

Morfologia lumilor posibile

Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy

Volum publicat în cadrul grantului
CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0061.

Redactor: Radu Toderici

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:
Braga, Corin (coord.)

xxxxxxx / Corin Braga (coord.);

București: Tracus Arte, 2015

ISBN xxxxxx

www.tracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, str. Sava Henția, nr. 2, sector 1

© 2015 Tracus Arte

Corin Braga
(coord.)

Morfologia lumilor posibile

Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy

Ștefan Borbély, Marius Conkan,
Niculae Gheran, Simina Rațiu, Andrei Simuț,
Olga Ștefan, Radu Toderici



Tracus Arte
2015

După Apocalipsă: o (dis)-utopie post-umană?

Ambiguitatea din titlu este menită să reveleze o ambiguitate mai amplă din literatura utopică actuală, mai precis dificultatea crescândă de a distinge între pozitiv și negativ, așa cum sugera recent Fredric Jameson²⁶³. Titlul face referire și la o concepție apocaliptică despre viitor și deschide întrebări multiple legate de (im)-posibilitatea utopiei: putem să reprezentăm o utopie simplu și direct, fără a avea deja elementele care s-o transforme într-un coșmar totalitar? Suntem confrunțați cu un sfârșit al utopiei, așa cum adesea s-a afirmat? Am trecut într-o nouă eră care a depășit utopia? Cum interferează ipotezele noastre apocaliptice despre viitor cu cele ale tradiției anti-utopice specifice secolului XX? Cum putem circumscrie unicitatea momentului actual, din perspectiva interacțiunii acestor tendințe ale imaginarului?

Întâlnirea dintre imaginarul (anti)-utopic și cel (post)-apocaliptic poate oferi câteva răspunsuri interesante. Prin exemplele alese vreau să demonstrez nu doar osmoza dintre post-apocaliptic și utopie (și formele pe care le ia aceasta), dar și faptul că versantul apocaliptic al imaginarului o ajută să se redescopere, să se reinventeze acolo unde e cel mai puțin de așteptat să se manifeste, mai precis în romanele unor autori care pornesc de la premise accentuat anti-utopice. Autorii în cauză nu sunt preocupați să ofere descrierea unui program sau a unei organizări ideale pentru umanitate, ci să demonstreze că

263 Fredric Jameson, „Utopia as Method, or the Uses of the Future“, în Michael D. Gordin, Helen Tiley, Gyan Prakash (ed.), *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2010, pp. 21-25.

o consecință logică și ultimă a acțiunilor umanității din vremea lor nu poate duce decât la sfârșitul acelei stări de lucruri (al civilizației umane, al omului însuși chiar). Mare parte din scenariile apocaliptice ale secolului XX conțin deja elemente anti-utopice, de la critica progresului și a consecințelor sale până la critica voinței omului de a se instala în postura de demiurg al acestei lumi.

Încă de la începuturile literaturii anti-utopice, scriitori precum Émile Souvestre și-au conceput lumile ficționale coșmarești inspirându-se din viziunile apocaliptice ale viitorului, dar mai ales direcționându-și impulsurile satirice către lumea contemporană lor. Secolul XIX a fost momentul în care s-a coagulat combinația dintre așteptările apocaliptice legate de viitor (critica dură la adresa teoriilor progresului, ca în *Hurlublu* de Charles Nodier) și impulsul utopic de a îmbunătăți lumea prezentului (luând adesea forma satirei)²⁶⁴. După cum se știe, noua imaginație apocaliptică (catastrofism savant / științific) a influențat și schimbat cursul tradiției utopice, dislocând utopia într-un mod foarte vizibil, chiar dacă dublul negativ al utopiei își avea deja o tradiție proprie, bine stabilită, începând cu *Mundus Alter et Idem* (1607) a lui Joseph Hall sau cu Artus Thomas și a sa *L'isle des Hermaphrodites*²⁶⁵. În opinia lui Corin Braga, aceste texte fac dovada nu doar a autonomiei anti-utopiei față de tradiția utopică, dar și a autonomiei anti-utopiei față de tradiția Mileniului, care nu a facilitat în mod specific apariția ei, fiind vorba de tradiții alternative, neafându-se într-o cauzalitate lineară²⁶⁶.

Primul roman apocaliptic apărut în limba engleză este considerat *The Last Man* (1826) de Mary Shelley, o bio-apocalipsă

264 Vita Fortunati, Raymond Trousson (ed.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 182.

265 *Ibidem*, p.637.

266 Corin Braga, „Paradis terrestre, Millénium et Utopie (II). Trois variantes du «lieu parfait» à la Renaissance“, *Transylvanian Review* nr. 3, 2008, p. 142.

despre dispariția totală a umanității, o narațiune expusă de Lionel Verney, ultimul om supraviețuitor de pe pământ²⁶⁷. Deși scris de un autor romantic, *The Last Man* e una din primele încercări de a de-dramatiza reprezentarea sfârșitului omului, deoarece forța care aduce finalul nu este de esență supranaturală, ci aparține naturii, o apocalipsă fără Judecata de Apoi și ale sale puteri expiatoare, fără dimensiunea ei religioasă, o Apocalipsă fără Mileniu²⁶⁸. H. G. Wells, considerat precursorul distopiei de secol XX, a devenit celebru cu *The Time Machine* (1895), nuvelă care extrapolează o problemă socială, transformând-o într-una biologică. Inegalitatea dintre clase sociale devine o forță naturală care provoacă o mutație profundă naturii umane, fiind bazată pe un materialism fatalist, ieșit din teoria evoluționistă a lui Darwin: rasa umană devine o altă specie printre celelalte, privată de statutul ei demiurgic. Deși diferențele sunt mai importante decât asemănările, ambele narațiuni portretizează, cu o privire distanțată asupra istoriei, un viitor post-uman, bazându-se pe o viziune desacralizată asupra sfârșitului umanității, devenită doar o specie dispărută printre celelalte. Ambii scriitori descriu oroarea abisului generat de contemplarea lumii în absența umanului. Amândoi propun o reflecție non-dramatică asupra unui viitor improbabil, cel post-uman, și ambele deconstruiesc ambițiile utopice ale umanității prin imaginarea sfârșitului ei.

Putem găsi și în domeniul teoretic câteva intuiții utile legate de această schimbare de perspectivă. Corin Braga a demonstrat că discursul utopiilor a fost minat din interior chiar

267 Anne Mellor îl numește „the first English example of what we might call apocalyptic or end of the world fiction“, in Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, New York, Routledge, 1988, p. 148.

268 Morton D. Paley, „Mary Shelley’s *The Last Man*: Apocalypse without Millennium“, în Audrey A. Fisch, Anne K. Mellor, Esther H. Schor (ed.), *The Other Mary Shelley. Beyond Frankenstein*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 107.

de perspectiva naratorului, care devine critic față de lumea utopică prezentată, naratorul adoptând o viziune critică și intrând într-o poziție distopică; această importantă fisură în mentalitatea utopică a provocat, în perioada clasică, o cacofonie a vocilor autorului, naratorului și utopienilor²⁶⁹. Ne-am putea întreba dacă, în mod simetric, în perioada modernă, la capătul unui secol XX în care au dominat viziunile distopice, s-ar putea întrezări în textele recente o reacție negativă, de această dată față de distopie, fisură prin care să întrezărim posibilitatea instaurării unor topii pozitive. În opinia mea, textele care ar deschide o astfel de posibilitate ar fi *Posibilitatea unei insule* de Michel Houellebecq și mai ales *MaddAddam* de Margaret Atwood.

