

# Znanstvena fantastika i utopija u romanu "Nevidljivi čovjek" H. G. Wellsa

---

**Pavleković, Ervin**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2018**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:158326>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-04**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI  
Odsjek za kroatistiku

Ervin Pavleković

**Znanstvena fantastika i utopija u romanu**  
***Nevidljivi čovjek* H. G. Wellsa**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI  
Odsjek za kroatistiku

Ervin Pavleković  
Matični broj: 0081112675

**Znanstvena fantastika i utopija u romanu**  
***Nevidljivi čovjek* H. G. Wellsa**

(DIPLOMSKI RAD)

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Danijela Marot Kiš

Rijeka, 2018.

## IZJAVA

kojom izjavljujem da sam diplomski rad s naslovom **Znanstvena fantastika i utopija u romanu *Nevidljivi čovjek* Herberta Georgea Wellsa** izradio samostalno u suradnji s mentorom izv. prof. dr. sc. Danijelom Marot Kiš. U radu sam primijenio metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristio literaturu koja je navedena na kraju diplomskog rada. Izjavljujem da niti jedan dio ovoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da je prepisan iz kojeg necitiranog rada, te da koji dio rada krši bilo čija autorska prava.

---

Ervin Pavleković

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA</b> .....	<b>2</b>
<b>3. DVIJE –TRI O PISCU</b> .....	<b>4</b>
<b>4. TEORIJSKO RAZLAGANJE UTOPIJE I ZNANSTVENE FANTASTIKE</b> .....	<b>8</b>
4.1. UTOPIJA - TEORIJSKO ODREĐENJE .....	8
4.2. POVIJEST UTOPIJSKE MISLI .....	11
4.3. UTOPIJA I ZNANSTVENA FANTASTIKA .....	14
4.4. POETIKA ZNANSTVENE FANTASTIKE.....	15
<b>5. O ROMANU NEVIDLJIVI ČOVJEK</b> .....	<b>20</b>
<b>6. ZNANSTVENA FANTASTIKA I UTOPIJA U NEVIDLJIVOME ČOVJEKU</b> .....	<b>27</b>
6.1. ELEMENTI ZNANSTVENE FANTASTIKE I UTOPIJE U ROMANU .....	27
6.2. NEGATIVNA UTOPIJA? .....	36
6.3. TIPOVI I/ILI IZVANUMJETNIČKE ODLIKE UTOPIJE I NEGATIVNE UTOPIJE .....	39
6.4. UMJETNIČKO-KNJIŽEVNE ODLIKE UTOPIJE I NEGATIVNE UTOPIJE .....	42
6.4.1. TEMATSKA ANALIZA .....	42
6.4.2. STRUKTURALNA ANALIZA .....	44
6.4.3. FUNKCIONALNA ANALIZA .....	45
<b>7. OTKRIĆE I NEVIĐENO U ROMANU NEVIDLJIVI ČOVJEK</b> .....	<b>47</b>
7.1. NA TRAGU OTKRIVENJA NEVIĐENOG .....	47
7.2. TIJELO KAO ALEGORIJA – NEVIDLJIVOST I DRUGOST .....	48
7.3. DRUŠTVENO (EN)KODIRANA KOŽA .....	54
7.4. ZNANOST, OTKRIĆE I MOGUĆNOST SPASA? .....	60
7.5. O ČEMU JE BILO RIJEČ? .....	63
<b>8. WELLS NA VELIKOME PLATNU</b> .....	<b>65</b>
<b>9. ZAKLJUČAK</b> .....	<b>67</b>
<b>10. LITERATURA</b> .....	<b>70</b>
<b>12. SAŽETAK</b> .....	<b>73</b>
<b>13. SUMMARY</b> .....	<b>74</b>

## ZAHVALE

*Challenges are what make life interesting and overcoming them is what makes life meaningful.*

Joshua J. Marine

Od početne ideje, traženja teme i područja koje nije dovoljno istraženo za temu diplomskoga rada, pa sve do njegova završetka, potreban je put motivacije i istinskog žara za ono o čemu se piše. Upravo zato, za nastajanje ovog rada htio bih zahvaliti svima onima za koje smatram da su na neki način doprinijeli tome. Prvo, želio bih se zahvaliti svojoj obitelji koja je bila podrška na mom studijskom putu – ocu Danijelu, bratu Renatu, a posebice majci Silviji koja mi je uzor u ustrajnosti, motiviranosti, radnoj disciplini i nesebičnoj pomoći drugima. Hvala djedu i baki na ljubavi, toplini i brizi za mene unuka. Nakon obitelji, trebao bih se zahvaliti i prijateljima koji podržavaju moje ideje i nastojanja da nešto ostvarim, a ipak, ponekad mi daju onaj mali polet koji je svakome potreban. Među njima, posebno se želim zahvaliti dugogodišnjoj prijateljici Dijani koja uvijek i iznova aktivno sluša moje ideje, zamisli i stavove, koji tada dobiju na određenoj snazi, a kasnije bivaju i ostvareni. Jednako tako, moram zahvaliti prijateljici Elviri koja je uvijek spremna na racionalna objašnjenja i više nego dobre i konkretne savjete. Zahvalu dugujem i prijateljici Kristini koja me je pratila na posljednjem dijelu studijskoga puta i koja mi je svojom jednostavnošću i vedročću stvorila svakodnevni užitak studiranja. Osim njih, ne smijem zaboraviti Laru, Sabinu, Saru i Maju, čije će mi društvo uvijek ostati u lijepom sjećanju.

Zahvalu dugujem i svojim profesorima koji su me pratili na studijskome putu, a prema kojima osjećam neizmjernu zahvalnost zbog uvijek lijepog ophođenja i spremnosti na pomoć ili savjet. Jednako tako, zahvalnost osjećam i zbog njihovih predavanja održanih s istinskim žarom koji su me odveli na nezaboravna putovanja te približili kompleksnost i ljepotu jezika i pisane književne riječi. Bez nekoga reda, to su pokojni profesor Darko Gašparović, profesorica Silvana Vranić te profesorica Saša Potočnjak. Izdvojio bih profesoricu Danijelu Bačić-Karković koju pamtim po zanosnim melodično-inspirativnim govorima o raznim djelima svjetske književnosti, koja je uvijek i iznova pružala primjer kakav bi neki profesor (iz područja književnosti) trebao biti. Neizmjernu zahvalnost dugujem profesoru Aleksandru Mijatoviću koji je svojim jedinstvenim predavanjima, pristupom studentima i ljubavlju prema

onome što radi pokazao svu ljepotu teorije književnosti. I posljednja, no najvažnija, mentorica Danijela Marot Kiš koja je uvijek susretljiva, otvorena za prijedloge i suradnju u širokom luku znanosti te i dalje puna razumijevanja.

Iako ovdje mjesto svakako pripada još nekolicini značajnih profesora, naveo sam one koji su kod mene ostavili određen trag te pokazali u punini sve ono što smatram da je odlika velikih profesora, znanstvenika, a najviše – velikih ljudi. Hvala!

## 1. UVOD

Čitajući književna djela, ili pak samo gledajući filmove raznih žanrova, većina ljudi vrlo vjerojatno sreća se ponegdje s nekim naslovom, autorom ili pak tematikom koja spada u žanr SF-a. Žanr SF-a u književnosti još uvijek je nedovoljno istražen, a počeo je dobivati na važnosti i snazi u dvadesetome stoljeću. S druge strane, sagledamo li utopijsku misao, vidimo da je prisutna još od antičkih vremena te je doživjela ostvaraj u književnoj riječi nebrojeno puta. O popularnosti utopijske misli i žanra SF-a najbolje svjedoče razni romani i filmski ostvaraji koji samo utpotpunjuju i (pri)dodaju značenje žanru SF-a, kao i utopijskome viđenju svijeta.

Ovaj rad primarno govori o djelu H. G. Wellsa *Nevidljivi čovjek* kao jednom od njegovih najpoznatijih romana. U svjetlu utopijskog viđenja budućnosti, u prvome planu progovara o utopijskoj misli u književnosti – definicija, povijest utopijske misli, njeni povijesni dosezi i isprepletenost sa žanrom SF-a. Isto tako, teoretski govori o žanru SF-a s obzirom na njegovu poetiku i zakone. Kasnije u radu nailazimo na osnovnu kraću analizu samoga romana, da bi kasnije roman bio detaljno analiziran i oprimjeren prema teoretici i poetici SF-a, kao i prema teoretici utopije/negativne utopije. U mnogobrojnoj literaturi hrvatske ili pak engleske riječi općenito o SF-u ne nailazimo na analizu, oprimjerenje i krajnje određenje romana prema obje teorije, stoga ovaj rad pokušava staviti u svjetlo promatranje Wellsova romana kroz prizmu SF-a i utopijske vizije, ne samo kroz puko navođenje jasno vidljivih općenitih primjera i određenja djela kao takvoga, već i uz teorijsko razlaganje, a kasnije i pojašnjenje na primjeru samoga romana. Osim toga, u manjem dijelu rada se Wellsov roman promatra kroz određenje tijela, nevidljivosti i drugosti kao društveno-kulturnog problema te time otvara nova područja istraživanja i/ili viđenja romana.

Dakle, kao takav, rad je začetak analize i detekcije elemenata SF-a i utopije te iščitavanja tijela, nevidljivosti i drugosti koji u svojoj sinergiji svakako otvaraju razne mogućnosti i šire horizonte prilikom iščitavanja djela na poljima radoznalosti fanatičara znanstvene fantastike, ili pak samo čitatelja željnih pustolovina u neviđene prostore, krajolike, ili susreta s neobičnim bićima i/ili znanstvenim dostignućima.



## 2. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Čitajući razna djela svjetske i hrvatske književnosti te upoznavajući se s raznim junacima, antijunacima, tragičnim sudbinama i nesvakidašnjim svjetovima, interes za ono manje viđeno, možda nepoznato ili nedovoljno proučeno se svakako povećao. Stječući nova znanja iz raznih kolegija svjetske i hrvatske književnosti, teorije književnosti te dobivajući uvid u filozofsko-književne misli, područje moga zanimanja bilo je veliko, no nije se kretalo u određenom pravcu, sve dok nisam naišao na već poznati, no nedovoljno istražen pojam utopije. Nailazeći na imena raznih velikana utopijske misli, poput primjerice Orwella i Huxleya, došao sam na ime Herberta Georgea Wellsa i naslove njegovih djela. Upravo naslovi djela zaista su mnogo govorili o temama koje autor obrađuje, stoga sam se odlučio da krenem u istraživanje njegova opusa.

Iako sam se početno kretao u pravcu utopije, kao prvotnom zamisli rada, s njegovim naslovima koji su uključivali teme kao što su rat svjetova, putovanje kroz vrijeme, nevidljivost, stvaranje nove hibridne vrste križanjem ljudi i životinja te mnoge druge, jasno je postalo da osim utopije, njegova djela uključuju i znanstvenu fantastiku. Od svih njegovih naslova, najviše me privukao roman o nevidljivome čovjeku, o kojem ima najmanje literature općenito, u usporedbi s njegovim ostalim djelima, a one pak na hrvatskome jeziku, uopće nema.

Baveći se ovom tematikom, potrebno je bilo iščitati brojnu literaturu koja je davala uvid u značenje i definiciju utopije, ograničenja i prostor kretanja utopije. Nesumnjivo, jedan od najvažnijih naslova u tom kontekstu je *Povijest utopija* Lewisa Mumforda gdje on detaljno obrađuje povijest utopijske misli, od početaka i onoga što se smatra pretečom prve utopije, pa sve do današnjih utopijskih imena i naslova. Nezaobilazan naslov je bio i *Ideologija, utopija i moć* Rade Kalanja<sup>1</sup> gdje govori o mijenjama utopijske svijesti, posebice s naglaskom na filozofsku narav, zatim *Ideologija i utopija* Karla Mannheima<sup>2</sup> gdje govori o utopiji, problemu utopije i ideologije te mjestima razgraničenja tih dvaju pojmova.

Sljedeći vrlo važan naslov je veliko djelo Darka Suvina *Metamorfoze znanstvene fantastike* koje sam u velikom udjelu iskoristio definirajući znanstvenu fantastiku, određujući

---

<sup>1</sup> Za potrebe ovoga rada naveo sam da Kalanj govori o mijenama utopijske svijesti, no u njegovoj studiji se detaljno obrađuju pojmovi ideologije (i sociologije), utopije i mijenja utopijske svijesti (od Mumforda, Gaucheta, pa sve do Ricoeura) i moći kao teorijskog problema (usp. Kalanj 2010).

