

BIOETIKA U KONTEKSTU RATA SA PRIRODOM U *BESNILU*

Dosadašnja tumačenja koja ističu žanrovsku polimorfnost i neupitnu značenjsku slojevitost Pekićevog *Besnila*, kao i njegovu nesumnjivu književnu i estetsku vrednost, propuštaju da uvide ne samo da forma dela dolazi iz prostora naučnofantastičnog žanra, od kog baštini koncept spoznajnog oneobičavanja, već i vezanost *Besnila* za jedan određeni, specijalizovani podžanr sa kojim Pekićev roman vodi živi dijalog i na čijem je fonu u najvećoj meri i osmišljen.

Stoga ovaj rad temeljimo na najuticajnijem teorijskom uvidu u proučavanju naučne fantastike – Suvinovom *spoznajnom oneobičavanju (cognitive estrangement)*, ključnom za razumevanje prirode ovog književnog fenomena pa i određivanje da li je neko delo, u užem smislu, naučna fantastika ili ne. „Kao književni žanr, naučna fantastika stoji u suprotnosti sa natprirodnim oneobičavanjem u istoj onoj meri u kojoj stoji u suprotnosti sa empirizmom (naturalizmom)” (Suvin, 1972: 375). Za razliku od mita, u kom je oneobičavanje takođe jedno od glavnih formalnih sredstava, naučna fantastika svet posmatra kroz kognitivno, spoznajno sočivo; mit stoji nasuprot ovom spoznajnom stavu jer ljudske odnose doživljava kao fiksirane i natprirodno određene. Tako dolazimo do definicije: „Naučna fantastika je književni žanr čiji su neophodni i dovoljni uslovi prisustvo i interakcija oneobičavanja i spoznaje i čiji je glavni formalni aparat imaginativni okvir alternativan autorovom empirijskom okruženju” (Isto).

Ordrednica „žanr-roman” kojom sam pisac označava *Besnilo* pre svega se, dakle, odnosi na prozne pojave koje se označavaju kao *roman o virusu ubici (killer virus novel)*, *biotrilner (biothriller)*, *medicinski triler (medical thriller)*, *roman o kugi (plague novel)* – a koji se, šire uzev, zajedno sa sličnim pojavama iz drugih oblasti (filma, publicistike, medijskog diskursa) u studijama kulture ponegde označavaju kao *narativi izbijanja (outbreak narrative)*. Distopijski potencijal ovog podžanra ne treba posebno naglašavati. On je blizak apokaliptičnoj i postapokaliptičnoj naučnoj fantastici koja tematizuje slom civilizacije putem nekog katastrofičnog događaja, i u tom smislu posebno – romanu katastrofe.

U zavisnosti od preovlađujućih elemenata konkretnog narativa, roman o virusu ubici svoj izraz nalazi i u kontekstu distopije, ukoliko je usmeren na socijalne implikacije neke zamišljene katastrofične epidemije, ili pak u kontekstu „tvrde” naučne fantastike okrenute prirodnim naukama, onda kad je takav narativ okrenut naučnim implikacijama vezanim za tematiku bavljenja mikroorganizmima (u tom pogledu, daljimizlišnim usitnjavanjem termina, javlja se čak i termin *mikrobiološki triler [microbiological thriller]*), koji se ponegde čak smatra najnaučnijim podžanrom naučne fantastike). Primer za potonje bio bi klasik podžanra *Andromedin soj (Andromeda Strain, 1969)* Majkla Kričtona (*Michael Crichton*) u kome se javlja fascinacija visokotehnoškom laboratorijom, glavni likovi su grupa naučnika, a zaplet je okrenut naučnom otkrivanju prirode tajanstvenog nezemaljskog patogena.

Začetnik ovog podžanra je Meri Šeli, koja je nakon čuvene knjige o Viktoru Frankenštajnu napisala roman *Poslednji čovek* (*The Last Man*, 1926) u kom opisuje apokaliptičnu viziju budućnosti u kojoj je planeta poharana strašnom zarazom. Roman Šelijeve, kao začetnik čitave jedne motivske linije u žanrovskoj književnosti, nosi važan nukleus kasnijih preispitivanja u kontekstu ovog podžanra. Za nas je ovde najvažnije to što Šelijeve čoveka izmešta iz centra univerzuma i preispituje ideju o privilegovanoj poziciji čoveka u odnosu na prirodu. Problematizovanje odnosa čoveka i prirode i krhkost civilizacije od početka predstavljaju okosnicu ovih narativa.

Ovo specifično određivanje se u kontekstu Pekićevo delo čini naročito važnim, jer je pisac, kako će se pokazati – baš poput svog negativnog junaka koji je rekombinacijom virus besnila usavršio do nepobedivosti – svesno rekombinovao elemente upravo ovog specijalizovanog podžanra, izgradivši od njih usavršeni produkt visoke kanonske književnosti. Svi drugi upotrebljeni elementi uzeti iz žanrova popularne književnosti – detektivskog romana, političkog trilera, špijunskog romana – prema ovom osnovnom stoje u podređenom odnosu. *Besnilo* je, pre svega, roman o virusu ubici, on baštini krucijalne postavke tog specijalizovanog podžanra, ulazeći sa njima u različite vrste odnosa, dodeljujući im nova značenja, neretko ih kritikujući i prevrednujući. Pekićevo delo otuda se mora čitati kao dijalog sa čitavom jednom, u našoj kritici previđanom, tradicijom žanrovske popularne literature koja otelovljuje čovekov iskonski strah od masovnog uništenja i stradanja usled neke nepobedive bolesti.

U tom kontekstu, na rubovima interdisciplinarnih studija kulture od devedesetih godina naovamo razvija se polje koje bismo neformalno mogli označiti kao „studij zaraze” (*contagionstudies*) gradeći most između medicine i humanistike. U najuticajnijoj knjizi o temi Prisila Vold (Wald, 2008) ispituje ključne primere onoga što, uzimajući različite slučajeve kroz istoriju, označava terminom „nativ izbivanja”. Iako je autorkina analiza usmerena na različite diskurse u okviru kojih se književnoumetnički naročito ne izdvaja, ona ipak rečito svedoči o značaju ovog fenomena i na planu književnih studija. Ono što se posebno izdvaja jeste učestalost sa kojom navedeni narativi tematizuju nemogućnost čuvanja nacionalnih granica od pretnji koje dolaze sa „Globalnog juga”. Ispostaviće se da je upravo ova karakteristika zajednički topos onoga što smo prethodno označili različitim nazivima kao biotrilera, medicinski triler, roman o virusu ubici i sl.