Slavoj Žizek menționează în *Living in the End Times* o turnură în studiul tradițional asupra utopiei, o schimbare de perspectivă de la conținut (un sistem social alternativ) la reflecția asupra poziției subiective de unde acest conținut apare ca utopic²⁷⁰. Esența utopiei ar fi, după Žizek (în linia lui Lacan), imaginarea unui paradis perfect din care omul / subiectul este exclus, în care spectatorul e o entitate de-realizată, o entitate redusă la „o privire imposibilă [„*impossible gaze*“] contemplând o realitate alternativă, din care subiectul este absent²⁷¹. În studiul de față, am încercat să fructific și această premisă, în sensul de a extrage dimensiunea utopică din câteva romane post-apocaliptice care încearcă să privească dincolo de marginea abisului, testând o limită imaginativă și discursivă, o imposibilitate (dispariția totală a omului), care aparține și de sfera antiutopiei. În acest sens, o nouă definiție generală a utopiei, dată de Fredric Jameson, pare foarte potrivită pentru acest demers. Utopia ar fi, după Jameson, o operație calculată pentru a dezvălui limitele

269 Corin Braga, „Le narrateur en position dystopique“, în *Les Anti-utopies classiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 64.

270 Slavoj Žizek, *Living in the End Times*, Londra, Verso, 2010, pp. 84-85.

271 *Ibidem*, p. 82.

noastre în a imagina viitorul, liniile dincolo de care nu părem a fi în stare să mergem pentru a imagina schimbările din societatea și lumea noastră (cu excepția direcției distopice și catastrofice).²⁷²

Importanța utopiei ar fi dată nu atât de „ceea ce poate fi imaginat și propus ca fiind pozitiv“, cât de faptul că poate descrie o imposibilitate, ceva ce nu este imaginabil²⁷³. În acest punct impulsul utopic întâlnește imaginația apocaliptică, iar dialogul celor două pare fructuos pentru cea dintâi, mai ales că utopia a fost adesea acuzată că poartă cu sine o criză a imaginării. Cea mai sistematică analiză în acest sens îi aparține lui Jean-Jacques Wunenburger, care revine asupra acestei probleme de mai multe ori în studiile sale; el vede utopia ca suferind de un deficit de imaginație, ca o scleroză a imaginației sociale despre viitor și o consideră vinovată pentru înnămolirea imaginării într-o „retorică înghețată“ sau într-un „activism intemperant“⁽²⁷⁴⁾. Utopia conduce la „închisoarea fantasmelor“ și conține un paradox, fiind simultan o creație a imaginației, care nu se situează dincolo de bine și de rău²⁷⁵.

O depășire a crizei în care se află imaginarii utopic ar fi posibilă prin combinația dintre apocaliptic și utopic, având ca rezultat narațiunile post-umanității (stereotipiile nelipsind nici aici), care au luat o mare anvergură după anul 1945, dar care au importanți precursori în secolul XIX, după cum vom vedea în cele ce urmează.

272 Utopia e o „operation calculated to disclose the limits of our own imagination of the future, the lines beyond which we do not seem able to go in imagining changes in our own society and world (except in the direction of dystopia and catastrophe)“, Fredric Jameson, „Utopia as Method, or the Uses of the Future“, p. 23.

273 *Ibidem*, p. 23.

274 Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, în românește de Ioanel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998, p. 115, și *Utopia sau criza imaginării*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj, Editura Dacia 2001, p. 9.

275 *Ibid.*, pp. 274-276.

Revenind în prezent, trebuie menționat că, în opinia lui Jameson, unicitatea momentului actual rezidă tocmai în faptul că ne aflăm în imposibilitatea de a imagina viitorul, iar scriitori precum Atwood sau Houellebecq interoghează din nou această imposibilitate în romanele lor, la fel cum Kurt Vonnegut, Walter M. Miller Jr., Brian Aldiss sau atâția alți autori de romane post-apocaliptice o făcuseră în anii '50-'70 prin scenariile holocaustului nuclear. Anii '90-2000 par a avea ca sursă de inspirație corpul uman, întorcându-se la evoluționism, genetică și mizând pe bio-apocalipsă.

În altă ordine de idei, s-ar părea că trăim iarăși momentul pedagogiei dis/anti/utopice, adesea combinată cu imaginarul post-apocaliptic de după 1945, subliniindu-se mereu că acest punct zero al istoriei se datorează doar acțiunilor și credințelor umane. Noua paradigmă este cea a *Antropogenului*²⁷⁶, când umanitatea se reprezintă pe sine ca fiind doar o altă specie printre celelalte (desigur, cea mai problematică dintre toate speciile planetei), când granițele între istoria naturală și cea umană sunt depășite de avansul științelor, în special genetica (omul devine astfel un semi-demiurg, o forță a naturii, capabil să se autodistrugă și să schimbe tabloul general al speciilor). Secolul XX a fost suficient de convingător în privința transgresării limitelor dintre catastrofele naturale și catastrofismul cultural.

„Noul subiect universal“, descris ca specie²⁷⁷, structurează viziunea personajelor asupra lumii atât în romanele lui Houellebecq cât și în trilogia lui Atwood, anticipând momentul când problema a intrat în sfera dezbaterii intelectuale. Aceasta este marca bio-apocalipselor, o sub-specie a narațiunilor post-apocaliptice (alături de cele ale holocaustului nuclear) care se intersectează cu utopia (proiectul de a crea o nouă specie umană prin inginerie genetică), distopie

276 Slavoj Žižek, *op.cit.*, p. 331.

277 *Idem.*

/ antiutopie (consecințele sunt catastrofale pentru specia umană) și pastorală (noua epocă a liniștii, the „epoch of rest“, după celebra formulă a lui William Morris, care, cu *News from Nowhere*, a avut o influență importantă pentru o vastă serie de romane post-apocaliptice postbelice care vor recurge la pastorală²⁷⁸), ultima fiind o transgresiune a contrariilor, a transformării istorice înseși și a timpului istoric²⁷⁹.

Aceste trei concepte și lumile posibile pe care le desemnează sunt sintetizate de acești autori și de romanul post-apocaliptic în general într-o singură linearitate narativă, într-un proces logic care pornește de la un proiect și o expectanță utopică, dezvăluită apoi printr-o critică radicală (antiutopia), condusă până la ultima sa consecință (adesea este vorba chiar de dispariția omului ca specie, dar obligatoriu e vorba de transformarea totală a lumii față de starea ei inițială).

1. *The Last Man* și vidul absenței noastre

Una din dificultățile recunoscute ale conceperii unui roman apocaliptic despre sfârșitul total al umanității este dată tocmai de natura imposibilă a subiectului: a relata despre un asemenea eveniment presupune construirea verosimilă a unui punct de vedere, în jurul unei instanțe narrative care devine un martor improbabil al unei astfel de catastrofe totale, anihilarea omenirii. Cum se poate construi discursiv o asemenea perspectivă naratorială? Mary Shelley a ales să identifice naratorul cu protagonistul, construind subiectul post-uman ca martor atoateștiutor și totodată personalizat printr-o

278 Din această vastă serie putem aminti: H.G. Wells, *Men Like Gods* (1923), Herman Chilton, *The Lost Children* (1931), Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Rachel Maddux, *The Green Kingdom* (1957), dar mai ales George R. Stewart cu *Earth Abides* (1950), Robert Sheckley, *Journey beyond Tomorrow* (1964) sau Russel Hoban, cu *Riddley Walker* (1981).