<sup>2</sup> Mannheim kao jedan od vodećih sociologa progovara i u spomenutom djelu *Ideologija i utopija* o mišljenju kao problemu, ideologiji i utopiji, utopijskoj svijesti, politici kao znanosti te sociologiji znanja, no u kontekstu ovoga rada i njegovog primarnog predmeta bavljanja spomenuta je samo utopija (usp. Mannheim 2007).

granice iste i dosege, te osvrćući se na samu poetiku toga vrlo kompleksnog žanra. Ta studija posebice je imala važnu ulogu u određivanju pripadnosti romana kojim sam se bavio žanru znanstvene fantastike.

Od velike koristi bila mi je knjiga Patricka Parrindera *Shadows of the Future* kao uvid u Wellsovo stvaralaštvo te analizu pojedinih djela koja nisu izravno predmet bavljanja ovoga rada, no svakako su mi pomogla da dobijem uvid u Wellsov nemali opus. Naslov koji mi je bio od velike pomoći prilikom iščitavanja biografskih podataka o Wellsovu životu, ali i prvog iščitavanja bilo kakve kratke riječi-analize o Wellsovim romanima je knjiga *An H.G. Wells Companion* J. R. Hammonda.

Vrlo bitan naslov koji zauzima mjesto u radu je studija Ann Handcock *Revelation and the Unseen in H. G. Wells's The Invisible Man* koja mi je dala uvid i nova saznanja o mogućnostima čitanja i proučavanja tijela. U dodatak tome, djelo koje nije toliko iskorišteno, no koje mi je svakako pružilo saznanja o promatranju znanosti u ovome romanu je *The Early Fiction of H. G. Wells* Stevena McLeana.

Iako posljednji naslov, no ništa manje važan, jest onaj Ferida Muhića *Filozofija ikonoklastike* u kojoj govori o utopiji, znanstvenoj fantastici te određenjima negativne utopije – porijeklo, motivi, razlozi, itd. Svojim poniranjem u problem negativne utopije te navođenjem primjera, djelo mi je svakako omogućilo dublje razumijevanje utopije te bolje smještanje djela kojim sam se bavio u područje iste.

Osim navedenih naslova koji su bili od najveće pomoći i kojima sam se najviše koristio, ovdje idu i sva ona ostala koja su na neki način pomogla boljem shvaćanju područja kojim sam se bavio, a koja će naći svoje mjesto u poglavlju literature na kraju samoga rada.

Sam diplomski rad sastoji se od uvoda, metodologije istraživanja i pisanja rada, središnjeg dijela, sažetka, zaključka i literature. Pod središnjim dijelom, odnosno dijelovima, podrazumijevam poglavlje gdje teoretski razlažem utopijsku misao, znanstvenu fantastiku, poglavlje gdje govorim ukratko o samome romanu *Nevidljivi čovjek*, zatim poglavlje gdje govorim o elementima znanstvene fantastike i utopije u romanu, poglavlje gdje govorim o nevidljivosti i otkriću/otkrivenju te mogućnostima čitanja tijela, i posljednje, poglavlje o Wellsu i velikome platnu, odnosno filmskim adaptacijama Wellsova romana.

### 3. DVIJE –TRI O PISCU

Herbert George Wells rođen je 21. rujna 1866. u Kentu, točnije Bromleyu, koji je u to vrijeme bio odvojena gradska zajednica, ali je kasnije postao svojevrsno predgrađe Londona. Wells dolazi iz radničke obitelji; njegov otac igrao je profesionalno kriket, a neko vrijeme je i vodio trgovinu raznim alatima. Wellsovi roditelji su često bili zabrinuti zbog njegova krhkog zdravlja te su se pribojavali one sudbine koja je zatekla njegovu mlađu sestru koja je prerano preminula. U dobi od sedam godina, Wells je imao nesreću koja ga je ostavila prikovanog mjesecima za krevet, a u tom periodu postao je strastveni čitatelj kroz čije ruke su prošle razne knjige, uključujući autore kao što su Washington Irving i Charles Dickens (usp. Hammond 1979: 4).

Nakon što je propala očeva trgovina, Wellsova obitelj, koja je također uključivala i dvoje starije braće, borila se s nedostatkom novca. Dječaci su se školovali za trgovca tekstilom, a njihova majka je otišla raditi kao domaćica na jedno imanje. Upravo ondje je Wells otkrio veliku knjižnicu vlasnika u kojoj su mu pod ruku došle knjige Jonathana Swifta, kao i nekih velikana prosvetiteljstva, uključujući i Voltairea. Jedno vrijeme Wells je radio i kao pomoćnik trgovca tekstilom, no brzo je došlo do zasićenja tim poslom koji mu se nije previše sviđao. Ubrzo nakon toga, našao je način da nastavi svoje studije - u osamnaestoj godini dobio je stipendiju za školovanje na *Norman School of Science* gdje je između ostaloga učio i o biologiji, kemiji, fizici, astronomiji. Bio je oduševljen učenjem T.H. Huxleya<sup>3</sup>. Tako je sve do 1893. godine studirao znanost, među čime i biologiju pod njegovom predavačkom palicom. Wells<sup>4</sup> je mnogo vremena posvetio tome da postane spisatelj. Tako je tijekom vremena objavio i kratku priču o vremenskom putovanju pod nazivom *Kronični argonauti*<sup>5</sup>, što je prejudiciralo njegov budući uspjeh na književnom planu (usp. Hammond 1979: 4-19). 1895. godine, Wells je preko noći postao književna senzacija, objavivši *Vremenski stroj*. Roman je bio o engleskome znanstveniku koji razvija vremenski stroj koji omogućuje putovanje kroz vrijeme. Generalno gledajući, iako zabavan, roman istražuje i progovara o temama kao što su neke društvene i znanstvene teme – od klasnih sukoba do evolucije. Iste se

---

<sup>3</sup> Thomas Henry Huxley bio je engleski biolog poznat kao *Darwinov buldog*, zbog svojeg velikog podržavanja Darwinove teorije evolucije (usp. Hammond 1979).

<sup>4</sup> Njegov roman *Otok doktora Moreaua* je neosporni dokaz Huxleyevog utjecaja na njegova djela, barem u ranijoj fazi stvaralaštva, a inače ga i u samome djelu Wells spominje. Wellsova karijera spisatelja zapravo i počinje 1893. godine djelom iz područja biologije, kada je završio isti studij.

<sup>5</sup> Naziv originala - *The Chronic Argonauts* (1888.).

teme pojavljuju i u nekim kasnijim radovima u njegovom nemalom opusu (usp. Hammond 1979: 4-19).

Nakon velikog uspjeha prvog romana, Wells je nastavio pisati ono što bi mnogi s jedne strane nazvali znanstvenim romansama, a s druge počecima znanstvene fanstastike. Uslijedili su radovi kao što su *Otok doktora Moreaua* (1896.), *Nevidljivi čovjek* (1897.), *Rat svjetova* (1898.). U romanu *Otok doktora Moreaua* može se izravno vidjeti Huxleyev utjecaj, radi se o čovjeku koji na otoku susreće znanstvenika koji vrši pokuse i stvara hibride čovjeka i zvijeri. U *Nevidljivom čovjeku* radi se o znanstveniku koji postaje nevidljiv, a istodobno prolazi i unutrašnju preobrazbu. U *Ratu svjetova* govori se o invaziji izvanzemaljaca koja je kasnije izazvala i paniku na američkome radiju, kad je izvedena adaptacija iste priče (usp. Hammond 1979: 4-19).

Uz fikcijsku prozu, Wells je objavio i razne nefikcijske knjige i članke. Nekoliko godina bio je recenzent knjiga za *Saturday Review* u kojem su svoje početke imali James Joyce i Joseph Conrad. 1901. godine Wells je objavio knjigu *Anticipations* u kojoj je iznio svoja predviđanja porasta velikih gradova i njihovih predgrađa, zatim ekonomske globalizacije i raznih vojnih sukoba, a koja su se kasnije pokazala kao zaista točna (usp. Hammond 1979: 4-19).

S političke strane, Wells je bio zagovornik socijalizma; jedno vrijeme bio je član Fabianovog društva, skupine koja je tražila društvenu reformu, a zalagala se za socijalizam kao najbolju varijantu. Wells je istraživao pitanja društvene, tj. klasne i ekonomske nejednakosti, što je vidljivo u njegovom djelu *Kipps* (1905.) koje sam ističe kao jedno od njegovih osobnih i najdražih djela koja je napisao. Napisao je i neke komedije, među kojima se ističe *Mr. Britling Sees It Through* (1916.). Roman je doživio popularnost, a opisuje jednog engleskog pisca prije, za vrijeme i nakon Prvoga svjetskog rata. Wells je upravo tim romanom dokazao svoju sposobnost predviđanja, kao i nekim kasnijim romanima, među kojim su primjerice *The World Set Free* (1914.) (usp. Hammond 1979: 4-19).

1920. godine Wells je objavio *The Outline of History*, njegovo najprodavanije djelo. Radi se o pregledu povijesti, od prapovijesti te prateći događaje tijekom Prvoga svjetskog rata. Inače, Wells je bio uvjeren da svijetu predstoji još jedan veliki rat, a samo to predstojeće ratno razdoblje uključivalo bi njegove ideje budućnosti. Wells je iznio i neke svoje političke ideje; on se zalagao za vrstu globalnog socijalizma – jednu vladu cijelog svijeta. Osim tih zalaganja, bio je i kandidat za člana parlamanta laburističke stranke 1922. i 1923. godine, ali oba pokušaja nisu uspjela (usp. Hammond 1979: 4-19).

1930-ih godina Wells je ušao i u područje filma adaptiravši svoju novelu *The Shape of Things to Come* za veliko platno. Film se zvao *Things to Come*, a odveo je gledatelje na putovanje od Prvog svjetskog rata do dalje budućnosti. U to vrijeme Wells je i radio na ekranizaciji svojih kraćih novela – *The Man Who Could Work Miracles*. Tada već poznati intelektualac i autor Wells je puno i putovao. 1920. godine posjetio je i Rusiju, gdje se sastao sa Vladimirom Lenjinom i Leonom Trotskyem. Nešto više od desetljeća kasnije, imao je prilike razgovarati sa Staljinom i američkim predsjednikom Franklinom Rooseveltom. Tako je 1940. iz ratom zahvaćenog Londona otišao u Ameriku te održao poznati govor – pod nazivom *Two Hemispheres-One World*. Nastavio je predavati i putovati te održavati govore u domeni politike i društva (usp. Hammond 1979: 4-19).

1981. godine Wells udao se za rođakinju Isabel Mary Wells, no brak nije dugo trajao. Nedugo nakon toga vezao se za Amy Catherine Jane Robbins s kojom se i oženio 1895. godine, nakon službenog razvoda od Isabel. S Jane je dobio sinove Georgea Philipa i Franka. Wells je bio otvorenih vidika što se tiče seksa i seksualnosti pa ga zato brak nije spriječavao od seksualnih odnosa s drugima. Tijekom života, imao je brojne veze i afere, a kasnije je živio i odvojeno od Jane. Njegova povezanost s Amber Reeves rezultirala je kasnije 1909. rođenjem kćeri Annom-Jane. Kasnije je Wells gajio određene osjećaje prema feminističkoj spisateljici Rebeci West s kojom je dobio i sina Anthonya. Jane je preminula 1927. godine nakon borbe s rakom (usp. Hammond 1979: 4-19).

Otprilike pedesetak godina Wells je posvetio pisanju, a njegova književna produkcija bila je nevjerojatna. Neki su ga čak kritizirali zbog prevelikog truda koji je uložio u pisanje, kao i samog tempa kojim je pisao i objavljivao radove. Wells je u prosjeku napisao tri knjige godišnje, a svako od njegovih djela prošlo je razne spise i nacрте prije samog objavljivanja.

Wells je skoro do kraja svog života ostao književno produktivan, no pred kraj života se može vidjeti određena doza pesimizma i tame u njegovom radu. Među njegovim posljednim djelima bio je pesimistični esej o kraju čovječanstva pod nazivom *Mind at the End of Its Tether*. Neki su kritičari čak smatrali da je Wellsovo narušeno zdravlje zapravo oblikovalo njegova previđanja i crne slutnje o kraju svijeta (usp. Hammond 1979: 4-19).

