
Zamišljene epidemije

Vanja VUKIĆEVIĆ-GARIĆ
Univerzitet Crne Gore, Podgorica

Izvorni znanstveni rad
Prihvaćeno za tisak 1. listopada 2021.

Post-apokaliptično sjećanje u romanima *Memoari preživjele* Doris Lessing i *Postaja jedanaest* Emily St. John Mandel: kada je preživljavanje nedovoljno

1. UVOD

Uz razmak od četrdeset godina, nastali iz pera dviju u mnogo čemu različitih spisateljica, romani *Memoari preživjele* (*The Memoirs of a Survivor*, 1974) nobelovke Doris Lessing i *Postaja jedanaest* (*Station Eleven*, 2014) suvremene kanadske autorice Emily St. John Mandel nude bogatu osnovu za promišljanja mnogih uvijek važnih, a danas posebno aktualnih izazova jedne krhke civilizacije u žudnji za vlastitim alternativama. Iako se oba mogu kategorizirati kao post-apokaliptični žanrovi, u skladu s Rosenfeldovim određenjem post-apokaliptičnog narativa kao onog koji “prikazuje nestanak organizatorskog principa, umjesto kojeg dobivamo društveni kaos” (Rosenfeld 2005: 44), drugi od njih, uz to, tretira i višestruko relevantnu pandemijsku temu u svjetlu individualnih i kolektivnih sudbina pod udarom medicinske katastrofe. Dok prvi kroz retrospektivnu naraciju u prvom licu artikulira jedno osobito iskustvo otuđenosti, traume i izoliranosti u kontekstu neimenovanog društveno-političkog i kulturno-ekološkog kolapsa, ali i kroz prikaz fantastičko-simboličkog putovanja u podsvjesno i onostrano, drugi pak realistički modus pripovijedanja u trećem licu raslojava na više perspektiva i glasova koji polifono meditiraju na temu odnosa prošlosti i sadašnjosti, to jest vremena prije i nakon kraha suvremene civilizacije kakvu znamo. Oba romana mogla bi se svrstati u “kritičke distopije” i “kritičke utopije”,¹

¹ Oba termina, kojima se danas većina analitičara ovih (pod)žanrova služi, dolaze od T. Moylana, pa su u tom obliku i značenju korišteni i ovom radu. Usp. Thomas Patrick Moylan (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder i Oxford: Westview Press; kao i Tom Moylan (2014), *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, Bern: Peter Lang.

zbog nenametljivih i dvosmislenih optimističkih tonova koje je Peter Seyfert uočio u ovoj vrsti spekulativne post-apokaliptičke fikcije.² I jedno i drugo djelo uokviruju pojedinačne, intimne priče likova širom slikom vanjskog kaosa i kataklizme, produbljujući, s druge strane, misao o “svršetku” upravo kroz diskurs intimnog i osobnog sjećanja i imaginacije, čime se “svršetak” predstavlja kao tek još jedna u nizu granica koju pojedinac i društvo mogu, očito, ne samo preživjeti, već i propitivati s različitih razina. Kritička dimenzija očitava se u davanju važnosti osobnim narativnim perspektivama i mnogostrukosti glasova, što znači, kako konstatira Seyfert, da “ovdje ima mnogo putnika i mnogo prelazaka granica” (Seyfert 2018: 2). Distopijski elementi, prema tome, sadrže klicu nade, na što će ovaj tekst u komparativnom sagledavanju ovih dvaju romana biti najviše i usmjeren.

Kako podsjeća Margaret Atwood, svaka utopija sadrži u sebi distopiju, dok se u svakoj distopiji krije utopija (Atwood 2011: 85), a u obama žanrovima može se detektirati nada, barem kroz odsustvom artikularnu žudnju. Žudnje su u ovim djelima višestruke i izražene su kroz dijaloške veze između prošlosti i sadašnjosti, kroz promišljanje važnosti sjećanja za rekonstituiranje sadašnjosti i kreiranje budućnosti, te spone između fenomena sjećanja i kreativne imaginacije, nužne – ne samo za preživljavanje, već – za oživljavanje esencijalnih vrijednosti humaniteta. Pored toga, oba romana istražuju mogućnosti komunikacije između svjetova, bilo da su oni povijesno i kulturološki udaljeni, uslijed vjerodostojne biološke katastrofe, ili pak intimističko-psihološki razdvojeni, uslijed potisnutih trauma, nedovršenih ljubavi, neiskazanih impulsa. Konačno, i Lessing i Mandel ispisuju

² Usp. Seyferth (2018).

svojevrsno “ljubavno pismo svijetu”, bilo da je ono u formi “rekvizijama”³, kako je kazala Mandel, ili u obliku fikcionalnih memoara, te njime, kao i svakim tekstom nastalim iz ljubavi, pomiču i granice konteksta, osvjetljujući tamu nenapisanog nagovještajima novih potencijala.

2. IZMEĐU SJEĆANJA I ŽELJE: NARATIV PREŽIVJELIH

U *Memoarima preživjele* Doris Lessing kroz *Ich*-formu u pripovijedanju nepoznate naratorice rekonstruiraju se okolnosti jednog turbulentnog vremena koje, međutim, nije precizirano, kao što to nije ni mjesto radnje, iako sve upućuje na okruženje koje odgovara nekada razvijenom zapadnoeuropskom urbanom području. Uzrok društvenog kolapsa, također, nije naveden: on se spominje kao nedefinirano “to” (*the “it”*), kao sveprisutno i sveprožimajuće odsustvo, kao neodređen fenomen koji određuje sve drugo u romanu. Naratorica se sjeća same krize kroz odjeke koje je ona imala, kroz njene radikalne posljedice, kroz neartikuliranu napetost koja ju je pratila i prije konkretnih posljedica, ostavljajući uzroke nedorečenim i nedopisanim, ali akcentirajući iznova činjenicu da je “to” bilo zajedničko iskustvo, zajednička iako “prešućena” svjesnost o nečem radikalno drugačijem od uobičajenog:

Svi se sjećamo tog doba. Nije bilo ništa drukčije za mene nego za sve ostale. (Lessing 1976: 7)

No, možda je bolje da razvijem ovo kasnije, zastajući ovdje samo da primijetim da je riječ “to” uvijek znak neke krize, opće anksioznosti. (...) Počet ću ovu priču s vremenom prije nego što smo pričali o “tome”. Bili smo i dalje u stanju generalne nelagode. Stvari nisu išle baš dobro, štoviše, bilo je prilično loše. Mnogo toga bilo je loše, raspadalo se, odustajalo se, ili “se davalo povoda za uzbunu”, kako bi govorili na vijestima. (*Ibid.* 8–9)⁴