279 Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 23.

narațiune la persoana întâi care înregistrează transformările interioare survenite în personajul central, Lionel Verney, pe măsură ce asistă la sfârșitul lent al umanității. Chiar dacă dovezile materiale ale civilizației umane rămân intacte, dispariția omului produce o mutație vizibilă nu doar în artefactele civilizației, ci și în înfățișarea propriu-zisă a lui Verney: el își pierde treptat atributele umane. Aceasta este o revelație șocantă, descrisă prin întâlnirea neliniștitoare cu noua imagine a sa din oglindă:

Am intrat într-unul dintre palate și am deschis ușa unui magnific salon. Am tresărit. Am privit iar cu reînnoită uimire. Ce sălbatic cu înfățișare înspăimântătoare, zburlit, pe jumătate gol, se afla în fața mea? Surpriza a durat numai un moment. Am înțeles că eu eram cel la care priveam într-o mare oglindă din fundul salonului.²⁸⁰

Aproape de acest episod, naratorul se adresează cititorilor, într-o manieră tipică pentru discursul călătoriilor utopice, parcă pentru a susține caracterul verosimil al scenei:

Oare cititorii îmi vor disprețui vanitatea care m-a făcut să mă îmbrac cu o anume grijă, în numele acestei ființe vișate, sau vor ierta bizareriile unei imaginații pe jumătate nebunești?²⁸¹

Această neobișnuită interpelare, o adresare directă a naratorului către cititor, contrazice chiar premisa apocaliptică a romanului și finalitatea lui (sfârșitul total al speciei umane, fără supraviețuitori, fără cititori posibili), dar în același timp împlinește o funcție crucială, de asemenea prezentă și în

280 Mary Shelley, *Ultimul om*, traducere și note de Dan Ciobanu, București, Univers, 2014, p. 464.

281 *Ibid.*, p. 465.

literatura utopică: Verney, călătorul-narator, inițiază un dialog între această lume a dispariției viitoare a omului și lumea contemporană a cititorilor din vremea autoarei, o încercare de a îmblânzi această totală înstrăinare, generată prin descrierea / contemplarea unei singularități apocaliptice, a lumii viitorului ca Alteritate²⁸².

La câteva pagini mai încolo în acest ultim capitol al romanului transpare vacuitatea viitorului în absența omului, făcând ca scrierea lui Verney să pară absurdă și fără sens în noua lume fără receptor uman, deoarece devine tot mai clară asumția că nu mai există niciun om rămas în viață, iar continuitatea va cunoaște ruptura definitivă: „Voi scrie și eu o carte, am strigat, ca să o citească cine? Dedicată cui?”²⁸³. Pentru o clipă, Verney contemplă grozăvia sfârșitului total și fără speranță, prin prisma sfârșitului sensului, a civilizației umane, a artelor, a memoriei și a timpului uman însuși. Cu toate acestea, speranța că mai există măcar un supraviețuitor care să citească istoria ultimului om și povestea dispariției umanității devine chiar motivația intra-diegetică a scrierii istorisirii. Vom regăsi ipostaza privilegiată a întâlnirii cu sfârșitul total la Margaret Atwood în *Oryx și Crake*, unde Jimmy / Snowman va crede că este ultimul om supraviețuind epidemiei globale (deși va fi contrazis de celelalte două romane ale trilogiei, *The Year of the Flood* și *MaddAddam*).

Tema „Ultimului Om“ apare nu doar într-o vastă serie de opere poetice din perioada romantică, dar structurează multe din narațiunile post-umanității din a doua jumătate a secolului XX (Walter Jens, *Nein. Die Welt der Angeklagten*, 1950; Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, 1977), prelungindu-se în bio-apocalipse precum *Leagănul pisicii* sau *Galapagos* de Kurt Vonnegut, *Particulele elementare* și *Posibilitatea unei insule* de Michel Houellebecq sau *MaddAddam* de Margaret Atwood.

282 Vita Fortunati, *op.cit.*, p. 640.

283 Mary Shelley, *op. cit.*, p. 475.

În multe privințe, apocalipsa virală imaginată de Mary Shelley oferă formula pentru o serie de romane, fiind printre primele care secularizează complet sfârșitul lumii (speranța resurecției și a unui nou început dispar, la fel și Mileniul), de-dramatizează sfârșitul rasei umane, accentuând rezistența la interpretare a acestui sfârșit (Verney rămâne doar un simplu martor, incapabil să formuleze sensul acestui eveniment imposibil; supraviețuirea lui rămâne un mister), plasează ultimul om ca narator al sfârșitului perceput ca un lent proces de dispariție (protagoniștii sunt și naratorii în *Posibilitatea unei insule* sau *The Year of the Flood, MaddAddam*), și construiește o narațiune care echivalează naratorul cu protagonistul (narator intra-diegetic), confruntându-se astfel cu o limită a reprezentării, deoarece sfârșitul imaginat este unul total, fără posibilitatea regenerării speciei umane (Verney este literalmente ultimul om în viață).

Tradiția narațiunii bio/(post)-apocaliptice inițiată de Mary Shelley se bazează pe o structură în trei stadii a procesului istoric / scenariului tribulației ce precedă sfârșitul: lumea decăzută care corespunde realităților istorice din vremea autorului, descrise ca fiind haotice și incompreensibile, criticate dur; punctul ireversibil când evenimentul apocaliptic se dezlănțuie asupra lumii (epidemia globală în *Ultimul om* sau trilogia *MaddAddam*; mutația speciei umane în *Posibilitatea unei insule*) și întoarcerea nostalgică într-o lume care are toate atributele unei pastorale și rezultă din colapsul civilizației, al granițelor naționale și de clasă, dincolo de convențiile sociale, tehnologie și progres.

Al treilea stadiu al acestui proces, generat de un impuls utopic inițial, e prezent în toate bio-apocalipsele menționate, dar este tratat diferit de către fiecare autor în parte (ambiguizat în *Posibilitatea unei insule* și în *Oryx și Crake*). În ultimele trei capitole din romanul lui Shelley, intrăm într-un spațiu paradisiac în care timpul uman, istoria, voința de putere și chiar

moartea sunt toate abolite. Punctul culminant al acestei întâlniri cu natura pură, care își continuă netulburată fluxul vital în absența omului, se consumă tot în capitolul 10, și ar putea fi descrisă tot ca o *falsă pastorală*, prezentă și la Wells: Verney, șocat de impasibilitatea naturii și de cruzimea calmului ei, decide să își continue traseul doar prin marile orașe, adică printre simbolurile maiestuoase ale istoriei și civilizației umane:

Nu, nu voi trăi în sânul sălbatic și dușmănos al naturii. Voi căuta orașele: Roma, capitala lumii, coroana operelor înfăptuite de om. Printre străzile ei legendare, venerabilele ei ruine și uimitoarele ei vestigii ale creației umane nu voi fi, ca aici, într-o lume care a uitat omul, care-i calcă memoria în picioare, care îi desfigurează operele, proclamând de la un deal la altul, dintr-o vale într-alta, prin torențele ieșite din matca pe care el le-a impus-o, prin vegetația eliberată de legile pe care el le-a stabilit, prin mucegaiul și buruienile care invadează locuințele lui, că puterea lui s-a sfârșit și specia lui e stinsă pe veci.²⁸⁴

Chiar dacă viziunea lui Mary Shelley mai este încă marcată de umanismul romanticilor (tocmai printr-o paradoxală respingere a naturii), tot aici găsim deja imaginea terifiantă a uitării totale a omului de către o natură restaurată, eliberată de legile umane.

