



„СВЕ ОВЕ СТВАРИ ЈЕ И ВИДЕО И НИЈЕ“: СВЈЕДОЧЕЊЕ СМАКУ СВИЈЕТА У ПУТУ КОРМАКА МАКАРТИЈА

Резиме

Пут *Кормака Макартија* може се тумачити као примјер климатске фикције која је у процвасти. Овај чланак истражује на који начин се у овом шекспиру очистије створења за живојну средину, не само кроз приказ будуће, разорене земље, већ, тврдим, на једном више симболичком и алејоријском нивоу: кроз метафоричку улогу виђења, чула вида и слешила. Разматрање метафоре вида од кључне је важности за изучавање ове шекспира као климатске фикције, јер она позиционира човјека као изабраног свједока смака свијета. Овај чланак преиспитује антропоцентризам у сржи Макартијевој шекспира, и промишља улогу људи у ширим дебатама о антропојеним климатским пројенама.

Роман *Кормака Макартија Луи* (2006), добитник Пулицерове награде, поздрављен је од стране Ендрјуа О'Хејгана као „прво велико ремек-дјело глобално загријане генерације“.¹ Будући да припада традицији дистопијске фикције са снажном дидактичком функцијом, *Луи* је могуће читати као упозорење о неминовној еколошкој катастрофи. У популарним медијима и академским дебатама, овај се роман намеће као значајан текст за разматрања о културној производњи у вријеме еколошке кризе. У *The Guardian*-у је писац и активиста за климу Џорџ Монбио отишао чак дотле да опише *Луи* као „најважнију књигу о животној средини која је икад написана“.² Књижевна критика смјестила је *Луи* у жанр све популарније дистопијске књижевности прозване климатска фикција.³ Такође га тумачи као штиво које критичарима омогућује да размотре све развијенију свијест о антропоцену у савременој књижевности и књижевној критици.⁴

¹ Cormac McCarthy, *The Road* (London: 2010). Цитат О'Хејгана важан је за маркетинг романа и појављује се на полеђини „Пикадоровог“ издања из 2010. године.

² George Monbiot, “Civilization Ends with a Shutdown of Human Concern: Are We There Already?“, *Guardian*, 30. октобар 2007. <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2007/oct/30/comment.books>.

³ Adeline Johns-Putra, “Ecocriticism, Genre, and Climate Change: Reading the Utopian Vision of Kim Stanley Robinson’s *Science in the Capital Trilogy*“, *English Studies* 91, 7 (2010), 748; Adam Trexler and Adeline Johns-Putra, “Climate Change in Literature and Literary Criticism“, *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change* 2, 2 (2011), 188.

⁴ Louise Squire, “Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy’s World of Unliving“, *Oxford Literary Review* 34, 2 (2012), 211–228.

У *Пуџу* се стрепња о климатским промјенама манифестује не само кроз визију будуће опустошене земље већ, тврдићу, на једном прије симболичком и алегоричком нивоу, кроз метафоричку улогу виђења [*vision*], чула вида [*sight*] и сљепила у тексту. Дебата о климатским промјенама зависи од наше спремности да сагледамо глобално загријевање као неизбежни резултат актуелног људског дјелања или недјелања. Појам виђења је у самом средишту дискурса о климатским промјенама јер захтијева од нас да себи предочимо будући свијет, али такође и због тога што се скептицизам спрам климатских промјена може описати као облик хотимичног сљепила. Оно што је од средишње важности и за Макартијев роман и уопште за дискурс о климатским промјенама јесте фигура човјека. То није нигдје толико очигледно као у називу „антропоцен“ за наше актуелно геолошко раздобље, као и када је ријеч о антропогеним климатским промјенама.⁵ Овај антропоцентризам прожима Макартијев текст, у ком су људи једини преостали облик живота: посљедњи свједоци краја свијета. Овај чланак истражиће постапокалиптичку визију коју *Пуџ* представља, улогу вида и сљепила у тексту, и начин на који они доприносе постављању неименованих човјека и дјечака у улогу свједока разарања проузрокованог климатским промјенама.

