni svetovi' i teorija fikcije“. *Reč*, 30. 1997, 69-73.
- Riker, P. (1981) *Živa metafora*. Prevela N. Vajs. Zagreb: GZH.
- Riker, P. (1993) *Vreme i priča I*. Prevele S. Miletić i A. Moralić. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ricoeur, P. (1966) *Freedom and Nature: The Voluntary and the Involuntary*. Trans. by E. V. Kohák. Evanston: Northwestern University Press.
- Ricoeur, P. (1967) *The Symbolism of Evil*. Trans. by E. Buchanan. Boston: Beacon.
- Ricoeur, P. (1985a) *Time and Narrative 2*. Trans. by K. Mclaughlin and D. Pellauer, Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1985b) *Time and Narrative 3*. Trans. by K. Blamey and D. Pellauer, Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1985b) „Evil: A Challenge to Philosophy and Theology“. Trans. by D. Pellauer. *Journal of the American Academy of Religion* 53/ 4. Dec., 1985, 635-648.
- Ricoeur, P. (1986) *Lectures on Ideology and Utopia*. Ed. by G.H. Taylor. New York: Columbia University Press.
- Ricoeur, P. (1991a) „The Function of Fiction in Shaping Reality“. In *A Ricoeur reader: Reflection and Imagination*. Ed by M.J. Valdes. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 117-136.

- Ricoeur, P. (1991a) „Poetry and Possibility“. In *A Ricoeur reader: Reflection and Imagination*. Ed by M.J. Valdes. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 448-462.
- Ricoeur, P. (1991b) „Myth as the Bearer of Possible Worlds“. In *A Ricoeur reader: Reflection and Imagination*. Ed by M.J. Valdes. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 482-490.
- Ricoeur, P. (1991c) „The Creativity of Language“. In *A Ricoeur reader: Reflection and Imagination*. Ed by M.J. Valdes. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 463-481.
- Ricoeur, P. (1995) *Figuring the Sacred: Religion, Narrative, and Imagination*. Trans. by D. Pellauer, ed. M.I. Wallace. Minneapolis: Fortress Press.
- Ricoeur, P. (2008) *From Text to Action, Essays in Hermeneutics II*. Trans. by K. Blamey and J. B. Thompson. London, New York: Continuum.
- Ricoeur, P. (2010) „Asserting Personal Capacities and Pleading for Mutual Recognition“. In: *A Passion for the possible: Thinking with Paul Ricoeur*. Ed. by B. Treanor and H.I. Venema. New York: Fordham University Press, 22-26.
- Riz, V. (2004) *Rečnik Filozofija i religija: istočna i zapadna misao*. Preveli J. Babić, I. Vuković, M. Bogeadnovski (et al). Beograd: Dereta.
- Ryan, M.L. (1985) „The Modal Structure of Narrative Universes“. *Poetics Today*, 6/4 (1985), 717-755.
- Sarazak. Ž.-P. (prir.). (2009) *Leksika moderne i savremene drame*. Prevela M. Miočinović. Vršac: KOV.
- Sargent, L.T. (1994) „The Three Faces of Utopianism Revisited“. *Utopian Studies* 5/1, 1-37.
- Sargent, L.T. (2010) *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Sargent, L.T. (2013) „Do Dystopias Matter?“. In: *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing. 10-13.
- Sardžent, L. T. (2019) „U odbranu utopije“. Prevela B. Aćimović. *Književna istorija* 51/167, 13-21.
- Saunders, G. (2002) *'Love me or Kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Svetonije, T.G. (1956) *Dvanaest rimskih careva*. Preveo S. Hosu. Zagreb: IBI.
- Sojfer, J. (2015) „Vineta“. U: *Švarcmaleri austrijske pozornice (1)*. Odabrao i preveo R. Dražić. Novi Sad: Futura publikacije, Beograd: Blinder, 111-145.
- Sparks, J.A. (1997) „Shaw for the Utopians, Čapek for the Anti-Utopians“. *Shaw*, Vol. 17, „Shaw and science fiction“, 1997, 165-183.
- Srdić, S. (2016) *Odnos stvarnosti i fikcije u prozi Džonatana Svifta*. (doktorska disertacija) Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu. Dostupno na: <https://nardus.mfn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6455/Disertacija4399.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