U vrijeme kad se društvena realnost evidentno počinje dezintegrirati, što je u romanu mimetički prezentirano u maniri realističkih distopija s kojima se brojni socio-historijski konteksti, pa i naš, mogu lako identificirati, naratorica otvara prostor – i metaforički i “doslovno” – za alegorijsko-psihološki i fantastičko-simbolički sloj narativa. Naime, promatrajući svoj kuhinjski zid jednoga dana dok zraka sunca pod specifičnim kutom pada na njegovu običnu bijelu površinu, ona ispod monotone bjeline nazire tragove nekih drugih, davnih šara, cvijeća, lišća, drveća, i već u sljedećem momentu biva “transportirana” iza njega, u prostorije neke druge dimenzije, a unatoč tome,

prisne i poznate. Ta će se putovanja u svijet “iza zida” više puta u romanu ponoviti, odnoseći najzad i prevagu nad mimetičko-naturalističkim slojem testa upućenim na vanjski svijet, a njihovo započinjanje se, osim s vanjskom krizom koja na ulicama uzima sve više maha manifestirajući se anarhijom i rušenjem brojnih civilizacijskih normi, podudara s još jednim, na realističkoj razini romana neobjašnjivim događajem: dolaskom djevojčice Emily u njezin stan. Emily, inteligentna, introvertna i, po svoj prilici, preplašena i puna nepovjerenja, povjerena joj je na skrb. Odgovornost za nju, isprva doživljena kao čudan i nepoželjan teret, preplavljuje psihološko iskustvo naratorice koja sad, nastojeći konstruirati diskurs o Emily, kreće u dekonstrukciju i rekonstrukciju vlastite bolne prošlosti. Ubrzo će postati jasno da djevojčica, zapravo, predstavlja mlađu verziju same naratorice, njen podsvjesni *alter ego*, a da putovanja iza zida, izvan granica neposredne zbilje, upućuju na jedan kompleksan psihološki i duhovni put koji, u konačnici, donosi i subverziju granica između svjetova i različitih ontoloških razina. Roman završava mističnom, mitološkom i prepoznatljivo alegorijskom slikom “prelaska” u drugu realnost, u raskošni vrt koji odiše mirom i ljepotom i u kojem su kolektivni kaos i brutalnost povijesti, kao i osobne i obiteljske traume, prevladani vizijom sklada, solidarnosti i smisla. Naratorica i Emily, uz ostale dječje likove romana, slijede zanosnu figuru nekog ženskog Prisustva (“the Presence”), čija blagotvornost, po priznanju same naratorice, izmiče opisu i određenju, što i njene memoare (kao i *Memoare* same autorice) dovršava u otvorenosti jednoga svršetka ispunjenoga utopijskim tonovima.

Okosnicu romana Emily St. John Mandel *Postaja jedanaest* čine pripovijesti o različitim i povezanim ljudskim sudbinama prije i nakon pandemije koja je promijenila svijet: nepoznatoga virusa “svinjske gripe” koji je nastao u Gruziji i smrtonosnom brzinom zahvatio cijeli planet. Osim toga što je ovdje, za razliku od romana D. Lessing, poznat te vrlo uvjerljivo dočaran uzrok općeg kolapsa, također je poznato i mjesto i vrijeme radnje: predio oko Velikih jezera u Sjevernoj Americi (iako u post-apokaliptičnom *settingu* državne granice, kao ni poznate zemljopisne odrednice, ne postoje) i prva polovica 21. stoljeća.⁵ Život nakon virusa koji je odnio većinu svjetske populacije – brojke se ne mogu ustvrditi jer znanstveno-tehnoloških sredstava za utvrđivanje više nema, kao ni sustava

³ Usp. “It’s a love letter in the form of a requiem” (Mandel 2014a).

⁴ Svi prijevodi citata iz romana su autoričini.

⁵ Godine se u romanu broje nakon okončanja pandemije, te saznajemo o, na primjer, zbivanjima u godini drugoj, petnaestoj ili godini dvadesetoj (najveći dio radnje), pri čemu je sam početak pandemije prepoznatljivo smješten u doba u kojem upravo živimo – doba društvenih mreža, brze komunikacije i sofisticirane tehnologije, koja čini čitav svijet “dostupnim”, o čemu i promišljaju pojedini likovi romana, često ironijski, u kontekstu banalnosti, površnosti i otuđenosti koju ta brzina nosi, ali kasnije i s post-apokaliptičnom nostalgijom.

komunikacije na daljinu – karakteriziraju, da parafraziramo Rosenfeldov opis postapokaliptičnog žanra, upravo rekonstituirane male zajednice u borbi za fizički opstanak na opasnoj i često surovoj “pustoj zemlji”.⁶ Ipak, da puko preživljavanje nije i ne može biti dovoljno za čovjeka i samu ideju humaniteta, te da civilizacija, po definiciji, znači više i dalje, svjedoči i postojanje glazbeno-teatarske družine “Putujuća simfonija” (“Travelling Symphony”) koja u devastiranim gradovima izvodi Shakespeareove komade pod svjetlom svijeća, jer struje nema, i na improviziranim pozornicama svojeg karavana. Na prvim kolima tog karavana upravo stoji urezan natpis, *leitmotif* romana, citat iz *Zvezdanih staza*: “Jer preživljavanje je nedovoljno” (Mandel 2014b: 61)⁷. On je, možemo reći, i osnovna teza obaju ovih tekstova, jer upućuje na samosvjesnu poziciju preživjelih umjetnika, na onu koju gradi i pripovjedačica u *Memoarima* projicirajući svoj retrospektivni narativ i “s one strane” iskustva, a to je pozicija koja afirmira ne samo nostalgiju, već i dužnost i nužnost očuvanja sjećanja na najbolje civilizacijske i kulturne tekovine, ali i poticaj na građenje novih jer, unatoč svoj devastiranosti, nešto u ljudskoj duši i samoj ljepoti svijeta na to obavezuje i poziva:

Što se izgubilo u kolapsu: gotovo sve, gotovo svi, ali još uvijek postoji tolika ljepota. Suton u izmijenjenom svijetu, izvedba *Sna ljetne noći* na nekom parking-u u tom gradiću s tajanstvenim nazivom Sv. Deborah kraj Vode, jezero Michigan što svjetluca na udaljenosti od pola milje.” (*Ibid.* 60)

