

БИОЕТИКА У КОНТЕКСТУ РАТА СА ПРИРОДОМ У БЕСНИЛУ

Досадашња тумачења која истичу жанровску полиморфност и неупитну значењску слојевитост Пекићевог *Беснила*, као и његову несумњиву књижевну и естетску вредност, пропуштају да увиде не само да форма дела долази из простора научнофантастичног жанра, од ког баштини концепт спознајног онеобичавања, већ и везаност *Беснила* за један одређени, специјализовани поджанр са којим Пекићев роман води живи дијалог и на чијем је фону у највећој мери и осмишљен.

Стога овај рад темељимо на најутицајнијем теоријском увиду у проучавању научне фантастике – Сувиновом *спознајном онеобичавању* (*cognitive estrangement*), кључном за разумевање природе овог књижевног феномена па и одређивање да ли је неко дело, у ужем смислу, научна фантастика или не. „Као књижевни жанр, научна фантастика стоји у супротности са натприродним онеобичавањем у истој оној мери у којој стоји у супротности са емпиризмом (натурализмом)” (Suvin, 1972: 375). За разлику од мита, у ком је онеобичавање такође једно од главних формалних средстава, научна фантастика свет посматра кроз когнитивно, спознајно сочиво; мит стоји насупрот овом спознајном ставу јер људске односе доживљава као фиксирани и натприродно одређене. Тако долазимо до дефиниције: „Научна фантастика је књижевни жанр чији су неопходни и довољни услови присуство и интеракција онеобичавања и спознаје и чији је главни формални апарат имагинативни оквир алтернативан ауторовом емпиријском окружењу” (Исто).

Одредница „жанр-роман” којом сам писац означава *Беснило* пре свега се, дакле, односи на прозне појаве које се означавају као *роман о вирусу убици* (*killer virus novel*), *биоџрилер* (*biothriller*), *медицински џрилер* (*medical thriller*), *роман о кући* (*plague novel*) – а који се, шире узев, заједно са сличним појавама из других области (филма, публицистике, медијског дискурса) у студијама културе понегде означавају као *нарашиви избијања* (*outbreak narrative*). Дистопијски потенцијал овог поджанра не треба посебно наглашавати. Он је близак апокалиптичној и постапокалиптичној научној фантастици која тематизује слом цивилизације путем неког катастрофичног догађаја, и у том смислу посебно – роману катастрофе.

У зависности од преовлађујућих елемената конкретног наратива, роман о вирусу убици свој израз налази и у контексту дистопије, уколико је усмерен на социјалне импликације неке замишљене катастрофичне епидемије, или пак у контексту „тврде” научне фантастике окренуте природним наукама, онда кад је такав наратив окренут научним импликацијама везаним за тематику бављења микроорганизмима (у том погледу, дајимизлишним уситњавањем термина, јавља се чак и термин *микробиолошки џрилер* [*microbiological thriller*], који се понегде чак сматра најнаучнијим поджанром научне фантастике). Пример за потоње био би класик поджанра *Андромегин сој* (*Andromeda Strain*, 1969) Мајкла Кричтона (*Michael*

Chrichton) у коме се јавља фасцинација високотехнолошком лабораторијом, главни ликови су група научника, а заплет је окренут научном откривању природе тајанственог неземаљског патогена.

Зачетник овог поджанра је Мери Шели, која је након чувене књиге о Виктору Франкенштајну написала роман *Последњи човек* (*The Last Man*, 1926) у ком описује апокалиптичну визију будућности у којој је планета похарана страшном zarazом. Роман Шелијеве, као зачетник читаве једне мотивске линије у жанровској књижевности, носи важан нуклеус каснијих преиспитивања у контексту овог поджанра. За нас је овде најважније то што Шелијева човека измешта из центра универзума и преиспитује идеју о привилегованој позицији човека у односу на природу. Проблематизовање односа човека и природе и крхкост цивилизације од почетка представљају окосницу ових наратива.

Ово специфично одређивање се у контексту Пекићевог дела чини нарочито важним, јер је писац, како ће се показати – баш попут свог негативног јунака који је рекомбинацијом вирус беснила усавршио до непобедивости – свесно рекомбиновао елементе управо овог специјализованог поджанра, изградивши од њих усавршени продукт високе канонске књижевности. Сви други употребљени елементи узети из жанрова популарне књижевности – детективског романа, политичког трилера, шпијунског романа – према овом основном стоје у подређеном односу. *Беснило* је, пре свега, роман о вирусу убици, он баштини круцијалне поставке тог специјализованог поджанра, улазећи са њима у различите врсте односа, додељујући им нова значења, неретко их критикујући и превреднујући. Пекићев роман отуда се мора читати као дијалог са читавом једном, у нашој критици превиђаном, традицијом жанровске популарне литературе која отеловљује човеков исконски страх од масовног уништења и страдања услед неке непобедиве болести.

У том контексту, на рубовима интердисциплинарних студија културе од деведесетих година наовамо развија се поље које бисмо неформално могли означити као „студиј заразе“ (*contagionstudies*) градећи мост између медицине и хуманистике. У најутицајнијој књизи о теми Присила Волд (Wald, 2008) испитује кључне примере онога што, узимајући различите случајеве кроз историју, означава термином „наратив избијања“. Иако је ауторкина анализа усмерена на различите дискурсе у оквиру којих се књижевноуметнички нарочито не издваја, она ипак речито сведочи о значају овог феномена и на плану књижевних студија. Оно што се посебно издваја јесте учесталост са којом наведени наративи тематизују немогућност чувања националних граница од претњи које долазе са „Глобалног југа“. Испоставиће се да је управо ова карактеристика заједнички топос онога што смо претходно означили различитим називима као биотрилер, медицински трилер, роман о вирусу убици и сл.