Când ajunge pentru prima oară în lumea viitoare a Eloilor, Călătorul în timp al lui Wells, deși dezamăgit de reprezentanții noii rase (de inteligența și de aspectul lor fizic, de existența lor vegetativă etc.), este totuși plăcut impresionat de aparenta reinstaurare a Paradisului, a lumii pastorale, în care „întregul pământ devenise o grădină”²⁸⁵, proprietatea și inegalitățile sociale au fost abolite, laolaltă cu progresul (domină stagnarea),

284 Mary Shelley, *op.cit.*, p. 469.

285 H. G. Wells, *Mașina timpului. Opere alese*, București, Editura Tineretului, 1962, p. 88.

războaiele și istoria înseși. Primele impresii ale Călătorului ajuns pe tărâmurile Eloilor se coagulează într-o descriere a pastoralei, acesta fiind uimit de faptul că teritoriul locuit de ei nu este divizat după principiul proprietății, iar originea obiectelor de care aceștia beneficiază îi este deocamdată ascunsă. „Era de Aur“ oferă o priveliște a bogăției exuberante, o abundență de clădiri într-o „varietate nesfârșită de stiluri“, iar semnele îmbătrânirii și morții, cele două probleme din toate timpurile ale utopiștilor, lipsesc cu desăvârșire. Dar începutul capitoului 8 mai oferă și o persiflare frontală a utopiei ca gen literar, bazându-se pe premisa că, datorită marilor diferențe culturale, temporale, geografice, călătorului în lumea perfectă i-ar fi imposibil să se informeze deplin despre starea adevărată a lucrurilor, ceea ce ar conduce la false impresii. Într-adevăr, după câteva pagini, visul pastoralei va fi spulberat de apariția Morlocșilor. O pseudo-pastorală apare și în *Posibilitatea unei insule* sau *Oryx și Crake*, unde cel de-al treilea stadiu pare a fi o întoarcere la pastorală, dar progresiv visul se destramă și se dezvăluie a fi altceva, apropiat de antiutopie, totuși dificil de încadrat.

Finalul romanului *Ultimul om* este de asemenea ilustrativ pentru noile narațiuni bio-apocaliptice, ipostaziind protagonistul în postura de *flaneur*, de spectator, al cărui unic refugiu este contemplația („Năzuiam să-mi potolesc tristețile inimii îndurerate contemplând ceea ce în tinerețe îmi dorisem cu ardoare să văd“²⁸⁶). Acest refugiu este și un blestem tocmai pentru că un spectator nu poate interveni în filmul ce îi este proiectat, fiind izolat în regimul propriilor senzații:

Întindeam mâna și ea nu atingea pe nimeni ale cărui senzații să răspundă la ale mele. Eram prins în chingi, încins între ziduri, strivit sub bolți de șapte rânduri de bariere ale singurătății.²⁸⁷

286 Mary Shelley, *op.cit*, p. 470.

287 *Ibid.*, p. 473.

Verney asistă la sfârșitul tuturor lucrurilor, devenind o entitate captivă între limitele propriei priviri, redus la această privire care treptat capătă atribute demiurgice, omnisciente:

Voi fi martor la toate întruchipările pe care le pot lua elementele, voi citi semnele de bun augur în curcubeu și amenințarea în nor, voi găsi câte o lecție sau o amintire dragă inimii mele în toate cele din jur.²⁸⁸

Această subtilă și concisă referire la o entitate divină, supranaturală, apare tocmai la finalul romanului, sub aceeași formulă a privirii imposibile, supraumane, la care are acces ultimul reprezentant al speciei, cu o perspectivă care se distanțează gradual de lumea descrisă până atunci:

Astfel, de-a lungul coastelor pământului pustiu, în timp ce soarele este sus pe cer, iar luna crește sau descrește, îngerii, spiritele celor morți și etern deschisul ochi Suprem vor privi fragila corabie pe care se află Verney – ULTIMUL OM.²⁸⁹

Lumea golită de prezența umană își menține fascinația, regresând la nemișcarea primelor momente ale creației, cu Verney drept noul Adam, o întrupare a privirii utopice imposibile: terifiat, dar privind fără teamă la abisul absenței noastre.

2. Vertijul privirii imposibile

Acest dualism al utopiei este de asemenea prezent în *Mașina timpului*, sub forma unei opoziții între lumea prezentului din care provine Călătorul în timp și viitorul sumbru al umanității, manifestând același impuls de a reprezenta imposibilul, de a

288 *Ibid.*, p. 479.

289 *Ibid.*

surprinde șocul întâlnirii ultimului om cu momentul extincției universale. Motivul tipic al călătoriei poate fi interpretat ca pretext literar necesar pentru a motiva și împlini fantezia utopică de a fi prezent la sfârșitul lumii, un Eveniment cu majusculă care exclude orice martor, mai ales că nu e vorba doar de sfârșitul unei lumi, ci chiar de moartea Pământului. Călătorul își mărturisește de la început fascinația pentru ideea de a asista la finalul planetei, care devine chiar scopul călătoriei sale:

Astfel am tot călătorit, în salturi mari de câte o mie de ani sau mai mult, oprindu-mă mereu, atras de taina soartei pământului și privind cu o stranie fascinație la soarele care devenea mai mare și mai palid pe cerul dinspre apus, și la viața care dispărea dreptat de pe bătrânul nostru pământ.²⁹⁰

Întâlnirea Călătorului cu alteritatea survine în capitolul XI, unde, în loc să se întoarcă înapoi spre epoca sa, Călătorul e aruncat accidental într-un viitor îndepărtat, mult după ce umanitatea a dispărut. Wells oferă aici una dintre imaginile cheie pentru romanul și filmul (post) apocaliptic al secolului XX: un „contur nelămurit al unui țărniș pustiu“, „aceeași mare moartă“, unde Călătorul trăiește o senzație a vidului, asistând la sfârșitul vieții inteligente și la iminenta moarte termică a universului, dar și limitele limbajului de a descrie senzațiile viscereale ale înfruntării abisului:

Nu vă pot descrie sentimentul de insuportabilă pustietate care domnea asupra lumii. Cerul roșu la răsărit, întunericul dinspre nord, marea moartă acoperită de sare, țărnișul stâncos pe care se târau încet acei monștri respingători, verdele uniform și cu aspect otrăvitor al lichenilor, aerul rarefiat care rănea plămâni: toate acestea se adunau într-o senzație înspăimântătoare.²⁹¹

290 H. G. Wells, *op.cit.*, p.145.

291 *Ibidem.*

Motivul călătoriei în timp, foarte frecventat în perioada victoriană târzie, este extrem de funcțional pentru reprezentarea sfârșitului lumii ca un proces lent de decădere, derulându-se prin fața ochilor Călătorului-spectator, ai auditoriului său și ai cititorului, ca și cum ar fi vorba de imaginile în mișcare ale unui film:

Atunci am oprit iar, căci multitudinea crabilor dispăruse, iar țărmul roșu părea lipsit de viață [...]. Dar n-am văzut mișcându-se nimic pe pământ, pe cer sau în mare. [...] Întunericul creștea văzând cu ochii [...] În afară de aceste sunete lipsite de viață, lumea era tăcută. Tăcută? Ar fi greu să vă descriu această tăcere. [...] Am văzut cum umbra neagră din centrul eclipsei înainta repede spre mine. În clipa următoare nu se mai vedeau decât stelele palide. Restul nu era decât un întuneric de nepătruns. Cerul era absolut negru. M-a cuprins groaza de acest întuneric imens. Frigul, care mă cuprindea până la măduva oaselor, și greutatea dureroasă de a respira, m-au copleșit.²⁹²

Sfârșitul tuturor formelor de viață capătă în această descriere dramatismul și performativitatea unui spectacol vizual; progresia imaginii-mișcare (formula lui Deleuze), îmbogățită cu redarea precisă a efectelor senzoriale, produce asupra privitorului „un rău de moarte“. Personajul lui Wells pornește în călătoria lui cu dorința de a surprinde un crâmpei din taina Sfârșitului, căutând cu asiduitate tocmai momentul privilegiat din care poate surprinde sfârșitul vieții pe Terra. Autorul redă indecizia lui, frecvențele opriri și reluări, punctând tocmai imposibilitatea descrierii / percepției lui: Evenimentul Sfârșitului e o prezență difuză și scapă mereu privitorului. Călătorul în timp nu poate asimila pe deplin Sfârșitul ca experiență, deoarece acesta, prin esența lui, exclude prezența umană, dar

292 *Ibid.*, pp. 145-146.

îl poate percepe ca privitor, care e absent din timpul istoric pe care îl vizionează: modul de funcționare a Mașinii timpului descris de Wells îl plasează exact în postura de spectator (prezent și în același timp absent). Experiența vizionării unui film presupune absența spectatorului din lumea proiectată pe ecran, dar și, simultan, prezența lui ca privitor, după cunoscuta teorie a lui Christian Metz și a altor teoreticieni lacanieni ai filmului, pentru care conceptul de privire este unul central²⁹³. După apariția *Mașinii timpului*, Wells a devenit un scriitor foarte cunoscut, considerat la scurtă vreme fondatorul unui gen (science fiction / *scientific romance*); pe lângă acestea, aș accentua și un procedeu stilistic novator al prozei sale, și anume capacitatea de a descrie rapidă trecere a timpului în imagini vii care se apropie mult de experiența filmică. Simon Wells, regizorul cunoscutei adaptări filmice a *Mașinii timpului* din 2002, observa și el, în prefața unei ediții din același an, capacitatea lui Wells de a construi o descriere a lumii văzută într-o formă accelerată.²⁹⁴

Mai există și alte aspecte prin care ficțiunile lui Wells se dovedesc esențiale pentru a înțelege atmosfera *fin de siècle*, dar și finalul secolului XX cu ale sale distopii post-umane: problema socială (spaima curentă în epocă față de înmulțirea claselor inferioare²⁹⁵, lupta de clasă și prăpastia inegalităților) devine echivalentă cu una biologică, genetică, a bifurcării speciei umane în Eloi (care ar fi corespondentul unei aristocrații victoriene în viitor) și Morloșii (proletariatul subteran devorator); naturalizarea culturii (o practică obișnuită azi);

293 Todd McGowan, *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*, New York, State University of New York Press, 2007, p. 6.

294 H. G. Wells, *The Time Machine.*, introduction by Simon Finlay Wells, Londra, Everyman, 2002, p. XI („the description of the world viewed in speeded-up form“).

295 Richard Nate, „Discoveries of the Future: Herbert G. Wells and the Eugenic Utopia“, în Ralph Pordzik (ed.), *Futurescapes. Space in Utopian and Science Fiction Discourses. Spatial Practices*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 83.

importanța acordată evoluționismului și consecințelor negative ale darwinismului (declinul viitor al speciei umane); combinația dintre un climax al dezvoltării tehnologice și o degenerare a umanului și umanității.

Pentru cea din urmă e de ajuns să amintim exemplul romanului *Posibilitatea unei insule*, unde Houellebecq descrie ca principal atribut al noii omeniri lipsa compasiunii și în general a tuturor emoțiilor umane. Fascinația pentru sfârșitul total al lumii este de asemenea prezentă, iar Wells și Shelley pot fi considerați precursori și pentru stilistica lui Houellebecq, care mizează pe realism, detașare și de-dramatizare, chiar dacă *topos*-ul extincției universale ar favoriza mai degrabă alte tipuri de discurs. În acest sens, exemplul recent cel mai potrivit este filmul *Melancholia* al lui Lars von Trier, unde reapare ideea dispariției totale a vieții inteligente din întregul univers, o ipoteză susținută explicit de Justine în ultimul dialog cu Clare: sfârșitul iminent al Terrei nu înseamnă decât că orice formă de viață inteligentă a dispărut din univers.

3. Fascinația viitorului post-uman

Două sunt fenomenele care caracterizează cultura contemporană, în opinia aceluiași Slavoj Žizek: o resuscitare a popularității darwinismului („reducția darwinistă a societăților noastre umane la cele animale”) și fascinația noastră pentru sfârșitul rasei umane, fascinația cu care privim această lume din care suntem excluși, absenți²⁹⁶. Ambele tendințe se întâlnesc în formula ficțională a bio-apocalipsei, generată de reveria post și trans-umană despre posibilitatea înlocuirii lui *homo sapiens sapiens* cu un specimen diferit, purificat de orice deficiențe și slăbiciuni, și, mai ales, eliberat de povara sexualității. Utopiile post-umane caută să eludeze

296 Slavoj Žizek, *op.cit.*, pp. 84-85.

moștenirea secolului XX, gândind modalități de a depăși natura umană, și, așa cum nota Jean-Michel Besnier, pot imagina un viitor luminos al lui *bien vivre* doar dacă / atunci când omul așa cum îl știm va dispărea definitiv²⁹⁷. Precursorul utopiilor post-umane poate fi găsit, desigur, în ultimele decenii ale secolului XIX la Francis Galton și al său concept de utopie eugenică („eugenic utopia“²⁹⁸).

Trei sunt romanele care, în opinia mea, surprind critic actuala tendință și înclinație către utopia post-umană, redând un tablou implicit dramatic al consecințelor posibile, devoalând ambiguitatea dintre impulsul utopic orb al actualei paradigme științifice și adevărul distopic ce-l secondează: *Particulele elementare* (1998) și *Posibilitatea unei insule* (2005) de Michel Houellebecq și trilogia *MaddAddam* (2001-2013) de Margaret Atwood. Aceste romane sunt construite în jurul unei structuri temporale tripartite, desfășurând cu precizie trei stadii ale stingerii speciei umane: primul se instaurează atunci când toate premisele disoluției umane s-au împlinit brusc, al doilea atunci când progresia apocaliptică atinge punctul culminant, și al treilea atunci când toate vechile conflicte umane își găsesc o paradoxală rezolvare într-un viitor pseudo-pastoral.