Na najpovlašćenijem mestu Pekićevo delo, na samom prednjem okviru, nalazi se zabeleška iz koje se glosira smisao daljeg narativa, svojevrsno uputstvo za razumevanje priповesti, koje usmerava čitanje. Okvirnih tekstova u *Besnilu* ima više i oni su u literaturi na više mesta tumačeni, te to na ovom mestu nećemo ponavljati. Stavićemo u fokus samo ovo Pekićevo „uputstvo” koje žanrovski pozicionira ceo roman u kom su „Izvesna fakta prilagođena su zahtevima Priče, a Priča, opet, tradicionalnim 'Pravilima igre' ovog paraliterarnog žanra” (Pekić, 2004: 5). Pisac se u ovoj zabelešci bavi ključnim elementima žanrovske književnosti sa kojom je u dijalogu: toposom mesta, tipovima likova koji su u kontekstu žanra tek funkcije i pravilima igre – odnosno osnovnim konvencijama žanrovskog obrasca koji uzima u obradu.

Pekićevo aludiranje na „paraliterarnost” žanra romana o virusu ubici, biotrilera, medicinskog trilera – može se odnositi ne samo na „nižu” prirodu žanra, već i na njegovu ve-

zanost za izvanliterarne činjenice, naučna razmatranja prirode mikroba, zakonitosti epidemije i, uopšte, tematizovanje nauke koje utiče na izvesnu naučnu kontaminaciju fikcionalnog diskursa. U daljoj analizi sagledaćemo Pekićev doprinos uobičajenoj tipologiji junaka u kontekstu ovog žanra – tipologiji ka kojoj nas, kroz opasku o funkcionalnosti likova, pisac usmerava već u uvodnoj zabeleški: lekar-vidar, lekar-naučnik, zli naučni genije, predstavnici birokratije, vlasti i policije i likovi žrtava bolesti, koji treba da daju funkcionalni presek različitih socijalnih i etničkih grupa koje su se našle zajedno na čvornoj tački globalne saobraćajne mreže.

Tako je odabir mesta radnje vezan za fundamentalni topos žanra romana o virusu ubici – globalizaciju uslovljenu razvojem saobraćaja, koja dovodi do mogućnosti kontakta između ljudi iz udaljenih delova sveta. Opaskom da bi se to moglo dogoditi na bilo kom aerodromu bilo gde u svetu – utvrđuje se ovaj topos. Svet je postao toliko povezan da na bilo kojoj čvorišnoj tački globalnog saobraćaja ljudi i robe može doći do izbijanja smrtonosne zaraze. Ovom relativizacijom mesta radnje na samom se početku utvrđuje još jedan topos žanra: motiv neugasive i neuništive pretnje koja globalno umreženom čovečanstvu dolazi od golim okom nevidljivih neprijatelja. Pekićeva priča se može dogoditi bilo gde, ceo svet je ranjiv i izložen kao nikada pre u svojoj istoriji – povezanost ljudi dovela je do neizbežne migracije mikroba.

Ipak, relativizacija mesta radnje funkcionalna je iz još jednog razloga. Beleška napominje da bi se radnja mogla odvijati na aerodromu u Njujorku, Parizu, Moskvi ili Surčinu – sva navedena mesta, u trenutku pisanja romana, bez obzira na sve različitosti ideološke, političke i društvene prirode – mogu prema civilizacijskom statusu stati naspram – u beleški pomenutog – Lagosa u Nigeriji. Zašto pisac ovo potcrtava na samom početku? Virus koji se u romanu opisuje napravio je čovek, Evropljanin, i samo je slučaj doveo do toga da zaraza dođe iz Nigerije, ona nema prirodno poreklo u tom delu sveta. Ovo potcrtavanje predstavlja Pekićev dijalog sa tipičnim predstavnicima žanra i ima, kako ćemo videti kasnije, izrazito kritički karakter.

Narativi izbijanja zaraze tipično zamišljaju saobraćajnu umreženost sveta koja dovodi opasna tela sa Globalnog juga u kontakt sa poroznim belim telima Globalnog severa,¹ i otuda bivaju opsednuti nacionalnim granicama. Otuda topos infekcije, prema nekim mišljenjima, predstavlja integralni deo diskursa kulturnog kontakta: tako zaraza i kontaminacija prirodno mesto nalaze u narativima o putovanju, prelasku granice i migracijama različitih vrsta. Kako neki autori naglašavaju, ovaj diskurs je prisutan u kulturnom nesvesnom od razvoja SIDE osamdesetih: „Karakteristični protejski karakter virusa, njegov kapacitet da okupira strano telo i iskoristi domaćinov metabolizam da se umnoži – omogućio je njegovo širenje u mnoga polja kulturnog izražavanja i razmene – koja nemaju ništa sa imunologijom ili virusologijom” (Ruth, 2007:1). Reč je o aproprijaciji me-

¹ Globalni jug je termin koji se pojavljuje u postkolonijalnim studijama i odnosi se na ono što bismo mogli označiti i kao „zemlje trećeg sveta”, „zemlje u razvoju” i sl. On predstavlja više od metafore za manje razvijene zemlje, jer podrazumeva međusobno povezano nasleđe kolonijalizma i neoimperijalizma sa kojim se te zemlje suočavaju do danas. Nasuprot Globalnom jugu stoji, naravno, Globalni sever, koji predstavljaju zemlje Severne Amerike, socioekonomski superiorne zemlje Evrope, razvijeni delovi Azije, Australija i Novi Zeland.

dicinskog diskursa u različitim savremenim popularnim narativima, gde podžanr biotri-lera ima važnu kulturnu funkciju i predstavlja svedočenje o mnogo širim transformacijama političkog nesvesnog.