На најповлашћенијем месту Пекићевог романа, на самом предњем оквиру, налази се забелешка из које се глосира смисао даљег наратива, својеврсно упутство за разумевање приповести, које усмерава читање. Оквирних текстова у *Беснилу* има више и они су у литератури на више места тумачени, те то на овом месту нећемо понављати. Ставићемо у фокус само ово Пекићево „упутство“ које жанровски позиционира цео роман у ком су „Извесна факта прилагођена су захтевима Приче,

а Прича, опет, традиционалним 'Правилима игре' овог паралитерарног жанра" (Пекић, 2004: 5). Писац се у овој забелешци бави кључним елементима жанровске књижевности са којом је у дијалогу: топосом места, типовима ликова који су у контексту жанра тек функције и правилима игре – односно основним конвенцијама жанровског обрасца који узима у обраду.

Пекићево алудирање на „паралитерарност” жанра романа о вирусу убици, биотрилера, медицинског трилера – може се односити не само на „нижу” природу жанра, већ и на његову везаност за изванлитерарне чињенице, научна разматрања природе микроба, законитости епидемије и, уопште, тематизовање науке које утиче на извесну научну контаминацију фикционалног дискурса. У даљој анализи сагледаћемо Пекићев допринос уобичајеној типологији јунака у контексту овог жанра – типологији ка којој нас, кроз опаску о функционалности ликова, писац усмерава већ у уводној забелешци: лекар-видар, лекар-научник, зли научни геније, представници бирократије, власти и полиције и ликови жртава болести, који треба да дају функционални пресек различитих социјалних и етничких група које су се нашле заједно на чворној тачки глобалне саобраћајне мреже.

Тако је одабир места радње везан за фундаментални топос жанра романа о вирусу убици – глобализацију условљену развојем саобраћаја, која доводи до могућности контакта између људи из удаљених делова света. Опаском да би се то могло догодити на било ком аеродрому било где у свету – утврђује се овај топос. Свет је постао толико повезан да на било којој чворној тачки глобалног саобраћаја људи и робе може доћи до избијања смртоносне заразе. Овом релативизацијом места радње на самом се почетку утврђује још један топос жанра: мотив неугасиве и неуништиве претње која глобално умреженом човечанству долази од голим оком невидљивих непријатеља. Пекићева прича се може догодити било где, цео свет је рањив и изложен као никада пре у својој историји – повезаност људи довела је до неизбежне миграције микроба.

Ипак, релативизација места радње функционална је из још једног разлога. Белешка напомиње да би се радња могла одвијати на аеродрому у Њујорку, Паризу, Москви или Сурчину – сва наведена места, у тренутку писања романа, без обзира на све различитости идеолошке, политичке и друштвене природе – могу према цивилизацијском статусу стати наспрам – у белешци поменутог – Лагоса у Нигерији. Зашто писац ово потцртава на самом почетку? Вирус који се у роману описује направио је човек, Европљанин, и само је случај довео до тога да зараза дође из Нигерије, она нема природно порекло у том делу света. Ово потцртавање представља Пекићев дијалог са типичним представницима жанра и има, како ћемо видети касније, изразито критички карактер.

Наративи избијања заразе типично замишљају саобраћајну умреженост света која доводи опасна тела са Глобалног југа у контакт са порозним белим телима Глобалног севера,¹ и отуда бивају опседнути националним границама. Отуда топос

¹ Глобални југ је термин који се појављује у постколонијалним студијама и односи се на оно што бисмо могли означити и као „земље трећег света”, „земље у развоју” и сл. Он представља више од метафоре за мање развијене земље, јер подразумева међусобно повезано наслеђе колонијализма и неоимперијализма са којим се те земље сучавају до данас. Насупрот Глобалном југу

инфекције, према неким мишљењима, представља интегрални део дискурса културног контакта: тако зараза и контаминација природно место налазе у наративима о путовању, преласку границе и миграцијама различитих врста. Како неки аутори наглашавају, овај дискурс је присутан у културном несвесном од развоја СИДЕ осамдесетих: „Карактеристични протејски карактер вируса, његов капацитет да окупира страно тело и искористи домаћинов метаболизам да се умножи – омогућио је његово ширење у многа поља културног изражавања и размене – која немају ништа са имунологијом или вирусологијом” (Ruth, 2007:1). Реч је о апропријацији медицинског дискурса у различитим савременим популарним наративима, где поджанр биотрилера има важну културну функцију и представља сведочење о много ширим трансформацијама политичког несвесног.

Савремени биотрилер, организовани око топоса вируса, региструју у том смислу смену у самој концептуализацији претње. Ова смена је дубоко повезана са новим глобализацијским процесима. У овом смислу Мејерова примећује да многа дела која се баве биолошким ратом или биотероризмом задржавају језик нуклеарне претње из обузданог Хладног рата, иако евоцирају претњу сасвим другачију по својој природи. Идући за Бодријаровом идејом о тероризму који је, попут вируса, свеприсутан, услед чега „Запад, у својој божанској позицији постаје самоубилачки настројен и објављује рат самоме себи”, Мејерова закључује да управо вирус, који има способност да прелази са врсте на врсту и који је способан да измени генетски материјал са којим дође у контакт – „потврђује протејску прилагодљивост која је додатно наглашена амбивалентном природом патогена који егзистира између живота и смрти. Ова амбиваленција претвара вирус у савршен троп за предвиђање светских политичких развоја и интеракција” (Исто, 7).