Wells je najpoznatiji po svom radu u žanru znanstvene fantastike, no bio je u to vrijeme jedan od najplodnijih društvenih mislilaca. Neumorno je radio na uklanjanju viktorijanskih naslijeđa stavova društvene prirode, moralne i religijske iz javnog života u Velikoj Britaniji na početku dvadesetog stoljeća (usp. Hammond 1979: 4-19). Njegovi romani puni raznih fantazija, fantastičnih motiva i raznih pseudoznanstvenih spekulacija su samo odraz ondašnjeg života i raznih političkih i društvenih previranja, kako u Engleskoj, tako i u

svijetu. Djela koja se smatraju ranijom spisateljskom fazom jesu *Vremenski stroj* iz 1895., *Otok doktora Moreaua* iz 1896., *Nevidljivi čovjek* iz 1897. te *Rat svjetova* iz 1898. Zamjetljivo je da Wells nakon ranije prelazi u srednju spisateljsku fazu u kojoj se može vidjeti postupni prijelaz sa znanstveno-fantastičnih tema na ipak realističnije opise u kojima možemo osjetiti sav naboj i sliku tadašnjeg svijeta u kojem je i sam živio. Istaknuta djela iz toga razdoblja jesu *Kipps* iz 1905. i *Tono-Bungay* iz 1909. U njegovoj posljednoj fazi mogu se vidjeti većinski raspravljačke teme usko vezane uz politiku i društvo (usp. Hammond 1979: 4-19).

Wells je izrazito plodan pisac i u svom je dugogodišnjem i priznatom radu objavio više od osamdeset knjiga. Unatoč sveprisutnim temama katastrofe, posebice u ranijoj fazi stvaralaštva, no svakako i u kasnijoj, Wellsa možemo smatrati glavnom monumentalnom književnom figurom – glasnogovornikom liberalnog optimizma uoči Prvog svjetskog rata. Herbert George Wells umro je 13. kolovoza 1946. u Londonu u osamdesetoj godini života, ostavivši iza sebe opus koji je dokaz njegove veličine kao spisatelja, ne samo u očima Engleza, već i svijeta (usp. Hammond 1979: 4-19).

## 4. TEORIJSKO RAZLAGANJE UTOPIJE I ZNANSTVENE FANTASTIKE

### 4.1. UTOPIJA - TEORIJSKO ODREĐENJE

Kad uopće govorimo o utopiji i/ili distopiji, potrebno je krenuti nekim logičkim slijedom, kako bismo bolje objasnili i približili same termine i pokazali kako se i uz što nadovezuju. Krenimo od postavke da je sve ono što nas okružuje život, odnosno svijet. Ono što mi percipiramo i što nas okružuje jest jedan panoptikum sastavljen od mnogo malih mozaika koji čine veću cjelinu. Dakle, naglasak je na riječima vidimo i percipiramo. Slika koja nas okružuje je promijenjiva u vremenu. Kako vrijeme odmiče, slika se nadopunjuje i konstatno izmjenjuje, kao i ljudski život. U konačnici, mi percipiramo i kreiramo sliku vlastitog života, koliko god je to moguće, iako, s jedne strane, mi smo samo dio jedne više sile koja svima upravlja, no to je sada tema nekih drugih rasprava. Ipak, život pojedinca ovisi o mnogočemu, ponajviše nekim okolinskim faktorima koji svakako imaju utjecaj na spomenutu percepciju jedinice. Bez obzira na vanjski utjecaj, veliki dio onoga što će se dogoditi i što se događa, odnosno što određuje tok događaja, određuje naša percepcija. Bez obzira na stvarnu percepciju, nazovimo je tako, ljudski um je jedan veliki *organum* koji radi pod utjecajem naše volje, pa tako i onog dijela koji se zove mašta, ideja, a uz koje se vezuje svijest. Dakle, zadržat ćemo se na svijesti. Svijest o trenutnom, sadašnjem, realnom stanju, stanju kakvo ono zapravo jest se podudara s bitkom, uzmemo li u obzir poznatu definiciju bitka<sup>6</sup> – sve ono što jest, cjelokupnost svih realnih predmeta i iskustava. Ona svijest koja se ne podudara s bitkom jest utopijska svijest.

Utopija je grčka riječ kojom se označava nepostojeće mjesto (življenja) (*u* – ne, *topos* – mjesto). Radi se o mjestu koje je idealizirano na neki način i koje je predmet ljudskih maštanja i raznih sanjarija. Riječ utopija prvi je upotrijebio u šesnaestome stoljeću engleski mislilac Thomas More koji je svoju popularnost stekao upravo na temelju raznih utopijskih promišljanja novovjekovlja (usp. Kalanj 2010: 114). Utopija je jedan duži period bila naziv za nešto nestvarno, nemoguće, što je kontrast i stoji u opoziciji sa stvarnim svijetom, onim zbiljskim. Upravo u tom nestvarnom koje je u kontrastu sa stvarnim i zbiljskim leži činjenica da ono može biti dobro i loše. Ako se radi o dobrom društvu ili dobrom mjestu življenja, tada se radi o eutopiji, za razliku od lošeg mjesta življenja ili kakotopije (usp. Kalanj 2010: 124). Dakle, vidimo da je tijekom vremena utopija dobila smisao nečeg pozitivnog, s obzirom da ju karakterizira krajnje optimistično gledanje na budućnost. Suprotno tome jest distopija koja ne

---

<sup>6</sup> Vidjeti u Anić (2007.)

sadrži isti optimizam i nadu u budućnost i bolje sutra. Obratimo li pozornost na etimologiju riječi distopija, vidimo da sam prefiks *-dis* označava nešto negativno (dis + topija/raz + mjesto= razmjesto). Većina utopijske literature, uključivši Mannheima i Kalanja, referira se na Majakovskog koji tvrdi da stanovnici distopije žive u strahu i bijedi, vrlo potišteno (usp. Mannheim 2007, Kalanj 2010). Iako govorimo o utopijama kao nečem nestvarnom, zapravo se ne mogu oteti dojmu da upravo te sitne utopije čine naš svijet zanimljivim, drugačijim i podnošljivim, jer kao što je ranije rečeno, dio panotpikuma jest i onaj dio svijesti koji percipira, a tu percepciju uobličuje s našom maštom i stvara jedan finalni produkt. Drugim riječima, mi živimo u određenom svijetu i okolini koji od nas traže reakciju, a koja je stalno prisutna. Reagirajući na vanjske podražaje i okolinu, mi ujedno i tu okolinu modeliramo prema našim zahtjevima, željama, većim dijelom nesvjesnim, što bi značilo da se radi o utopiji.

Ovako sagledana, a vrlo jednostavna i logička činjenica nas ipak navodi na tvrdnju da utopije postoje. One su na dnevnoj bazi dio našeg života i uvjetno tvrdeći, mi zapravo živimo u utopiji. Ona je rezultat između stvarnosti i “zbiljskog“ života koji nas okružuje i jednog nadsvijeta utopije. Zastanemo li malo, ipak postajemo svjesni uloge utopije, a u trenutku kada shvaćamo njezinu ulogu i priznajemo njezinu pojavnost, tada ju i shvaćamo kao *odvojak realnosti* (usp. Mumford 2008: 9).

Dobro objašnjenje zašto nastaje utopija, osim navedenoga, možemo naći u Kalanja koji tvrdi da su se razni i mnogobrojni *-izmi*, većinom postizmi<sup>7</sup> javili upravo zbog činjenice, odnosno određena uvjerenja da je modernost u svakom pogledu dovršena. Tako se *realizam jedinstvene misli svodi na neoliberalni ključ globalizacije*. Upravo je to razlog pojave utopijske svijesti, odnosno njezina preispitivanja, pojave i tematizacije u raznim oblicima<sup>8</sup> (Kalanj 2010: 118).

Ranije spomenuta činjenica da mi modeliramo okolinu i zapravo živimo u utopiji potvrđuje i Mumford u svome djelu *Povijest utopija* gdje govori o dvama svjetovima, unutarnjem i vanjskom. Unutarnji svijet modelira onaj vanjski, a naziva ga *idolumom* ili *svijetom ideja*, kako sam kaže, pritom ističući da riječ *ideja* koristi ne bi li opisao subjektivni svijet, duhovni svijet koji bi obuhvaćao fantazije, projekcije, racionalizacije, predodžbe, no i

---

<sup>7</sup>Primjeri postizama na koje pritom mislim su postmodernizam, postkomunizam, postkapitalizam, itd.

<sup>8</sup>Nešto što možemo navesti kao dodatnu potvrdu o kompleksnosti teme utopije jest činjenica da je primjerice francuski časopis *Le magazine littéraire* posvetio cijeli broj problematici utopije koja se navodi kao problem književno-društvene sfere. U istome se broju spominju i prve utopije te njihov značaj (Daniel Defoe, Thomas More, Jonathan Swift). Štoviše, 2004. godine u Meksiku održan je međunarodni skup “Čitanja utopije“ u suradnji s projektom UNESCO-a “Putovi mišljenja“, a posvećen je problematiziranju utopije sa strane više znanstvenoteorijskih područja (usp. Suvín 2010).



uvjerenja pomoću kojih ljudi oblikuju svoje reakcije i ponašanje. Vanjski svijet za njega je fizički svijet, sve ono što nas okružuje. Mi kao bića smo u zavisnoj korelaciji sa tim vanjskim svijetom, jer kao živa bića moramo disati, piti vodu, jesti hranu, itd. Takav vanjski svijet omeđem našim potrebama i življenjem je svijet čije su granice oštre i jasne, no bez njega ne možemo, svjesni smo da smo dio njega i priznajemo ga. Ono što je predmet našeg zanimanja, jest svijet ideja na koji ćemo se vratiti. Unutarnji i vanjski svijet se prožimaju, što je ranije istaknuto. Unutarnji svijet, idolum, kako ga Mumford naziva je svijet u koji bježimo kada nam je potrebno. Takav unutarnji svijet je utočište i bijeg od vanjskog svijeta koji ima čvrste konture koje ponekad stoje kao neprobojan štit i priječe nam prolaz. Povlačeći se u našu uvijek sigurnu zonu, unutarnji svijet, modeliramo vanjski svijet te ga preoblikujemo, odnosno neke činjenice svakodnevnog svijeta *prikupljamo, sortiramo i filtriramo*, a idolumom obrađene činjenice natrag vraćamo u svakodnevni svijet i projiciramo ih u jednom novom svjetlu. U takvom slučaju, imamo dvije funkcije – prva je bijeg ili kompenzacija, a kako sama riječ kaže, cilj je bijeg od raznih životnih teškoća i/ili frustracija, dok je druga stvaranje određenih uvjeta za bijeg, tj. izbavljenje u budućnost. Obje funkcije karakteristične su za utopije bijega i utopije rekonstrukcije. Utopije bijega ostavljaju vanjski svijet kakav jest, dok ga druge preobličavaju. Utopija bijega nije korisna, uzmemo li u obzir da nikakav duži bijeg nije dobar jer nas udaljava od intervencije stvarnih činjenica (usp. Mumford 2008: 12-13).

Što se tiče razgraničenja utopije i ideologije, s obzirom da su bliski pojmovi, bitno je naglasiti da se u srži utopije i ideologije naposljetku traži realnost. Jedno i drugo su moderne predodžbe i *suprostavljaju se velikom zavođenju svijesti, tendenciji misli da ostaje pri samoj sebi, prikrivaju zbiljnost ili je jednostavno prestižu. Dakle, u mišljenju ideologije i utopije još se jednom pojavljuje pitanje o zbilji. Obje predodžbe sadrže zahtjev da mišljenje treba pokazati svoje realno pokriće. Samo je problem zbilje u međuvremenu postao upitan. Sve strane traže tu zbilju u svojem mišljenju i djelovanju i nije im čudno što se ona različito prikazuje* (Mannheim 2007: 111-112).

Nije uzgred spomenuti, kako Suvin navodi, referirajući se na Oxfordski rječnik, utopiju kao *verbalnu konstrukciju* koja je definirana je kao:

1. Zamišljeni otok koje ima vlastiti savršen sustav – politički, pravni, društveni.
2. Svako zamišljeno i udaljeno mjesto, odnosno područje.
3. Mjesto, država, stanje koji su idealni u smislu uređenja (politika, pravo, zakonodavstvo, običaji,..) – nemogući idealni program. Iako nigdje među ovime ne vidimo definiciju utopije kao književnog žanra, ipak je razvidno iz navedenih definicija, s posebice prve koje se odnosi na Morea. Tako je utopija određena udaljenost od autorova i/ili (moguće) čitateljeva

empiričkog okružja. Osim navedenih definicija, Suvin navodi još nekoliko definicija utopije iz poznatih radova:

1. Utopije kao idealne slike svjetova čije postojanje ne možemo dokazati i u čije postojanje ne možemo stoga biti sigurni.
2. Na tragu Morea – opisao je društvo koje je toliko savršeno da možda nije uopće ostvarivo; smješteno je u nekoj nepoznatoj daljini, a očišćeno je od svih propusta i nedostataka našeg svijeta te živi u skladu.
3. Zajednica čiji stanovnici žive u savršenim uvjetima.