Kirsten Raymond, jedna od glavnih protagonistinja i glumica u “Putujućoj simfoniji”, bila je djevojčica od osam godina kad je izbila pandemija. Roman se upravo i otvara scenom u kazalištu, dvadeset godina ranije, gdje ona glumi najmlađu kćer kralja Leara u istoimenoj drami. Izvedba nije bila nesvakidašnja ne samo zbog prisustva djece u scenariju, već i zbog činjenice da glavni glumac, Arthur Leander, koji tumači Leara, doživljava srčani udar na pozornici. *Postaja jedanaest*, dakle, počinje jednom smrću, dakle, svršetkom: prikazom elementarnog *odsustva*, koje će se ispostaviti ključnim, ne samo u filozofsko-ontološkom smislu u kojem to smrt uvijek jest – paradoksalno nepredstavljiva determinanta života, diskurzivno neomeđena, uvijek isklizavajuća kao što je “to” u romanu Doris Lessing – već i u narativnom i dijegetičkom smislu povezivanja ostalih elemenata fabule i likova u romanu. Arthurov život i smrt postaju nit koja umrežava ostale priče u kompleksnoj mozaičkoj strukturi ovog djela: osim spomenute Kirsten, koja postaje opsjednuta likom i djelom ljubaznog

glumca koji joj je poklonio strip pod nazivom *Postaja jedanaest*, a koji je bio životni umjetnički projekt njegove prve supruge Mirande, tu je i Jeevan, bivši paparazzo koji je nekad intervjuirao i Arthura i Mirandu i koji godinama kasnije, kao student medicine, pokušava oživjeti umjetnika na pozornici dajući mu umjetno disanje. Tu su i Clark, Arthurov najbolji prijatelj, koji će Mirandu obavijestiti o njegovoj smrti neposredno prije nego što će i ona sama na drugom kraju svijeta umrijeti od virusa, kao i Tyler Leander, Arthurov sin iz drugog braka, još jedan od malobrojnih preživjelih, ali koji u svom religijskom fanatizmu epidemijsku kataklizmu sagledava kao “pročišćenje” i oslobađanje puta za “izabrane”, među kojima je svakako i on kao “vođa” i “prorok”, sa samododijeljenom ulogom uređivanja postapokaliptičnih zajednica i njihovog apsolutnog podčinjavanja svojoj volji. Clark je, osim spomenute epizodne funkcije koju je odigrao u pred-apokaliptičnom vremenu, sada i čuvar, graditelj i glavni kustos takozvanog “Muzeja civilizacije” u okviru zračne luke Severn City, prostora u kojem se pohranjuju, sada nefunkcionalni, ali kao svjedočanstvo veoma bitni, predmeti minule civilizacije: mobiteli, ekrani laptopa, elegantne cipele s visokim potpeticama, kreditne kartice, pasoši, stranice trač-časopisa itd. U Severn Cityju, kao rijetko uređenoj enklavi koja se postojano samoizgrađuje kroz konstruktivnu suradnju njenih žitelja i djeluje kao oaza u pustoši ruiniranih naseobina, iznova će se susresti rastureni likovi i životne priče razbijene udarom pandemije, ali i progonima Tylera i njegovih pratilaca, kao simbolom destruktivnih sila stare kulture.

Za razliku od Lessing, koja krucijalnu temu kulture sjećanja promišlja implicitno i u podtekstu, kroz samu strukturu romana koji memoarsku formu dijeli na retrospektivno pripovijedanje o vanjskim i kolektivnim zbivanjima i intro-retrospektivno istraživanje unutarnjih iskustava, *Postaja jedanaest* direktno se bavi temom individualne i zajedničke memorije te njenih potencijala za emancipatorno djelovanje na individuu i zajednicu. On, u tom smislu, pripada kategoriji koju Moylan naziva “nove distopije” (Moylan 2000), jer za razliku od klasičnih distopija, koje predočavaju okrnjene ili radikalno narušene modele poznatih društvenih uređenja, nove distopije “iznova potvrđuju transformacijske funkcije jezika, tekstualnosti, sjećanja i povijesti” (*ibid.* 199). Sjećanje na različite vidove manipulacijskih tiranija, oličenih u djelovanju likova poput Tylera, koji sličnim mehanizmima koji su postojali u predapokaliptičnom životu nameću uniformne obrascе i novom svijetu, važno je gotovo koliko i sjećanje na karakteristike klasičnog i modernog kazališta, o čijim se razlikama i vrijednostima vodi diskusija i unutar “Putujuće simfonije”. Glazbenica koja svira klarinet želi napisati, na primjer, neki suvremen ili avangardan komad koji bi izvodili, jer “možda je preživljavanje nedovoljno, rekla je Dieteru jedne noći dok su diskutirali, ali isto tako nije ni Shakespeare” (Mandel 2014b: 266). Mandel kroz

⁶ Usp. “The larger social organization is replaced by primitive tribes, reconstituted families who struggle for an edge in a hostile wasteland” (Rosenfeld 2005: 45).

⁷ Svi prijevodi citata iz romana su autoričini.

riječi svojih likova postavlja dileme o granicama i adekvatnosti stare umjetnosti da izrazi, ali i uobličiti novu, post-pandemijsku stvarnost, istovremeno pokazujući kako se pamćenje neizostavno fragmentira uslijed traumatičnih događaja. Kirsten, na primjer, ne uspijeva se nikako sjetiti prvih godina nakon kraha, što svakako upućuje na prirodnu psihološku samo-obrambenu reakciju na ekstremno stresne doživljaje. Drugi likovi, naročito djeca rođena nakon virusa, žude za pričama o starom svijetu, o nekoj bežičnoj komunikaciji, internetu, ekranima na kojima se moglo toliko toga prikazati, svjetlu koje se pojavljivalo običnim pritiskom prsta na tipku, vodi koja je tekla kad odvrnete slavinu, putovanjima nebom koja bi vas odvela na drugi kraj svijeta za svega nekoliko sati. Sve te priče su poput čarolije koja potiče maštu i želju za saznanjem, obnovom, rekreiranjem nečeg jednako, ili bar približno, čudesnog. Ipak, postoje i ona mjesta, kako kaže Kirsten novinaru Diallu, gdje nije dopušteno pričati o prošlosti te mladi tamo i ne znaju da je ikad postojao svijet drukčiji od trenutnog.⁸ Upravo upozoravajući na opasnost takve suženosti perspektiva, na razarajuće djelovanje jednouljma, arogancije i singularnog pogleda na stvari, autorica dovodi pluralizam sjećanja u prvi plan, podvlačeći na brojnim mjestima u tekstu, a kroz topos “Muzeja civilizacije” pogotovo, ideju da je pamćenje drukčijih realnosti, pamćenje i afirmiranje *razlike*, važno za našu spoznaju o tome gdje smo i kuda možemo ići. Očuvanje svijesti o razlici, o nesavršenosti, o pluralitetu hrani želju za alternativama i unosi nužnu i pozitivnu dinamiku u distopijske pejzaže, otvarajući upravo unutar njih samih utopijsku imaginaciju. Nostalgija se u toj dinamici transformira u konstruktivnu silu, sposobnu ako ne odmah vidjeti, onda makar povjerovati da već “brodovi plove preko vode, ka nekom svijetu odmah tu iza vidnog polja” (Mandel 2014b: 305).