Управо из овог слоја значења долази Пекићево потцртавање Лагоса у Нигерији и његово скретање пажње на културни однос између развијеног и мање развијеног света, или, у Пекићевом виђењу – Запада и свих осталих, домаћина и имиграната – кроз цео роман. У литератури је запажан извесни расизам романа о вирусу убици, чији се наратив показује као носилац колонијално-расистичке логике у којој „бели Запад афирмише сопствену људскост поричући пуну људскост не-белаца који најтелесније оличавају претњу вирусне заразе” (Dougherty, 2001: 5). Природно је ово очекивати у претходно описаном контексту глобалног умрежавања којим се, узимајући огромни међународни аеродром као место радње – служи и Пекић.

У том истом контексту писац полемише са расизмом овог жанра, који је истовремено дубоко повезан управо са постхуманистичком анксиозношћу која је следећи темељни проблем Пекићеве антрополошке трилогије, тематизован у 1999. и *Айланџиди*. Примера за ово је много у роману. За разлику од других писаца овог жанра, Пекић не припада повлашћеном, англоамеричком књижевном центру. Он је, долазећи из једне граничне културе, најбоље осећао комплексност имигрантске позиције и отуда је текст *Беснила* прожет коментарима који се могу схватити као деконструисање расистичког односа који колонијални и империјалистички

стоји, наравно, Глобални север, који представљају земље Северне Америке, социоекономски супериорне земље Европе, развијени делови Азије, Аустралија и Нови Зеланд.

Запад заузима према људима са Глобалног југа и жива, мање или више експлицитна, критика тог односа. На неки начин, Пекић пародира топос жанра романа о вирусу убици, који подразумева да претња увек долази из мање развијеног дела света, иза зида цивилизације, из дивљине џунгле од које, услед глобалне саобраћајне умрежености, цивилизацији стално прети опасност.

У Пекићевој верзији претња фактички долази из научне лабораторије високотехнологизованог Запада, која је, захваљујући колонијалном лицемерју, само просторно смештена на Блиски исток. Већ је на више места у литератури запажано да одабир „Хармагедона” са ког долази апокалиптични вирус служи потцртавању библијског подтекста, који је у *Беснилу* снажно присутан, нарочито у ликовима тајанственог Габријела и окултне Сенке која, у виду зараженог пса, оличава древно мистично зло. Али то није једини разлог што мутирани лабораторијски вирус у причи није одбегао из неке лабораторије у развијеном делу света. Он, према правилима поджанра, одабраним „правилима игре”, мора доћи из неког нецивилизованог или полуцивилизованог простора џунгле и пустиње, на коме се воде ратови и којим харају пошести, изазивајући на Западу колективну анксиозност у виду имиграната и болештина. Отуда први заражени човек у роману бива мисионарка из Нигерије. Могао се у том авиону заразити било који становник Лондона који са Африком нема никакве везе. То је Пекићев уступак жанру, уступак којим се читав жанр подвргава критици и донекле пародира оно што писац доживљава са другачијим сензибилитетом, несвојственим писцима из централне књижевне традиције.

Зато из једног другог од оквирних текстова романа, који наводи новинску вест, сазнајемо да се госпођа „Andrea Milliner из Strouda, Gloucestershire” беснилом заразила „у Индији” доневши тако ову ретку и истребљену болест у чисту и цивилизовану Енглеску. И из избора ове вести провејава пишчева суптилна иронијска критика: наравно да Енглеz нешто слично може закачити само у кужној Индији. Томе служи и мисао археолога Арона Голдмана о педагошким користима одвођења малолетног унука на ископавања у Израел: „Тамо, одакле су пре 2000 година отишли његови преци, могао се научити нечему што се у Америци уме да заборави – да на свету, можда, постоје и други” (Пекић, 2004: 53).

Параноја припадника западне цивилизације видљива је у опаски да је на први помен о калуђерици на путу из Африке којој је позлило „нека будала проширила вест да је одрешена опасна тропска зараза”, а нешто касније, у једном класном сукобу путника са зараженог авиона, „Да такви као ви Африку столећима нису руинирали, ни она не би имала потребе да се по њој вуцара!”, или у типично острвском неповерењу енглеског колеге Pheарsona, који једном од главних јунака, доктору Komarowskom, Пољаку имигранту, за трудну пацијенткињу и њеног мужа говори да су „Шпанци”, на шта му овај изнервирано одговара: „Мени су, међутим, личили на људе”, да би Енглеz са невиним неразумевањем домороца наставио неосетљиво да понавља да је и њихов доктор Шпанац, имплицирајући да му отуда не треба веровати; или у опасци да „Човеку на Западу изгледа некако природно да све неприлике потичу са Истока” (Исто, 79, 60, 87).

Исти доктор Pheарson тешко прихвата идеју о беснилу на Острву: „Зато што ово није Пољска, Komarowski. Зато што смо ми у Британији беснило искоренили!”

– на шта ће му Пољак одговорити са резигнацијом: „Статистике су га искорениле, Phearson. Али Rhabdovirusi, очигледно, не читају годишње извештаје вашег Министарства здравља. Сиромашна вируска копилад не зна да је Уједињено краљевство *Rabbies-free*, земља слободна од беснила и да не можете побеснети као остатак проклетог света...” (Исто, 147). „Сиромашна вируска копилад” тако постаје метафора за сиромашну имигрантску копилад која се као зараза шири развијеним белим светом. Отуда као контрапункт иманентном расизму овог поджанра Пекић развија ликове имиграната: доктора Komarowskog, Пољака, медицинске сестре Моане Tahaman, Тахићанке, или припадника аеродромске полиције, наредника Елмера, Јамајканца. За разлику од уобичајене жанровске ситуације у којој протагониста, бели доктор/научник, припадник повлашћене западњачке цивилизацијске парадигме, ту парадигму, као свети ратник, спасава од заразе која долази из дубина неиспитаног ванцивизацијског простора, на ком обитавају ликови непрозирних и неразумљивих живота блиских анималном, Пекић управо ликове имиграната, незападњака, ставља у посебан фокус.