Savremeni biotrikeri, organizovani oko toposa virusa, registruju u tom smislu smenu u samoj konceptualizaciji pretnje. Ova smena je duboko povezana sa novim globalizacijskim procesima. U ovom smislu Mejerova primećuje da mnoga dela koja se bave biološkim ratom ili bioterorizmom zadržavaju jezik nuklearne pretnje iz obuzdanog Hladnog rata, iako evociraju pretnju sasvim drugačiju po svojoj prirodi. Idući za Bodrijarovom idejom o terorizmu koji je, poput virusa, sveprisutan, usled čega „Zapad, u svojoj božanskoj poziciji postaje samoubilački nastrojen i objavljuje rat samome sebi”, Mejerova zaključuje da upravo virus, koji ima sposobnost da prelazi sa vrste na vrstu i koji je sposoban da izmeni genetski materijal sa kojim dođe u kontakt – „potvrđuje protejsku prilagodljivost koja je dodatno naglašena ambivalentnom prirodom patogena koji egzistira između života i smrti. Ova ambivalencija pretvara virus u savršen trop za predviđanje svetskih političkih razvoja i interakcija” (Isto, 7).

Upravo iz ovog sloja značenja dolazi Pekićevo potcrtavanje Lagosa u Nigeriji i njegovo skretanje pažnje na kulturni odnos između razvijenog i manje razvijenog sveta, ili, u Pekićevom viđenju – Zapada i svih ostalih, domaćina i imigranata – kroz ceo roman. U literaturi je zapažan izvesni rasizam romana o virusu ubici, čiji se narativ pokazuje kao nosilac kolonijalno-rasističke logike u kojoj „beli Zapad afirmiše sopstvenu ljudskost poričući punu ljudskost ne-belaca koji najtelesnije oličavaju pretnju virusne zaraze” (Dougherty, 2001: 5). Prirodno je ovo očekivati u prethodno opisanom kontekstu globalnog umrežavanja kojim se, uzimajući ogromni međunarodni aerodrom kao mesto radnje – služi i Pekić.

U tom istom kontekstu pisac polemizuje sa rasizmom ovog žanra, koji je istovremeno duboko povezan upravo sa posthumanističkom anksioznošću koja je sledeći temeljni problem Pekićeve antropološke trilogije, tematizovan u 1999. i *Atlantidi*. Primera za ovo je mnogo u romanu. Za razliku od drugih pisaca ovog žanra, Pekić ne pripada povlašćenom, angloameričkom književnom centru. On je, dolazeći iz jedne granične kulture, najbolje osećao kompleksnost imigrantske pozicije i otuda je tekst *Besnila* prožet komentarima koji se mogu shvatiti kao dekonstruisanje rasističkog odnosa koji kolonijalni i imperijalistički Zapad zauzima prema ljudima sa Globalnog juga i živa, manje ili više eksplicitna, kritika tog odnosa. Na neki način, Pekić parodira topos žanra romana o virusu ubici, koji podrazumeva da pretnja uvek dolazi iz manje razvijenog dela sveta, iza zida civilizacije, iz divljine džungle od koje, usled globalne saobraćajne umreženosti, civilizaciji stalno pretila opasnost.

U Pekićevoj verziji pretnja faktički dolazi iz naučne laboratorije visokotehnologizovanog Zapada, koja je, zahvaljujući kolonijalnom licemerju, samo prostorno smeštena na Bliski istok. Već je na više mesta u literaturi zapažano da odabir „Harmagedona” sa kog dolazi apokaliptični virus služi potcrtavanju biblijskog podteksta, koji je u *Besnilu* snažno prisutan, naročito u likovima tajanstvenog Gabrijela i okultne Senke koja, u vidu zaraženog psa, oličava drevno mistično zlo. Ali to nije jedini razlog što mutirani laboratorijski virus u priči nije odbegao iz neke laboratorije u razvijenom delu sveta. On, prema

pravilima podžanra, odabranim „pravilima igre”, mora doći iz nekog necivilizovanog ili polucivilizovanog prostora džungle i pustinje, na kome se vode ratovi i kojim haraju pošasti, izazivajući na Zapadu kolektivnu anksioznost u vidu imigranata i boleština. Otuda prvi zaraženi čovek u romanu biva misionarka iz Nigerije. Mogao se u tom avionu zaraziti bilo koji stanovnik Londona koji sa Afrikom nema nikakve veze. To je Pekićev ustupak žanru, ustupak kojim se čitav žanr podvrgava kritici i donekle parodira ono što pisac doživljava sa drugačijim senzibilitetom, nesvojstvenim piscima iz centralne književne tradicije.

Zato iz jednog drugog od okvirnih tekstova romana, koji navodi novinsku vest, saznajemo da se gospođa „Andrea Milliner iz Strouda, Gloucestershire” besnilom zarazila „u Indiji” donevši tako ovu retku i istrebljenu bolest u čistu i civilizovanu Englesku. I iz izbora ove vesti provejava piščeva suptilna ironijska kritika: naravno da Englez nešto slično može zakačiti samo u kužnoj Indiji. Tome služi i misao arheologa Arona Goldmana o pedagoškim koristima odvođenja maloletnog unuka na iskopavanja u Izrael: „Tamo, odakle su pre 2000 godina otišli njegovi preci, mogao se naučiti nečemu što se u Americi ume da zaboravi – da na svetu, možda, postoje i drugi” (Pekić, 2004: 53).

Paranoja pripadnika zapadne civilizacije vidljiva je u opaski da je na prvi pomen o kaluđerici na putu iz Afrike kojoj je pozlilo „neka budala proširila vest da je određena opasna tropska zaraza”, a nešto kasnije, u jednom klasnom sukobu putnika sa zaraženog aviona, „Da takvi kao vi Afriku stolicima nisu ruinirali, ni ona ne bi imala potrebe da se po njoj vucara!”, ili u tipično ostrvskom nepoverenju engleskog kolege Pheapsona, koji jednom od glavnih junaka, doktoru Komarowskom, Poljaku imigrantu, za trudnu pacijentkinju i njenog muža govori da su „Španci”, na šta mu ovaj iznervirano odgovara: „Meni su, međutim, ličili na ljude”, da bi Englez sa nevinim nerazumevanjem domoroca nastavio neosetljivo da ponavlja da je i njihov doktor Španac, implicirajući da mu otuda ne treba verovati; ili u opasci da „Čoveku na Zapadu izgleda nekako prirodno da sve neprilike potiču sa Istoka” (Isto, 79, 60, 87).