Toate aceste narațiuni întretin un contrast puternic și o tensiune între lumea trecutului și a viitorului, lumi opuse, într-un mod specific tradiției utopice. Diferența constă în modul de construcție a corespondentului ficțional al lumii contemporane cu autorul, mult mai amplu explicitat, folosindu-se nu atât procedeul inversiunii, cât cel al extrapolării unor elemente deja vizibile în prezentul autorului, procedee specifice mai degrabă ficțiunii apocaliptice. Narațiunile apocaliptice se deosebesc și de genul science fiction, prin faptul că lipsește ruptura față de prezentul cunoscut, menită să ofere efectul de înstrăinare

297 Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous?*, Paris, Hachette Littératures, 2009, p. 21.

298 Richard Nate, *op.cit.*, p. 90.

cognitivă (de care vorbește Darko Suvin²⁹⁹), miza fiind pe înlănțuirea logică a unor cauze care se proliferază în efecte catastrofice. Cele două lumi aflate în contrast, trecutul și viitorul, separate între ele de Evenimentul apocaliptic, păstrează o singură legătură, și anume conștiința protagonistului-narator, ultim martor al lor. Lumea decăzută, pre-apocaliptică, a umanității târzii este registrul de referință, iar aceasta poate căpăta trăsături distopice ca în *Oryx și Crake* (Atwood va accentua mai ales în *The Year of the Flood* aspectele distopice prin descrierea universului corporatist al ingineriei genetice și a unui vast experiment asupra rasei umane) sau întrupează decadența sexuală ca în romanele lui Houellebecq, în care se poate detecta și o componentă satirică, în direcția satirei menippe³⁰⁰.

Lumea post-umană pare, mai ales în *Oryx și Crake*, să-și fi recâștigat statutul paradisiac. Din perspectiva lui Snowman, lumea nouă înseamnă și uitarea unei memorii traumatice, chiar dacă aceasta continuă să subziste fragmentar în mintea personajului, care se întoarce mereu la ziua Evenimentului. La început, eforturile lui Jimmy / Snowman sunt de a șterge și ultimele resturi ale vechii stări de lucruri (începând chiar cu propriul nume), o continuare a proiectului post-uman al lui Glenn. Scopul lui Snowman este acela de a asigura un nou început radical, cu o nouă / altă rasă umană, rupând cercul nesfârșit al repetiției erorilor din istoria omenească. Urma de picior din capitoul final al romanului reprezintă contrazicerea ironică a iluziilor sale: Jimmy va întâlni un grup de supraviețuitori, deși Atwood a reușit cu măiestrie să păstreze de-a lungul întregului roman impresia că Snowman este ultimul supraviețuitor al epidemiei.

299 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & Londra, Yale University Press, 1979.

300 Jacob Carlston, „Écriture houellebecquienne: écriture ménippéenne?“, în Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael (ed.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 19-30.

Această dezvăluire finală îl plasează pe protagonist într-o postură imposibilă: a-i elimina pe cei trei supraviețuitori ar fi, potrivit principiilor morale și legilor umane, un gest reprobabil, iar Jimmy / Snowman mai este încă reprezentantul rasei umane (simțind compasiune pentru semenii); a-i lăsa în viață înseamnă a zădărnici planul utopic post-uman de a crea un nou început (întâlnirea dintre oameni și noua specie de Crakeri ar spulbera toată munca depusă de Snowman până atunci, întâlnire inevitabilă care se va produce abia în *MaddAddam*, al treilea roman al trilogiei). Pentru aceste ambiguități, care deschid o serie de probleme fără rezolvare, *Oryx și Crake* poate fi considerat cel mai valoros roman al trilogiei.

Un impas moral asemănător cu cel sugerat de Atwood apare și în *Posibilitatea unei insule*: până la finalul romanului, cititorul va intra în aceeași dilemă insurmontabilă, incapabil să aleagă între cele două lumi, cea a umanilor sau cea a neo-umanilor, între lumea degenerată și violentă dinaintea de sfârșitul civilizației și lumea statică, lipsită de afecte și indeciziile specifice umane, după ce dispariția omenirii a avut deja loc. Mesajul subliminal care traversează romanul până la epilog aproape că ne convinge că dispariția umanității ar putea însemna restaurarea Paradisului terestru prin regenerarea naturii. Această eco-ideologie se poate regăsi în multe ficțiuni apocaliptic-nucleare din perioada postbelică, de la Brian Aldiss cu *Greybeard*, la Davy de Edgar Pangborn sau *Earth Abides* de George R. Stewart, dar revine în câteva eseuri recente (*The End of Nature* de Bill McKibben, *The World without Us* de Alan Weisman), studii de film sau documentare.

În *Particulele elementare* și *Oryx și Crake*, protagonistul este mereu secundat de savantul care nu doar visează la ideea de a șterge istoria umană și moștenirea ei, dar și reușește să convingă de necesitatea acestei înlocuiri, iar la final chiar izbutește să conceapă mijloacele concrete pentru a împlini acest ideal post-uman: experimentele genetice ale lui Michel

Djerzinski produc mutația radicală în timp, pe parcursul mai multor generații; Crake / Glenn, personajul lui Atwood, oponent al rasei umane, concepe virusul letal și specia umanoidă care să înlocuiască omul (un scenariu complex de bio-apocalipsă); în *Possibilitatea unei insule*, Houellebecq sugerează că nașterea utopiei post-umane e rezultatul unor incidente absurde, grotești și prozaice (întâlnirea lui Daniel cu o sectă fundamentalistă, Elohimii, al căror lider a fost ucis etc).

Toate au în comun înclinația spre moarte care caracterizează umanitatea târzie (eutanasia, eugenia) și dorința de eradicare a impulsurilor sexuale, considerate sursa decăderii și a răului ajuns la un punct maxim în ultima perioadă a rasei umane (ambii autori folosesc descrieri cât se poate de vii ale erei extremelor și ale exceselor sexuale). Prăpastia care separă cele două lumi antagonice e umplută cu imaginea ambiguă a Omului, care este și Creator (culpabil și damnat) și creatură demnă de dispreț (observațiile făcute de ultimul Daniel în epilog sunt de asemenea foarte relevante).

Dispariția rasei umane își are originea în dependența față de plăcerile sexuale. Dispariția umanității este învăluită în mister în romanele lui Houellebecq, care este influențat de romanul *City* de Clifford D. Simak (1951), în special în *Particulele elementare. Prologul și Epilogul* romanului sunt scrise din perspectiva unui viitor îndepărtat, aparținând noii specii, care analizează regimul de viață uman ca și cum ar aparține unui specimen dispărut, caracterizat de sentimente și porniri contradictorii. Noua specie post-umană se caracterizează prin lipsa oricărei implicări de natură erotică sau a oricăror sentimente specific umane, caracteristici pe care Houellebecq insistă în mod special în distopiile sale bio-apocaliptice. Faptul că acest spectru larg de afecte este absent de la noua rasă-substitut conduce spre aceeași concluzie sumbră despre imposibilitatea de a fundamenta un nou început, ca și cum duplicatele non-umane ar fi sintetizat cea mai rea trăsătură

a strămoșilor, lipsa compasiunii. În *Oryx și Crake*, noua specie „Copiii lui Crake“ este lipsită de orice impulsuri sexuale în afara celor ce conduc spre procreație, având un univers mental care nu poate fi ușor pervertit, în ciuda greșelilor lui Snowman, care întrupează figura unui anti-mentor. Comportamentul lor copilăresc este similar în mare măsură cu cel al Eloilor lui Wells.

