

Никола Бубања

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## АРХЕТИП ПУСТО ОСТРВО И „ПОСТАПОКАЛИПТИЧНА” ФИКЦИЈА: ПУТ КОРМАКА МАКАРТИЈА

У раду се најпре постулира да је глобална популарност и утицајност Дефоове разраде митеме о човеку на пустом острву преобразила његов роман у модерни мит и својеврсни архетипски образац. Затим се показује повезаност поменутог обрасца и такозване постапокалиптичне фикције, док се истовремено анализира динамика односа успостављеног обрасца и његове надградње у роману *Пути* Кормака Макартија.

**Кључне речи:** архетип, пусто острво, катастрофа, постапокалиптична фикција

Када је октобра 1704. године „државни гусар“ Александар Селкирк (*Alexander Selkirk*), након што се капетан Томас Стредлинг (*Thomas Stradling*) оглушио о његова упозорења да ће им лађа „Пет лука“ (*Cinque Ports*) потонути, напола озбиљно пожелео да буде искрцан на ненасељеном острву *Más a Tierra* из архипелага Хуан Фернандез (*Juan Fernández*), кажу да се, угледавши како се лађа удаљава од плаже на коју су га искрцали, одмах предомислио, растрчао обалом, скочио у море, запливао за бродом и дозивао да га на њега поново приме<sup>1</sup>. На срећу по светску књижевност и културу (али и по Селкирка, јер је брод заиста потонуо, а посада се делом подавила, а делом допала робије), капетан је већ био чврсто одлучио да се реши тврдоглавог Шкота. Тако је историјски архетип бродоломца морао на историјском архетипу путог острва да проведе четири године и четири месеца<sup>2</sup>.

Већ први писани трагови о Селкирковом боравку на пустом острву<sup>3</sup> створили су или макар подстакли постојећу јавну фасци-

1 Упореди: Thurston Clarke, *Searching for Crusoe: A Journey Among the Last Real Islands*, Ballantine Books, New York, 2001, 24.

2 Све до фебруара 1709. године, када га је са острва спасла лађа „Војвода“ (*Duke*), капетана Вудиза Роџерса (*Woodes Rogers*).

3 То су били: *Пути око свеџа* (*A Cruising Voyage Around the World*) поменутог капетана Роџерса из 1712. године, *Пути до Јужног мора и око свеџа* (*A Voyage to the South Sea*,

нацију новим типом авантуре, која се природно надовезала на још увек живу ренесансну опсесију пловидбом и откривањем незнатних прекоморских земаља. Пуни литерарни облик тој фасцинацији боравком на пустом острву дао је 1719. године Данијел Дефо (*Daniel Defoe*), створивши романом *Робинсон Крусо* (*Robinson Crusoe*) литерарни архетип и модерни мит о човеку на острву, како каже Иан Ват (*Ian Watt*) „један од великих митова наше цивилизације, попут оних о Фаусту, Дон Хуану и Дон Кихотеу“<sup>4</sup>. Истина, корени литерарне острвоманије (*islomania*)<sup>5</sup>, као феномена под чијим се окриљем може проучавати лепа књижевност о боравку на пустом острву, сежу далеко у прошлост<sup>6</sup>. Заправо, Дефо није био први ни кад је реч специфично о литерарним приказима човека на *пустом* острву: врло је могуће да је један од узора за Дефоовог Робинсона био и муслимански литерарни робинсон из 12. века, по имену Хаи Ибн Јакзан (*Haуу Ibn Yaqzan*) – јунак истоимене филозофске новеле аутора Ибн Туфаила (*Ibn Tufayl*)<sup>7</sup>.

Но, ако *Хаи Ибн Јакзан* и јесте (после *Курана* и *Хиљаду и једне ноћи*) најпревођенији арапски текст<sup>8</sup>, планетарна популарност и утицајност Дефоове верзије приче о човеку на пустом острву свакако остаје неприкосновена<sup>9</sup>. Нема никакве сумње ко је најпозна-

---

*and around the World*) капетана Едварда Кука (*Edward Cooke*) такође из 1712. године, а затим и интервју са Селкиром који је 1713. године у часопису *Енглеz* (*The Englishman*) објавио Ричард Стил (*Richard Steele*).