Isti doktor Pheapson teško prihvata ideju o besnilu na Ostrvu: „Zato što ovo nije Poljska, Komarowski. Zato što smo mi u Britaniji besnilo iskorenili!” – na šta će mu Poljak odgovoriti sa rezignacijom: „Statistike su ga iskorenile, Pheapson. Ali Rhabdovirusi, očigledno, ne čitaju godišnje izveštaje vašeg Ministarstva zdravlja. Siromašna viruska kopilad ne zna da je Ujedinjeno kraljevstvo *Rabbies-free*, zemlja slobodna od besnila i da ne možete pobesneti kao ostatak prokletog sveta...” (Isto, 147). „Siromašna viruska kopilad” tako postaje metafora za siromašnu imigrantsku kopilad koja se kao zaraza širi razvijanim belim svetom. Otuda kao kontrapunkt imanentnom rasizmu ovog podžanra Pekić razvija likove imigranata: doktora Komarowskog, Poljaka, medicinske sestre Moane Tahaman, Tahičanke, ili pripadnika aerodromske policije, narednika Elmera, Jamajkanca. Za razliku od uobičajene žanrovske situacije u kojoj protagonista, beli doktor/naučnik, pripadnik povlašćene zapadnjačke civilizacijske paradigme, tu paradigmu, kao sveti ratnik, spasava od zaraze koja dolazi iz dubina neispitanog vancivilizacijskog prostora, na kom obitavaju likovi neprozirnih i nerazumljivih života bliskih animalnom, Pekić upravo likove imigranata, nezapadnjaka, stavlja u poseban fokus.

Pre svega, oni su svi, u kontekstu zapadne civilizacijske paradigme *out of place*, izmešteni, i u ovom važnom svojstvu upravo su imigranti iz *Besnila* preteče „pravih ljudi” u daljem toku Pekićeve trilogije. Kao što se istinski ljudi, potomci Atlantida, osećaju izgubljeno u svetu mašinske civilizacije romana *Atlantida*, na isti način se oseća imigrantska populacija u *Besnilu*. Ovo osećanje postaje jasnije kada se primeti da su predstavnici likova imigranata osenčeni ljudskim prerogativima, za razliku od likova ljudi sa Zapada, na koje se često primenjuje Pekićeva „mašinska paradigma” koja će se razvijati u 1999. i u *Atlantidi*.

Ovaj sloj izgradnje likova pokazaće se izuzetno važnim u kontekstu razvoja ukupnih narativnih strategija Pekićeve trilogije. Jer smisaona kičma čitave trilogije jeste rat čoveka protiv prirode, ali i prirode protiv čoveka. Prvi sloj tog rata Pekić je opisao u *Besnilu*, kroz tematizovanje bioetičke problematike vezane za veštačko stvaranje mutantskog sloja nepobedivog virusa. Drugi sloj je opisao kroz rat ljudi i mašina u 1999. i *Atlantidi*. Aerodrom Hitrou postaje tačka susreta između zapadne civilizacije i svih ostalih – civilizacije koja pokušava da čitav svet preobrazi u skladu sa svojom mašinskom, materijalističkom paradigmom.

Ova razlika vidljiva je već u mašinskom odnosu prema vremenu, u pretendovanju na zauzdavanje vremena. Tekst romana, naime, počinje sa naglašavanjem dva različita shvatanja vremena, koja su duboko civilizacijski razdvojena. Na početku, u prašnjavom predelu biblijskog Harmagedona, vreme radnje je relativizovano prema mitskim obrascima različitih tradicija. Nasuprot tome, materijalistička civilizacija zna za samo jedno isto vreme, sa šest elektronskih satova stanice podzemne železnice Heathrow Central. Pripovest koja počinje civilizacijskom samouverenošću koja se oslanja na tačne satove, na koordinisano vreme poletanja i sletanja, na uređenje i preoblikovanje čovekovog iskustva u skladu sa svojim specijalizovanim potrebama – završice se raspadom tih vrednosti, potonućem u besnilo u kom se gube obrisi realnog vremena, a uređeni visokotehnologizovani prostor međunarodne vazdušne baze ostaje spržena mrlja crne harmagedonske prašine.

Aerodromski prostor je mašinski organizam i najznačajniji simbol mašinske civilizacije u romanu *Besnilo*. Pekić ga fetišizuje, ponavljajući na početku svakog poglavlja koje prati različite stadijume bolesti – šematski prikaz aerodroma, na kome se menjaju granice karantina, sve dok na kraju čitav aerodromski kompleks ne postane jedan džinovski karantin. Pre toga, međutim, on je mašina za preoblikovanje ljudskih bića. Tek *Besnilo* otkriva pravu prirodu aerodroma, pretvorivši njegov kontrolni toranj u laboratoriju nacističkog naučnika a njegovu podzemnu toplanu u krematorijum leševa. Aerodrom postaje mašinski Moloh iz Langovog *Metropolisa*, u kom mašina u obliku Moloha guta ljude da bi ih pretvorila u robotizovanu radnu snagu; on zatim postaje kopija koncentracionog logora u kom se nad ljudskim subjektima vrše naučni eksperimenti a žrtve spaljuju u pećima. U tom smislu *Besnilo* predstavlja uvođenje fundamentalne Pekićeve preokupacije: studije materijalističke, mašinske civilizacije okrenute ratu sa prirodom, koja je temeljna okosnica čitavog troknjižja. Transformacija aerodroma u koncentracioni logor i naglašavanje njegove mašinske prirode – predstavlja upućivanje na krajnju konsekvencu materijalističke paradigme, koja se mora završiti u smrti čovečnosti.

Na kraju romana, na mrtvom aerodromu ostaće da rade još samo mašine, dokazujući svoju superiornost kao proizvođači prethodno mašinizovanih ljudskih bića. Kraj *Besnila* najavljuje *Atlantidu* i 1999, modele civilizacija koje su mašinsku materijalističku paradigmu dovele do apsoluta. Na taj način, običan lift sa aerodroma Hitrou postaje preteča kompleksnih androida iz narednih romana, beočug u lancu mašinske evolucije. Upravo navedeni lift izbacuje mrtvo telo najistaknutijeg protagoniste romana, doktora Komarowskog; mašina iz svojih radnih procesa izbacuje čoveka, prevazilazeći potrebu za njegovim postojanjem.

Vrhunac ove tehnologizovane paradigme jeste topos laboratorije, obavezan u kontekstu podžanra o virusu ubici. Laboratorija postaje kondenzovani odraz iste te tehnokulture. Na aerodromu Hitrou ona se smešta na povlašćeno mesto, na kontrolni toranj, gde se do poslednje tačke radnje brani oružjem.² U različitim delima ovog podžanra laboratorija predstavlja posebnu fascinaciju (naročito izraženu, primerice, u filmu *Anro-medin soj* iz 1971, u kom je hipermoderna laboratorija, ukopana duboko pod pustinjско tlo, u estetskoj dimenziji dovedena do mehaničke lepote Kjubrikove *Odiseje u svemiru*). Ona predstavlja ambivalentno mesto istovremene sigurnosti i krajnje ugroženosti koju sugeriše patogen obuzdan pod mikroskopom.