- Stephenson, J. (2006) „Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton’s ‘Possible Worlds’“. *Theatre Journal*. 58/1 (March 2006), 73-93.
- Suvin, D. (1984) *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy*. Sussex, New Jersey: The Harvester Press, Barnes & Noble Books.
- Suvin, D. (1990) „Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies“. *Utopian Studies*, 1/2, 69-83.
- Suvin, D. (1998) „Utopianism from Orientation to Agency: What Are We Intellectuals Under Post-Fordism To Do?“. *Utopian Studies*. 9/2 (1998), 162-190.
- Suvin, D. (2009) *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Priredio D. Ajdačić. Beograd: SlovoSlavia.
- Suvin, D. (2010) *Metamorfoze znanstvene fantastike*, Zagreb: Profil.
- Suvin, D. (2019) „O komunizmu, naučnoj fantastici i utopiji: blagoevgradske teze“. *Književna istorija* 51/167, 41-64.
- Shields, P. (2002) „Sons of Disorder: Thomas Carlyle, Samuel Beckett, and the Travesty of Great Men“. *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, Vol. 12. PASTICHES, PARODIES & OTHER IMITATIONS / PASTICHES, PARODIES & AUTRES IMITATIONS (2002), 121-130.
- Schuknecht, M. (2019) „The Best/Worst of All Possible Worlds? Utopia, Dystopia, and Possible Worlds Theory“. In: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Edited by A. Bell and M.-L. Ryan. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 225-246.
- Таурек, Б.Ф. (2009) *Филозофирајџи: учииџи умирајџи?* Превео Д. Смиљанић. Нови Сад: Адреса.
- Todorov, C. (1987) *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela A. Mančić-Milić. Beograd: Rad.
- Толстој, Л.Н. (1975) „Смрт Ивана Иљича“. Превео Д. Стојиљковић. У: *Смрћ Ивана Иљича и грује њријовейџке*. Београд: Просвета – Рад.
- Toma, L.V. (1980a) *Antropologija smrti I*. Preveli Z. Stojanović i M. Radović. Beograd: Prosveta.
- Toma, L.V. (1980b) *Antropologija smrti II*. Preveli Z. Stojanović i M. Radović. Beograd: Prosveta.
- Traill, N. (1996) *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Treanor, B. and Venema, H.I. (2010) „Introduction: How Much More Than the Possible?“ In: *A Passion for the possible: Thinking with Paul Ricoeur*. Ed. by B. Treanor and H.I. Venema. New York: Fordham University Press.
- Halpern, R. (2014) Beckett’s Tragic Pantry: *Endgame* and the Deflation of the Act“. *PMLA* 129/4. (October 2014), 742-750.
- Hopkins, P. (1994) „Caligula: Camus’s Anti-Shaman“. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 48/1 (1994), 33-44.

- Camus, A. (1962) *Carnets I, mai 1935-février 1942*, Paris, Gallimard.
- Camus, A. (1965) *Essais*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (1995) *Caligula* suivi de *Le malentendu*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (2006a) „Neither Victims Nor Executioners“ In: *Camus at „Combat“: Writing 1944-1947*. Ed by J. Lévi-Valensi. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 255-276.
- Camus, A. (2006b) „Interview à Servir“, *OEuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 659- 661.
- Castaneda, H.-N. (1988) „Knowledge and Epistemic Obligation“. *Philosophical Perspectives*. Vol. 2, Epistemology (1988), 211-233.
- Ceballos, L. (2017) „Valerii Briusov’s ’Zemlia’: An Occult Critique od Symbolist Apocalyptic Theory“. *The Slavic and East European Journal*, 61/4 (Winter 2017), 732-753.
- Claeys, G. (2013) „Three Variants on the Concept of Dystopia“. In: *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 14-18.
- Connor, S. (2008). „On Such and Such a Day ... in Such a World’: Beckett’s Radical Finitude“. In *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui 19: Borderless Beckett/Beckett sans frontières*. (M. Okamuro, et al., eds.) Amsterdam/New York: Rodopi, 35-50.
- Cohn, R. 1962: Samuel Beckett: *The Comic Gamut*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Chrisman, M. (2008) „Ought to Believe“. *The Journal of Philosophy*, 105/7 (July 2008), 346-370.
- Шешлак, М. (2022) *Привид сйварностйи у романима Филија Дика: „Човек у високом дворцу“, „Марсовско временско исклизнуће“, „Три сйййме Палмера Елдрица“, „Сањају ли андроиди елекйричне овце?“, „Убик“*. (докторска дисертација) Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду. Доступно на:  
[https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/21228/Disertacija\\_13297.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/21228/Disertacija_13297.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Šidi, Dž. (2010) „Komična apokalipsa kralja Hama“. Prevela N. Vuković. U Todorović, P. (ur). *Beket*. Београд: Službeni glasnik. 250-260.
- Willingham, R. (1992) „Dystopian Visions in the Plays of Elias Canetti (Les Visions dystopiques dans les pièces d’Elias Canetti)“. *Science Fiction Studies*, 19/1 (Mar., 1992), 69-74.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82-2.09

**КАЛИНИЋ, Снежана, 1979-**

Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века  
/ Снежана Калинић. - Београд : Филолошки факултет, 2023 (Београд :  
МАБ). - 297 стр. ; 20 см.- (Монографије - књижевност)  
Тираж 50. - Напомене и библиографске референце уз текст. -  
Библиографија: стр. 290-297.

ISBN 978-86-6153-727-1

а) Драма -- 20в

COBISS.SR-ID 130356489