Ono što je vidljivo iz svih definicija utopije – sve se oslanjaju na činjenicu da su to zamišljena idealna mjesta, društva. Jednostavnije rečeno, kako Suvin navodi, *laičke varijante raja*.

Kako sam smatra, tri su osobine koje razlikuju utopiju od ostalih oblika književnosti ili nagađanja:

1. Fikcijska je
2. Opisuje određenu državu ili zajednicu
3. Njezina je tema (politička) struktura te države, odnosno zajednice.

U samoj riječi utopija, pa i ideologija, tematizirao se cijeli jedan nov svijet, jer se u njihovom mediju smisla odnosi pokazuju na nov način. Određivanje utopijskoga pak polazi s određenog stupnja bitka; današnje utopije mogu postati sutrašnjim realnostima. Sam pojam utopijskoga određuje vladajući sloj koji je uvijek kontrast postojećem poretku bitka. Tako je primjerice utopija građanstva u usponu bila ideja slobode. U datom povijesnom trenutku, ona je zaista i bila svojevrsna utopija i htijenje, a kasnije se pretočila i u zbilju (usp. Suvin 2010: 83-85).

## **4.2. POVIJEST UTOPIJSKE MISLI**

Prvim primjerom utopijskoga djela smatra se Platonova *Država* iz vremena ratova Atenjana i Sparte u četvrtome stoljeća prije Krista, koja je postala nadahnuće za sve kasnije pisce utopije. Njegova država se temelji na zemljoradničkom načinu života, odnosno uzgoju pšenice, ječma, maslina, grožđa. Temelje zajednice opisuje s par jednostavnih, no upečatljivih opaski. Dakle, svatko tko ne vidi nešto dobro u njegovome shvaćanju života kod rasprava o staležima, odgoju i dužnostima, neka pogleda sliku koju donosi društvo u cjelini. To je društvo koje se jednostavno nameće pitanjem ljudskih potreba, a ljudi imaju mnoge potrebe; onoliko potreba, koliko je i različitih ljudi. Upravo kad se takvi različiti ljudi okupe, čine jednu državu, u kojoj rade i razmjenjuju dobra radi zajedničke koristi. Nepravedna država

prema njemu nastaje umnažanjem potreba i viškova. Jednostavno rečeno, umnažanjem potreba, granice države se šire, a proporcionalno tome, širi se i ponuda poslova. Tako se u jednome gradu, a i državi, pojavljuju osim nekih osnovnih zanimanja, i ona suvišna koja nisu prijeko potrebna. U tom trenutku, s obzirom na suvišna zanimanja, dolazi do povlaštenih praznina, kako ih sam naziva. Tako će i sama zemlja koja je nekad mogla uzdržavati svoje stanovnike, postati premala i tražiti dio tuđe zemlje, a tuđa zemlja obrnuto, nakon čega će dolaziti do gomilanja bogatstva, no još bitnije od svega, ratova. Platon jasno iznosi činjenicu da zajednica kao takva, mora imati određen standard življenja, fizički ponajprije, a tu bogatstvo i razne želje nemaju veze s tim istim standardom. *Dobro je ono što je nužno, a ono što je nužno nije, zapravo, mnogo dobara.* Kako on smatra, bogatstvo i siromaštvo su dva uzroka kvarenja umijeća – jedno stvara raskoš, lijenost i prevrat, a drugo prevrat, prostotu i rđavu radnu djelatnost. Isti standard življenja ne predlaže za svih. Staležu i puku, svakome bi dao sredstva nužna za život i po potrebi oduzeo sve što nije nužno. Sreća je za njega ono što čovjek može dati životu, a ne uzeti od njega. Što se tiče samoga rada, u ekonomskim dijelovima djela *Država* ga naprosto nema. Očigledno Platon taj problem zaobilazi, iako je to pitanje koje se jedno od prvih nameće u današnjem svijetu. Takvo što je za shvatiti, s obzirom da se Platon s tim problemom nije suočio, odnosno nije ga bilo u njegovo vrijeme. I na kraju, zdrava zajednica je za Platona sklad svih njenih dijelova – snage i vitalnosti. Ističe vladara, radnika i ratnika te funkcije u koje se moraju oni uklapati i obavljati – biološku selekciju, obrazovanje i disciplinu. Biološku selekciju, tj. razmnožavanje bi obavljali oni najmudriji, najjači i najljepši. Idealno društvo ne nosi pohlepu, lijenost, ropstvo i prisilu, već svi rade kako bi živjeli u skladu sa zajednicom. Ona zato ne može biti skupina pojedinaca od kojih svatko ponaosob želi nešto najbolje na sebe, a za ostatak sugrađana ne mari. Dobrota i sreća proizlaze iz življenja u skladu s prirodom, poznavanja samoga sebe i pronalaženja prirodne sklonosti pojedinca k određenom poslu (Mumford 2008: 29-50).

Iako je Platon prvi progovorio o utopijskome društvu, prošlo je gotovo dvije tisuće godina do sljedećeg autora utopije, Thomasa Morea, kancelara u službi Henrika VII. Posjetivši Ameriku i Indiju, More govori o zemlji na drugoj strani svijeta gdje su stvari bolje. Kako sam kaže, nijedna institucija nije odveć fantastična da ne bi mogla postojati na drugoj strani svijeta, kao ni nijedan način življenja na drugoj strani svijeta koji populacija ne bi mogla slijediti. U njegovoj utopiji sve leži na kontrastu luksuza, i jada i bijede s druge strane. Oni siromašni prose, a oni koji imaju ponosa krađu. Zakoni nisu dovoljno strogi ili se ne primjenjuju kako valja. Prizor Moreove ekonomije i politike prizor je današnjeg društva. More opisuje život kakav vidi oko sebe, no današnji čitatelji prepoznaju obrise našeg vremena

i naših ličnosti. U kraćim crtama, obrađivati zemlju radije nego *osloboditi se od posla, jesti i piti radije nego zarađivati novac, razmišljati, sanjati i smišljati nove stvari radije nego povećavati ugled*. Srž takvog načina života jest prigrljenje stvarnosti, a odbacivanje sjene. Moć, bogatsvo čast i slava su apstraktni i od njih se ne može živjeti. U takvoj utopiji čovjek može i ima priliku biti čovjek jer nitko drugi nema priliku biti čudovište, a glavni cilj kojem svaki čovjek teži jest razvijanje sebe do točke vrhunca (usp. Mumford 2008: 57-76).

Nakon Morea, imena koja je bitno spomenuti jesu Johann Valentin Andreae s djelom *Christianopolis*, Francis Bacon s djelom *Nova Atlantida* i Tommaso Campanelli s djelom *Grad sunca*. Andreae je putnik, propovjednik i društveni reformator. Govoreći o svom društvu *Christianopolisa*, naglašava svoje poglede na život, ističe razne moralne po(d)uke. Tako se usmjerava na život poslije smrti i naširoko opisuje svijet koji nije pokvaren. U ovome djelu dolazi do izražaja Andreaein osobni ton i duboki uvid u društvo o kojem govori, kao i vrlo istaknuti sudovi i prijedlozi. Za razliku od njega, Francis Bacon i Tommaso Campanelli se zadržavaju na potpuno drugačijim detaljima – Bacon s jedne strane na odjeći i shvaćanjem raznih formi, a Campanella sa ponekim detaljom sličnosti sa Platonovom *Državom*, no oboje su još prilično udaljeni od prave utopije i takvog društva/države (usp. Mumford 2008: 77-95).

Osim spomenutih djela koji se smatraju počecima i prvim utopijama, bitno je spomenuti i neka distopijska djela koja svakako zauzimaju nezaobilazno mjesto u europskoj i svjetskoj književnosti. Jedno od njih jest distopija ruskog autora Jevgenija Zamjatina *Mi*, nastala 1920. godine, a tiskana 1921. godine. Djelo je znanstveno-fantastični roman čija je radnja smještena u budućnosti. Cijelo čovječanstvo ima jednog vlada, Dobrotvora. Ljudi se nalaze pod strogom kontrolom i žive pod određenim uvjetima; žive u staklenim kućama koje imaju brojeve, a pod stalnim su nadzorom zaštitara. Zamjatin je ideju crpio iz ondašnjeg vremena i boljševičkih događanja u Rusiji. Roman sadrži neke alegorije koje upućuju na totalitarizam i staljinizam te je zbog toga imao zabranu objavljivanja sve do 1988. Smatra se da je to djelo imao utjecaj na ono Aldousa Huxleyja, *Vrli novi svijet* i 1984. Georgea Orwella (usp. Šejić 2006).

Djelo Georgea Orwella *1984*. smatra se najboljim primjerom distopijskoga romana, a javlja se u Velikoj Britaniji 1930-ih godina. Popularnost ovoga djela ni dan danas ne jenjava, a razlog tome je možda u činjenici da oslikava najekstremniji prikaz društva i društvenog sistema, no još više zbog same činjenice da društvo koje je u tom romanu oslikano je moguće i ostvarivo, koliko god se to činilo nemoguće. Inače, sam roman počiva na manipulaciji, sveprisutnoj špijunaži i kontroli. Prvi puta spominje se i *Veliki Brat*, odnosno njegovo oko koje sve prati, a simbolizira vlast, no istovremeno sigurnost i prijatnju. Smatra se da je roman

od velikog značaja upravo zbog iznesenih ideja koje su moguća prijetnja budućem društvu, s obzirom da su ostvarive. Upravo je tim romanom (ne)izravno utjecao na buduće utopijske autore, no i na razvoj smjera same utopijske literature. Aldous Huxley također je jedan od utopijskih pisaca na koje je neposredno utjecao Zamjatin. Njegovo najpoznatije djelo je *Vrli novi svijet*, koji je također doživio veliku popularnost, u tom razmjeru, da sama naslovna sintagma upućuje na neko društvo koje je u raspadu i s kojim nešto ne valja. Roman progovara o društvu koje je kontrolirano od samog začeca te kroz cijeli život. Društvo je to kemijskih supstanci, ispiranja mozga i Henrya Forda koji je božanstvo. Roman progovara o temama kao što su seksualnost, religioznost i duhovnost, filozofija, mediji, umjetnost, obitelj, itd. Kao i kod Orwella, Huxleyev roman je upozorenje sadašnjeg društva na blisku budućnost i ono što nas može dočekati (usp. Šejić 2006; Lechpammer 2018).

### 4.3. UTOPIJA I ZNANSTVENA FANTASTIKA

Govoreći ranije o utopiji, a sada počevši o znanstvenoj fantastici, ne možemo ne povezati ta dva pojma i vidjeti gdje i kako se oni dodiruju. Kao što je mnogo puta rečeno, utopija je *kodifikatorska, konkretna i detaljna*, ona iscertava budućnost. Njezina temeljna funkcija jest drugost – drugost imaginacije o kojoj govori i koju predskazuje – no s obzirom da je ukorijenjena u dati vremenski tok, tok povijesti i zbivanje toga duha, ona dobiva jedno sasvim novo obličje koje se ne može prikazati. Tako je utopijska svijest ona svijest koja nam omogućava i dopušta da usmjeravamo svoje lice i pogled k budućnosti i drugačijem društvu koje tada nosi dva obličja; u početku je to imaginarni realizam, zatim *revolucionarno iščekivanje nepredočivog*. Ujedno je to određena *anticipacijska priča*, određene potencijalno moguće budućnosti, a s druge vjera u revoluciju koja (možda) donosi neku bolju budućnost. Pozivajući se na Gaucheta, Kalanj ističe da se *science fiction kao određena moć evokacije alternativne realnosti javlja s nestankom sposobnosti sadržajnog prikazivanja utopije*. Ona počiva na određenim preradama, bilo imaginacijske prirode ili spekulativne, a u prvome redu, prikazima i prezentacijama znanosti i mogućih znanstvenih dostignuća. Znanost postaje predmet igre i glavni predmet bavljenja. Imamo prilike vidjeti u takvim djelima već ostvarena ili potencijalno ostvariva znanstvena, odnosno tehnološka dostignuća. Znanstvena fantastika ili općeprihvaćen termin svjetske književnosti i umjetnosti uopće, *science fiction*, jest vrsta pripovijedanja o različitim stvarima, toposima i idejama. Ona uključuje razna putovanja u druge svjetove, istraživanja svemira, drugih planeta te razna (među)planetarna putovanja. Takav tip proze je većinom utopijskog karaktera jer sadrži određene zamišljaje raznih stvari,

pojava i pojedinaca u utopijskome svjetlu, no može biti i distopijski. Isto tako, može biti smješten u prošlosti, kao i budućnosti. U mnogim znanstvenofantastičnim pričama tema djela jesu neka bića s drugog planeta, bilo njihov dolazak ili posjeta književnih likova na njihove prostore, te svakako neki tehnološki izum koji mijenja određena stanja (vrijeme, mjesto, itd.). Osim tehnoloških inovacija i promjena, mjesto zauzimaju i znanstveni eksperimenti, te razne promjene – ekološke, klimatske, društvene. Inače, taj općeprihvaćeni naziv *science fiction* je prvi puta spomenut 1851. godine na Svjetskoj izložbi. Kako je naziv složenica dvaju riječi te uključuje znanost i fantastiku, od tada taj književni žanr fikcionalno propituje utopijske i distopijske mogućnosti, kao što su roboti, izvanzemaljski život, mogućnost putovanja kroz vrijeme, nevidljivost, itd. Jednim od najvećih imena znanstvene fantastike smatra se Herbert George Wells sa djelima *Vremenski stroj* (1895.), *Čudesna posjeta* (1895.), *Otok doktora Moreaua* (1896.), *Rat svjetova* (1898.), *Prvi čovjek na mjesecu* (1901.) te mnoga druga (usp. Kalanj 2010: 153-155).