2.1. (Pre)živjeti između svjetova

Psihološki i egzistencijalni potencijal samosvjesnih retrospektivnih narativa se kroz *Ich*-formu u *Memoarima preživjele* istražuje u interakciji osobnog teksta i društvenog konteksta, odnosno kroz djelovanje vanjskog na unutarnje, i obrnuto. Tekstualizacijom vlastitog iskustva preživljavanja naratorica se približava potpunijem shvaćanju socio-kulturne krize, jednako kao što, u psihološko-fantastičkom dijelu romana u kojem se odvija putovanje “s one strane” poznatih zidova – i u simboličkom smislu izoliranosti koju nameće aktualna društvena kriza i u doslovnom smislu literarne slike koja kuhinjski zid uzima za portal ka onostranom – nastoji razumjeti vlastite intimne i obiteljske uspomene. Ona, dakle,

svojim memoarima interpretira i re-interpretira, krećući se imaginarnim putevima naprijed-nazad, promatrajući i sjećajući se, zamišljajući i iznova se osvrćući oko i iza sebe, nedokučive uzroke i vanjskog, tj. javnog, i emocionalnog, tj. internog rastrojstva. Više puta primijećeno je da u Lessing subjektivno korespondira s političkim i društvenim te da društveno-političke prilike koje prikazuje predstavljaju refleksiju subjektivnih stanja likova.⁹ Uz to, njene distopijske, spekulativne, realističko-fantastičke prozne forme često, u podtekstu manifestiranog kaosa, dezintegracije i apokaliptične izokrenutosti svakoga reda, kriju impuls harmonije, (samo)obnove, spasenja. Kako Guido Kuns to predočava, Lessing smatra da su katastrofe, nesreće i ludilo neizbježan, pa i prikladan, modus našeg obitavanja u svijetu, ali ipak zaključuje da nam ona “daruje i transcendiranje nesreće i ludila” (Kuns 1980: 79), te da “je ideja raja koji se nalazi u osnovi pakla ovog svijeta postojana tema koja se ponavlja” (*ibid.* 82).

Ove i druge vrste dvojnosti inherentne su strukturalnim konvencijama samih memoara, čije prvo lice podrazumijeva dualitet *ja* koje piše i *ja* koje je bilo izravan sudionik opisanih događaja, to jest, kako su naratolozi to odavno definirali, pripovjedačkog *ja* koje teži redu i pripovijedanog *ja* koje ne može jasno sagledati zbrku svoga, a ni vanjskoga, stanja, ali žudi za koherencijom. Svako sjećanje, naročito ono posredovano tekstom i prevedeno u tekst, nastoji povezati ne samo ova dva *ja*, već čitav niz identitetskih fragmenata rasutih po vremenu, što je u *Memoarima preživjele* i dodatno komplicirano samim statusom naratorice, budući da nije jasno iz koje, ne samo temporalne, već i ontološke pozicije ona pripovijeda. Njezin narativ odnosi se na preživljavanje globalne krize, ali kako se razvija eskapistička dimenzija romana, i njezina putovanja u sferu iza zida dobivaju obrise puta u podsvijest, u potisnuto, a na kraju romana i u transcendentalno, onda se s pravom postavlja pitanje njezinog “preživljavanja” djetinjstva, pa i samih granica empirijske realnosti. S jedne strane, ona je odrasla protagonistkinja i naratorica koja se sjeća i u sjećanju iznova zamišlja i živi prošla iskustva, dok je, s druge strane, ona istodobno i – možda samo zamišljena? – verzija djevojčice Emily koja joj je povjerena na čuvanje. Poput Kirsten iz *Postaje jedanaest*, ona nastoji sagledati dvije staze: onu *prijeđenu*, traumatičnu, koju ipak samo nepotpuno i fragmentirano pamti, i onu moguću, *alternativnu*, do koje se može doći racionaliziranjem i kreativnim uređenjem, nadogradnjom i imaginativnim oplemenjivanjem psihološkog tereta prošlosti. Kao što je to Jean E. Jost kazala,

⁹ Kritičari ukazuju na korespondenciju i reciprocitet među zbivanjima na realističkoj razini koja oslikava društveni kontekst i onih koji se odigravaju u eskapističko-simboličkoj dimenziji imaginarnih putovanja iza zida. Usp. Jost, str. 45–66, kao i Cederstrom, str. 117.

⁸ Usp. poglavlje 18, razgovor između Kirsten i Dialla (Mandel 2014b: 110–111).

Ona proživljava Emilynu prošlost i dvije godine njezine adolescencije, seksualno sazrijevanje, napore da bude prihvaćena i da pripada grupi vršnjaka, ali sve to iz dvostruke perspektive: ujedno je i aktivna sudionica koja treba ljubav, suosjećanje i brigu, i kritična promatračica koja mora naučiti sve ovo pružiti – sebi samoj. (Jost 1987: 47)

Čini se da ona ispunjava obje uloge i povezuje dvije staze tek nakon što stigne do svršetka i jedne i druge pojedinačno – dakle, na svršetku koji to nije, jer *priča* o njihovom sjedinjenju tek će započeti. Pisanje (i memoara) je način vraćanja svršenom svijetu.

Na izvjestan način, svi memoari figuriraju kao diskursi o preživljavanju. Dualitet pozicije onih koji ih pripovijedaju/pišu svjedoči o jednom opstanku i jednoj izmještenosti, o temporalnoj i empirijskoj distanci između naratorskog i narativnog trenutka i bića. Osim što predstavljaju “izvještaj” o jednom udaljenom – stvarnom ili zamišljenom – iskustvu, koje kao takvo više ne postoji i nepovratno je prekoračeno, memoari kod Lessing imaju i dodatnu dimenziju *prekoračenja*, koju sugerira završna vizija romana. Kako je već rečeno, svi bitni likovi na kraju prelaze u mističko-mitološku dimenziju iza zida, što je ranije bila isključiva privilegija naratorice u njezinim psihološkim kretanjima kroz imaginarnu i evocirane slojeve svoga/Emilynoga djetinjstva. Osim činjenice da se ovakve vrste spekulativno-fikcionalnih tendencija mogu pripisati priklijanju autorice sufijskim vjervanjima u evoluciju duše,¹⁰ ostvarivu i u *ovoj* realnosti – *s ove strane zidova* – alegorijska slika osebnoga vrta u koji protagonisti ulaze može se pripisati i onome što je Brian McHale, čuveni teoretičar postmodernizma, nazvao “posthumni diskursi” ili glasovi “s one strane groba” (McHale 1994: 230). Oni su intrigantni upravo zbog toga što sadrže filozofske implikacije “zagrobnih naracija” koje ne propituju samo dijaloške relacije između prošlosti, sadašnjosti i potencijalne budućnosti, već i komunikacijske veze među različitim ontološkim razinama, pretpostavljajući koegzistiranje paralelnih, alternativnih svjetova.