4 Ian Watt, “Robinson Crusoe as a Myth”, *Eighteenth Century English Literature*, ed. by James L. Clifford, Oxford University Press, New York, 1960 (1959), 158.

5 Термин „острвоманија“ популарисао је Лоренс Дарел; види: Lawrence Durrell, *Reflections on a Marine Venus*, Marlow & Company, New York, 1996 (1953), 15.

6 Могло би се, на пример, тврдити да су први књижевни записи овог типа делови Платонових дијалога *Криџија* и *Тимај* у којима се по први пут говори о легендарном потонулом острву Атлантиди, која већ вековима опседа људску машту. Ту би спадала и Морова *Ушојија*, као и Беконова *Нова Ајлантида*, да наведемо само неколико примера.

7 *Хаи Ибн Јакзан* је филозофски трактат о тријумфу људског разума упркос препуштености самог себи, заодевен у рухо узбудљиве приче о доспевању детета на пусто острво, о његовом самообразовању, упознавању Асала (*Asal*), колеге отпадника (пандана Петку), те, најзад и о њиховом одласку са острва (види: Ibn Tufayl, *Haуу Ibn Jaqzan*, transl. by George N. Atiyeh, in *Medieval Political Philosophy* ed. by R. Lerner & M. Mahdi, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1963.) У сећање долази и Шекспирова *Бура*, у којој се групе бродоломника нађу на острву које су, опет, више година раније настанили бродоломник и његова ћерка.

8 Martin Wainwright, “Desert Island Scripts”, *The Guardian*, Saturday 22 March 2003.

9 До краја осамнаестог века било је најмање 700 различитих издања, превода и имитација *Робинсона Крусоа* (I. Watt, *op. cit.*, 158) да и не говоримо о Офенбаховој опери, издањима и преводима из 20. века, као и неколико екранизација, укључујући и филм Луиса Буњуела. Јан Ват наводи и неке симпатичне примере *Робинсонове* популарности, као на пример чињеницу да је у француски вокабулар увео израз „un robinson“, који означава велики кишобран какав је Крусо носио ради заштите од сунца (I. Watt, *op. cit.*, 159).

тији „острвљанин бродоломник“: Хаи је остао готово потпуно непознат у западном свету, а Робинсон је одавно бацио у засенак своју историјску инспирацију<sup>10</sup>. Дефоова разрада митеме о човеку на острву била је та која је подстакла машту читаве планете и прожелла светску културу и књижевност до те мере да је постала својеврсни архетип; у том смислу је у даљој анализи и узимамо као референтну тачку.

\*

Роман *Пуџ* (*The Road*) америчког аутора Кормака Макартија (*Cormac McCarthy*), који је добио Пулицерову награду за књижевност за 2007. годину, није приповест о боравку на пустом острву, већ припада, макар по једном сету аршина, жанру или поджанру тзв. постапокалиптичне фикције (*post-apocalyptic fiction*). То је штуро, готово минималистички написана, дирљива драма човека и његовог сина који се боре да преживе пробијајући се кроз монохроматске пејзаже постапокалиптичне Америке. Макартијев роман, међутим, (као и постапокалиптична фикција уопште) полази од неких конкретних елемената архетипске приче о пустом острву, док су, истовремено, његов имагинативни ефекат и приповедна привлачност, једним делом деривати имагинативне парадигме истог архетипа.