Prema nekim autorima, fantazija o laboratoriji je fantazija o bestelesnom telu – to je upravo fantazija koja će, na jednom drugom nivou, postati hibris Pekićevih „pravih ljudi”, Atlantidana, koji će poželeti da se oslobode jarma tela i rada u potpunosti, ne bi li se isključivo usmerili na duhovne uvide. Otuda se u *Atlantidi* javlja povratak potisnutog tela u vidu androidskih tvorevina (Isto, 462). Laboratorija predstavlja radikalni pokušaj obuzdavanja nevidljive materije – da bi to postigla, ona zauzima ogroman prostor: u romanu se opisuje ogroman mikroskopski mehanizam kojim čovek upoznaje virus i potcrtava suprotnost između fizičke veličine tehnološkog aparata potrebnog da bi se objektivizovao i opisao jedan golim okom nevidljivi organizam neshvatljivo male veličine.

U prvom delu trilogije, *Besnilu*, Pekić će, dakle, početi od temeljnih, bioetičkih preokupacija, da bi najavio njihovo produbljivanje u posthumanističkom kontekstu sveta oblikovanog prema mašinskom modelu. Međutim, ova distopijska mašinska paradigma prisutna je u *Besnilu* ne samo u vezi sa razumevanjem civilizacijskih procesa, već i samog ljudskog tela i načina predstavljanja bioloških činjenica. Pekić je bio svestan promena u okviru naučne paradigme i bolje je nego ijedan od naših pisaca uspevao da definiše preteći distopijski horizont poigravanja naukom.

Moderna humanistika, naime, zapaža jedan paradoks: uspon biologije i biomedicine u naučnom panteonu – doveo je do istovremene debiologizacije ljudskog tela. U poslednjih pedeset godina mnogi naučnici prešli su sa promišljanja tela kao organske i holističke jedinice shvaćene u funkcionalnom smislu, na promišljanje tela kao tehnološkog komunikacionog sistema.³ U poznatom *Manifestu kiborga* (*A Cyborg Manifesto*, 1984) Donna Haravej pojašnjava prirodu veze između biologije i komunikacionih tehnologija: „Komunikacione nauke i moderna biologija konstruisane su iz istog pokreta ka prevodanju

² Više u: Albertini, 2008: 451.

³ Više u: Dougherty, 2001.

sveta u problem kodiranja [...] U nekom smislu, organizmi su prestali da postoje kao objekti znanja, ustupajući mesto biotičkim komponentama, tj. specijalnim vrstama uređaja za obradu podataka” (Haraway, 1991: 164).

Tako i Pekićev roman sadrži dvostruku paradigmu: s jedne strane imamo telo u fizičkoj dezintegraciji usled bolesti i smrti, sa druge, visokotehnologizovanu prirodu virusa, koji je ništa drugo do *kod* sposoban na radikalnu multiplikaciju u kontekstu ljudske ćelije i ljudskog tela kojim se širi s namerom da zauzme njegov centralni računarski sistem: mozak. Tako je, na nevidljivoj nivou na kom operiše mutirani virus besnila, zastupljen jedan drugačiji diskurs od onoga koji je zastupljen u opisima spoljašnje dezintegracije ljudskog tela. Ovaj kontrast između užasavajuće realnosti raspada čovekovog mesa i precizne, gotovo kompjuterske biogenetičke prirode virusa, opседа imaginaciju ovog žanra i čini ga posebno subverzivnim jer se odvija „ontološka smena u kojoj opipljivo telo biva pretvoreno u informacioni sistem”.⁴

Poput distopijskog sajberpanka i roman o virusu ubici pokazuje opsesivni fokus na delove tela i izgled tela i u njemu se socijalne datosti često prelamaju upravo na planu telesnog. Jedan od okvirnih tekstova smeštenih na početak *Besnila* donosi zapis profesora Libermana, koji sadrži „mašinski” opis virusa: „Prodirući u živu ćeliju stranog tela, virus njenu sadržinu zamenjuje svojom i pretvara je u fabriku za proizvodnju novih virusa. Promene koje na taj način izaziva u životnoj sredini ćelije neuporedivo su dublje i dramatičnije nego što se čovek ikad sme nadati da postigne u svojoj. Virus je najsavršenije stvorenje u kosmosu. Njegova biološka organizacija nije ništa drugo nego mašina za proizvodnju života u njegovom najčistijem smislu. Virus je vrhunac prirodne stvaralačke evolucije. Vrhunac veštačke je – inteligentan virus. Tvorevina koja ima formu čoveka a prirodu virusa, vitalnost virusa i inteligenciju čoveka.” U ovom viđenju, priroda virusa je mašinska, on je *fabrika* za sopstvenu replikaciju i *mašina* za proizvodnju života.

Prema mišljenju nekih autora, diskurs žanra o virusu je u jednom trenutku prestao da pravi ontološku razliku između gena i softverskog programa: „Uzevši navedene termine, nemoguće je napraviti ikakvu razliku između ljudskog i kompjuterskog virusa: obe vrste virusa su kodovi koji se integrišu u prethodno postojeću kompleksno kodiranu strukturu gde počinju da se umnožavaju prepisujući se prema svojim specifikacijama. *Takve definicije promovišu zamađljivanje razlike između humanog i kompjuterskog virusa koje neminovno utiče na naše osećanje ontološke razlike između ljudi i kompjutera* (Isto, 9; kurziv naš). Na taj način, prizivajući bioetičku dimenziju Pekić otvara sledeću, posthumanu, u kojoj je čovek, sa rekombinovanja biološkog i genetičkog materijala – procesa u kome ima nečeg neprirodnog i mašinskog – i sam postao mašina u ratu s prirodom.

Čovek postaje zarobljenik svog genetičkog koda: on je, prema mišljenju profesora Libermana, njegov evolutivni zarobljenik oduvek. Čovekova intervencija u taj prirodni poredak predstavlja, međutim, put u kataklizmu u kojoj apstraktni naučni diskurs neprirodne tehnološke igre sa nevidljivog nivoa gena i mikroba izbija u organski oblik pot-

⁴ Više u: Dougherty, 2001: 2.

punog telesnog raspada i psihičke dezintegracije: „Ovo virusno posredovanje podstiče čitaočevo prihvatanje prvo vladajuće ortodoksije prema kojoj je ljudsko ponašanje izraz genetičke informacije, i drugo – humana genetička informacija je kodirana prema istom principu digitalnosti koji vlada kompjuterskim kodom” (Isto, 10).