Макарти приписује зачеће *Пуџа* визији коју је имао о могућој будућности. У свом првом телевизијском интервјуу, који је ексклузивно дао Опри Винфри, она га је упитала гдје је „апокалиптички сан“ *Пуџа* настао. Одговорио је:

Са сином Џоном, прије оштрилике четвори године, он и ја отишли смо у Ел Пасо [...] и пријавили смо се у сџари хоџел џамо и једне ноћи (Џон је сџавао) [...] а ја сам једносџавно сџајао и џледао џрад кроз џрозор [...] једносџавно ми се џриказала слика џоџа како би овај џрад моџао изџлегаџи за џедесет или сџо џодина. Наџросџо сам имао џо виђење џих џожара на брдима и како све бива оџусџошено, и дуџо сам мислио о свом дјечаку.⁶

Изданак овог привиђења приказује оца и сина како се крећу кроз постапокалиптички крајолик. Начин на који је овај свијет представљен ослања се великим дијелом на есхатолошки имагинаријум *Ошкровења*.⁷ Интертекстуалне референце на ово велико апокалиптичко штиво укључују све дубљу таму, сунце које црни, спаљену земљу, муње, земљотресе, мртви океан и затроване водене површине. Постоји доста нагађања у критици о узроку овог пустошења, с одговорима који иду од божје интервенције, метеора који се судара са земљом, нуклеарне зиме и климатских промјена.⁸ Оно што

⁵ Поријекло ријечи „антропоцен“ је *anthropos*, што значи „људско биће“, и *kainos*, што значи „ново“: ново геолошко доба у ком се људски утицај доживљава као природна сила и на нивоу планетарних промјена.

⁶ “Oprah’s Exclusive Interview with Cormac McCarthy Video”, <http://www.oprah.com/oprahbookclub/Oprahs-Exclusive-Interview-with-Cormac-McCarthy-Video>, приступљено 5. августа 2013.

⁷ *Ошкровење* је такође текст који се позива на идеје о виду. Ово се јасно види у поновљеној заповиједи „гле“, у виђењу које узрокује смрт („И кад га видјех, падох к ногама његовијем као мртав“, Отк. 1: 17) и животиња пуних очију.

⁸ Carl James Grindley, “The Setting of McCarthy’s *The Road*”, *The Explicator* 67, 1 (2010), 11–13; Dana Phillips, “He Ought Not Have Done It: McCarthy and Apocalypse”, *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road*, ур. Sara L. Spurgeon (London: Continuum, 2011), 172–88; Tim Blackmore, “Life of War, Death of the Rest: The Shining Path of Cormac McCarthy’s Thermonuclear America”,

је важно код овог догађаја, који функционише тако што дијели вријеме на „прије“ и послје“, јесте да остаје двосмислен и неименован. У више погледа, није битно о ком се тачно догађају ради. Значајно је то што је свијет који нам је описан онај свијет који нема ни екосистем ни природне ресурсе. Приказ животне средине може се тумачити буквално као опис климатских промјена чије је последице у нашу блиску будућност донио неки катаклизмични догађај или, нешто убједљивије, као алегоријска пројекција стрепњи присутних у културном духу времена, филтрираних кроз дискурс о климатским промјенама. Тачније, може се сматрати да *Луџ* одражава стрепње везане за екстремне временске прилике, рашумљивање, изумирање животињских и биљних врста и несташицу хране. Занимљиво је то што и тумачења из перспективе климатских промјена и *Ошкровење*, на себи својствен начин, замишљају апокалипсу као последицу понашања људи.

Први опис ове земље понуђен је када човјек погледа низ пут: „Неплодна, тиха, безбожна“ (7).⁹

Тачан правац њиховог путовања био је предмет бројних истраживања, али слажем се са Лором Годфри која, на основу увелих биљака на које човјек и дјечак наилазе, сугерише да се крећу кроз Апалачке планине ка Мексичком заливу.¹⁰ Вјерују да ће на југу пронаћи топлину и можда друге „добре момке“. Окружење кроз које се крећу описано је као „уништена земља“ (8), „каутеризована земља“ (14), „опустошена земља“ (16) и „сравњена пустош“ (172). Приказана као пустиња, земља је описана специфично као јалова и лишена живота. Ово је најочигледније у одсуству живе флоре и фауне. Изузевши неколико смрчака (31) и пса чије постојање никад није потврђено (59), човјек и дјечак не наилазе ни на једно живо биће осим на друге људе. Крајолик кроз који се крећу некад је био пун биљака, али све што остаје је њихов детритус: „сирови мртви удови“ (31), „пустош траве“ (124), „суве махуне“ (149), мртва морска трава. Експлицитно нам је казано да „ништа не живи ту“ (25). И сама земља описана је као беживотна кроз употребу описних метафора које асоцирају на смрт, као што су „почивши свет“ (12), „бледи дан“ (12), „земља без тестаментa“ (90), и „замотана Земља“ (125). То је често у вези с одсуством сунца, које више није могуће видјети иза тмине сивог неба. Сунце је приказано као „прогнано“ (26) и „индиферентно“ (151). Ова мртва земља настањена је празним и урушеним градовима затрпанним смећем и људским остацима.