Ако кренемо од очигледног, прву везу „постапокалиптичне фикције“ и мита о пустом острву чини улога и значај *каџасџрофе*, наравно не онакве какву бисмо повезали са античким трагедијама. Под *каџасџрофом* се овде подразумева, у случају постапокалиптичне књижевности, глобална катаклизма која *џоџово* опустоши свет, док у причи о боравку на пустом острву, пак, мислимо на „личнију“ *каџасџрофу* мањих размера – обично бродолом који и доводи бродоломника/бродоломнике на острво. Ако на тренутак занемаримо разлику у „реду величине“, видимо да ове *каџасџрофе* имају суштинске заједничке именитеље: најпре, *каџасџрофа* ни у једном ни у другом случају не представља климакс, већ почетак, или само подразумевану и изостављену „иницијалну капислу“ радње (баш као што је то случај у роману *Пуџ*, у коме тачна природа *каџасџро-*

<sup>10</sup> Још 1835. године објављен је анонимни *Живоџ и џрикљученија Александра Селкирка, џравоџ Робинсона Крусоа* (*Life and Adventures of Alexander Selkirk, the real Robinson Crusoe*), чији наслов, симптоматично, дефинише Селкирков идентитет Робинсоновим; од 1966. године, Селкирково тропско острво носи име „Острво Робинсона Крусоа“, а неких шест стотина његових становника Селкиркову пећину зову Робинсонова пећина, Селкиркову осматрачницу Робинсонова осматрачница... Види: T. Clarke, *op. cit.*, 20-21.

фе уопште није спецификована). Према томе, и у постапокалиптичној литератури и у литератури о пустом острву, *кашастирофа* је неопходно полазиште које најчешће остаје у позадини, док се у жижи налази живот сред *околности онеобичених кашастирофом*. Наиме, *кашастирофа* неутралише цивилизацију, колективну и личну прошлост, те на тај начин даје протагонистима иначе незамисливу слободу обликовања себе и света око себе. Тако, на пример, Дефоовог Робинсона бродолом ефективно ослобађа стега цивилизације (осим оних које је он сам спреман да пригрли или изгради) док су у Макартијевој опустелој Америци којом харају канибали и лутају људски лешинари, материјалне и духовне цивилизацијске тековине буквално, али и симболично у пепелу. Јер, иако, за разлику од преживелих из, на пример, романа *Канџикул за Либовица* (*A Canticle for Leibowitz*) Волтера Милера млађег (Walter Miller Jr), протагонисти романа *Пуџи* наизглед не покушавају да поново изграде свет који су изгубили, они воде нешто мање очигледну, али у извесном смислу суштинскију борбу за обнову света: борећи се да сачува живот свог сина, отац у ствари, макар до написаног краја романа, успева да сачува оно шекспировско зрно наде: напослетку, кад дечак за собом остави очево тело и настави пут, реалност те наде добија и дискретну потврду у виду „мале девојчице“ из породице којој се придружио. Гледано из овог угла, негирање индивидуалитета путем ускраћивања идентитета (протагонисти су идентификовани само као „човек“ и „дечак“) прераста у конкретну репрезентацију колективног: (сваки)човек и (сваки)дечак представљају рањено човечанство и његову наду.

Из овога следи да овакве *кашастирофе* често повезује и њихов релативно позитивни исход: ради се, наиме, о „угодним катастрофама“ (*cosy catastrophe*), да се послужимо термином којим је Брајан Олдис (*Brian Aldiss*) етикетирао фикцију у којој катаклизма практично потре читав свет, али увек тако да појединац или група појединаца ипак преживе, обично како би тај исти свет поново изградиле<sup>11</sup>. Другим речима, баш као што је то случај и са литерарним пустим острвом, „пусти свет“ никада није сасвим пуст, док је нека врста поновне изградње цивилизације готово незаобилазан заједнички мотив (чијим се дериватом могу чак сматрати и њему антитетични мотиви, попут разградње цивилизације у роману *Госпогар мува* Вилијама Голдинга (*Lord of the Flies*, William Golding).

11 Види: Brian W. Aldiss, *A Billion Year Spree*, Doubleday and Company Inc, Garden City, New York, 1973, 293-4.