Пре свега, они су сви, у контексту западне цивилизацијске парадигме *out of place*, измештени, и у овом важном својству управо су имигранти из *Беснила* претече „правих људи” у даљем току Пекићеве трилогије. Као што се истински људи, потомци Атлантиђана, осећају изгубљено у свету машинске цивилизације романа *Атлантиђиди*, на исти начин се осећа имигрантска популација у *Беснилу*. Ово осећање постаје јасније када се примети да су представници ликова имиграната осенчени људским прерогативима, за разлику од ликова људи са Запада, на које се често примењује Пекићева „машинска парадигма” која ће се развијати у 1999. и у *Атлантиђиди*.

Овај слој изградње ликова показује се изузетно важним у контексту развоја укупних наративних стратегија Пекићеве трилогије. Јер смисаона кичма читаве трилогије јесте рат човека против природе, али и природе против човека. Први слој тог рата Пекић је описао у *Беснилу*, кроз тематизовање биоетичке проблематике везане за вештачко стварање мутантског слоја непобедивог вируса. Други слој је описао кроз рат људи и машина у 1999. и *Атлантиђиди*. Аеродром Хитроу постаје тачка сусрета између западне цивилизације и свих осталих – цивилизације која покушава да читав свет преобрази у складу са својом машинском, материјалистичком парадигмом.

Ова разлика видљива је већ у машинском односу према времену, у претендовању на зауздавање времена. Текст романа, наиме, почиње са наглашавањем два различита схватања времена, која су дубоко цивилизацијски раздвојена. На почетку, у прашњавом пределу библијског Хармагедона, време радње је релативизовано према митским обрасцима различитих традиција. Насупрот томе, материјалистичка цивилизација зна за само једно исто време, са шест електронских сатова станице подземне железнице Heathrow Central. Приповест која почиње цивилизацијском самоувереношћу која се ослања на тачне сатове, на координисано време полетања и слетања, на уређење и преобликовање човековог искуства у складу са својим специјализованим потребама – завршиће се распадом тих вредности, потонућем у беснило у ком се губе обриси реалног времена, а уређени високотехнологизовани простор међународне ваздушне базе остаје спржена мрља црне хармагедонске прашине.

Аеродромски простор је машински организам и најзначајнији симбол машинске цивилизације у роману *Беснило*. Пекић га фетишизује, понављајући на почетку сваког поглавља које прати различите стадијуме болести – шематски приказ аеродрома, на коме се међају границе карантина, све док на крају читав аеродромски комплекс не постане један циновски карантин. Пре тога, међутим, он је машина за преобликовање људских бића. Тек *Беснило* открива праву природу аеродрома, претворивши његов контролни торањ у лабораторију нацистичког научника а његову подземну топлану у крематоријум лешева. Аеродром постаје машински Молох из Ланговог *Мејројолиса*, у ком машина у облику Молоха гута људе да би их претворила у роботизовану радну снагу; он затим постаје копија концентрационог логора у ком се над људским субјектима врше научни експерименти а жртве спаљују у пећима. У том смислу *Беснило* представља увођење фундаменталне Пекићеве преокупације: студије материјалистичке, машинске цивилизације окренуте рату са природом, која је темељна окосница читавог трокњижја. Трансформација аеродрома у концентрациони логор и наглашавање његове машинске природе – представља упућивање на крајњу консеквенцу материјалистичке парадигме, која се мора завршити у смрти човечности.

На крају романа, на мртвом аеродрому остаће да раде још само машине, доказујући своју супериорност као продужеци претходно машинизованих људских бића. Крај *Беснила* најављује *Ајлланџиди* и 1999, моделе цивилизација које су машинску материјалистичку парадигму довеле до апсолута. На тај начин, обичан лифт са аеродрома Хитроу постаје претеча комплексних андроида из наредних романа, беочуг у ланцу машинске еволуције. Управо наведени лифт избацује мртво тело најистакнутијег протагонисте романа, доктора Komarowskog; машина из својих радних процеса избацује човека, превазилазећи потребу за његовим постојањем.

Врхунац ове технолојизоване парадигме јесте топос лабораторије, обавезан у контексту поджанра о вирусу убици. Лабораторија постаје кондензовани одраз исте те технокултуре. На аеродрому Хитроу она се смешта на повлашћено мето, на контролни торањ, где се до последње тачке радње брани оружјем.² У различитим делима овог поджанра лабораторија представља посебну фасцинацију (нарочито изражену, примерице, у филму *Анромедин сој* из 1971, у ком је хипермодерна лабораторија, укопана дубоко под пустињско тло, у естетској димензији доведена до механичке лепоте Кјубрикове *Одисеје у свемиру*). Она представља амбивалентно место истовремене сигурности и крајње угрожености коју сугерише патоген обуздан под микроскопом.

Према неким ауторима, фантазија о лабораторији је фантазија о бестелесном телу – то је управо фантазија која ће, на једном другом нивоу, постати хибрис Пекићевих „правих људи”, Атлантиђана, који ће пожелети да се ослободе јарма тела и рада у потпуности, не би ли се искључиво усмерили на духовне увиде. Отуда се у *Ајлланџиди* јавља повратак потиснутог тела у виду андроидских творевина (Исто, 462). Лабораторија представља радикалан покушај обуздавања невидљиве материје – да би то постигла, она заузима огроман простор: у роману се описује огроман

² Више у: Albertini, 2008: 451.