Некадашњи свијет, наш свакидашњи свијет, присутан је у тексту кроз снове о небу које плаветнилом дражи поглед и плодном зеленилу, о којима човјек говори као о свјетовима „који су припадали сиренама“ (17). Док човјек потиче из овог пређашњег свијета, дјечак је дијете новог. Можемо претпоставити, пошто је мајка „гладила стомак“ (40) оне ноћи када су часовници стали, да се дјечаково рођење десило релативно брзо након катастрофалног догађаја. Човјек је свјестан да га дјечак вјероватно види

Bulletin of Science, Technology and Society 29 (2009), 18–36; и Monbiot, “Civilization Ends with a Shutdown of Human Concern”.

⁹ Број странице наведен у заградама послје сваког цитата односи се на: Макарти, Кормак. (2016). *Луџ*. (Данило Лучића, прев.). *Луџ*, Београд: Контраст издаваштво. (Прим. прев.)

¹⁰ Laura Gruber Godfrey, “The World He’d Lost”: Geography and ‘Green’ Memory in Cormac McCarthy’s *The Road*”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52, 2 (2011), 170.

као ванземаљца: „Створење са планете која више не постоји“ (106).¹¹ *Луиш* нас гура у нашу будућност, приказану тако да изрази наше најгоре стрепње о климатским промјенама. Међутим, у дијегези текста, радња се одиграва у интервалу времена који дјечак и човјек дијеле: њиховој садашњости. То је лиминални простор пута који их бескрајно води напријед. Када доспију до океана, за који су вјеровали да ће бити крај путовања, то је тек један незнатни текстуални догађај и они се морају помирити са чињеницом да море нуди само још монотоног сивила. Обала пружа тек привремени предах од путовања и њихов долазак на било које крајње одредиште бескрајно се одлаже. Човјек и дјечак немају будућности; кад човјек умре на крају романа, дјечак остаје у свијету све оскуднијих ресурса.

Мотив који се стално понавља у роману, човјек и дјечак који гледају уз и низ пут, приказ који се тиче првенствено виђења, открива њихову стрепњу за будућност и кривицу везану за сопствену прошлост. На самом почетку текста они имају чак и огледало окачено о колица, које им дозвољава да гледају уназад тамо одакле су дошли (8). Значајно је то што управо дјечак често баца поглед уназад, гестом пуним зебње, што потврђује његову улогу моралног компаса у тексту, као и постепени губитак невиности. То долази до изражаја у случајевима када сретну друге људе на путу. Када сусретну човјека погођеног муњом, дјечак се осврће све док не увиди да му не могу ни на који начин помоћи (38). Касније, када дјечак помисли да је видио друго дијете и потом чују пса како лаје, он се стално осврће (61). Такође се стално осврће када оставе човјека који им је украо одјећу голог и беспомоћног на путу (176). Након што су оставили на путу јединог именованог лика у књизи, Илију – који се и сам „није освртао“ (112) – речено нам је: „Дечак се ниједном није осврнуо“ (121). Можемо претпоставити да ће сви ови ликови неизбјежно умријети након што човјек и дјечак оду. Када је човјек увидио да је смрт близу, посустао је иза дјечака. Прича нам да ће дјечак „погледати назад и подигнути сузне очи и видјети га како стоји тамо на путу, посматрајући га из неке незамисливе будућности, док се сија у тој пустоши као табернакл“ (186).