Stavljajući u fokus organsko telo u raspadu, roman o virusu ubici samo prividno podriva ovaj model, jer „čim virus stupi na scenu, on indukuje smenu u perspektivi koja preti da rasturi organski okvir i da primora čitaoca da umesto toga shvati telo na način sajberpanka: kao postorganski (postmetafizički, posthumani) entitet čije je biće samo funkcija fetišizovanog koda. [...] Virusom inficirano i oskrnavljeno ljudsko telo otuda postaje metafora ljudskog bića u informatičkom dobu” (Isto). Upravo to je ono što se događa junacima Pekićevo *Besnila*: napada ih napredna binarna formacija, opremljena za savršeno razmnožavanje u kontekstu informacionog sistema njihovih tela.

Pekić prepoznaje savremenu fetišizaciju genetičkog koda i ukazuje na njene moguće implikacije. Njegova verzija lika moralno zastranjenog naučnika jeste nacistički zločinac Lieberman koji ima nameru da ljudsku rasu unapredi upravo na genetičkom planu. Bioetički uvid u problem genetskog inženjeringa topos je distopijskog žanra, naročito utvrđen Hakslijev *Vrlim novim svetom*, ali mnoga dela tematizuju čovekov upliv u genetske osobine vrste, problematizujući naročito aspekt nejednakosti koji iz toga proizlazi. Kod Pekića, ovaj motiv stavljen je u kontekst rata sa prirodom. Lieberman želi genetičko usavršavanje čoveka koje će od njega načiniti apsolutnog gospodara prirode, nešto do čega bi na nivou prirodne evolucije čovek teško sam stigao.

Jer čovek je pozvan na rat sa Prirodom, budući da i ona na njega neprekidno atakuje: to je paradoks odnosa prirode i čoveka – čovek je njeno najveće čudo, istovremeno to čudo ugrožava njen poredak, imajući potrebu da u njega neprekidno interveniše. U tom smislu, čovek je sličan virusu: i jedan i drugi se u romanu imenuju kao „čudo” – i jedan i drugi razaraju sredinu u kojoj se nađu: virus ćeliju, čovek prirodu, i virus je na tom planu uspešniji. Jer u kontekstu žanra o virusu ubici rat prirode protiv čoveka jeste topos – shvatanje čoveka kao zaraze koja uništava prirodu ekološki je topos ove vrste literature, koji Pekić preuzima i maestralno ugrađuje u svoju antropološku studiju.

U tom smislu, Pekić preuzima nekoliko važnih motiva podžanra romana o virusu-ubici. Jedna od njih je figura „zdravog prenosioca” koja se u narativima izbijanja zaraze iznova pojavljuje kroz ceo dvadeseti vek, da bi mitski status stekla sa razvijenom javnom i medijskom preokupacijom virusom HIV-a. Figura zdravog prenosioca, otkrivena u dvadesetom veku, centralna je za teoriju o prenošenju klica i podrazumeva da osoba koja ne pokazuje nikakve simptome bolesti može biti prenosilac klica i širiti zarazu. U novije vreme, ova figura je napredovala u „superprenosioca” (*superspreader*),⁵ dobijajući pomalo mitske razmere koje sa uspehom koriste različita fiktionalna dela iz ovog domena.

⁵ Savremeniji primer bi bio, primerice, neimenovani superprenosilac medijski označen kao član avionske posade koji je preneo virus SARS-a iz Kine u Severnu Ameriku, a klasična dvadesetovekovna paradigma za sve potonje svakako je „Tifoidna Meri” – Meri Maloun koja je kao asimptomatski prenosilac tifusnu groznicu donela iz Irske u Ameriku, neodgovorno je šireći kroz svoj posao kuvarice u različitim privatnim domaćinstvima i ustanovama.

U *Besnilu* je to pas Sharon, koji se od simpatičnog šteneta u pomejenoj mitskoj imaginaciji pretvara u demonski izraz zla s jedne, ali i u Prirodino oružje protiv ljudskih bića s druge strane. Dva značenjska sloja uporedo egzistiraju u figuri Pekićevog superprenosioca. Pas je u jednom trenutku okultna Senka iz koje besni laboratorijski nacistički virus preteći da smrtno ugrozi čovečanstvo – zlo koje preti iz psa ljudskog je porekla, i to je od fundamentalne važnosti za razumevanje Pekićeve antropologije. Istovremeno, u kontekstu Pekićeve reinterpetacije Manove rečenice: „Ko veruje u đavola, već mu pripada” u onu: „Ko ne veruje u đavola, već mu pripada” – Pekić zlu ne odriče mistično poreklo: „Pas i Senka postali su jedno. Sad je znao da su jedno oduvek. Jer, Velika zver je oduvek. Oduvek i zauvek” (Pekić, 2004: 559–560).

Figura Pekićevog superprenosioca plaća dug još jednom toposu žanra: mali pas napušta sprženo područje uništenog aerodroma i, kao nekontrolisano prirodno oružje, ulazi na područje milionskog grada sa potencijalom širenja kataklizme globalnih razmera. Primećeno je da mnogi narativi izbijanja zaraze zadržavaju upravo ovakav, otvoreni kraj; oni podrazumevaju motiv rata vrsta, u kom se ljudi bore za prevlast nad mikrobima i u kom nije isključena ni upotreba velike oružane moći. Primećeno je, takođe, da kada se u okviru takvog narativa obuzdavanje i dogodi, ono retko obuzdava anksioznost oslobođenu zarazom. Ima autora koji predlažu da se narativ izbijanja čitana fonu „prividnog nagona ka suzbijanju zaraze” (Albertini, 2008: 444). Otuda je jedna od primarnih žanrovskih konvencija uobičajeni neuspeh obuzdavanja zaraze. Neuspeh može biti potpun ili delimičan, ono što je važno jeste potenciranje otvorenog kraja koji podrazumeva dalju mogućnost širenja zaraze. Ovaj topos neugasive pretnje jedan je, primerice, od ključnih toposa horor žanra.⁶ U kontekstu romana o virusu ubici on potencira večno trajanje rata prirode i čoveka i upravo će se na ovaj topos Pekić osloniti u svim delima trilogije.