микроскопски механизам којим човек упознаје вирус и потцртава супротност између физичке величине технолошког апарата потребног да би се објективизовао и описао један голим оком невидљиви организам несхватљиво мале величине.

У првом делу трилогије, *Беснилу*, Пекић ће, дакле, поћи од темељних, биоетичких преокупација, да би најавио њихово продубљивање у постхуманистичком контексту света обликованог према машинском моделу. Међутим, ова дистопијска машинска парадигма присутна је у *Беснилу* не само у вези са разумевањем цивилизацијских процеса, већ и самог људског тела и начина представљања биолошких чињеница. Пекић је био свестан промена у оквиру научне парадигме и боље је него иједан од наших писаца успевао да дефинише претећи дистопијски хоризонт поигравања науком.

Модерна хуманистика, наиме, запажа један парадокс: успон биологије и биомедицине у научном пантеону – довео је до истовремене дебиологизације људског тела. У последњих педесет година многи научници прешли су са промишљања тела као органске и холистичке јединице схваћене у функционалном смислу, на промишљање тела као технолошког комуникационог система.³ У познатом *Манифесту киборга* (*A Cyborg Manifesto*, 1984) Дона Харавеј појашњава природу везе између биологије и комуникационих технологија: „Комуникационе науке и модерна биологија конструисане су из истог покрета ка превођењу света у проблем кодирања [...] У неком смислу, организми су престали да постоје као објекти знања, уступајући место биотичким компонентама, тј. специјалним врстама уређаја за обраду података” (Haraway, 1991: 164).

Тако и Пекићев роман садржи двоструку парадигму: с једне стране имамо тело у физичкој дезинтеграцији услед болести и смрти, са друге, високотехнололизовану природу вируса, који је ништа друго до *код* способан на радикалну мултипликацију у контексту људске ћелије и људског тела којим се шири с намером да заузме његов централни рачунарски систем: мозак. Тако је, на невидљивом нивоу на ком оперише мутирани вирус беснила, заступљен један другачији дискурс од онога који је заступљен у описима спољашње дезинтеграције људског тела. Овај контраст између ужасавајуће реалности распада човековог меса и прецизне, готово компјутерске биогенетичке природе вируса, опседа имагинацију овог жанра и чини га посебно субверзивним јер се одвија „онтолошка смена у којој опипљиво тело бива претворено у информациони систем”.⁴

Попут дистопијског сајберпанка и роман о вирусу убици показује опсесивни фокус на делове тела и изглед тела и у њему се социјалне датости често преламају управо на плану телесног. Један од оквирних текстова смештених на почетак *Беснила* доноси запис професора Либермана, који садржи „машински” опис вируса: „Продирући у живу ћелију страног тела, вирус њену садржину замењује својом и претвара је у фабрику за производњу нових вируса. Промене које на тај начин изазива у животној средини ћелије неупоредиво су дубље и драматичније него што се човек икад сме надати да постигне у својој. Вирус је најсавршеније створење у космосу. Његова биолошка организација није ништа друго него машина за произ-

³ Више у: Dougherty, 2001.

⁴ Више у: Dougherty, 2001: 2.

водњу живота у његовом најчистијем смислу. Вирус је врхунац природне стваралачке еволуције. Врхунац вештачке је – интелигентан вирус. Творевина која има форму човека а природу вируса, виталност вируса и интелигенцију човека.” У овом виђењу, природа вируса је машинска, он је *фабрика* за сопствену репликацију и *машина* за производњу живота.

Према мишљењу неких аутора, дискурс жанра о вирусу је у једном тренутку престао да прави онтолошку разлику између гена и софтверског програма: „Узевши наведене термине, немогуће је направити икакву разлику између људског и компјутерског вируса: обе врсте вируса су кодови који се интегришу у претходно постојећу комплексно кодирану структуру где почињу да се умножавају преписујући се према својим спецификацијама. Такве *дефиниције* њроновишу замаљивање разлике између хуманој и *комјјушерској* вируса које *неминовно ушиче на наше осећање онтолошке разлике између људи и комјјушера* (Исто, 9; курзив наш). На тај начин, призивајући биоетичку димензију Пекић отвара следећу, постхуману, у којој је човек, са рекомбиновања биолошког и генетичког материјала – процеса у коме има нечег неприродног и машинског – и сам постао машина у рату с природом.

Човек постаје заробљеник свог генетичког кода: он је, према мишљењу професора Либермана, његов еволутивни заробљеник одувек. Човекова интервенција у тај природни поредак представља, међутим, пут у катаклизму у којој апстрактни научни дискурс неприродне технолошке игре са невидљивог нивоа гена и микроба избија у органски облик потпуног телесног распада и психичке дезинтеграције: „Ово вирусно посредовање подстиче читаочево прихватање прво владајуће ортодоксије према којој је људско понашање израз генетичке информације, и друго – хумана генетичка информација је кодирана према истом принципу дигиталности који влада компјутерским кодом” (Исто, 10).

Стављајући у фокус органско тело у распаду, роман о вирусу убици само привидно подрива овај модел, јер „чим вирус ступи на сцену, он индукује смену у перспективи која прети да растури органски оквир и да примора читаоца да уместо тога схвати тело на начин сајберпанка: као посторгански (постметафизички, постхумани) ентитет чије је биће само функција фетишизованог кода. [...] Вирусом инфицирано и оскрнављено људско тело отуда постаје метафора људског бића у информатичком добу” (Исто). Управо то је оно што се догађа јунацима Пекићевог *Беснила*: напада их напредна бинарна формација, опремљена за савршено размножавање у контексту информационог система њихових тела.