Lumile imaginate de Houellebecq și Atwood sunt lumi diferite nu în spațiu, ci în timp, iar dominantă ucronică a lumii utopiei moderne este subliniată de Wells în *Mașina timpului*, unde trecerea erelor transformă radical același spațiu (Londra)³⁰¹. Houellebecq și Atwood mențin un cadru / decor unic pentru a sublinia trecerea timpului. Daniel 25, scriind din perspectiva unui viitor îndepărtat, observă dispariția mării, casa primului Daniel (uman) fiind plasată în apropierea unui țărm de mare. Această clonă îndepărtată își va părăsi până la urmă adăpostul urmând pașii strămoșului său, ghidat de jurnalul acestuia, ca pretext narativ pentru a descrie noua realitate post-umană, cu mediul ei neospitalier, rarefiat și deșertificat (*Posibilitatea unei insule*). În *Oryx și Crake*, Jimmy / Snowman locuiește în același laborator gigantic unde Glenn / Crake a conceput noua specie.

Trilogia *MaddAddam* (finalizată în 2013) creează o tensiune conceptuală între distopie, antiutopie, speranță apocaliptică pentru schimbarea radicală și eco-utopism. Distopii recente precum *Hunger Games* sau *Divergent* sugerează faptul că îngrijorător de multe aspecte din realitatea noastră și din sistemul social sunt menite să incite temeri distopice.

301 Pe lângă variile exemple, menționăm chiar filmul la care Wells însuși a participat scriind scenariul (*Things to Come*, 1936, regia William Cameron Menzies), un scenariu care modifică mult romanul *Shape of Things to Come* din 1933 și care reflectă foarte bine, datorită specificului mediului (bazat pe racorduri de imagine) cum același spațiu este modificat de istorie și de proiectele utopice ale umanității, care pot lua naștere mai ales după războiul apocaliptic (o anticipare destul de fidelă a celei de-a doua conflagrații mondiale).

Trilogia lui Atwood este mult mai abilă decât *Divergent* sau *Hunger Games* în a construi dilemele legate de aceste fenomene deja vizibile. Critica direcționată în *Oryx și Crake* spre utopia științifică actuală (în special legată de corp, genetică, post-uman) primește noi sensuri în *The Year of The Flood*, unde apropierea apocalipsei restaurează speranța, în special prin povestea cu gruparea God's Gardeners, narată din perspectiva celor două personaje, Toby și Ren. Sfârșitul rasei umane (disoluția trăsăturilor umane și extincția literală a ei prin pandemie) e prezentat ca o consecință necesară, aproape justificabilă, de relatarea lui Jimmy, un apropiat al lui Glenn / Crake. Aceste două personaje sunt aproape absente din *Year of the Flood*, unde viziunea lor cinic-pesimistă legată de *telos*-ul istoriei umane e compensată de figura mesianică a lui Adam One, cu a sa eco-pedagogie pacifistă, restaurând în mod paradoxal hermeneutica apocaliptică a creștinismului timpuriu.

Distopiile recente pot fi analizate și prin prisma conceptelor formulate de către geocritică (de la Lefebvre la Westphal), deoarece pun în scenă relații complexe între granițele impuse și (im)posibilitatea transgresării lor. Fiecare graniță transgresată declanșează o serie relativ nelimitată de consecințe asupra personajelor și a lumii lor ficționale (acesta fiind cazul trilogiei lui Atwood). Ficțiunile distopice ale secolului XX au fost întotdeauna inspirate de tensiunea dintre *polis* și *natură*, dintre spațiul libertății individuale și spațiul exercitării controlului, dintre spațiul omogen și spațiul neted („smooth space“), în termenii lui Deleuze și Guattari³⁰². Proliferarea acestor scenarii distopice (marcate de o certă stereotipie) semnaleză o conștientizare crescândă a faptului că spațiul libertății este tot mai amenințat de spațiul exercitării controlului³⁰³.

302 Gilles, Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi, Minneapolis, Londra, University of Minnesota Press, 1987.

303 Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, trad. Robert T. Tally Jr, Palgrave Macmillan, 2011, p. 40.

Trilogia *MaddAddam* pune în scenă un sistem complex de transgresiuni: spațiale (Compounds vs. tărâmul plebeilor), temporale (membrii elitei de savanți vs. Gardeners; lumea distopică pre-apocaliptică vs. peisajul post-apocaliptic), biologice (uman vs. sub-uman vs. post-uman; specii produse de ingineria genetică vs. specii naturale). În termeni stilistici, romanele trilogiei dramatizează contrastul între distopia corporatistă din viitorul apropiat și lumea naturii restaurate, prin intermediul rememorărilor personajelor: Jimmy și Toby prin discursul indirect liber, iar Ren prin persoana întâi a jurnalului intim. Pe parcursul ultimului roman al seriei, prezentul post-apocaliptic devine dominant și este redat prin verbe la prezent, primind astfel o proximitate și straniețate filmică, iar lumea dispărută devine subiectul mai multor versiuni subiective.

Margaret Atwood și-a diferențiat romanele de genul science fiction, subliniind în postfața la *MaddAddam* că romanele nu includ tehnologii sau ființe care nu există deocamdată, ci fie sunt pe cale de a fi generate, fie sunt posibile la nivel teoretic³⁰⁴. Același lucru s-ar putea afirma și despre felul în care e oglindită în roman organizarea sistemului social și felul în care acesta se reflectă în geografia ficțională. Viața de dinainte de pandemie e dominată de o elită de savanți care locuiesc în comunități izolate (așa numitele Compounds), corporații fortificate unde accesul este strict controlat. Teritoriul extramuros este unul mult mai haotic, tărâm al plebeilor, dar sub stricta supraveghere a Corpse Corps. La periferia acestei metropole corporatiste (care oferă metonimic imaginea întregii lumi) se află un teritoriu al ruinelor și clădirilor abandonate. În aceste construcții abandonate gruparea God's Gardeners își stabilește reședința în permanentă mișcare, transformându-le într-un lanț alternativ de grădini suspendate, încercând o restaurare a unui spațiu nomad al libertății, permanent

304 Margaret, Atwood, *MaddAddam*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013, p. 393.

amenințat de intruziunile polisului, ale agenților Corpse Corps. *The Year of the Flood* transcrie și procesul transformării spațiului nomad în spațiul striat al autorității și supravegherii totale, ceea ce ar corespunde unui proces observabil azi, dar deschide și posibilitatea eliberatoare a restaurării spațiului naturii și nomadismului, după ce umanitatea e decimată cu ajutorul virusului din pastilele BlyssPlus, ceea ce reprezintă implicit eliminarea granițelor instaurate de civilizația umană³⁰⁵.