Wells je inače jedan od najplodnijih engleskih pisaca koji je napisao mnogobrojne znanstvenofantastične i druge priče. Moglo bi se reći da je jedan od tvoraca raznih znanstvenofantastičnih ideja. Isto tako, ne smijemo zaboraviti Julesa Vernea kao jednog od istaknutih pisaca znanstvene fantastike (*20 000 milja pod morem*, *Putovanje u središte zemlje*,...). Kako to obično biva sa svime, što se o znanosti dalje istražuje i/ili piše, a ona sve više napreduje uzimajući sve veći mah, već se danas propituju granice (ne)mogućeg, a sama znanost progovara sve više o temama kao što su teleportacija, vječna mladost, kontrola misli, hibernacija, nevidljivost, povratak nestalih vrsta, itd., koje nalaze svoj put i do književnosti. A književnost, kao što znamo, ne poznaje granice (usp. Kalanj 2010: 153 – 155).

#### **4.4. POETIKA ZNANSTVENE FANTASTIKE**

Važnost znanstvene fantastike sve je više rasla, posebice u razvijenim i industrijskim zemljama kao što su Ujedinjeno Kraljevstvo, Japan, SAD, bivši SSSR, i druge. SF je utjecala posebno na mlađu generaciju, mahom na studente, pisce, čitalačku publiku koja cijeni nove ideje i vrijednosti<sup>9</sup>. SF posjeduje blisku srodnost s nekim književnim podžanrovima koji su

---

<sup>9</sup> Govorivši uopće o SF-u, smatram da je potrebno spomenuti isticanje Kalanja da je utopijska svijest zapravo sastavni dio svakodnevnih zbivanja u sadašnjosti. Ona je ugrađena u ideju revolucije i zadobiva utopijski karakter krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Pod okriljem revolucije, njen cilj i nakana su zabašureni prikazivanjem priželjkivane budućnosti. Zato su najznačajniji promicatelji utopijske misli slali kolektivne prikaze mogućih i potencijalnih budućih idealnih društava i sustava. Prikazujući idealna društva i sustave, oni nisu imali na umu ideju o prikazivanju utopije, već su smatrali takav prikaz samo odrazom ondašnjih tendencija (usp. Kalanj 2010 : 151-152).

se razvili u različitim mjestima i vremenima književnosti, kao primjerice srednjovjekovna priča o nekom sretnom otoku, priča o čudesnim putovanjima, *planetarnim romanom*, renesansom i baroknom „utopijom“, političkim romanom, antiutopijom. SF zadržava određenu granicu između naturalističkih ili empiričkih žanrova s mitom, pastoralom, bajkom i *fantasyem*, od kojih se razlikuje po pristupu i društvenoj funkciji<sup>10</sup>. Jedan od najvećih istraživača znanstvene fantastike i hrvatski teoretičar književnosti, Darko Suvin, smatra SF književnost kao *književnost spoznajne začudnosti*. Ističući ovu sintagmu, napominje da se u obzir mora uzeti književnu tradiciju koja je kroz vrijeme ipak ostala dosljedna sebi, no može se odijeliti od nefikcijskoga utopizma, naturalističke književnosti i ostale nenaturalističke beletristike. Interes za čudesnim u književnosti postojao je vrlo rano. Već su raniji pripovjedači bajki govorili o raznim čudesnim putovanjima iza gore, u susjednu dolinu i slično – sanjarije, *voyage imaginaire*<sup>11</sup>, obavještajni izvještaj. Tako ističe neki daleki otok u oceanu kao jedan od paradigmatičkih primjera SF-putovanja, a o kojima su pisali Verne, Wells i drugi, kao i Wellsovu dolinu u *Zemlji slijepih* kao *locus* utopijske čežnje. S obzirom na navedeno, ističe kako bi se dalo zaključiti da se SF ne rađa iz osnovne znatiželje, već je to *semantičke igra bez jasnog označenika*, žanr koji je sljubljen s nadom u otkriće nečega idealnog (plemena, države, teritorija, inteligencije ili nečeg drugog), a u krajnoj suprotnosti strahom i odbojnošću prema suprotnome. Ona predstavlja mogućnost postojanja drugih *čudnih, kovarijantnih koordinatnih sustava i semantičkih polja* (usp. Suvin 2010: 35-38). Dakle, *science fiction je najvidljivija i najutjecajnija forma futurističkog mišljenja u suvremenoj popularnoj kulturi. SF konceptualizira sadašnjost i svojevrsna je akumulacija ideja i refleksija o budućnosti* (Lombardo 2015: 5-24)<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup>Suvin vrlo dobro naglašava i pojašnjava činjenicu da se nerijetko *fantasy* trpa u isti koš sa SF-om, prilikom čega nastaje nešto što možemo smatrati svojevrsnim književnim hibridom ili spojem SF-a i *fantasya*, žanr znanstveni *fantasy*. Govoreći o tome, zaista je potrebno naglasiti činjenicu da je SF fikcija čiji je novum potvrđen, dok je *fantasy* fikcija čiji novum nije spoznajno potvrđen. O znanstvenom *fantasyu* govori kritički, pritom se pozivajući na Jamesa Blisha koji je rekao kako se u tom žanru veći dio priče poziva na uvjerljivost, no ona se isto tako može i odbaciti, s obzirom da nije vezana uz kakvo načelo. Tako u pravom *fantasyu* određena akcentirana novina odbacuje onu spoznajnu logiku, a usmjerava se na 'okultnu' (s obzirom na vjeru – kršćanska, ateistička, ...), ili je mješavina tih dvaju. Smatra da su problem u dokučivanju žanra slučajevi koji se smatraju "neriješenima" ili graničnima, i o kojima se još uvijek vode znanstvene polemike. Jedan od takvih primjera je *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydeja*. Kako dalje pojašnjava, to djelo moralne alegorije dobra i zla, zaista leži u sukobu znanosti i fantastike; s jedne strane, korištene su određene kemikalije, dok pak kasnije u djelu pretvorba između Hydeja i Jekylla odvija snagom volje i želje. On u tom slučaju vidi korištenje znanosti u prvome slučaju pretvorbe uz pomoć kemikalija kao svojevrsno dodatno opravdanje i svojevrsnu znanost u pseudoznanosti, odnosno, neizbrisivi dokaz prisutnosti znanosti za čitatelje koji bi mogli vidjeti u djelu samo *fantasy* ili alegoriju koja počiva na moralnom konfliktu. S obzirom na sve rečeno, evidentno je da je to djelo znanstveni *fantasy* (usp. Suvin 2010: 117-119).

<sup>11</sup>Franc. *voyage imaginaire* = čudesno, imaginarno putovanje

<sup>12</sup>Za više pogledati članak Lombarda u časopisu *Journal of Future Studies* gdje govori detaljno o SF-u (kao načinu života, naraciji budućnosti, itd.) (usp. Lombardo 2015: 5-24).

Što se genološkog određenja SF-a tiče, najbolje bih to mogao pojasniti ukratko iznošenjem Suvinovog prikaza u kojem opisuje genološki sustav shematski. Tako u prvome navodi parametre naturalistička i začudna te spoznajna i nespoznajna, a u drugome povijesna i začudna te višedimenzionalna i jednodimenzionalna. Dakle, prema njegovom shematskom prikazu, SF bi bila spoznajna i začudna književnost, no svakako i višedimenzionalna (usp. Suvin 2010: 58-59).

SF kao žanr pristupa nekom izmišljenom teritoriju ili sanjariji na jedan potpuno činjeničan način, što je uostalom i jedna od odlika same fantastične književnosti, odnosno dekonstrukcijskog pristupa; on nas navodi da vidimo svijet fantastike potpuno normalnim i uobičajenim, a slika svijeta je izokrenuta. Tako SF književnost koristi neku fikcijsku pretpostavku koju zaodjene znanstvenom činjeničnošću. Jednostavnije rečeno, SF činjenično izvješćuje o fikciji, što je *ptolomejski zatvorena predodžba svijeta*, odnosno jedan nov pogled koji podrazumijeva i drugačiji skup pravila – pristup začudnosti<sup>13</sup>. Prikaz koji začuđuje jest onaj prikaz koji nam omogućuje da prepoznamo njegov predmet, no taj isti predmet nam se istodobno čini nepoznat i nov. Začudan prikaz nosi dvostruku dualnost, on je istovremeno spoznajan i stvaralački, a isto tako pripada i znanosti i umjetnosti – znanost u ulozi umjetnosti ili umjetnost u ulozi znanosti. Kad govorimo o pristupu začudnosti, bitno je naglasiti distinkciju između SF književnosti i mita kao vrste koja također nosi pristup začudnosti. Za SF su pravila uvijek jedinstvena, promjenjiva i podložna spoznajnome promatranju, dok je mit suprotan jer on međuljudske odnose smatra kao nešto natprirodno određeno. Mit nosi u sebi konstantnost motiva, dok je za SF karakteristična njihova promjenjivost. Mit naglašava da će objasniti bit pojava, dok ih SF ističe kao probleme koje treba istražiti i vidjeti kuda vode. *SF je dakle književni žanr za koji su nužni i dovoljni uvjeti prisutnost i međudjelovanje začudnosti i spoznaje, a glavna mu je formalna tehnika imaginativni okvir alternativan autorovoj empiričkoj okolini. SF ima vlastiti repertoar funkcija, konvencija i tehnika, kao primjerice prijenos lokusa začudnosti iz prostora u vrijeme. SF je usmjeren na razne elemente promjenjive prirode, no istodobno one koji su trag budućnosti. Može se naći u nekim promjenjivim razdobljima povijesti, primjerice u šesnaestome stoljeću, sedamnaestome, devetnaestome te dvadesetome stoljeću (Suvin 2010: 39-41).*

U znanstvenoj literaturi često se postavlja pitanje kako se zapravo može odrediti koje područje pripada SF-u. Odgovor na to dan je u samoj sintagmi *spoznajna začudnost*. Dakle,

---

<sup>13</sup> Pristup začudnosti se pojavljuje još u ruskih formalista, što je početak suvremene teorije književnosti. Temeljno pitanje strukturalista je kako od jezičnog materijala nastaje književno djelo, a taj postupak jest ključni pojam. Jedan od najpoznatijih ruskih formalista je Viktor Šklovski.



spoznaja, odnosno spoznajna inovacija ili *novum*, dio je sintagme koji se odnosi na određenu inovativnu spoznaju unutar SF-a. Ta spoznaja kao pojava odstupa od stvarnosne norme autora i čitatelja. Sama pojava spoznaje koja je totalizirajuća zahtijeva izmjenu cijelog svijeta priče ili njezinih pojedinih dijelova. Osnovna napetost stvara se između dva pola čitatelja, onog čitatelja koji predstavlja osobu određenog datog vremena – našeg vremena, i čitatelja koji pripada novome, nepoznatome, koji uvodi sam *novum*, odnosno spoznaja. *Novum je posrednička kategorija čija objasnidbena snaga proistječe iz izuzetne mogućnosti povezivanja književnih i izvanknjiževnih, fikcijskih i empiričkih, formalnih i ideoloških područja, ukratko, iz njegove neotuđive povijesnosti* (Suvin 2010: 111-119).