Пекић препознаје савремену фетишизацију генетичког кода и указује на њене могуће импликације. Његова верзија лика морално застрашеног научника јесте нацистички злочинац Lieberman који има намеру да људску расу унапреди управо на генетичком плану. Биоетички увид у проблем генетског инжењеринга топос је дистопијског жанра, нарочито утврђен Хакслијевим *Врлим новим светом*, али многа дела тематизују човеков утицај у генетске особине врсте, проблематизујући нарочито аспект неједнакости који из тога произлази. Код Пекића, овај мотив стављен је у контекст рата са природом. Lieberman жели генетичко усавршавање човека које ће од њега начинити апсолутног господара природе, нешто до чега би на нивоу природне еволуције човек тешко сам стигао.

Јер човек је позван на рат са Природом, будући да и она на њега непрекидно атакује: то је парадокс односа природе и човека – човек је њено највеће чудо, истовремено то чудо угрожава њен поредак, имајући потребу да у њега непрекидно интервенише. У том смислу, човек је сличан вирусу: и један и други се у роману именују као „чудо” – и један и други разарају средину у којој се нађу: вирус ћелију, човек природу, и вирус је на том плану успешнији. Јер у контексту жанра о вирусу убици рат природе против човека јесте топос – схватање човека као заразе која уништава природу еколошки је топос ове врсте литературе, који Пекић преузима и маестрално уграђује у своју антрополошку студију.

У том смислу, Пекић преузима неколико важних мотива поджанра романа о вирусуубици. Једна од њих је фигура „здрог преносиоца” која се у наративима избијања заразе изнова појављује кроз цео двадесети век, да би митски статус стекла са развијеном јавном и медијском преокупацијом вирусом ХИВ-а. Фигура здравог преносиоца, откривена у двадесетом веку, централна је за теорију о преношењу клица и подразумева да особа која не показује никакве симптоме болести може бити преносилац клица и ширити заразу. У новије време, ова фигура је напредовала у „суперпреносиоца” (*superspreader*),⁵ добијајући помало митске размере које са успехом користе различита фикционална дела из овог домена.

У *Беснилу* је то пас Sharon, који се од симпатичног штенета у помереној митској имагинацији претвара у демонски израз зла с једне, али и у Природино оружје против људских бића с друге стране. Два значењска слоја упоредо егзистирају у фигури Пекићевог суперпреносиоца. Пас је у једном тренутку окултна Сенка из које бесни лабораторијски нацистички вирус претећи да смртно угрози човечанство – зло које прети из пса људског је порекла, и то је од фундаменталне важности за разумевање Пекићеве антропологије. Истовремено, у контексту Пекићеве реинтерпретације Манове реченице: „Ко верује у ђавола, већ му припада” у ону: „Ко не верује у ђавола, већ му припада” – Пекић злу не одриче мистично порекло: „Пас и Сенка постали су једно. Сад је знао да су једно одувек. Јер, Велика звер је одувек. Одувек и заувек” (Пекић, 2004: 559–560).

Фигура Пекићевог суперпреносиоца плаћа дуг још једном топосу жанра: мали пас напушта спржено подручје уништеног аеродрома и, као неконтролисано природно оружје, улази на подручје милионског града са потенцијалом ширења катаклизме глобалних размера. Примећено је да многи наративи избијања заразе задржавају управо овакав, отворени крај: они подразумевају мотив рата врста, у ком се људи боре за превласт над микробима и у ком није искључена ни употреба велике оружане моћи. Примећено је, такође, да када се у оквиру таквог наратива обуздавање и догоди, оно ретко обуздава анксиозност ослобођену заразом. Има аутора који предлажу да се наратив избијања читана фону „привидног нагона ка сузбијању заразе” (Albertini, 2008: 444). Отуда је једна од примарних жанровских конвенција

⁵ Савременији пример би био, примерице, неименовани суперпреносилац медијски означен као члан авионске посаде који је пренео вирус САРС-а из Кине у Северну Америку, а класична двадесетовековна парадигма за све потоње свакако је „Тифоидна Мери” – Мери Малоун која је као асимптоматски преносилац тифусну грозницу донела из Ирске у Америку, неодговорно је ширећи кроз свој посао куварице у различитим приватним домаћинствима и установама.

убичајени неуспех обуздавања заразе. Неуспех може бити потпун или делимичан, оно што је важно јесте потенцирање отвореног краја који подразумева даљу могућност ширења заразе. Овај топос неугасиве претње један је, примерице, од кључних топоса хорор жанра.⁶ У контексту романа о вирусу убици он потенцира вечно трајање рата природе и човека и управо ће се на овај топос Пекић ослонити у свим делима трилогије.

У рату природе и човека, људско биће тежи преуређењу природног поретка према својој замишљеној цивилизацијској парадигми, у којој је природа другостепени систем који треба да буде стављен у службу човеку. Природа, са своје стране, тежи одбрани од истребљивачке моћи цивилизације. Можда је и због тога један од честих мотива романа о вирусу убици управо вирус који напада централни нервни систем узрокујући пад у примордијално, анимално стање свести. Овај поджанр обилује описима микроба који циљају мозак и на језив начин бришу човекову личност. Метафорички потенцијал оваквог решења је велик, али и анксиозност коју код читаоца такво решење треба да изазове: стрепњу пред губитком сопства, краткотрајно претварање у зомбија у коме се губе све црте раније личности, живог мртваца.