Secta The Gardeners merită o atenție aparte, deoarece constituie o sinteză memorabilă între o versiune radicală de ecologism contemporan și tradiția apocaliptic mesianică a primilor creștini. Spre finalul lui *The Year of the Flood* această combinație singulară devine evidentă. Fiecare capitol din roman e deschis de predicile lui Adam One, iar Atwood ilustrează foarte bine progresia mesajelor sale de la o viziune pacificatoare, non-violentă și încă umanistă, spre una milenaristă, apocaliptică, amintind de Ioan din Patmos, dar într-o versiune mult mai radicală:

Do we deserve this Love by which God maintains our Cosmos? Do we deserve it as a Species? We have taken the World given to us and carelessly destroyed its fabric and its Creatures. Other religions have taught that this World is to be taken up and rolled up like a scroll and burnt to nothingness, and that a new Heaven and new Earth will then appear. But why would God give us another Earth when we have mistreated this one so badly? No, my Friends. It is not this Earth that is to be demolished, it is the Human Species.³⁰⁶

Folosind grila hermeneuticii biblice, Tribulațiile haotice precedând prăbușirea finală a civilizației și dispariția omului sunt interpretate ca semnele Judecării omului actual. Este semnificativ

305 Termenul este folosit și de Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 40.

306 Margaret Atwood, *The Year of the Flood*, p. 508

faptul că Adam One citează din *Isaia* 34, descriind civilizația zăcând în ruine și înlocuirea ei de către natură și creaturile sale. Principiul speranței pentru un nou Cer / Paradis pe Pământ, în absența acțiunilor distructive ale omului, e de asemenea prezent:

How privileged we are to witness these first precious moments of Rebirth! How much clearer the air is now that man-made pollution has ceased! [...] Does not the Dove symbolize Grace, the all-forgiving, the all-accepting?³⁰⁷

Post-umanul, utopistul și ateistul Glenn / Crake din *Oryx și Crake* primește prin Adam One din *The Year of the Flood* un răspuns de factură religioasă. Extincția umanității, care în primul roman era prezentată ca un eveniment profan, bine ancorat în cotidian, e interpretată aici ca o pedeapsă divină, prin intermediul viziunilor mesianice ale lui Adam One. Acesta inversează și perspectiva asupra singularității omului ca specie printre celelalte, reliefând unicitatea negativă a impulsurilor umane în contrast cu o natură calmă, simpatetică:

All creatures know that some must die/ That all the rest may take and eat/ Sooner or later, all transform/ Their blood to wine, their flesh to meat./ But Man alone seeks Vengefulness/ And writes his abstract laws on stone/ For this false Justice he has made,/ He tortures limb and crushes bone.³⁰⁸

Concluzii

Toate cele trei narațiuni analizate continuă marea tradiție utopică a naratorului / protagonist / călător, așa cum fusese trasată în *Ultimul Om* sau *Mașina timpului*. Stilul narațiunii la

307 *Ibid.*, p. 443.

308 *Ibid.*, p. 511.

persoana întâi și perspectiva subiectivă au multe funcții narrative și tematice căpătând în *Posibilitatea unei insule* nuanțe cinice tipice lui Houellebecq. Ele creează o punte între cititor și protagonist, și, drept consecință, intensifică implicarea cititorului în reprezentarea sfârșitului lumii, participarea la un eveniment imposibil. De asemenea, ele codifică un subiect, o perspectivă unificată, capabilă să treacă peste prăpastia dintre lumi radical diferite în timp, uneori localizând martorul apocalipsei (sfârșituri progresive, al civilizației, al umanității, al timpului, chiar al Pământului) în persoana întâi ca în *Ultimul om* sau în *Posibilitatea unei insule*.

Avatarurile neo-umane ale lui Daniel 1 sunt create pentru a permite o prelungire a conștiinței umane într-un mediu post-uman. Autorul circumscrie astfel un *subiect neutral* capabil să descrie cu precizie științifică noua lume, unde rasa umană a supraviețuit ca o specie sălbătică, pe cale de dispariție. Stilul neutral practicat cu artă de Houellebecq caraterizează perfect subiectul cinic al vremurilor noastre, oferind o cronică distanțată a sfârșitului omului; este un exemplu deplin de scriitură post-umană, modelat stilistic în așa fel încât să pară că e chiar ultima dovadă scripturală a umanității. Avatarurile post-umane ale lui Daniel sunt pretextul ficțional potrivit pentru a reprezenta ne-reprezentabilul, împlinind o funcție analogă cu mașina timpului din nuvela lui Wells, cu supraviețuirea miraculoasă a lui Verney (*Ultimul om*) sau a lui Jimmy la pandemia globală (*Oryx și Crake*).

Perspectiva utopică imposibilă creează o viziune dinamică, performativă, care surprinde sfârșitul în pura lui procesualitate, transgresând atât lumea distopică pre-apocaliptică, cât și utopia post-umană. Această perspectivă ar fi dată de o privire umană fără corp, redusă la contemplarea vidului, a ceea ce mereu scapă privirii, a spațiului utopic post-uman, ceea ce este totodată o acțiune de fantazare pură. Pentru a pune în act această perspectivă imposibilă, care în accepțiunea mea

înseamnă a surprinde sfârșitul lumii ca proces desfășurat chiar în fața ochilor martorului, literatura, și în special scriitorii menționați, au practicat un stil ekphrastic care funcționează ca un substitut pentru mediul filmic. Protagonistul este plasat în postura de ochi care percepe, simultan absent și prezent la Eveniment. Cel mai bun exemplu este oferit tot de romanul *Oryx și Crake*, unde întregul capitol 13 reprezintă tribulațiile ce preced sfârșitul ca o progresie filmică, în care Jimmy este *voyeur*-ul:

În tot acest timp, sfârșitul unei specii se producea chiar în fața ochilor lui. Regn, Phylum, Clasă, Ordin, Familie, Gen, Specie. *Homo sapiens sapiens* alăturându-se ursului polar, delfinului alb, onagrului, bufniței și celorlalte de pe lunga listă. [...] Site-urile și canalele TV dispărură unul după altul. Câțiva dintre crainici, adepți ai știrilor până la capăt, așezaseră camerele ca să-și filmeze propriile morți – țipetele, pielea dizolvându-se, ochii ieșiți din orbite, tot tacâmul.³⁰⁹

Sfârșitul este Evenimentul care exclude martorii / privitorii și poate fi surprins în procesualitatea lui fictivă mai ales în film, unde privirea imposibilă devine una cu camera. Unul din exemplele cele mai relevante este filmul *Melancholia* de Lars von Trier: filmul se încheie cu coliziunea celor două planete în fundal, cu trei martori umani la mijlocul distanței (plan general, focalizare în adâncime) și cu camera de filmat ca și cum ar fi fost abandonată în mijlocul câmpului, filmând în absența factorului uman.

Revenind la întrebarea dacă mai putem întrezări topii pozitive în narațiunile recente, dincolo de viziunile distopice foarte frecvente, trebuie spus că, dintre exemplele discutate, doar Atwood deschide o viziune optimistă în ultimul roman

309 Margaret Atwood, *Oryx și Crake*, p. 524.

al trilogiei *MaddAddam*. După ce ultimul mentor uman (Toby) al noii rase dispăre, nu înainte de a-i fi învățat pe „Copiii lui Crake“ arta scrisului, noul narator al romanului, Blackbeard, tot un reprezentant non-uman care relatează extincția umanității, descrie foarte sumar noua comunitate izolată și faptul că aceasta este rezultatul combinației dintre rasa perfectă concepută de Crake și supraviețuitorii umani („aleșii“, cei ce păstrează cel mai bine trăsăturile speciei pierdute, foști membri ai sectei God's Gardeners). Romanul se încheie sugerând că, după câteva generații, utopia unei noi rase (și implicit a unei societăți perfecte) s-ar putea împlini, realizată de o rasă-hibrid care ar amalgama inocența, perfecțiunea fizică a noii rase concepută de Glenn și ceea ce ar putea deveni o conștiință umană, capabilă să producă artă.