Пошто, дакле, „пусти свет“ романа *Луи* (као и постапокалиптичне фикције уопште) може да се посматра као „увећано“ пусто острво, то је и природно што са њим дели исту или сличну имагинативну привлачност. Тај специфични „осећај пустиг острва“ (“desert island feeling”) о коме је говорио Колриџ<sup>12</sup>, упркос ироничном контексту, довољно концизно дефинише Џон Варли (*John Varley*) у причи „Телефонски именик Менхетна (скраћено издање)” (“The Manhattan Phone Book (Abridged)”):

Има нечег привлачног у томе што свих тих људи више нема, у лутању по том свету без становника, у смотавању конзерви Кемпбел свињетине и пасуља... неки скровити део нас мисли да би било добро преживети, почети изнова. Потајно знамо да ћемо преживети<sup>13</sup>.

Борба за опстанак, прилика да се побегне у непознату, односно узбудљивију реалност, да се збаци терет цивилизације, поретка и личности, да се стекне неограничена слобода обликовања себе и света око себе, да се добије нови значај и шанса за нови почетак, јесу неки од препознатљивих имагинативних мамаца ове врсте књижевности. Роман *Луи*, осим ових општих, и у крајњој анализи очекиваних дражи постапокалиптичне књижевности, садржи још једну, ако и нешто мање директну, ипак карактеристичну атрактивност фикције о догодовштинама „после бомбе“ (J. Varley, 182) која је опет део архетипског обрасца „пусто острво“ који је успоставио Дефо: реч је о поменутом „смотавању конзерви“.

\* \* \*

Популарно питање – кад бисте се сутра нашли на пустом острву, којих 3/5/10 ствари бисте изабрали да понесете са собом – нимало случајно, јесте једно од најважнијих питања за ауторе прича о пустим острвима / световима: опстанак јунака и атрактивност приче зависе од тих „ствари“. Данијел Дефо је то, можда и инстинктивно, разумео, па је зато пред ноге свог „заострвљеног“ јунака довео његову лађу, готово нетакнуту (осим утолико што, наравно, није у стању да га одведе са острва) и препуну „ствари“. Нема ту никаквог ограничавања на пет, десет или педесет „ствари“: ту је сијасет разноразних секира, брадви, пила, мускета, кубура, џебане, цили-

12 S. T. Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, John Murray Albemarle Street, London, 1835, Vol. II, 338.

13 John Varley, “The Manhattan Phone Book (Abridged)”, *Bangs and Whimpers: Stories About the End of the World*, edited by James Frenkel, Lowell House, 1999, 182; “There’s something attractive about all those people being gone, about wandering in a depopulated world, scrounging cans of Campbell’s pork and beans... some secret part of us thinks it would be good to survive, to start all over. Secretly, we know we’ll survive.”

та, одеће, хране, па чак и злата. Писац пушта уобразиљи на вољу, па нас из странице у страницу извештава о прикупљеном „благу“, док је „насукана самопослуга“ подвргнута беспопштедној и темељној „бесплатној куповини“. Кад је, после небројених „похода“ брод коначно очерупан, потреба за његовим постојањем је престала, те је и он нестао у истом демијуршком мраку који га је и довео пред Робинсона.

Ако један од циљева Дефоовог веризма као одабраног поступка и јесте подупирање мистификације о Робинсону као *историји* а не фикцији, неизбежан је утисак да је у њему уживао: из тих штедро анотираних и живо илустрованих „инвентара“ прикупљених ствари провирује нескривени ентузијазам. Однос Дефоовог јунака према стварима је готово емотиван: прикупљено „благо“ Робинсону пружа душевни мир:

Онда ми опет паде на памет колико сам добро снабдевен [...] шта бих чинио без пушке, без џебане, без алатки да њима послујем и себи понешто начиним, шта без одеће, постеље, кубета, или без каквог било покривача?<sup>14</sup>

Или:

Да је ко видео моју пећину, личила би му на какав магацин свакојаким потребних ствари; а све ми је било при руци и на располагању, те ми је било велико задовољство што видим сва моја добра тако поређана, а нарочито то што ми је залиха свих потрештина тако велика.<sup>15</sup>

Ови су речи више од израза „дућанцијине гордости“<sup>16</sup>; ове су ствари и душевне намирнице.