Ова дезинтеграција личности карактеристична је за многа дела овог жанра. Клинички термин за овај процес јесте *дејперсонализација*, у којој живост и детаљи карактера нестају. Термин потиче из темељног рада Пола Шилдера о слици тела, у коме се оно доживљава као слика која уједињује тактилне, кинестетичке и визуелне сензације тако да оне бивају доживљене као сензације субјекта координисаног у јединственом простору.⁷ У деперсонализацији, како ју је Шилдер разумео, субјекат губи интерес за сопствено тело услед психолошке или физиолошке трауме. Субјекат тако тоне у деперсонализацију која представља крајњи продукт његове нестајуће способности да разликује себе од других.

Жанр романа о вирусу убици обилато користи овај топос деперсонализације и у томе је близак једном другом поджанру – наративима о зомбијима. Код Пекића болест служи као медијум коначног раскринкавања крхкости цивилизације, њеног аутентичног прикривеног дивљаштва. Отуда жртве беснила и саме постају животиње – чопори паса који лутају апокалиптичном визијом зараженог аеродрома вребајући здраве. Деперсонализација, пад у анимално, несвесно, у коме тело постаје празна љуштура злог нагона – представља код Пекића, парадоксално, природну и очекивану последицу машинског начина мишљења и одвојености човека од природе. У томе је узбудљив Пекићев парадокс. Он се издиже из готског простора који представља визија неумрлих, одакле прелазимо на другу, машинску парадигму у којој су припадници машинске цивилизације иманентно бесни – бесни пре беснила.

Јер *Беснило* се одвија на два нивоа: оном основном, у коме оно разара људско тело, и оном пренесеном, у коме се оно преноси на уопштени модел човековог понашања

⁶ Више о овоме у: Carroll, 1987.

⁷ Пол Фердинанд Шилдер (1886–1940) био је аустријски психијатар и ученик Сигмунда Фројда. Трајни допринос је пружио управо на пољу психолошког и медицинског разумевања концепта слике тела. Низ радова и истраживања на том плану објавио је у обједињеној студији *Слика и изјед* *људској Шела* (1935) у којој начелно тврди да свако има више одвојених слика тела, и испитује промену у тим сликама код шизофрених особа са посебним освртом управо на процес деперсонализације.

у коме се и човек као јединка, и човек као заједница, и историја човекова, доживљавају као фундаментално – бесни. У чему се то беснило заправо састоји? Зашто писац на различитим местима у роману различите појаве и видове људског понашања именује као беснило? Када Luke Komarowski након смрти сина наставља посвећено да ради, то се назива беснилом. Када наредник Елмер, упркос ванредним околностима на аеродрому, истрајава у тражењу убице, и његово се понашање квалификује на исти начин. Контраобавештајци, у јеку беснила, посвећено раде свој посао, снимајући истражни разговор о распореду руских шпијунских хелија на Западу. Писац Daniel Leverquin до последњег свесног тренутка – пише. Ствара своју хронику и брине само о томе, све друго му се чини сасвим споредним: „Ни себе не могу да изузmem. Зар и ја не радим шта сам досад радио? Зар, упркос беснилу, не пишем?” (Пекић, 2004: 356).

Када је на почетку романа, у наведеној белешци, Пекић написао да су ликови функције – управо се на то односи њихово иманентно беснило. Човек је биће фундаменталне инерције, које има склоност да себе механизује, да се претвори у аутоматски покрет, механички ход који је незауостављив, јер пред собом има варљиву визију сврхе – испуњавање своје замишљене функције. Ликови *Беснила* отуда су на једном важном нивоу – машине, механички организми који ће своје пуно остварење доживети у 1999 и *Ајлантиди*. Овде они, чак и у условима у којима се њихов свет у потпуности посувраћује, настављају на индивидуалном и на колективном плану са својим иманентним беснилом. Појединци у напору да испуне своју животну функцију, народи и заједнице у том истом напору – због беснила неће стати сукоби, нико неће одложити нуклеарно наоружање, светска економија и њени израбљивачки механизми остаће исти.

Овај значењски слој је веома важан зато што се у роману износе различити ставови поводом биогенетичких интервенција у човекову природу.⁸ Доктор Luke Komarowsky и његов бивши шеф др Frederick Lieberman представљају два супротстављена биоетичка пола: док је Komarowsky, након трауме неуспешног експеримента, одлучно против било каквих сличних поигравања са природом и генетичким материјалом, Lieberman се залаже за слободу радикалног експериментисања у којој циљ оправдава средство, па је у реду експериментисати и на живим хуманим субјектима у концентрационом логору. Између њих двојице налази се John Hamilton, умерени и посвећени научник који наизглед проповеда средње решење у коме ће човек ускладити себе са природом.

Али управо Hamiltonovo средње решење, избегавајући да човека постави као господара природе – тежи томе да га сведе на функцију, на специјализацију, и да га на тај начин неповратно и без намере механизује. Hamiltonov предложени хоризонт биогенетичких истраживања тако постаје подједнако узнемирујући као и онај који замишља бивши нациста, јер води у идеју о машинизацији човека. Ово функционализовање људског бића неодољиво личи на постулате „култа ефикасности” произашле из Тејлорове идеје да се сваки посао може обавити на један најбољи начин, *one best way*. Ова доктрина, на основу које се до дана данашњег организује

⁸ Видети и: Burfoot, 2003.

модел рада у већини привредних грана, подразумева специјализацију послова и извесну роботизацију људског рада, у мери да су мотиви тзв. тејлоризације коришћени у књижевности и на филму⁹ као парадигма за положај човека у модерном добу, положај који је у великој мери условљен управо таквом дехуманизацијом рада.