Није изненађујуће то што гледање заузима средишње мјесто у *Луишу*. Човјек и дјечак морају бити опрезни како би преживјели; морају трагати за храном, крити се од других, и пазити на „лоше момке“. Због овог контекста сталне присмотре човјек налаже дјечаку да буде њихов „извиђач“ (104). Доста приповједачког простора посвећено је описивању посматрања. Међу оно мало ствари које су човјек и дјечак носили са собом био је двоглед којим су разгледали околину. Први пут кад је човјек погледао кроз двоглед, он нуди текстуалну стратегију за опис окружења, који се показује као безбојни пепељави крајолик с мртвим дрвећем и дијеловима пута (8). Иако је двоглед справа за увећање вида, у наредних неколико прилика када човјек погледа кроз њега, он не испуњава ту функцију. У прва два наврата казано је како не види „ништа“ (10, 56), а трећи пут тражи специфично назнаке дима, али их не види (130). Човјек и дјечак у више наврата описани су како посматрају свој свијет: видимо их док „[посматрају] прашњаву дневну светлост како се накупља над тлом“ (8), „гледају безимену таму“ (11)

¹¹ Занимљиво је да се смрнци, једина преостала реликвија из старог свијета, описују као „ванземаљске ствари“ (32).

и „гледа[ју] како са запада светлост пада на свет“ (86). Човјек толико посматра дјечака да га пред крај романа овај преклиње: „Престани да ме гледаш, тата“ (172).¹² Наглашавајући тему родитељског погледа, човјек се пита да ли га властити преци посматрају „проклињућим погледима“ (129). Дјечак будно посматра човјека. Његово мотрење поставља га на положај изузетно зреле и емпатичне особе. Он не само што мотри човјека док овај постепено копни, све ближи смрти, већ и активно посматра његово етичко опхођење. Рано у књизи дјечакова склоност праведности и жеља да подијеле оскудне ресурсе показале су се када је прекорио човјека што је њему дао какао, а за себе узео само воду: „Све време морам да пазим на тебе“ (28). Аријел Зибарак тумачи дјечакову бригу о овој неправедној расподјели ресурса као одбијање да учествује у једној врсти симболичког канибализма. Када би дјечак јео више но што му припада, то би лишило човјека неопходне исхране и довело до тога да му се тијело истроши и смањи.¹³ То је повезано с етичким кодом по коме човјек и дјечак живе, чији је највећи табу – оно што их издаваја од „лоших момака“ – канибализам.

У књизи у којој је физички опис ликова ограничен, значајно је то што се све вријеме говори о очима. Прва особа на коју су набасали на путу има једно затворено око, спржено услед удара муње (38). Негативац који им непосредно пријети ножем има „[о]чи обрубљене чађу и дубоко усађене, као да је у лобањи животиња која гледа кроз рупе за очи“ (46). Након што је отклонио ову пријетњу, оцу остаје сјећање на његове „хладне и колутаве очи“ (55). Одрубљена глава испод стакленог звона за колаче на апотекаревом пулту има „[у]сахле очи тужно окренуте ка унутра“ (127). Илијине су „сивоплаве очи допола закопане у танким и чађавим наборима његове коже“ (113). Овај лик се обично тумачи као алузија на пророка Илију из старозавјетне *Књије Краљева*,¹⁴ који је вјесник смака свијета. Ово тумачење је свакако основано јер његов лик је не само присутан за вријеме онога што је јасно представљено као крај данâ већ је рекао човјеку да је предвидио како крај долази (117). Међутим, мишљења сам, уколико се усредсредимо на његов ослабљени вид, да би се могао с једнаким правом протумачити као алузија на Елија из *Књије Самуилове*, свештеника ослабљеног вида који је на крају ослијепио. Елију је повјерено дијете за које Ана моли Бога, Самуил, коме се Бог јавио и коме казује да ће казнити Елијеву дјецу због њихових злодјела. Ова алузија добија на посебном значају ако се књига тумачи као упозорење о антропогеним климатским промјенама, које су у дискурсу савременика представљене као резултат људског понашања.

Чин гледања неопходан је за голо преживљавање у *Пуџу*, али он је такође и опасна дјелатност. Човјек реагује веома заштитнички спрам дјечака када овај бива предмет туђег погледа. Када човјеку и дјечаку припријети „лоши момак“ који је дошао у шуму да се олакша након што се камион којим путује покварио, човјек извлачи пиштољ и наређује му: „Не гледај назад. Мене гледај“ (46). „Лош момак“ гледа пиштољ, пут и дјечака.

¹² Дјечак такође тражи од човјека да га престане гледати док лиже поклопац конзерве (133).