Љубитељи овакве лектуре листом су прихватили, или можда препознали, Дефоову фасцинираност као своју, раскривајући у себи склоност гомилању ствари, нових и старих, вредних и безвредних, ствари које се чувају из неког неодређеног разлога који се испрва може одредити као невољност власника да се од њих одвоје. Оне су ту за сваку евентуалност – „да се нађу“, као да само прављење залиха прејудицира могућност будућег преображења

14 Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe, written by himself*, ed. by Doreen Roberts, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2000, 47: “Then it occurred to me again, how well I was furnished [...] what should I have done without a gun, without ammunition, without any tools to make anything, or to work with, without clothes, bedding, a tent, or any manner of covering?”

15 *Ibid*, 52: “...had my cave been to be seen, it looked like a general magazine of all necessary things; and I had everything so ready at my hand, that it was a great pleasure to me to see all my goods in such order, and especially to find my stock of all necessaries so great.”

16 Упореди: Hans W. Hausermann, “Aspects of Life and Thought in *Robinson Crusoe*”, *Review of English Studies*, Vol. II, 1935 (No 44, October), 445: “the shopkeeper’s pride”.

животних околности; готово као да је гомилање ствари чин који црпи сврсисходност и привлачност из застрашујуће али потајно прижељкиване евентуалности за коју представља врсту припреме. Колико је изанђалих алата, плинских пећи, батеријских лампи и сличних ствари које „би могле добро да дођу“ на балкону / у подруму / на тавану просечног земљанина?

Овакво стварање резерви ствари, подразумева, дакле, и помало детињасти (сетимо се само „блага“ које Том Сојер прикупи од вршњака дозвољавајући им да фарбају тарабе његове тетке Поли) естетско-емотивни став. Оно се, са друге стране, може посматрати и као само једна димензија општељудске „предметољубивости“, страсти према „стварима“, или према поседовању ствари, а која сеже од сакупљања маркица и значака, до сакупљања уметничких слика, фотографија, рукотворина, и сл., те обухвата и модерну „потрошачку грозницу“. У том смислу, Дефоово сакупљање, ређање, класификовање и обожавање ствари подилазило је и дан данас подилази, можда више него икад, једној – изгледа трајној и све израженијој човековој потреби.

Постапокалиптична литература директније и агресивније апелује на ту исту потребу: природно, пошто се свет претвори у гигантско пусто острво, преживелима не преостаје друго до да потраже своје лађе. Или туђе? Па разлике ионако нема? Оно што Дефо суптилније слика у *Робинсону Крузоу* бива у великој мери огољено у постапокалиптичној литератури: *кашасирофа* доводи до потпуног ослобађања порива да се имају „ствари“<sup>17</sup>.

Овај образац присутан је и у роману *Пуш*, у коме отац и син бивају принуђени да даноноћно буду у потрази за било чим што би им помогло да преживе. Наравно, с обзиром на то да је заплет романа структуриран око мотива потраге (*quest motif*), Макарти успева да избегне уобичајену статичност гомилања залиха, и, с тим у складу, модификује образац: протагонисти Макартијевог романа 'своје' ствари, којих не може бити у „робинзонском“ изобиљу, носе са собом. То су, највећим делом, потрепштине од којих зависи пуко преживљавање, чија је имагинативна привлачност *per se*, за читаоца сведена на голи минимум.

Међутим, динамизам који проистиче из структуре романа и из димензија „пустог света“, омогућава варирање обрасца: док Ро-

<sup>17</sup> Тако се, на пример, протагониста популарног романа *Ја сам леџенда* Ричарда Матисона (*I am Legend*, Richard Matheson), баш као и Робинсон, слободно (и бесплатно) снабдева брдом „потрепштине“: намирницама, алатима, горивом, клима уређајима, електроагрегатима и сл.