Пекић у *Беснилу*, и у другим романима антрополошког трокњија, поставља питања али на њих не даје једнозначне одговоре. Тако ни *Hamiltonove* идеје не могу размрсити човеков однос са природом. Пут у специјализацију, у функцију – ограничава човекову слободу. Човекова слобода, опет, значи непрекидан низ човекових промашаја, погрешних избора који називамо људском историјом. У Пекићевом виђењу, то је проблем на који се не нуди решење. Пишчев посао је да питања постави, да феномен анализира, он не даје решења – јер није идеолог. И зато код читаоца подстиче неповерење према свакој доктрини изнетој поводом темељних антрополошких питања.

За Пекића је историја „жасавајући експеримент са нашим животима. Делимично спонтан, и ту човек не може имати примедбе, али добрим делом програмиран, а да нас нико ништа није питао”.¹⁰ Пекић разоткрива програм, не фиксирајући његов коначни смисао. Па ипак, то нипошто не значи да је Пекић, у контексту својих дистопијских визија, неангажован. Напротив, његово антрополошко трокњије носи исти потенцијал субверзивне дидактичности који покреће сва дела овог жанра. Алтернативна реалност се и код Пекића слика са намером да код читаоца изазове осцилацију повратне информације¹¹ и ангажован став према стварности у којој живи.

Сам писац је у том погледу неприкривено посведочио о својим намерама:

Ако уверише читаоца да треба да се илаши микробиолошке катасстрофе, њодједнако као и нуклеарне, да су то моћностии које нам озбиљно преше, да њод вечно иишање њублике 'иша ће биши даље?' њрокријумчарише и одјовор да неће биши нишша, да њосле шшоа ничеи неће биши, ни њеиа, ни мене, ни бдућностии, онда ће се он с шим њесимизмом иденшификоваши, чак, њарадоксално, ако шш чини – ошћором [...] Ја сам њрводишно и хшео да иишем роман каракшера, иде би две јаке личностии, Komarowski и Hamilton, водиле рати с беснилом, али и 'идејни' рати између себе. (У сушштини рати између два концевшша бдућностии.) Али онда бих морао искључиши све њаралелне њриче, најисаши драматичан иншелекшвални дисшви, и ошеш добиши за читаоце њар хиљада еншузисшша. А мени је изнимно овои њушша, шребала и шира њублика. Она, која би, чини ми се, радо и даље живела, али не мари мноо да се око шшоа ашјажуе. (Та њублика би махом све радо, али да сшвари неко груш и умешшо ње обави. А шш не може нико груш).

⁹ Више у: Јовић, 2019.

¹⁰ Овај и сви наредни наводи потичу из: Пекић, 1984.

¹¹ Темељни Сувинов третман читалачке рецепције научнофантастичног текста, описан као „осцилација повратне информације” (*feedback oscillation*) која се „креће од ауторове и имплицирано читалачке реалности до наративно актуелизованог новума у намери да се разумеју догађаји заплета, и тада наново са тих новина назад у ауторову реалност како би се она сада свеже сагледала, са новопостигнутом перспективом” (Suvin, 1979: 71). Идеја о осцилацији њоврашне информације једна је од теза којима врхуни теоријско бављење феноменом рецепције и читања научнофантастичне и утопијске књижевности. Различити теоретичари жанра запајају да је у питању специфично читалачко искуство, без чијег изучавања и описа постаје немогуће разумевање других феномена жанра.

Из наведених речи јасно је да је Пекићева намера била дидактичка и субверзивна: створити дело које ће бити способно да дође до великог броја читалаца које ће навести на критичко промишљање друштвене реалности у којој живе и можда их мобилисати на промену. Пекићев песимизам је отуда педагошки: он служи освешћивању чињенице да смо моћ над својим животима сами предали у руке оних који држе дугме на нуклеарном детонатору¹² или под микроскопом гледају ново биолошко оружје. Пекић позива на отпор, иако у њега можда не верује. Чини то зато што је тако исправно. Зато што то не може нико други.

ЛИТЕРАТУРА:

- Albertini, B. (2008). "Contagion and the Necessary Accident". *Discourse*. 30, 3. Special Issue: Cinema and Accident. Wayne State University Press, 443–467.
- Burfoot, A. (2003). "Human Remains: Identity Politics in the Face of Biotechnology". *Cultural Critique*. 53. Posthumanism. Published by: University of Minnesota Press, 47–71.
- Carroll, N. (1987). "The Nature of Horror". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 46, 1. Oxford University Press, 51–59.
- Dougherty, S. (2001). "The Biopolitics of the Killer Virus Novel". *Cultural Critique*. 4. University of Minnesota Press, 1–29.
- Hammond, A. (2011). "The Twilight of Utopia: British Dystopian Fiction and the Cold War". *The Modern Language Review* 106 (3). Modern Humanities Research Association, 662–681.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Јовић, М. (2019). „Мотиви тејлоризације у *Мејрополису* Фрица Ланга". *Култура*. 163.
- Пекић, Б. (1984). „Нисам Јапанац изгубљен у дунгли". (А. Арсенијевић, разговарао). *Вигици*. Београд.
- Пекић, Б. (2004). *Беснило*. Београд: Новости.
- Mayer, R. (2007). "Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller". *Cultural Critique*. 66. University of Minnesota Press, 1–20.
- Suvin, D. (1972). "On the Poetics of the Science Fiction Genre". *College English*, 34, 3. Urbana: National Council of Teachers of English, 372–382.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Wald, P. (2008). *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham: Duke University Press.

¹² О мотиву Хладног рата више у: Hammond, 2011.