Želja za projiciranjem iskustva u druge ontološke sfere, u druge svjetove, projiciranjem koje se ne može precizno nazvati ni retro- ni futurističkim narativom upravo zbog simultanosti sa suvremenim, prisutna je u građenju jednog naizgled marginalnog, ali simbolički i idejno krucijalnog lika u romanu Mandel: Mirande, prve supruge Arthura Leandra i, bitnije od toga, autorice stripa istog naslova kao roman u kojem se nalazi – *Postaja jedanaest*. Po priznanju same spisateljice, od svih likova koje je ikada stvorila, u Mirandu je utkala najviše od svoga bića.¹¹ Mirandin strip, koji je, kao Shakespeareove drame i Beetho-

venova glazba, preživio apokalipsu,¹² a Kirsten nosi primjerak svuda sa sobom, dodaje metafikcijski i autoreferencijalni aspekt ovom romanu. On, poput umanjenoga ogledala okvirne priče unutar koje se nalazi, reflektira također priču o svršetku jednoga svijeta uslijed klimatskih promjena, čiji su stanovnici prinuđeni boraviti na interplanetarnoj postaji – otocima koji su nekad bili vrhovi planina koje su sad potopljene – gdje je vječni sumrak, što je još jedna paralela s okvirnom naracijom koja vrlo često akcentira odsustvo električnog svjetla. Miranda, stoga, kreira stvarnost unutar stvarnosti, ona je zaokupljena svojom kreacijom do te mjere da je i njena smrt – njen nestanak iz dijegetičkoga svijeta romana – obavijena i iskazana slikama i tekstom koje je kreirala. Premda se procesi reminiscencije i imaginacije nikada ne mogu sasvim razdvojiti, Leggatt smatra da upravo kroz nenametljivo sugeriranje osobitosti i snage Mirandina lika Mandel daje primat kreativnoj imaginaciji nad nostalgičnom rekonstrukcijom prošlosti, ističući da tenzija između njih čini srž ovog djela.¹³ Kreacijom se, podsjeća Leggatt, nemogućnost transformira u mogućnost te Miranda izmiče linearnosti i povijesnosti i kroz specifičnu spacijalnu sintaksu stripa, čiji prazan prostor između tekstualnih i slikovnih dijelova, također uz njih, pruža mogućnost za bijeg, oslobođenje, redefiniranje stvarnosti.¹⁴

Slično naratorici iz *Memoara* Lessing, za koju su fantastična kretanja iza zidova poznatoga stana i poznate realnosti ujedno i manifestacija želje za probijanjem psihološke i socijalne barijere i metoda re-kreiranja sebe kroz imaginarno istraživanje, tako i Miranda u *Postaji jedanaest* doživljava svoj strip eskapistički i emancipatorski. Više puta u romanu podvlači se da je za nju on bijeg od sumorne svakodnevice, utočište, ali i njezin osobni projekt koji joj pripada i daje neovisnost (naročito od muških figura u njezinom životu). On, kako vidimo, pomiče granice njezine zamišljene egzistencije preživljavajući nakon kraha svijeta i poticanjem imaginacije njezinih čitalaca u drugome – Kirsten, Tyleru, Clarku. Zato Miranda, kao i autorica memoara kod Lessing, kroz svoje stvaranje otvara i za druge likove razne staze prošlosti i zamišljene budućnosti, pune nade da je i nemoguće ne

¹² S ovim u vezi, treba spomenuti i kritičke osvrtne koji su interpretirali “preživljavanje” Shakespearea u post-apokaliptičnoj nemapiranoj zemlji kao neokolonizatorsku afirmaciju anglo-američke dominacije u svijetu. Usp. Philip Smith (2016), “Shakespeare, Survival, and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel’s *Station Eleven*”. Moramo, stoga, naglasiti i ovaj aspekt demokracijskih ideja u romanu: Shakespeare, kao simbol britanske kulturne imperijalne moći, i Beethoven, kao još jedan egzemplar “visoke kulture” staroga svijeta, dovedeni su u polifonoj podstrukturi romana na istu razinu upravo s opstankom jednoga stripa, kao moderne forme koja pripada tzv. “niskim žanrovima”, i citatom iz serijala *Zvezdane staze*, kao još jednom tekovinom moderne pop-kulture.

¹³ Usp. Matthew (2018).

¹⁴ Usp. *ibid.* str. 10–13.

¹⁰ Usp. Hardin (1973).

¹¹ Usp. Mandel 2014a.

samo *zamislivo*, već i *ostvarivo* – kao što su to, uostalom, i post-apokaliptični i utopijski narativi. Kroz nju i njen strip Mandel, kao što to čini Lessing kroz pozicioniranje naratoričnih memoara “s one strane” iskustva, revitalizira onu drevnu tezu da je tekstualizacija života jedno od najmoćnijih sredstava povezivanja svjetova.

3. ENKLAVE GDJE PREŽIVJETI IZRASTA U OŽIVJETI

U preposljednjem poglavlju romana *Postaja jedanaest*, koje donosi završnu scenu iz istoimenoga stripa, Miranda umirući od gruzijskog virusa na obali Malezije zamišlja dr. Elevena koji pita duha svog ubijenog mentora “Kako ti je bilo, na kraju?” – a ovaj mu odgovara: “Bilo je baš kao da se budim iz sna” (Mandel 2014b: 303). U dubljoj strukturalnoj i poetičko-idejnoj potki teksta ovo funkcionira i kao odjek poglavlja koje neposredno prethodi: naracija se vraća na početak, na smrt Arthura na pozornici, dajući nam sad *close-up* iz njegove točke gledišta – “Arthur je lagano položio ruku na srce, da ga drži baš kao što je nekad držao pticu. Nije više bio siguran gdje se nalazi, a možda je bio i na dva mjesta odjednom” (*ibid.* 302) – što veoma podsjeća i na obitavanje naratorice iz *Memoara preživjele* u dvije sfere naizmjenično i istodobno. Iako su, u prvom redu, ovo one najdelikatnije točke u tekstu koje uvode kompleksan ontološki dijalog u igru, evocirajući poznatu McHaleovu tvrdnju da je osnovna odlika postmoderne poetike ontološka dominantna i navodeći nas da oba ova romana prepoznamo i u tom smislu kao “postmoderniziranje znanstvene fantastike” (McHale 1994: 68–72),¹⁵ na jednoj drugoj razini one usmjeravaju na čitanje ovih djela kao svojevrskih kritika suvremene kapitalističke civilizacije. Ako umiranje predstavlja “buđenje iz sna”, onda smo potaknuti da život iznova preispitamo kao somnambulno kretanje u kojem ne participiramo suštinski i u cijelosti, na što upozorava i jedna od Clarkovih sugovornica prije kolapsa, kada korporacijski i akademski svijet karakterizira kao društvo duhova, otuđenih od sebe samih, kao “mjesečare s visokim stupnjem funkcionalnosti” (Mandel 2014b: 150), pa i sama Clarkova meditacija na temu mladih generacija kao “iPhone zombija” koji žive s očima permanentno usmjerenima na ekrane (*ibid.* 152). Nenametljiva kritika jedne tehnološki napredne, kapitalističko-pragmatične društvene paradigme koja, zapravo, anestetizira jedinku i forsira adaptivnost kao prioritarnu socio-psihološku kvalitetu dana je i u