бинсон, изолован у малом нуклеусу постојања и ограничен на један једини извор „ствари“, релативно брзо упада у замке рутине, Макарти за своје протагонисте увек има опцију више (различите локације, различити начини на које се долази до „ствари“ и сл). Зато Макарти може повремено и да иступи из своје „аскетске“ интерпретације обрасца и допусти себи кокетирање са његовим успостављеним формама: тако, у делу романа који би се готово могао одредити као Макартијев омаж Дефоовом *Робинсону*, човек и дечак наилазе на брод насукан недалеко од обале, те проводе неколико дана извлачећи из њега корисне предмете. Обиље корисних предмета које брод садржи захтева својеврсну наративну станку, која оставља више простора за дискретно израћање естетско-емотивне димензије сакупљања ствари, па чак и за посматрање ствари као естетских предмета по себи:

Унутра је месингани секстант, можда и сто година стар. Подиже га са јастучића и држи га у руци. Дирнут његовом лепотом. Месинг је без сјаја, и на себи има зелене мрље у облику неке друге шаке што га је некад држала, али у свему другом савршен. (К. Макарти, 234)

На другим, пак, местима Макарти варира тему сакупљања ствари неопходних за преживљавање тако што кокетује са топосима постапокалиптичне фикције: то је посебно видљиво на примеру случајног проналажења бункера „за који је неко мислио да ће можда затребати“ (К. Макарти, 142). Наравно, бункер у који се улази путем тајног, земљом затрпаног капка, препун је ствари „које би могле затребати“: инвентари начињених залиха једва да заостају за Робинсоновим:

Сандук за сандуком конзервираних хране. Парадајз, брескве, пасуљ, кајсије. Шунка у конзерви. Усољена јунетина [...] Било је ту ножева и пластичног кухињског прибора и сребрнарије и разних справа у пластичној кутији. Отварач за конзерве. Батеријске лампе које не раде [...] Одећа, џемпери, чарапе. Умиваоник од росфраја и сунђери и сапуни. Паста за зубе и четкице. (К. Макарти, 140, 142, 145)

У овом „конзервираном“ парчету некадашњег света, укопаном под земљом и заштићеном бетонским блоковима, читаоци препознају Робинсонову пећину-тврђаву и карактеристичну естетику литерарног „играња куће“. Оно што, међутим, у Макартијевој прози превазилази Дефоов архетип, јесте специфична боја коју дражи „смотавања конзерви“ дају фантазми живота у релативној сигурности и удобности, релаксираног свакодневних обавеза и одговорности, а зачињеног онеобиченим и опасним спољним светом. Из



тог литерарног „дестилата“ опасности сада опет чешће провирује естетско-емотивна димензија поседовања „ствари“:

У реду је, рече човек. Не боли. Имамо доста ствари. Само да видиш. (К. Макарти, 237)

Успоравање наративног тока, као и свежина и непатвореност детињег погледа на свет, оставља Макартију простора да своју интерпретацију обогати успостављањем односа протагониста према обрасцу

Има нечег изопаченог у његовом тражењу. Као кад прво гледаш сва најмање вероватна места док тражиш нешто што си затурио (К. Макарти, 233).

као и увођењем – па макар и површног или чак и самооправдавајућег – преиспитивања његових етичких парадокса:

Они би хтели да ми то узмемо. Као што би и ми хтели да они узму [...] Јел' мислиш да би требало да се захвалимо овим људима? Којим људима? Људима који су нам дали све ово? [...] Јел мислиш да су мртви... пошто, да су живи, ми би заправо узимали њихове ствари. Знаш. (К. Макарти, 142, 148 и 249-50)

Заправо, у овом свом преиспитивању, човек и дечак залазе и с оне стране очигледног:

Они су били добри људи? Да јесу. Као ми? Као ми. Да. Тако да је у реду. Да, у реду је. (К. Макарти, 142)

Овакво успостављање критичког односа према обрасцу и месту протагониста унутар тог обрасца, јесте један од начина на који Макарти дистанцира своју прозу од уврежених путева лектире чијој парадигми припада. Други, директнији и важнији начин остваривања истог ефекта проистиче из начина на који општа структура и унапред постављена аскетска естетика романа обухвата и надилази архетипски образац.