¹³ Arielle Zibrak, "Intolerance, A Survival Guide: Heteronormative Culture Formation in Cormac McCarthy's *The Road*", *Arizona Quarterly* 68, 3 (2012), 119.

¹⁴ Grindley, "The Setting", 12. и Erik J. Wielenberg, "God, Morality and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road*", *Cormac McCarthy Journal* 8, 1 (2010), 2.

Разговор који слиједи открива да се њихова борба за премоћ одиграва у односу на поглед:

*[Човјек] Јел ѿи личим на имбецила?
[Нејаѿивац] Не знам на шѿа личиш.
Зашиѿо ја ѿледаш?
Моју га ѿледам ѿге хоћу.
Не, не можеш. Ако ја оѿеѿ ѿоѿледаш, уѿуцаћу ѿе. (48)*

„Лоши момак“ је успио посегнути за ножем након што је одвукао пажњу човјекових очију тако што је испустио каиш. Гледање ће их опет изложити опасности када наићу на велику стару кућу, и човјек изговара један од стално понављаних напјева књиге: „Морамо да бацимо поглед“ (74). Напетост између виђеног и невиђеног долази до изражаја у старом јужњачком пребивалишту.¹⁵ Ова тема је већ наговјештена отприлике двадесетак страница раније када су срели једине потенцијално дружељубиве људе на путу (све до краја текста). Када дјечак устврди да је видио другог дјечака (60), отац га не види, те представља сусрет на такав начин да доводи у питање његову стварност. Тај догађај у тексту смјештен је након што су чули невиђеног пса како лаје (59), а пошто у штиву нема ниједног другог нељудског бића, његово постојање мало је вјероватно. Када ућу у кућу, њихова способност да тачно примијете оно што виде стављена је на пробу. Док страх дјечака доказује да је он прочитао ситуацију као опасну, очева упорност доводи их у непосредну опасност. Дати сегмент романа ствара напетост кроз наговјештаје. Док разгледају кућу, очево приповиједање представљено је ретроспективно и одражава све већу бригу. Док с једне стране не спомиње жицу која се спушта низ прозор и преко тријема, он ипак открива да су прозори били „неочекивано нетакнути“ (74), и говори нам како му хрпа одјеће, визуелни подсјетник на Холокауст, нуди нешто о чему ће мислити касније (75). Док описује кацу од ливеног гвожђа каква се користила за топљење масти, он чини ужасно признање: „Све ове ствари је и видео и није“ (77). Прекид везе између вида и перцепције понекад је описан као хотимичан чин. Отац је забринут због језивог свијета коме је дјечак изложен. Када су наишли на тијела избјеглица истопљена у асфалту, човјек и дјечак су повели разговор:

*Узми ме за руку, рече. Мислим да не би ѿребало да видиш ово.
Оно шѿо убацѿиш себи у ѿлаву заувек оѿѿаје ѿамо?
Да.
Океј је, ѿаѿѿа.
Океј је?
Већ су ѿамо.
Нећу да ѿледаш.
Иѿак ће биѿи ѿамо. (132)*

¹⁵ Можемо претпоставити да се ради о великој јужњачкој кући, јер, док су на тријему, каже се како су „робови некад ступали по тим даскама носећи храну и пиће на сребрним послужавницима“ (75). Ово помињање људског ропства наилази на узнемирујући одјек с открићем људи закључаних у подруму куће.

Ово се може протумачити као метатекстуални моменат. Рекла бих да нам *Луџи* не показује ништа што већ нисмо замислили. Дистопијска књижевност је ризница наших већ постојећих страхова, пројектованих у будући свијет. Климатска фикција је у овом смислу егземпларна јер приказује ужасну будућност планете за коју већ наслућујемо да се може остварити.