Memoarima preživjele. Naratorica, razmišljajući o izmijenjenim društvenim formama i reakcijama urbane zajednice na radikalne promjene, dolazi do zaključaka o iznimnoj ljudskoj sposobnosti da ono što je izvanredno, bizarno i čak zastrašujuće integrira u uobičajeno i svakodnevno:

A, što se tiče javnoga, vanjskoga svijeta, odavno on nije nudio ništa normalno. Može li se možda to razdoblje opisati kao “uobičajenost neobičnoga”? Pa, čitatelju sigurno ne bi trebalo biti problem ovo shvatiti: ove riječi predstavljaju opis vremena koje smo živjeli. (Opis života općenito? – vjerojatno, ali ne pomaže mnogo misliti na ovaj način) (...) Dok se sve raspadalo, svi oblici društvenog sustava, mi smo nastavljali živjeti, prilagođavajući se kao da se ništa bitno nije zbivalo. Zapanjujuće je koliko su odlučni, koliko tvrdoglavi, koliko samo-obnavljajući bili napori da se vodi običan život. (Lessing 1976: 20)

Suočavanje pojedinaca i zajednica s “iznimnim događajima”, s krizama i kulminacijama, s radikalnim promjenama u ustaljenom toku života, kako sociolozi to objašnjavaju,¹⁶ povlači i izmijenjene konceptualne okvire razumijevanja i ponašanja, koji znače “podešavanje”, “pomicanje”, a nerijetko i otuđenje od fundamentalnih kategorija humaniteta. O ovoj vrsti alijenacije kroz adaptaciju govorio je i Jean Baudrillard u svojoj provokativnoj analizi kapitalističke logike, izloženoj u knjizi *Simbolička razmjena i smrt* (*Symbolic Exchange and Death*, 1976). Povezujući razvoj modernih kapitalističkih sustava s rastućom otuđenošću od esencijalnih fenomena života i smrti, Baudrillard ističe kako je sakralna dimenzija smrti u primitivnim društvima podrazumijevala veoma važnu i za prosperitet zajednice neophodnu “simboličku razmjenu”, koja se izražavala ritualima s dvosmjernim konceptom “razmjene darova”. Nasuprot tome, u agresivnosti kapitalizma i njegovoj linearnoj, jednosmjernoj logici akumulacije (kapitala, vremena itd.), i smrt je postala “opredmećena”, izjednačena s tržišnim manjkom, s deficitom proizvodnje, gubitkom radne snage. Štoviše, ona je “ušutkana”, “ukinuta”, prognana iz simboličkog diskursa i dehumanizirana, kako kaže Baudrillard, “umiremo u bolnicama, smrt je postala ekstrateritorijalna” (Baudrillard 2017: 290). Naravno, treba također naglasiti i da Baudrillard ne spominje smrt samo u doslovnome značenju fizičkoga nestanka, već i u jednom širem i prenesenom smislu nestanka jednog poretka, postojećih relacija, razgradnje jednog ustrojstva stvari. “Smrt se odnosi i na metamorfozu, reverzibilnost, neočekivane mutacije, društvene promjene, subjektivne transformacije, kao

¹⁵ McHale više puta u navedenoj studiji spominje neovisne, premda paralelne puteve razvitka znanstvene fantastike kao “nižeg žanra” i “viših” postmodernističkih formi, naročito zbog zajedničke preokupacije ontološkom poetikom i konstituiranjem tzv. “zona”, koje su katkad u jukstapoziciji, a katkad komplementarne.

¹⁶ Erving Goffman govori o različitim vrstama promjena doživljajnih i interpretativnih okvira u društvenim zajednicama u situacijama drukčijima od uobičajenih, analizirajući razne socio-individualne odgovore na “iznimna događanja”. Usp. Goffman, str. 28–29.

in na fizičku smrt” (McLaverly-Robinson 2012). Ukoliko puko preživljavanje radikalne promjene postane jedini imperativ, a adaptiranje na “neočekivane mutacije” tek još jedna forma konformizma s promijenjenim društvenim pejzažima, onda fundamentalni ljudski fenomeni postaju ispražnjeni od simboličkog potencijala, prešućeni kao “to” u romanu Doris Lessing, uokvireni tek neadekvatnim jezikom koji stalno i nemoćno oklijeva označiti ih. “Dobro onda, ali što je *bilo* ‘to’?” (Lessing 1976: 136) – pita se naratorica u *Memoarima* i nastavlja odgovore reducirati na konstatacije o sveprožimajućoj važnosti toga pitanja, ali i na njegovo ignoriranje u stanju opće civilizacijske dezintegracije. U *Postaji jedanaest* autorica se ne bavi toliko uzrocima koliko posljedicama, to jest nasljeđem onoga što je, zapravo, bilo distopijsko i u samoj pred-apokaliptičnoj civilizaciji. Injzini likovi, baš kao kod Lessing, konstatiraju kako se “možeš naviknuti na bilo što” (Mandel 2014b: 183).

Postoje, međutim, pored upozoravajućih aspekata u razmatranjima ljudske adaptibilnosti, koji vještinu opstanka dovode u paradoksalnu vezu s pogubnim moćima modernih dostignuća da anestetiziraju esencijalne gubitke, i krucijalni elementi u ovim romanima koji ističu upravo suprotno: mogućnost izlaska iz kapitalističkog principa ireverzibilnosti i utilitarnosti. Clark u *Postaji jedanaest*, na primjer, gaji estetsko divljenje prema nepotrebnim artefaktima, jer zna da je, između ostalog, u njihovu izradu utkan ljudski napor, energija, život (usp. *ibid.* 235). Tako i Kirsten svuda sa sobom nosi držač za papir koji je nekada davno Clark poklonio Arthuru i Mirandi i koji je, stjecajem svih neobično-običnih okolnosti tijekom epidemije i poslije nje, dospio i ostao kod Kirsten – još jedna validacija estetičke, ali i međuljudske veze između aktualnih i minulih vremena. On je sasvim beskoristan predmet, naročito u postapokaliptičkom pejzažu, ali je *lijep* na način koji ostavlja na Kirsten iznova čudesno dubok dojam, te kao takav donosi inverziju kapitalističke logike i rasta, kao jedan od *leitmotifa* ovog djela, u afirmaciju ljudske vitalnosti u domenu estetske i emocionalne slojevitosti bića.