*Novum* je teško odrediti nekom definicijom koja bi ga statički objašnjavala, a upravo iz razloga što ga uvijek i iznova određuju neka jedinstvena, nadolazeća, nepredvidiva zbivanja. *Novum* tako može biti u smanjenom opsegu, nešto kao nova naprava ili tehnološki izum (uređaj, tehnika, izum, pojava, odnos), ili u većem opsegu, u rangu likova, prostora, odnosa koji su u svojoj biti novi i nepoznati. Dakle, *novum* se navodi kao nužna kategorija, odnosno kao nužni preduvjet SF-a, a potvrda određene novine (znanstvene činjenice) dovoljan je preduvjet SF-a, kako Suvin ističe (usp. Suvin 2010: 112-114).

U SF-u prevladava naracijska fikcija kojoj je, dakako, nezaobilazni element SF-a, ono što ga sačinjava – *novum*. On je primordijalan te određuje cijelu ili glavnu logiku naracije. Kako je ranije spomenuto, javlja se nova stvarnost, putem spoznaje ili *novuma*, no pitanje je koja je ta stvarnost, je li ona autorova ili nadređenija, odnosno “stvarnija“ od one već stvarne. Ona nije nadređenija onoj prisutnoj stvarnosti, niti je stvarnije od te, već je autorova, mogli bismo tako uvjetno reći; ona je *alternativna na razini autorove iskustvene stvarnosti*. Suvin ističe da je takva alternativna stvarnost jednostavno *korelat novuma, s drugačijim povijesnim vremenom koje pak odgovara drugačijim međuljudskim odnosima i društvenokulturnim normama što ih naracija ostvaruje*. Njeno postojanje je simbolizirano kretanjem od stvarnosne norme autora, čitatelja koji je implicitan, do *novuma* ostvarena naracijom (ne bi li se shvatio zaplet), a zatim ponovnim kretanjem, odnosno vraćanjem do autorove stvarnosti. Bitno je naglasiti da se u tako opisanom smjeru kretanja ta ista autorova stvarnost do koje smo ponovno došli zasigurno tumači na jedan nov način, s obzirom na kretanje koje je obišlo i *novum*<sup>14</sup>. Govoreći o *novumu* i pritom spomenuvši razliku između autorovog svijeta i nove stvarnosti, moramo naglasiti da ona podrazumijeva određeni pomak stvarnosti putem nekog

---

<sup>14</sup> Taj čin promatranja na jedan nov način, s obzirom na smjer kretanja i sam sadržaj puta, čini neku vrstu kolebanja, a koje Šklovski i Brecht nazivaju začudnošću, koja dolazi kao nazaobilazna posljedica bilo kojem sematički izrečenog *novuma* (pjesnički, dramski,...), kako Suvin navodi (usp. Suvin 2010: 121).

sredstva, kako Suvin uočava. Jedno je sredstvo putovanje u novi lokus, a drugo katalizator koji preobražava autorov svijet, odnosno okolinu u neki novi lokus. Najbolji primjeri za to su Wellsova djela *Vremenski stroj* i *Nevidljivi čovjek*, o kojem će kasnije biti riječ (usp. Suvin 2010: 120-122).

## 5. O ROMANU *NEVIDLJIVI ČOVJEK*

Današnjem čitatelju dvadeset i prvoga stoljeća vrlo vjerojatno je teško zamisliti kakvo uzbuđenje i svježinu je donio sa sobom roman *Nevidljivi čovjek* kada je prvi puta objavljen 1897. godine u nastavcima u novinama *Pearson's Weekly*, a kasnije iste godine i kao knjiga, odnosno cjeloviti roman. Suvremenome čitatelju koji nailazi na Wellsova djela po godinama publiciranja, svakako dođe pod ruku i ovo djelo koja se smatra djelom iznenađujuće imaginacijske snage. *Nevidljivi čovjek* je naracijsko djelo, no s određenim pomakom u naracijskoj vještini iznošenja same priče, od recimo djela *The Wonderful Visit* iz 1895. ili djela *The Wheels of Chance* iz 1896. godine. Već u početnome odlomku nailazimo na književnoga umjetnika, odnosno pisca koji izvrsno poznaje svoj medij (usp. Hammond 1979: 87-88): *Stranac je stigao početkom veljače, jednog hladnog dana, kroz oštar vjetar i pršteći snijeg, posljednju snježnu mećavu te sezone, preko humaka, pješačeći kako se činilo od željezničke postaje Bramblehurst i noseći maleni crni putni kovčeg u ruci na koju je navukao debelu rukavicu. Bio je umotan od glave do pete, a obod mekana pustena šešira skrivao mu je svaki djelić lica osim sjajnog vrška njegova nosa; snijeg mu se nagomilao na ramenima i grudima, i dodao bijelu kukmu na teret koji je nosio. Uteturio je u svratište "Kočija i konji" više mrtav nego živ, kako se činilo, i bacio svoju prtljagu na pod* (Wells 2002: 5).

Uspoređujući ove uvodne rečenice s uvodnim rečenicama nekih njegovih ostalih, ali ranijih fantastičnih djela, kao što je recimo *Vremenski stroj*, možemo vidjeti kako je u ovome djelu potpuno realističan i činjeničan, što je dokaz njegove spisalačke spretnosti i razloga zašto je roman uopće toliko hvaljen od strane nekih njegovih prijatelja kao što su George Gissing i Arnold Bennet. Bez obzira na pomalo fantastičan naslov samoga djela i naziv prvoga poglavlja (*Dolazak čudnog stranca*), Wells ulazi u djelo realistično, čemu svjedoči opis vremena i izgleda starog stranca koji dolazi u svratište, što jest razlika u odnosu na neka njegova ostala fantastična djela u kojima na samome početku (ne)naglašeno odaje dojam fantastičnosti samoga djela (usp. Hammond 1979: 88).

Gotovo sva ranija djela smještena su u određenom i prepoznatljivom lokalitetu. Radnja *Vremenskog stroja* smještena je tako u Richmondu, u američkoj saveznoj državi Virginia, gdje se opisuju događaji u dalekoj budućnosti, no kroz naraciju, čitatelj se stalno podsjeća i prisjeća onih slika krajolika uz rijeku Thames. *The Wonderful Visit* je smješten u selu Siddemorton, inače južni Hearting, a osim te lokacije, dolazak anđela u tipično englesko selo možemo protumačiti kao učvršćivanje istinitosti priče, odnosno njezine realističnosti, uvjetno govoreći o realističnosti. U *Ratu svjetova* pratimo niz susreta s Marsovcima koji su se

uglavnom odvijali u kraju uz Surrey, a najvećim dijelom u području omeđenom Wokom i Kingstonom<sup>15</sup>. Kao i spomenuta djela, jednako tako je i *Nevidljivi čovjek* smješten u engleskome kraju, i to onom koji mora da je Wells jako dobro poznao još iz studentskih dana, kada je boravio na području Midhursta. Iping je smješten blizu Midhursta, nešto dalje od Londona, a nedaleko od Sussexa. Upravo ondje su smještene neke od njegovih najpoznatijih priča – *The Wonderful Visit* i *Love and Mr. Lewisham*. Iping je piktoresno mjesto smješteno uz rijeku Rother, a za Wellsa ono je simbol karakteristične mirne ruralne sredine - kontrast burnim zbivanjima koja narušavaju mirnoću dana (usp. Hammond 1979: 88-89).

U romanu *Nevidljivi čovjek* poglavlja koja opisuju dolazak stranca i reakcije mještana na neobičnost čudnog stranca su naglašena, a detalji su istaknuti i uvjerljivi – sam dolazak stranca u jeku velike snježne mećave, raspakiravanje mnoštva boca te provala u posjed župnika. Upravo te naoko sitne detalje on koristi ne bi li sasvim sigurno intervenirao u samo čitateljevo shvaćanje priče, odnosno njezine fantastičnosti, a u vidu nevidljivosti. Tako se u samome početku određena čitateljska nevjerica lagano raspršuje, što više priča odmiče, jer kao što i sam Wells zna, nemoguće je posumnjati u istinitost nevidljivosti, jednako onako kao što je nemoguće sumnjati u postojanje vremenskog stroja, ili pak postojanje drugih oblika života (usp. Hammond 1979:89).

Dakle, već na temelju rečenoga dalo bi se zaključiti da Wells na jedan posve osobit način smješta određene, mahom fantastične stvari ili pojave, u jedan posve normalan, autentičan i svakodnevni ambijent, i upravo u toj činjenici se skriva način na koji on pokušava pridobiti čitatelja, mogli bismo reći. Drugim riječima, Wells na taj način pokušava spriječiti određenu sumnju i skepticizam koji se javljaju u čitatelja.

Griffin kasnije u romanu objašnjava načelo nevidljivosti svojem prijatelju Kempu i razlaže o eksperimentima te konačnom uspjehu, što ima određenu živopisnost u prvome redu, no i poeovsku atmosferičnost, tj. odliku kratke horor priče. Griffin na kraju ostaje gladan, gol, pothlađen, nakon što uslijedi razočaranje i ogorčenost što je sam. On tada postaje figura osamljenika koja stoji sama protiv svih ostalih – protiv cjelokupnog društva (usp. Hammond 1979: 89). Radnja *Nevidljivog čovjeka* kao da nije simetrična, mogli bismo reći, što bi moglo biti i predmet nekih rasprava i neslaganja, no činjenica jest da roman počinje dolaskom stranca u snježnoj noći koji je već neobičan, a kasnije se i potvrđuje njegovom nevidljivošću

---

<sup>15</sup> Kingston upon Thames, također poznat kao Kingston, područje je jugozapadnog Londona, Engleske, koji se nalazi 10,4 milja (16,7 km) jugozapadno od Charing Crossa. To je administrativno središte područja Kingston upon Thames i identificirano kao glavno gradsko središte u Londonu.

te objašnjenjem te transformacije iz normalnoga stanja u nevidljivost. Nakon toga slijedi skupina poglavlja s dijelovima kad starac napušta Iping. Dakle, stanovitu nesimetričnost vidimo u prvome dijelu – većina priča kao da blago naginje k dijelu gdje se govori o starcu i nevidljivosti, a manje o dijelovima u kojima napušta Iping, što je i shvatljivo, s obzirom na naslov i temu romana. Iako se ovakva strukturna metoda čini pomalo nespretna, Wells je istu stvar ponovio u djelu *The History of Mr. Polly*. Koristeći takvu metodu, koja se na prvu čini pomalo nespretna, no promotrimo li bolje, zapravo ona pridonosi užem polju naracije, a istovremeno prohodnijem i ravnomjernijem protoku samih događaja, nego što bi u suprotnom bilo moguće (usp. Hammond 1979: 87-90).

Inače, roman ima dvadeset i osam poglavlja te epilog. Što se tiče narativne strukture romana, bitno je spomenuti da imamo pravocrtnu liniju, sve do trenutka kada linija pripovijedanja biva isprekidana prolepsom te se ponovno vraćamo u narativnu sadašnjost. Analapsa je posebice vidljiva u dijelu romana kada Griffin dolazi u Kempovu kuću te se pričom vraća u prošlost, ne bi li Kempu objasnio kako mu se dogodilo stanje nevidljivosti. Prebacivanje iz prošlosti u narativnu sadašnjost i obrnuto vidljivo je više puta u spomenutom dijelu, nakon čega nastupaju događaji u vezi s progonom Griffina.

Osim toga, jedna analepsa koja se zaista ističe i koju sam pripovjedač naglašava kao digresiju se pojavljuje u poglavlju *Nevidljivi čovjek gubi staloženost: Iz jednog vrlo mučnog razloga kojeg ćemo ubrzo objasniti, moramo ponovno prekinuti našu priču*.

Što se pripovjedača tiče, on je vidljivo objektivn i obraća se čitateljima u trećem licu jednine, što je vidljivo u romanu u više dijelova:

*Pojedinosti strančeva dolaska u Iping opisao sam vrlo opširno, kako bi čitatelj shvatio neobičan dojam koji je stvorio. (...)* (Wells 2002: 26)

*Gospodina Thomasa Marvela možete zamisliti kao osobu punašnog pokretnog lica, (...)* (Wells 2002: 53)

*Vijest o provali na župni dvor saznali smo uglavnom iz pripovijedanja gospodina župnika i njegove žene. (...)* (Wells 2002: 34)

*Osmo poglavlje je vrlo kratko, a govori o lokalnom prirodoslovcu-amateru Gibbsonu. (...)* (Wells 2002: 52)

Dakle, pripovjedač<sup>16</sup> je objektivn, govori u trećem licu. On je heterodijegetski, jer ne govori o sebi samome, već o događajima koji se vežu uz nevidljivog čovjeka. Sve ono što nam pripovjedač prenosi mi bismo saznali i da smo bili sudionici događaja, što je u vidljivo iz

---

<sup>16</sup> O vrstama pripovjedača i naraciji pogledati u Peleš, *Tumačenje romana* (1999).

posljednja dva citata. Štoviše, ponekad se čini da pripovjedač pripovijeda zaista toliko objektivno, da u pojedinim trenucima dobivamo dojam kao da je pripovjedač sastavio samu priču na temelju raznih iskaza sudionika događaja i svjedoka.