Тематска преокупација везом између виђења и перцепције проширена је кроз представу оштећеног вида. Текст отпочиње човјеком који се буди у шуми у монохроматском свијету црних ноћи и све сивљих дана, „[к]ао зачетак хладног глаукома који мути свет“ (7). Ово метафоричко упућивање на поремећај вида који може довести до сљевила прати опис сна из ког се пробудио. У том визионарском сну дијете га уводи у пећину гдје, у језеру у великој стјеновитој одаји, наилазе на монструозно створење које је „зурило тако слепо у светлост, мртвим очима без зеница попут паукових јаја“ (7). Слика јаја не само што појачава имагинаријум глаукома кроз наговјештај бијеле и празне површине већ супротставља опис очију као „мртвих“ са симболизмом живота који јаја призивају. Јаја су привремени артефакти. Она садрже стравични потенцијал роја минијатурних створења с мноштвом очију. Овако сагледана, паукова јаја упућују уједно и на сљевило и на многострукост виђења. Ова напетост наставља се на уводним страницама тако да, упркос томе што Макарти користи снажну метафорику да призове појам о ослабљеном виду, тим истовремено евоцира и способност виђења. Не само да је сан о пећини дистопијско привиђење у склопу текста који се и сам може на тај начин описати већ је њихово продирање у пећину припомогнуто извором свјетлости која обасјава таму у подземном простору тако да могу видјети воду што капље и одмјерава геолошко вријеме земље. И сама звијер је необично прозрачна, што им дозвољава да сагледају њену нутрину све до цријева, срца и мозга.

У неколико наврата у *Луџи* и сам свијет је описан антропоморфски, кроз метафору ослабљеног вида. Црнило ноћи је „непрозирно“ (15), а пепео кроз који се крећу за њима се затварао „тихо као очи“ (125). Ово доприноси још већем наглашавању сљевила у тексту. Каже се како дјечакова мајка „ништа чак и не види“ (43). Па ипак, пошто је такође описана док „посматра“ човјека уз пламен свијеће за вријеме једне свађе, нејасно је до ког ступња је њен вид оштећен, а поставља се и питање да ли је то због њеног ослабљеног вида или црнила ноћи. Мајка има најјасније виђење о томе што будућност носи човјеку и дјечаку. Она каже: „Пре или касније ће нас ухватити и убити. Мене ће силовати. Њега ће силовати. Силоваће нас и убиће нас и појешће нас и ти нећеш да признаш то“ (42). Њена јасна логика спрам његовог слијепог оптимизма наставља познати троп о слијепим ликовима надареним јасноћом видовитости. Међутим, иако безбједност и преживљавање нису вјероватни, непоколебљива нада човјека на крају се исплатила и будућност коју им је мајка предочила не остварује се у оквиру текста. Стрепња о сљепилу која прожима цијели текст постаје очигледна на најдраматичнији начин када човјек узвикне: „Долази да ми украде очи. Да ми запечати уста земљом“ (178).

Сложени сплет референци на виђење, вид и сљевило, доприноси мом тумачењу човјека и дјечака као свједока. „Након смака свијета“, пише Шели Рамбо, „нема циља на видик, нема одредишта, нити обећања будућег живота. Али спрам ових немогућности, тежња да се наметне искупљење замијењена је императивом да се посвједочи

о ономе што остаје.¹⁶ Ово је текст у ком ликови (и читалац) свједоче свијету након апокалипсе. Има тренутака у тексту када човјек осјећа да посједује јасно виђење о томе како ствари стоје. На примјер:

*Ишеџао је на сиво свеџло и сџајао џако и на џренуџак увидео џоџџуну исџину све-
џа. Хладно, џврдоглаво кружење земље без џесџаменџа. Неџомирџива џама. Слеџа
[џасунца] у џрку. Немилосрџни црни вакуум универзума. И две џрооџене живоџиње џамо
неџде, џресу се као лисице у својим јазбинама. Одсудно време и одсудни свеџ и одсудне
очи којима се оџлакују. (91)*

Парадоксално је што је његова визија у том моменту прожета сликама оштећеног вида, услед одсуства свјетлости и сљевила. Његова небеска перспектива преноси метафору сљевила на само сунце, уз наговјештај да је пасунце, термин којим се обично назива атмосферички хало-ефекат око сунца – лишено вида. Ово би могло евоцирати неку врсту празног облијетања, утолико што одражава појам Земље што кружи око Сунца које не пружа ни довољно свјетлости ни топлоте. Земља је приказана као мртва кроз дескриптор *intestate*, који означава лице које није направило тестамент, и наглашава узалудност њеног „тврдоглавог кружења“ (90). Сљепоћа пасунаца такође призива таму, доприносећи осјећају непопустљиве таме у том одломку. Човјекова проширена перспектива омогућава му спољашње сагледавање себе и дјечака у космолошком контексту. Овај појам о проширеном гледишту на свијет поново је евоциран када човјек свједочи смаку свијета као врсти обрнутог постања. Он нам говори: „Можда ће са уништењем света бити могуће видети како је створен. Океани, планине. Незграпни антиспектакли ствари које престају да постоје. Сравњена пустош, жедна и хладно подељена. Шутња“ (187). Оно што уједињује оба ова примјера јесте то што је људско биће не само замишљено као изабрани свједок краја дана већ је овом човјеку такође обезбијеђена божанска перспектива на то разарање.