Наиме, оба горе поменута дела романа представљају дигресије, релативно кратке паузе чије су временске и вредносне минускулности протагонисти романа свесни: „Људи су се увек спремали за сутрашњицу; ја у то нисам веровао: сутрашњица се није спремала за њих“ (К. Макарти, 172). Упркос жељи да остану уљуљкани у ескапизам, они успевају да је надјачају, све време верујући да се од сурове реалности не може побећи путовањем у себе, већ да се кроз њу мора пробијати рукама и ногама, и да се мора „чувати огањ“ (К. Макарти, 286).

На тај начин, Макарти успева да у роману *Пуџ* успостави неку врсту односа, један вид унутрашњег дијалога са његовим литерарним коренима – фабулом о пустом острву; успева да из ње тако успостављеном дистанцом, варирањем и вештим, хијерархичним инкорпорирањем у шири контекст романа, извуче освежене имагинативне сокове, те да њима допринесе дражи читања, истовремено не доводећи у питање естетски интегритет своје прозе.

### Референце

- 1) Clarke, Thurston, *Searching for Crusoe*, Ballantine, New York: Ballantine, 2001.
- 2) Watt, Ian, "Robinson Crusoe as a Myth", *Eighteenth Century English Literature*, ed. by James L. Clifford, Oxford University Press, New York, 1960 (1959).
- 3) Tufayl, Ibn, *Hayy Ibn Jaqzan*, transl. by George N. Atiyeh, in *Medieval Political Philosophy* ed. by R. Lerner & M. Mahdi, Cornell University Press, Ithaca, New York 1963.
- 4) Wainwright, Martin, "Desert Island Scripts", *The Guardian*, Saturday 22 March 2003.
- 5) Платон, *Тимај*, прев. Марјанца Пакиж, Ейдос, Врњачка Бања, 1995.
- 6) Макарти, Кормак, *Пуџ*, прев. Весна Подгорац и Бранислава Јурашин, Веobook, Београд, 2007, 234.
- 7) Hausermann, Hans W, "Aspects of Life and Thought in *Robinson Crusoe*", *Review of English Studies*, Vol. II, 1935 (No 44, October).
- 8) Defoe, Daniel, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe, written by himself*, ed. by Doreen Roberts, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2000.
- 9) Varley, John, "The Manhattan Phone Book (Abridged)", *Bangs and Whimpers: Stories About the End of the World*, edited by James Frenkel, Lowell House, 1999.
- 10) Coleridge, Samuel Taylor, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, John Murray Albemarle Street, London, 1835.
- 11) Aldiss, Brian, *Billion Year Spree*, Doubleday & Company Inc, Garden City, New York, 1973.
- 12) Durrell, Lawrence, *Reflections on a Marine Venus*, Marlow & Company, New York, 1996 (1953).

**Nikola Bujanja****THE DESERT ISLAND ARCHETYPE AND  
THE POST-APOCALYPTIC FICTION:  
*THE ROAD*, BY CORMAC MCCARTHY**

Summary

The paper proposes that the global popularity of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* has transmogrified it into a modern myth, an archetype of its kind. This archetype, it is shown, is a core element of the so called post-apocalyptic narratives. The work than investigates the the archetype's role in Cormac McCarthy's novel *The Road* and concludes that, by transcending the by and large conventional approaches of post-apocalyptic fiction, McCarthy manages to reinvigorate the characteristic appeal of the archetype, as well as to preserve the aesthetic integrity of his prose.