Govoreći o razlikovnim karakteristikama novih, kritičkih distopija, Moylan ih definira i kao

nepostojeća društva koja je autor detaljno opisao i namjerno smjestio u takvo mjesto i vrijeme koje suvremeni čitalac mora percipirati kao gore od svoga suvremenoga, ali koja također obično uključuju najmanje jednu utopijsku enklavu i ističu nadu da se distopija može nadići ili zamijeniti utopijom. (Moylan 2000: 195)

Ove su “enklave” evidentne – i to kao dominantni realističko-simbolički *toposi* – u oba romana kojima se bavi ovaj rad, a ključni su kako na strukturnom, tako na ideološko-idejnom planu. U *Memoarima preživjele* gotovo cjelokupna fantastička komponenta, dakle, sva naratoričina putovanja iza zida u predjele izvan kaotične i alarmantne društvene realnosti, a

izrazito završni prelazak u nešto što nosi snažne aluzije na jedan nekonvencionalan i možda feministički intoniran edenski vrt, predstavlja ovakvu utopijsku enklavu. Pored toga, i unutar same distopijske narativne komponente nailazimo na konstituiranje jedne priče koja “ističe nadu”, kako je to Moylan kazao. Mala zajednica koju Emily i Gerald grade izvan gradske jezgre, s djecom bez roditeljske skrbi koja su na rubu delinkvencije, gdje formiraju jedno skladno, ekološki orijentirano malo gazdinstvo, ma kako kratkog trajanja, konstituira također jedan utopijski topos. On je alternativa općem kolapsu, koji se u gradovima manifestira i kroz nestašicu hrane, pitke vode, čistoga zraka. U *Postaji jedanaest*, enklave pune nade su “Putujuća simfonija” i zrakoplovna baza Severn City: kroz njih isijava ljepota, umjetnost stare civilizacije, ali i nove interpretacije starih umjetničkih formi, kao i topla ljudsko suodnošenje u zajedničkom traganju za smislom, utočištem i transcendiranjem neposrednog kaosa i neizvjesnosti. Solidarna interakcija i usmjerenost ka općem dobru, uz prihvaćanje svih osobitosti i razlika, poticaj na kreativnost u raznim vidovima njezinoga ispoljavanja, čine ove topose centralnim utopijskim zonama. Važno je naglasiti realizam i intencionalni imperfekcionizam ovih elemenata, upravo da bi se eliminirala isključivost koja prati utopije: one su “kritičke”, da ponovimo gore navedena Moylanova i Seyferova opažanja, upravo zato što su nesavršene te, dodat ćemo, zato i vjerodostojnije: glazbenici i glumci iz “Putujuće simfonije” nerijetko se posvađaju, Emily često biva umorna od neposlušne djece, stanovnici baze Severn City prirodno se žele osamiti i udaljiti od drugih da na miru mogu prakticirati svoje ekscentričnosti. Unatoč tome, Kirstenina parafraza Sartreovog citata “pakao, to su drugi ljudi” u: “Pakao je odsustvo ljudi koji vam nedostaju” (Mandel 2014b: 135) provlači se kao vodeni žig u građenju odnosa među likovima, kako kod Doris Lessing, tako i kod Mandel, implicirajući da, za razliku od modernoga, post-apokaliptični egzistencijalizam možda nosi jednu novu humanističku neomeđenost, kao žudnju za razlikom koja i nije sasvim daleko “iza vidnog polja”.

Premda oba ova romana nude otvoreni završetak, i jedan i drugi u toj otvorenosti jasno afirmiraju svojevrsno pomicanje granica u svrhu spasenja od rušenja, kaosa, agresije i besmisla, te mogućnost rekonstruiranja ne samo nekih važnih predapokaliptičkih vrijednosti, već – što je možda važnije – kreiranja novih na temeljima spoznaja propusta u starima. I jedan i drugi roman završavaju prizorima *kretanja*, sugerirajući da utopija nije mjesto ili vrijeme u koje se stiže, već pravac, smjer u kojem treba ići. Uz to, i *Memoari preživjele* i *Postaja jedanaest*, uza sve njihove očite narativne, poetičke i stilske razlike koje različiti spisateljski senzibiliteti i literarno-društveni konteksti njihovih autorica podrazumijevaju, dijele i jednu suptilnu preokupaciju alternativnim svjetovima, koja ih svrstava u samosvjesnu postmodernističku

prozu. Kod Lessing, ona je manifestno izražena alegorijskim i fantastičkim segmentima teksta u kojima se gubi barijera između “ovostranih” i “onostranih” toposa, dok se kod Mandel ona latentno ispisuje kroz samu strukturu koja bez eksplicitnih narativnih prijelaza kombinira slike, sjećanja i emocije staroga i novoga svijeta. U obama tekstovima ta ontološka preokupacija može se detektirati i u promišljanju kreativne i empatijske imaginacije da donese dvosmjerna prekoračenja granica – kod naratorice i Emily u *Memoarima preživjele*, kod Mirande, Kirsten, Arthura, Clarka i umjetnika “Putujuće simfonije” u *Postaji jedanaest*. Umjetnost, ljudska povezanost i interaktivna solidarnost opstaju i ostaju postojeane alatke za putovanja kroz različite dimenzije; one su načini trajanja, vitalnoga oživljavanja, a ne samo preživljavanja individualnih i zajedničkih vrijednosti u svijetu mnogostrukih distopijskih obrisa i apokalipsi, koje, ipak, ne znače svršetak.¹⁷

4. ZAKLJUČAK

U današnjem (post?)pandemijskom kontekstu, različiti distopijski i postapokaliptični narativi, kojih je u književnosti uvijek bilo, dobivaju nove interpretacije u nastojanju da se krize, stare i nove, povijesno uobičajene, ali i one neočekivane, što bolje razumiju, nadiđu, ali i potencijalno rabe u svrhu priprema za buduće. Literarni tekstovi o njima, bilo da su inspirirani stvarnim ili zamišljenim potresima, prostorno-vremenski udaljenim ili nekima nalik na neposredne, uvijek su svjedočanstvo o ljudskom naporu da sebe što potpunije dokuči i realizira imaginativno istražujući moguće reakcije na njih. Pisanje i čitanje o krizama modificira i formatira našu percepciju, interpretaciju, te stoga i odgovore na krizna vremena. Romani kojima se bavio ovaj rad pripadaju upravo takvome umjetničkom korpusu dragocjenih platformi za promišljanje pitanja koja se neumitno nameću kao univerzalna u doba kad se čitava suvremena civilizacija iznova pokazuje kao lako lomljiva konstrukcija pod naletom najsicušnijeg prirodnog organizma. Iako oba pripadaju post-apokaliptičnom žanru, ali s različitim narativnim obradama distopijskih i post-apokaliptičnih tema, i jedan i drugi sadrže afirmaciju nade u ljudske mogućnosti da konstruktivnim sjećanjem, kreativnošću i solidarnom međuljudskom suradnjom nadiđu “svršetak” ili promjenu jedne civilizacijske paradigme, što se nadamo da je ovaj članak u komparativnoj analizi, iako umjereno iscrpnoj imajući u