Navedenu tvrdnju isto podupire navod Patricka Parrindera u kojem se referira na Zamjatina koji govori o Wellsu kao nekome tko posjeduje *dar za viđenje budućnosti kroz (ne)prozirnu zavjesu budućnosti. On vidi budućnost kao pilot*. Kako Parrinder kaže, Wellsov narator se suočava s nepoznatim, dok je Zamjatinov narator, recimo, nepoznanica, Wellsov narator tako uvijek zadržava neku poznatu, unaprijed određenu aluziju i/ili obraćanje. U Wellsovim ranijim novelama, u što bi svakako ulazio *Nevidljivi čovjek*, pojavljuje se narator koji donosi informacije na pomalo *neobičan i potresan način*, no opet, on na neki misteriozan način postiže uvjerljivost u pripovijedanju, u ovome slučaju životnih (ne)zgodu Griffina. Tako ovo djelo, kao i neka njegova druga djela, nastupa kao svojevrsni putopis, uvjetno rečeno, s manjim dijelom znanstvenog izvještaja. Wellsova publika je, ili današnja publika, ili pak publika bliske budućnosti, a njegova predviđanja su predviđanja *suвременe znanstvene kulture* (usp. Parrinder 1995: 120). Iako pripovjedač u dvadeset i osmom poglavlju naglašava da ne možemo znati što se točno zbilo između Griffina i Wicksteada, na nama je da vjerujemo u istinitost njegova iskaza, ponajviše zbog toga što iznosi događaje detaljno, trudeći se nam preneseti njihovu težinu i bit. Upravo se zbog detalja koje pripovjedač ističe priča čini još više vjerodostojna, kao da se zaista dogodila.

U pojedinim trenucima, taj isti objektivni pripovjedač djeluje i kao sveznajući pripovjedač, jer drukčije ne bismo mogli objasniti dijelove u kojima on kao da govori, tj. predviđa misli određenih likova. To vidimo primjerice kada gospođa Hall predviđa i/ili razmišlja o raspravi sa strancem koja tek prethodi. Isto tako, iščitavamo i Kempovu nestrpljivost u očekivanju policije. U ovakvim razmatranjima i notiranjima pripovjedača kao zaista objektivnog, no i kasnijeg isticanja njega kao sveznajućeg koji kao da stavlja riječi u usta likova, potrebno je postaviti pitanje je li on zaista i dalje objektivn, ili je ipak manje objektivn zbog činjenice da predviđa misli likova. On možda jest manje objektivn zbog naknadno istaknute činjenice o predviđanjima misli likova, no u manjoj mjeri, zapravo neznatno maloj koju prosječni čitatelj niti ne primjećuje. Ono što ostaje kao impresija nakon čitanja, jest jedna (pseudo)realističnost same priče, upravo zbog pripovjedača koji se potrudio kao takvu nam je prenesti.

Kad smo već kod strukture i poglavlja, nije uzgred za spomenuti da se posljednje poglavlje, odnosno *Epilog* čini kao da je naknadno dodano nakon objavljivanja prvoga

izdanja, u svrhu boljeg shvaćanja same priče, odnosno u vidu zaokruživanja i cjelovitosti iste (usp. Hammond 1979: 89-90).

Kako je spomenuto, priča započinje dolaskom neobičnog stranca u Iping. Sam dan kada je došao je neobičan jer je vani padao snijeg. Prvi dojam jest da je stranac pomalo neobičan, no u granicama normalnoga. Kako je vrijeme odmicalo, taj stranac koji je nosio zavoje, naočale, imao čudan nos, činio se sve čudniji: *Stranac je stigao početkom veljače, jednog hladnog dana, kroz oštar vjetar i pršteći snijeg, posljednju snježnu mećavu te sezone, preko humaka, pješačeći kako se činilo od željezničke postaje Bramblehurst i noseći maleni crni putni kovčeg u ruci na koju je navukao debelu rukavicu. Bio je umotan od glave do pete, a obod mekana pustena šešira skrivao mu je svaki djelić lica osim sjajnog vrška njegova nosa; snijeg mu se nagomilao na ramenima i grudima, i dodao bijelu kukmu na teret koji je nosio. Uteturao je u svratište "Kočija i konji" više mrtav nego živ, kako se činilo, i bacio svoju prtljagu na pod* (Wells 2002: 5).

Od strančeva dolaska, pomalo neobični prizori, atmosfere i događaji, samo su se nizali. Ti događaji na početku romana zadali su glavobolje strancu i upravo zato nekim kronološkim redom ćemo ih istaknuti, onako kako su se dogodili. Jednom prilikom, kad je došao urar, gospođa Hall je pokucala na vrata gostinjske sobe i opazila stranca u naslonjaču: *Ušavši, opazi svog gosta u naslonjaču ispred kamina kako, činilo se po stranu klonuloj zamotanoj glavi, drijema. Soba je bila osvjetljena samo crvenim odsjajem koji je dolazio od žeravice u kaminu – od kojeg su oči na ostatku njegova lica u mraku izgedale kao dva crvena singnalna svjetla na željezničkoj pruzi – i slabašnim tragovima svjetla koje je dopiralo kroz otvorena vrata. Sve je bilo crvnekasto, sjenovito i njoj nejasno, tim više jer je upravo bila palila svjetiljku i oči su joj bile zasljepljene. Ipak joj se na nekoliko trneutaka učinilo da je čovjek kojeg je gledala ispred sebe imao golema i nevjerojatna usta koja su progutala čitav donji dio lica. Bio je to trenutni dojam – bijelo umotana glava, nerazmjerno velike naočale, a ispod njih golemo prazno ždrijelo* (Wells 2002: 12).

Zapravo kao početak nepovoljnog razvoja događaja za nevidljivog stranca jest trenutak kada je gospodin Hall ušao u sobu i vidio nevidljivi rukav: *Zastor je bio spušten pa je soba bila u polumraku. Na trenutak mu se pričinilo vrlo čudna stvar – činilo mu se da vidi nekakav rukav bez ruke koji je mahao prema njemu i lice od tri mrlje neodređene boje na bjelini, slično bijelog maćuhici. Istog trenutka osjeti snažan udarac o prsa, nešto ga gurne unatrag, a u lice mu se zabiju vrata i zatvore se. Sve se to dogodilo tako brzo i nije imao vremena bolje pogledati* (Wells 2002: 20).

Isto tako, gospodin Cuss je vidio nešto što ga je zaprepastilo: *Ruke nije bilo, tek prazan rukav!* “Bože, pomislio sam, to je nakaznost. Pretpostavio sam da ima umjetnu ruku i da ju je skinuo. Ali tada sam shvatio da tu ipak nešto ne valja. Koji vrag drži rukav u zraku i još otvoren, ako u njemu nema ništa? Kažem vam, u njemu nije bilo ničeg. Ništa dolje, a ništa niti gore do pregiba. Mogao sam vidjeti unutra do lakta, a unutra je prodiralo svjetlo kroz rupicu na odjeći. 'Dobri Bože!' rekao sam. Tada je zastao. Buljio je u mene tim crnim naočalama, a zatim pogledao svoj rukav.“ “Dobro, i dalje?“ “To je sve. Nije rekao ni riječ, već je samo bijesno pogledao oko sebe i brzo vratio rukav u džep (Wells 2002: 31).

(...) “Vrlo je neugodno gledati kako vam se približava prazan rukav! A onda....“ “Što je onda bilo?“ “Nešto – vrlo slično stisku prsta i palca – štipnulo me za nos. (...) Ali u rukavu nije bilo ničega!“ rekao je Cuss glasom koji se od 'ničega' pretvorio u vrisak. “Lako se vama smijati, ali kažem vam, tako sam se prestrašio da sam ga svom silom udario po rukavu, okrenuo se i istrčao iz sobe, ostavljajući ga...” (Wells 2002: 32).

Nakon nizanja neobičnih scena, stranac otkriva svoju tajnu te postaje predmet isčuđavanja i naposljetku, progona od strane mještana, da bi na kraju postao društveni otpadnik čija sudbina završava scenom u kojoj biva pretučen na smrt te se otkriva njegova albino koža. Biva pretučen od strane mještana – društva koje ga je osudilo.

Uzimajući u obzir početne dijelove u romanu koji nose vitalnost i svojevrsni humor, te završne dijelove promjenjiva karaktera, roman *Nevidljivi čovjek* je u svojoj suštini priča, odnosno parabola o ljudskom karakteru i ponašanju. Na temelju Griffina lika možemo zaključiti da je prikazana istina o ljudskom društvenom moralu – korištenje moći bez određene moralne kontrole je vrlo opasno i neodgovorno, kako za pojedinca, tako i za društvo. Određeno suosjećanje i simpatije čitatelja na strani su Griffina veći dio romana, sve do onoga dijela gdje on postaje izopćenik. On bježi od svijeta i osvrće se na užas, a istodobno se boji trenutka koji ga sustiže, i u kojem će biti obilježen od svijeta, pa i nas čitatelja kao izopćenik, onaj kojeg treba progoniti i izopćiti iz društva. Na samome kraju romana, stranac biva ostavljen i pretučen od skupine ljudi, tj. rulje koja je tražila odmazdu, a scena podjeća na njegovo drugo djelo *The Country of the Blind* gdje je glavni lik okružen slijepcima koji su ga pokušavali uhvatiti (usp. Hammond 1979: 84-87). Ono što je zateklo Griffina, to je sudbina nekoga tko se izdvaja iz mase po nečemu. U ovome slučaju, to je drugost u vidu raznih htijenja i nevidljivosti, a istodobno i odstupanje od nekih prihvaćenih normi ponašanja koje obilježavaju određeno vrijeme, i što u konačnici uzrokuje progon. Drugim riječima, nevidljivost – s jedne strane, a s druge – vidljivost.



Roman *Nevidljivi čovjek* stekao je status klasika znanstvene fantastike, točnije znanstvenofantastičnog romana, dijelom upravo i zahvaljujući ekranizaciji romana koju je režirao James Whale, a koja ne pokazuje nikakve znakove opadanja popularnosti, od njegova objavljivanja, pa sve do danas.

## 6. ZNANSTVENA FANTASTIKA I UTOPIJA U NEVIDLJIVOME ČOVJEKU

### 6.1. ELEMENTI ZNANSTVENE FANTASTIKE I UTOPIJE U ROMANU

*Nevidljivi čovjek* roman je britanskog spisatelja Herberta Georgea Wellsa iz 1897. godine. Kako sam naslov romana kaže, nevidljivi čovjek i njegov životni put je tema i glavna okosnica romana. Od samog početka romana, mi pratimo što se zbiva s glavnim protagonistom romana Griffinom. Roman počinje *in medias res*, mogli bismo reći. Već u prvoj rečenici, prva riječ jest stranac koji je stigao početkom veljače<sup>17</sup>. Isto tako, sam naslov poglavlja glasi *Dolazak čudnog stranca*. Dakle, stranac dolazi u novu sredinu. Kako pratimo njegovu životnu priču, saznajemo što mu se dogodilo i zašto je u stanju nevidljivosti te kako je uopće došlo do toga. U potpunome odsutvu socijalne interakcije – pritom mislim veće od one potrebne ili koja je puka komunikacija iz kojekakve potrebe – on biva potpuno izopćen iz društva te osuđen kao čudovište drugosti koje odskače od svega do tad viđenog, a na kraju i pretučen od strane mještana.

S obzirom na samu radnju romana te njegovu tematiku, vrlo je jasno da roman naglašava znanstvenu i fantastičnu tematiku te naravno, utopijsku narav. Dakle, leži na razmeđu znanstvene fantastike i utopijske ideje i/ili misli. Ono o čemu je potrebno (pro)govoriti i što je potrebno detaljnije pojasniti jest činjenica zašto znanstvena fantastika i zašto utopijska misao u kontekstu romana. Iako je gdjekad spomenuto i u kraćim crtama pojašnjeno zašto znanstvena fantastika, potrebno je primjeniti određenu teorijsku misao te potkrijepiti i dokazati primjerom romana o kojem govorimo, ne bi li dobili jasniju i potpuniju sliku dvaju spomenutih premisa, nazovimo ih tako, u kontekstu samoga romana. U daljnjem bavljenju Wellsovim romanom najviše ću se osvrnuti na Suvinov veliki doprinos znanstvenoj fantastici djelom *Metamorfoze znanstvene fantastike*, u prvome dijelu poglavlja i Muhićevim djelom *Filozofija ikonoklastike*, u drugome dijelu poglavlja, koji će poslužiti za teoretsko opimjerenje tragova znanstvene fantastike i utopije u romanu.