U ratu prirode i čoveka, ljudsko biće teži preuređenju prirodnog poretka prema svojoj zamišljenoj civilizacijskoj paradigmi, u kojoj je priroda drugostepeni sistem koji treba da bude stavljen u službu čoveku. Priroda, sa svoje strane, teži odbrani od istrebljivačke moći civilizacije. Možda je i zbog toga jedan od čestih motiva romana o virusu ubici upravo virus koji napada centralni nervni sistem uzrokujući pad u primordijalno, animalno stanje svesti. Ovaj podžanr obiluje opisima mikroba koji ciljaju mozak i na jeziv način brišu čovekovu ličnost. Metaforički potencijal ovakvog rešenja je velik, ali i anksioznost koju kod čitaoca takvo rešenje treba da izazove: strepnju pred gubitkom sopstva, kratkotrajno pretvaranje u zombija u kome se gube sve crte ranije ličnosti, živog mrtvaca.

Ova dezintegracija ličnosti karakteristična je za mnoga dela ovog žanra. Klinički termin za ovaj proces jeste *depersonalizacija*, u kojoj živost i detalji karaktera nestaju. Termin potiče iz temeljnog rada Pola Šildera o slici tela, u kome se ono doživljava kao slika koja ujedinjuje taktilne, kinestetičke i vizuelne senzacije tako da one bivaju doživlje-

⁶ Više o ovome u: Carroll, 1987.

ne kao senzacije subjekta koordinisanog u jedinstvenom prostoru.⁷ U depersonalizaciji, kako ju je Šilder razumeo, subjekat gubi interes za sopstveno telo usled psihološke ili fiziološke traume. Subjekt tako tone u depersonalizaciju koja predstavlja krajnji produkt njegove nestajuće sposobnosti da razlikuje sebe od drugih.

Žanr romana o virusu ubici obilato koristi ovaj topos depersonalizacije i u tome je blizak jednom drugom podžanru – narativima o zombijima. Kod Pekića bolest služi kao medijum konačnog raskrinkavanja krhkosti civilizacije, njenog autentičnog prikrivenog divljaštva. Otuda žrtve besnila i same postaju životinje – čopori pasa koji lutaju apokaliptičnom vizijom zaraženog aerodroma vrebajući zdrave. Depersonalizacija, pad u animalno, nesvesno, u kome telo postaje prazna ljuštura zlog nagona – predstavlja kod Pekića, paradoksalno, prirodnu i očekivanu posledicu mašinskog načina mišljenja i odvojenosti čoveka od prirode. U tome je uzbudljiv Pekićev paradoks. On se izdiže iz gotskog prostora koji predstavlja vizija neumrlih, odakle prelazimo na drugu, mašinsku paradigmu u kojoj su pripadnici mašinske civilizacije imanentno besni – besni pre besnila.

Jer *Besnilo* se odvija na dva nivoa: onom osnovnom, u kome ono razara ljudsko telo, i onom prenesenom, u kome se ono prenosi na uopšteni model čovekovog ponašanja u kome se i čovek kao jedinka, i čovek kao zajednica, i istorija čovekova, doživljavaju kao fundamentalno – besni. U čemu se to besnilo zapravo sastoji? Zašto pisac na različitim mestima u romanu različite pojave i vidove ljudskog ponašanja imenuje kao besnilo? Kada Luke Komarowski nakon smrti sina nastavlja posvećeno da radi, to se naziva besnilom. Kada narednik Elmer, uprkos vanrednim okolnostima na aerodromu, istrajava u traženju ubice, i njegovo se ponašanje kvalifikuje na isti način. Kontraobaveštajci, u jeku besnila, posvećeno rade svoj posao, snimajući istražni razgovor o rasporedu ruskih špijunskih ćelija na Zapadu. Pisac Daniel Leverquin do poslednjeg svesnog trenutka – piše. Stvara svoju hroniku i brine samo o tome, sve drugo mu se čini sasvim sporednim: „Ni sebe ne mogu da izuzmem. Zar i ja ne radim šta sam dosad radio? Zar, uprkos besnilu, ne pišem?” (Pekić, 2004: 356).

Kada je na početku romana, u navedenoj belešci, Pekić napisao da su likovi funkcije – upravo se na to odnosi njihovo imanentno besnilo. Čovek je biće fundamentalne inercije, koje ima sklonost da sebe mehanizuje, da se pretvori u automatski pokret, mehanički hod koji je nezaustavljiv, jer pred sobom ima varljivu viziju svrhe – ispunjavanje svoje zamišljene funkcije. Likovi *Besnila* otuda su na jednom važnom nivou – mašine, mehanički organizmi koji će svoje puno ostvarenje doživeti u 1999 i *Atlantidi*. Ovde oni, čak i u uslovima u kojima se njihov svet u potpunosti posuvračuje, nastavljaju na individualnom i na kolektivnom planu sa svojim imanentnim besnilom. Pojedinci u naporu da ispune svoju životnu funkciju, narodi i zajednice u tom istom naporu – zbog besnila ne-

⁷ Pol Ferdinand Šilder (1886–1940) bio je austrijski psihijatar i učenik Sigmunda Frojda. Trajni doprinos je pružio upravo na polju psihološkog i medicinskog razumevanja koncepta slike tela. Niz radova i istraživanja na tom planu objavio je u objedinjenoj studiji *Slika i izgled ljudskog tela* (1935) u kojoj načelno tvrdi da svako ima više odvojenih slika tela, i ispituje promenu u tim slikama kod šizofrenih osoba sa posebnim osvrtom upravo na proces depersonalizacije.

će stati sukobi, niko neće odložiti nuklearno naoružanje, svetska ekonomija i njeni izra-
bljivački mehanizmi ostaće isti.

Ovaj značenjski sloj je veoma važan zato što se u romanu iznose različiti stavovi povodom biogenetičkih intervencija u čovekovu prirodu.⁸ Doktor Luke Komarowsky i njegov bivši šef dr Frederick Lieberman predstavljaju dva suprotstavljena bioetička po-
la: dok je Komarowsky, nakon traume neuspešnog eksperimenta, odlučno protiv bilo ka-
kvih sličnih poigravanja sa prirodom i genetičkim materijalom, Lieberman se zalaže za
slobodu radikalnog eksperimentisanja u kojoj cilj opravdava sredstvo, pa je u redu eks-
perimentisati i na živim humanim subjektima u koncentracionom logoru. Između njih
dvojice nalazi se John Hamilton, umereni i posvećeni naučnik koji naizgled propoveda
srednje rešenje u kome će čovek uskladiti sebe sa prirodom.