Нема сумње да је управо људско биће у средишту овог текста. У космичком преуређењу, каже се да Сунце кружи око Земље (26), смјештајући тако њу и њене становнике у центар свих ствари. Сам наслов књиге, и ствар за коју вјерују да ће их одвести на неко боље мјесто – пут – људско је здање и знак цивилизације који је надживио смак свијета. Осим бусенчића печурака и невидљивог пса, немамо доказа ни о чему што живи на овом свијету, с изузетком људи. За разлику од осталих скорашњих екодистопија, као што је роман *Анџилоџа и Косац* Маргарет Атвуд (2003), у ком након апокалиптичног догађаја људима не иде добро, али многе биљке и животиње напредују, *Плуџ* нуди антропоцентрични поглед на смак свијета у ком су људи коначни свједоци и у ком је крај људског уједно и крај свијета. То је недвосмислено изражено када се дјечак разболио на плажи, и човјек је био спреман да се убије како дјечак не би морао сам да ступи у смрт. „Мораш да будеш близу“, човјек говори себи, „мораш да будеш брз. Да би могао да будеш с њим. *Последњи дан на Земљи*“ (171, курзив додат). Овдје се крај живота два главна лика преноси на саму земљу.

¹⁶ Shelly L. Rambo, "Beyond Redemption? Reading Cormac McCarthy's *The Road* After the End of the World", *Studies in the Literary Imagination* 41, 2 (2008), 115.

Стога нисам склона да се сложим са Кирнијем да „прича најбоље служи као изазов границама људског опажања тако што нам накратко омогућује да сагледамо 'свијет без нас'“.¹⁷ Не само што се приповиједање у великој мјери усмјерава кроз човјека, и стога је неоспорно антропоцентрично, већ овај свијет, иако није подобан за људе, свакако није лишен њих. Дјечаков опстанак, небитно колико мало вјероватан, гарантује да ће људска перспектива бити одржана до краја текста. Људско присуство одржава се чак и у визији аркадије којом се књига завршава:

Некада је било пастрмке у планинским јошћоцима. Мојле су се видјели у јушарњој струји, како им беле ивице пераја лајано шрејере у води. Мирисале су на маховину када бисте их узели у руке. Глатке и мишићаве и окретне. На њиховим леђима налазиле су се вијујаве шаре које су биле маје свећа у насћанку. Маје и лавиринћи. Оноја шћо се више није мојло сасћавићи. [Шћо се више не може исћравићи.] У дубоким клисурама где су живеле, све сћвари су биле сћарије од човека и ићвушиле су о шћајнама. (195)

Ово виђење нетакнуте природе указује на временски период који се протеже ван људског до дубоког или геолошког времена. Пастрмке се појављују неколико пута у причи, али само као успомена на нешто што је некада било (25, 32). Иако су пастрмке описане као „старије од човјека“, оне нису присутне на крају свијета који се остварује у људском времену. У овој закључној визији, људско биће пројектује се у нетакнуту природу у обраћању неком „теби“, вјероватно читаоцу, који може не само „видјети“ пастрмке већ их може и држати у рукама.¹⁸ Овдје је природа дословно у рукама човјечанства.

Када човјек заузима привилеговано мјесто свједока смака свијета у културном имагинаријуму, морамо бити свјесни специфичности ове верзије човјека. Оно што је очевидно у *Пући* јесте опстајање идеологије либералног хуманизма. Антропоцентризам *Пући* ставља у први план перспективу одређеног типа човјека, мушкарца, очито бијелца, који призива хришћанску митологију и некада је припадао средњој класи.¹⁹ То је амерички глас у тексту у ком су Сједињене Државе постале цијели свијет. Човјек, чије пуко постојање испуњава „америчку изузетност“, утјеловљује одлике америчког индивидуализма: самосталност, сналажљивост и независност. То су особине које човјек гаји и у дјечаку, који очвршћава тако што учи да не могу помагати другима науштрб

¹⁷ Kevin Kearney, "Cormac McCarthy's *The Road* and the Frontier of the Human", *Literature Interpretation Theory* 23, 2 (2012), 175.