vidu poetičko-idejnu širinu oba djela, pokazao. Stoga ćemo zaključiti Moylanovim citatom o značaju literarnih tekstova poput ovih, uvjereni da će oni biti predmet i mnogih drugih književnih, a i interdisciplinarnih istraživanja u budućnosti, jer:

oni uče svoje čitaoce ne samo o svijetu oko njih, već i o neograničenim načinima na koje tekstovi poput ovih što su im pred očima mogu osvijetliti taj svijet i pomoći da se razvije kritička sposobnost kod ljudi da spoznaju, preispitaju i promjene one njegove aspekte koji negiraju ili zaustavljaju daljnju emancipaciju ljudskoga roda. (Moylan 2000: 199)

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ.

LITERATURA

- Atwood, Margaret 2011. “Dire Cartographies: The Roads to Ustopia”, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York: Nan A. Talese/Doubleday.
- Baudrillard, Jean 2017. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage Publications Ltd.
- Cederstrom, Lorelei 1980. “‘Inner Space’ Landscape: Doris Lessing’s ‘Memoirs of a Survivor’”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 13, br. 3/4: 115–132, URL: <http://www.jstor.org/stable/24780266>, pristup 23. ožujka 2021.
- Goffman, Erving 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Hardin, Nancy Shields 1973. “Doris Lessing and the Sufi Way”. *Contemporary Literature* 14, br. 4: 565–581, URL: <http://www.jstor.org/stable/1207473>, pristup 22. travnja 2021.
- Jost, Jean E 1987. “Doris Lessing’s ‘The Memoirs of a Survivor’: A study of disintegration and unification”. *CEA Critic* 50, br. 2/4: 45–66, URL: <http://www.jstor.org/stable/44377408>, pristup 28. travnja 2021.
- Kuns, Guido 1980. “Apocalypse and Utopia in Doris Lessing’s *The Memoirs of a Survivor*”. *The International Fiction Review* 7, br. 2: 79–84.
- Leggatt, Matthew 2018. “‘Another World Just out of Sight’: Remembering or Imagining Utopia in Emily St. John Mandel’s *Station Eleven*”. *Open Library of Humanities*, 4(2): 8, str. 1–23.
- Lessing, Doris 1976. *The Memoirs of a Survivor*. London: Pan Books Ltd.
- Lessing, Doris 1987. *Prisons We Choose to Live Inside*. New York: Harper Perennial.
- McHale, Brian 1994. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- McLaverly-Robinson, Andy 2012. “Jean Baudrillard: The Rise of Capitalism & The Exclusion of Death”, *Ceasefire*, 30. ožujka. URL: <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-2/>, pristup 16. ožujka 2021.
- Moylan, Thomas Patrick 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder i Oxford: Westview Press.

¹⁷ Zanimljivo je spomenuti za kraj i izjavu Emily St. John Mandel o tome kako svaka generacija koja je živjela burna vremena vidi “apokalipsu” kao “svoju privilegiju”. To je, kaže ona, zanimljiva kombinacija pesimizma i narcizma smatrati da upravo mi “imamo tu čast” da živimo “klimaks”. Usp. Mandel 2015. (Intervju s Emily St. John Mandel, “Survival Is Insufficient: ‘Station Eleven’ Preserves Art After The Apocalypse”).

Moylan, Thomas Patrick 2014. *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, Bern: Peter Lang.

Rosenfeld, Aaron S. 2005. "Re-membering the Future: Doris Lessing's 'Experiment in Autobiography'". *Critical Survey* 17, br. 1: 40–55, URL: <http://www.jstor.org/stable/41556093>, pristup 14. veljače 2021.

Seyferth, Peter 2018. "A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias", *ILCEA* [online], 30, 31. siječnja 2018. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/4454>, pristup 16. svibnja 2021.

Smith, Philip 2016. "Shakespeare, Survival, and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*". *Extrapolation* 57: 289–303. URL: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/article/33793/>, pristup 31. svibnja 2021.

St. John Mandel, Emily 2014a. "*No One Stays Forever: An Interview with Emily St. John Mandel*", intervjuirao Robin Martinez, 18. kolovoza. URL: <https://web.archive.org/web/20180813072241/https://robinlmartinez.com/tag/interview-with-emily-st-john-mandel/>, pristup 16. svibnja 2021.

St. John Mandel, Emily 2014b. *Station Eleven*, New York: Alfred A. Knopf.

St. John Mandel, Emily 2015. Interview: "Survival Is Insufficient: 'Station Eleven' Preserves Art After The Apocalypse", 20. lipnja. URL: <https://www.npr.org/2015/06/20/415782006/survival-is-insufficient-station-eleven-preserves-art-after-the-apocalypse>, pristup 27. svibnja 2021.

SUMMARY

POST-APOCALYPTIC MEMORY IN DORIS LESSING'S *THE MEMOIRS OF A SURVIVOR* AND EMILY ST. JOHN MANDEL'S *STATION ELEVEN*: WHEN "SURVIVAL IS INSUFFICIENT"

Even though they deal in predictably different literary manners with the post-apocalyptic topic in terms of style and certain poetical and narrative features, *The Memoirs of a Survivor* (1974) by the Nobel-prize winner Doris Lessing and *Station Eleven* (2014) by the contemporary Canadian author Emily St. John Mandel are both focused on the issues of survival, preservation and revitalization of the fundamental categories of humanity after a civilization has collapsed. This is carried out through investigations into the concept of memory at individual and collective level through the links between memory and creative imagination, as well as by means of questioning not only social and historical, but also psychological and ontological boundaries between the pre-lapsarian and the post-apocalyptic world. Drawing on some of the most relevant theoretical and literary definitions of "critical dystopias" and "critical utopias" (Moylan, 2000; Moylan, 2014; Seyferth, 2018) and analyzing ideological and philosophical implications of the core scenes and aspects of narrative construction of these two novels, this paper aims at showing that actually both of them affirm hope and new possibilities for the humanity not only beyond, but also within the dystopian landscapes they present.

Key words: post-apocalyptic world, memory, retrospective narration, textualization of experience, ontological borders, critique of capitalism, utopian enclaves.