Ali upravo Hamiltonovo srednje rešenje, izbegavajući da čoveka postavi kao go-
spodara prirode – teži tome da ga svede na funkciju, na specijalizaciju, i da ga na taj
način bespovratno i bez namere mehanizuje. Hamiltonov predloženi horizont bioge-
netičkih istraživanja tako postaje podjednako uznemirujući kao i onaj koji zamišlja biv-
ši nacista, jer vodi u ideju o mašinizaciji čoveka. Ovo funkcionalizovanje ljudskog bića
neodoljivo liči na postulate „kulta efikasnosti” proizašle iz Tejlorove ideje da se svaki
posao može obaviti na jedan najbolji način, *one best way*. Ova doktrina, na osnovu ko-
je se do dana današnjeg organizuje model rada u većini privrednih grana, podrazume-
va specijalizaciju poslova i izvesnu robotizaciju ljudskog rada, u meri da su motivi tzv.
tejlORIZACIJE korišćeni u književnosti i na filmu⁹ kao paradigma za položaj čoveka u mo-
dernom dobu, položaj koji je u velikoj meri uslovljen upravo takvom dehumanizacijom
rada.

Pekić u *Besnilu*, i u drugim romanima antropološkog troknjižja, postavlja pitanja ali
na njih ne daje jednoznačne odgovore. Tako ni Hamiltonove ideje ne mogu razmrsiti čo-
vekov odnos sa prirodom. Put u specijalizaciju, u funkciju – ograničava čovekovu slobod-
du. Čovekova sloboda, opet, znači neprekidan niz čovekovih promašaja, pogrešnih izbo-
ra koji nazivamo ljudskom istorijom. U Pekićevom viđenju, to je problem na koji se ne
nudi rešenje. Piščev posao je da pitanja postavi, da fenomen analizira, on ne daje rešenja
– jer nije ideolog. I zato kod čitaoca podstiče nepoverenje prema svakoj doktrini iznetoj
povodom temeljnih antropoloških pitanja.

Za Pekića je istorija „užasavajući eksperiment sa našim životima. Delimično spon-
tan, i tu čovek ne može imati primedbe, ali dobrim delom programiran, a da nas niko ni-
šta nije pitao”.¹⁰ Pekić razotkriva program, ne fiksirajući njegov konačni smisao. Pa ipak,
to nipošto ne znači da je Pekić, u kontekstu svojih distopijskih vizija, neangažovan. Na-
protiv, njegovo antropološko troknjižje nosi isti potencijal subverzivne didaktičnosti ko-
ji pokreće sva dela ovog žanra. Alternativna realnost se i kod Pekića slika sa namerom

⁸ Videti i: Burfoot, 2003.

⁹ Više u: Jović, 2019.

¹⁰ Ovaj i svi naredni navodi potiču iz: Pekić, 1984.

da kod čitaoca izazove oscilaciju povratne informacije¹¹ i angažovan stav prema stvarnosti u kojoj živi.

Sam pisac je u tom pogledu neprikriveno posvedočio o svojim namerama:

Ako uverite čitaoca da treba da se plaši mikrobiološke katastrofe, podjednako kao i nuklearne, da su to mogućnosti koje nam ozbiljno prete, da pod večno pitanje publike 'šta će biti dalje?' prokrijumčarite i odgovor da neće biti ništa, da posle toga ničeg neće biti, ni njega, ni mene, ni budućnosti, onda će se on s tim pesimizmom identifikovati, čak, paradoksalno, ako to čini – otporom [...] Ja sam prvobitno i hteo da pišem roman karaktera, gde bi dve jake ličnosti, Komarowski i Hamilton, vodile rat s besnilom, ali i 'idejni' rat između sebe. (U suštini rat između dva koncepta budućnosti.) Ali onda bih morao isključiti sve paralelne priče, napisati dramatičan intelektualni disput, i opet dobiti za čitaoce par hiljada entuzijasta. A meni je iznimno ovog puta, trebala i šira publika. Ona, koja bi, čini mi se, rado i dalje živela, ali ne mari mnogo da se oko toga angažuje. (Ta publika bi mahom sve rado, ali da stvari neko drugi umesto nje obavi. A to ne može niko drugi).

Iz navedenih reči jasno je da je Pekićeva namera bila didaktička i subverzivna: stvoriti delo koje će biti sposobno da dođe do velikog broja čitalaca koje će navesti na kritičko promišljanje društvene realnosti u kojoj žive i možda ih mobilisati na promenu. Pekićev pesimizam je otuda pedagoški: on služi osveščivanju činjenice da smo moć nad svojim životima sami predali u ruke onih koji drže dugme na nuklearnom detonatoru¹² ili pod mikroskopom gledaju novo biološko oružje. Pekić poziva na otpor, iako u njega možda ne veruje. Čini to zato što je tako ispravno. Zato što to ne može niko drugi.

LITERATURA:

- 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.

¹¹ Temeljni Suvinov tretman čitalačke recepcije naučnofantastičnog teksta, opisan kao „oscilacija povratne informacije” (*feedback oscillation*) koja se „kreće od autorove i implicirano čitalačke realnosti do narativno aktuelizovanog novuma u nameri da se razumeju događaji zapleta, i tada nanovo sa tih novina nazad u autorovu realnost kako bi se ona sada sveže sagledala, sa novopostignutom perspektivom” (Suvin, 1979: 71). Ideja o *oscilaciji povratne informacije* jedna je od teza kojima vrhuni teorijsko bavljenje fenomenom recepcije i čitanja naučnofantastične i utopijske književnosti. Različiti teoretičari žanra zapažaju da je u pitanju specifično čitalačko iskustvo, bez čijeg izučavanja i opisa postaje nemoguće razumevanje drugih fenomena žanra.

¹² O motivu Hladnog rata više u: Hammond, 2011.

- Jović, M. (2019). „Motivi tejlizacije u *Metropolisu Frica Langa*”. *Kultura*. 163.
- Pekić, B. (1984). „Nisam Japanac izgubljen u džungli”. (A. Arsenijević, razgovarao). *Vidici*. Beograd.
- Pekić, B. (2004). *Besnilo*. Beograd: Novosti.
- 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.