¹⁸ Ова бестјелесна визија на крају оштро одудара од привиђења чудовишта у пећини којим књига почиње. Нису супротстављени само унутрашњост и спољашњост, висина и дубина, већ и непомичност и кретање: пећина садржи тамно и древно језерце, док се поток у планинама креће у ћилибарској струји. Приказ пастрмке и чудовишта не би могао бити више поларизован. Не само да су рибе познате, а чудовиште чудно, већ су пастрмке „глатке и мишићаве и окретне“ (195) док је чудовиште „бледо и наго и провидно“ са „алабастерским костима“ (7). Док чудовиште не види своју околину и оријентише се у свом свијету захваљујући мирису, пастрмке имају на леђима исцртане мапе будућности.

¹⁹ Тумачим човјека као бијелца јер у тексту се нигдје не упућује на расу. Ова бјелина је наглашена додјелом улоге човјека Вигу Мортенсену у филмској адаптацији романа из 2009. Човјекова класа разоткрива се и кроз његове успомене на стари живот, као што је одлазак у позориште са женом (18), и кроз његов култивисани тон.

сопственог опстанка. Мушки индивидуализам повлашћен у тексту додатно је наглашен кроз дубоко проблематичан положај додијељен женама. Главни примјер тога је удво-стручавање дјечакове мајке и жене која разговара с њим о Богу на крају текста, које заједно утјеловљују архетип жене као Богородице или курве. Када његова мајка оправдава самоубиство, описује себе мушкарцу као „безверну кучку“ (42) „курвинског срца“ (43). Након њене смрти, човјек сања о њој у сексуализованим сновиђењима у којима је приказана као заводница која га мами у смрт (17). У књизи која се усредсређује на однос између родитеља и дјетета, њена одсутност ставља је у позицију неуспјеле мајке.²⁰ С друге стране, жена на крају књиге поставља се као добра мајка не само зато што је остала жива већ и стога што, текст нам то експлицитно саопштава, није појела своју дјецу (193). Када је сусрела дјечака, пружила му је непосредну материнску бригу тако што га је узела у наручје. Она му такође говори о Богу, што је поставља у оквир познатог тропа жене у својству упоришта моралног поретка унутар домаћинске сфере. Архетипски статус ових ликова појачан је недостатком именâ у цијелом тексту. То њихова искуства проширује до универзалног значаја и, у случају човјека, поставља га као америчког *Everyman*-а. Прихватити антропогене климатске промјене значи признати да се људско постојање одражава на глобалној скали и на геолошком нивоу, подра-зумијева веома важан и неопходан напор да се ублажи људски утицај. То захтијева од нас да себи предочимо да су климатске промјене нешто што су људи проузроковали, те да се рјешење овог еколошког проблема налази у људском дјелању. У вези са дебатом о глобалном загријавању, Дипеш Чакрабарти је изнио идеју да на нивоу дискурса присуствујемо расцијепу између природне и људске историје. Он пише:

Научници који пишу о тренутној кризи климатских промјена заиста говоре нешто ново и значајно од онога што су досад говорили историчари животног средине. У несвјесном понашању вјештачке, али већ дуго признаје разлике између природне и људске историје, научници који се баве климом тврде да је људско биће постало нешто много веће од обичној биолошкој ајенди какав су он или она увијек били. Људи сада управљају геолошком моћи.²¹

Ово увеличавање људског огледа се не само у стручним расправама о климатским промјенама већ и у књижевности која на њих реагује. Међутим, прихватити чињеницу климатских промјена такође захтијева и поимање свијета у ком човјек није у средишту свега. Дискурзивна предност дата људском роду може такође ограничити опсег нашег виђења свијета и нашег утицаја на њега. Не само да морамо обратити више пажње на обресе људског унутар овог дискурса већ, како би се књижевност и књижевна критика заиста ухватили укоштац с климатским промјенама, морамо критички промислити о мјесту које заузимају људско и нељудско у савременим текстовима.

(С енглеској превела **Марија Берјам Пеликани**)

²⁰ Друга мајка која очито не успијева у тексту је жена на чију бебу наилазе док се обезглављена пече на ватри (137).

²¹ Dipesh Chakrabarty, "The Climate of History: Four Theses", *Critical Inquiry* 35 (2009), 206.