Krećući nekim redom, sam naziv romana jest tema bavljenja – nevidljivi čovjek. Dakle, tema romana je prisutnost nevidljivosti, odnosno odsustvo vidljivosti. Kako Suvin navodi, Wellsov roman o nevidljivosti jest svakako SF-forma, no smatrao bi se ranijom fazom SF-a te bi kao takav bio popularan kod čitateljstva koje možda nije upoznato sa SF-žanrom te

---

<sup>17</sup>Stranac je stigao početkom veljače. jednog hladnog dana, kroz oštar vjetar i pršteći snijeg, posljednju snježnu mećavu te sezone, preko humaka, pješačeći kako se činilo od željezničke postaje Bramblehurts i noseći maleni crni putni kovčeg u ruci na koju je navukao debelu rukavicu (Wells 2002: 5).

im je lakše “probaviti“ ovakvu jednostavniju tematiku, negoli nešto kompleksnije (usp. Suvin 2010: 43). Kad govorim jednostavnije i kompleksnije, pritom mislim na cijeli svijet koji gradi roman. Naime, kako je spomenuto, roman je ranija faza SF-a, u razvojnome smislu ipak na nižem stupnju. Ipak, ovdje se radi o jednoj činjenici na kojoj se gradi cijeli roman, nevidljivosti, dok recimo neki drugi SF-romani posjeduju više (znanstvenih) činjenica na kojima grade jedan cijeli (nov) svijet. Iako se *Nevidljivi čovjek* kao roman naoko čini kao jednostavan roman, pristupimo li dubljoj i kompleksnijoj analizi, jasno je vidljivo da je zaista neiscrpno vrelo raznih ideja i mogućnosti proučavanja – roman je moguće promatrati i analizirati sa strane znanosti, fantastike te utopijske misli, no opet, kao socijalno-društveni dokument ondašnjeg vremena što je pruženo u tanjim linijama (primjerice kapitalizam u romanu, anarhija, socijalizam). To su sve samo neke od mogućnosti iščitavanja romana, koje još uvijek nisu ugledale svjetlo dana, barem što se tiče hrvatske riječi, no mi ćemo se ipak zadržati na našem predmetu bavljenja.

Kako Suvin tvrdi, SF se i rađa iz nekakve znatiželje te prikazuje nekakvo drugačije, novo i idealno okruženje, bio to neki prostor, predmet ili neko drugo dobro (usp. Suvin 2010: 38). Jednako tako i utopija nastoji prikazati ono što je predmet htijenja, ljudske želje i (skrivenih) imaginativnih (ne)mogućnosti. Tako je i roman o kojem govorimo pokušao prikazati nešto što je dio utopijske misli, nevidljivost, te graditi cijeli unutarnji svijet romana na toj jednoj činjenici. Nevidljivost je s jedne strane dio utopijske misli, a s druge, ipak i dio znanstvene fantastike. Mogli bismo jednostavno reći da je to utopijska misao zaodjednuta znanstvenom činjeničnošću<sup>18</sup>. Utopijska je misao jer je predmet želja i htijenja, smatra se nekakvom neostvarenom (fikcijskom) idealnošću, nešto što bi se moglo dogoditi u budućnosti i što se za sada smatra neostvarenom znanstvenom činjenicom koja bi nosila razne prednosti; vrlo vjerojatno i mane, ovisi o stajalištu s kojeg gledamo. Upravo u sintagmi neostvarena znanstvena činjenjenica leži odgovor zašto znanstvena fantastika. Znanstvena jer postoji dio u romanu koji nam daje saznanje o znanosti u romanu i znanstvenoj činjenici – kako i na koji način je ostvarena nevidljivost te kako se događa lom zrake. Iako djeluje kao znanstvena činjenica, to je ipak samo prividna činjenica<sup>19</sup> i svojstvo, tj. predmet uvjeravanja čitatelja. Upravo je to jedan od razloga zašto druga riječ sintagme znanstvena fantastika nosi naziv fantastika, što također možemo objasniti i primijeniti na romanu.

---

<sup>18</sup> Suvinovim riječima, SF polazi od neke fikcijske pretpostavke koju utemeljuje i gradi na sveobuhvatnom strogošću (znanstvenom) (usp. Suvin 2010: 39).

<sup>19</sup> Da potkrijepim Suvinovim navodom, *žanr SF pristupa izmišljenoj kolaciji ili lokaliziranoj sanjariji na prividno činjeničan način* (Suvin 2010: 39).

Drugi razlog zašto sintagma nosi naziv fantastika i što je opet primjenjivo na roman, jest činjenica da bez obzira je li nevidljivost opisana u romanu kao znanstvena činjenica, privid ili ne, bitno pitanje jest – je li ta znanstvena činjenica u datom trenutku ostvarena u analima društvene zajednice, odnosno kao znanstveno postignuće? S obzirom da je u trenutku objavljivanja romana nevidljivost bila daleka ideja koja nikako nije bila ostvarena, no i danas nevidljivosti se na nazire otkrivanje, ipak i dalje, taj najbitniji drugi razlog upravo pojašnjen ostaje kao nesumnjiv dokaz fantastičnosti romana. Opet, krenemo li samo spomenuti fantastiku koja nosi svoju poetiku i zakone, već u jednostavnoj tvrdnji da se koristi nevidljivost i pojašnjenje nevidljivosti u romanu koja služi kao prividna realističnost (to je ono što čini fantastičnu sliku), mi čitatelji smo na neki način uvjereni, iako prividno, da je ta nevidljivost u romanu stvarna. Dakle, slika nevidljivosti nam pruža jedan sasvim nov pogled na sliku svijeta; ona je izmijenjena, no prividno realistična.

Taj spomenuti nov pogled na svijet je *ptolomejski zatvorena predodžba svijeta*<sup>20</sup>, kako Suvin kaže. Takav cijeli nov svijet iziskuje i nova pravila, na temelju kojih je isti svijet i građen. Navedeno je poznato kao pristup začudnosti, prema ruskim formalistima, a to je pristup, odnosno prikaz koji nam omogućuje perceptivnu dualnost predmeta koji promatramo; predmet se istovremeno čini poznat i nepoznat, spoznajan i stvaralački (usp. Suvin 2010: 39). Kako je navedeno, roman je izdan 1897. godine, što je devetnaesto stoljeće, a vrlo zanimljiv iskaz u kontekstu potkrepljivanja Suvinove teze da se SF usmjerava na nadolazeće, nestabilne elemente autorove okoline i može se naći u burnim razdobljima povijesti, kao što su šesnaesto stoljeće, sedamnaesto, devetnaesto i dvadeseto stoljeće. Dodatak tome, vrlo je zanimljiva i tvrdnja da SF određenu pojavu, u ovome slučaju nevidljivost, postavlja kao glavnu okosnicu radnje i kao određen problem koji ima svoju putanju, a čije se razriješene tek treba otkriti i dokučiti. Razna pitanja o svijetu ili čovjeku, nisu primarna i bitna te uopće naglašena, za razliku od onih kakav čovjek, u kakvom svijetu te zašto takav čovjek u takvom svijetu (usp. Suvin 2010: 40-41). Krenemo li odgovarati na pitanja redom, kakav čovjek? – nevidljivi čovjek, u kakvom svijetu? – malograđanskom svijetu engleske učmale svakodnevnice devetnaestoga stoljeća, te posljednje, zašto takav čovjek u takvome svijetu? – odgovor je zato jer je vjerojatno Wells prikazivanjem takvog nevidljivog čovjeka u takvoj maloj sredini u to vrijeme htio prenijeti određene poruke, površnim čitanjem oku nevidljive, baš kao i sam protagonist romana.

---

<sup>20</sup> Sintagma koja upućuje na Ptolomeja, grčkog matematičara, astronoma i geografa poznatog po geocentričnom sistemu svemira ili jednostavnije – Ptolomejskom sistemu (usp. Anić 2007).

Ono što je prije spomenuto, stvarnost te njen pomak u vezi su s putovanjem koje ne može početi nigdje drugdje, izuzev autorova prostora, no ono se ponovno mora vratiti u 'stari' prostor te izvješćivati o novoj stvarnosti, ne bi li bio uvjerljiviji. Putovanje u novi prostor, odnosno u novu stvarnost trebao bi izazvati važan čimbenik u uzrokovanju određenih promjena, kako u autorovom luku djelovanja, tako i u čitateljevom. Iako je čitatelju na neki način zapravo vrlo jasno da to putovanje nije izazvalo nikakve promjene, potrebno je nekako prikriti ili ukloniti svaku sumnju o tome. Kako Suvin navodi, Wells je u nekim pričama odavao dojam kao da živi u uvjerenju da mi čitatelji sve navedeno već znamo. Upravo zato njegova narativna linija pretpostavlja neki drugi vremenski tijek od onog čitateljevog, pa je zato u tom drugom vremenskom tijeku prividno uvjerljiva pojava nevidljivog čovjeka koji je izazivao strah i jezu u engleskoj pokrajini u devetnaestome stoljeću (usp. Suvin 2010: 122-123).

Govoreći o samoj naraciji romana, ne možemo, a da ne spomenemo SF-kronotop. Kako Suvin navodi, to je *povezanost prostornih i vremenskih odnosa*. Tako je u odnosu lokusa i agensa moguć novi lokus ili novi agens, ili pak njihov spoj (Suvin 2010: 131). U slučaju *Nevidljivog čovjeka* imamo novi agens – nevidljivi stranac, no novog lokusa nemamo; nakon preobraženja u nevidljivog čovjeka, on ostaje u istome lokusu. Taj isti lokus u očima čitatelja spram Griffina jest cijelo vrijeme svojevrsan *locus horridus*<sup>21</sup>, no Griffinovim očima gledano, to nije *locus horridus* kroz gotovo većinu romana. U početnim dijelovima te kasnije kad govori i objašnjava što se dogodilo te kako je postao nevidljiv, ipak se doima da je on zadržao određenu dozu optimizma i misao da će taj *locus horridus* ipak možda postati *locus amoenus* – u slučaju da ga taj lokus – njegova okolina – bude slavila kao znanstvenika koji je dao doprinos na području istraživanja nevidljivosti. U prilog ovoj tvrdnji ide i Suvinova napomena<sup>22</sup> ranije spomenuta u kojoj govori o pomaku stvarnosti, tj. nevidljivosti kao katalizatorskom svojstvu koje preobražava autorovo okružuje u svojevrsan novi lokus.

Iako se o znanstvenoj fantastici samoga romana *Nevidljivi čovjek* može naći u dobrom dijelu literature koja na neki način govori o znanosti i znanstvenoj činjenici u romanu, o utopijskome određenju romana se ne može naći gotovo ništa. U obilju literature koja zastupa znanstvenu fantastiku, a manje utopiju u Wellsovima romanima, ipak, kao da većina autora zaobilazi jedan od najpoznatijih Wellsovih romana o kojem govorimo i nigdje ne detektira

---

<sup>21</sup>*Locus horridus* i *locus amoenus* navodim kao oznaku i/ili ime dvaju prostornih koordinata koje označavaju negativne ili pozitivne karakteristike prostora o kojima je riječ, a koje su poznate i posebice se koriste u kontekstu srednjovjekovne poetike, kao i poetike nekih starijih knjižvnosti. Tako je *locus horridus* mjesto koje sadrži negativne karakteristike ili konotacije, dok je *locus amoenus* mjesto koje sadrži pozitivne konotacije i slovi kao lijepo mjesto.

<sup>22</sup> Pogledati ulomak na 122. strani (Suvin 2010).

pomnije utopiju. Iako je ranije spomenuto i vrlo jasno što označava utopija, a što distopija te koja je razlika, u kontekstu ovoga romana, vrlo je diskutabilno govoriti te označavati kao jedno ili pak drugo. Ipak, pokušat ćemo govoriti o prisutnim značajkama obje i navodit ćemo značajke utopije općenito, kao i negativne utopije te pokušati prikazati njihove odlike primjenjive na sam roman.

Iako je utopija poznata još od Thomasa Morea i njegove *Utopije*, preko Platona i njegove *Države*, distopija je postala predmet rasprava i bavljenja tek u dvadesetome stoljeću. Kako navodi Sargent, koji je jedan od vodećih stručnjaka u području utopije kojoj pristupa s različitih stajališta, većina Wellsova opusa opada pod utopiju, naglašeno više, no što je to slučaj s drugim piscima utopijskih ideja i misli (Sargent 1984: 2)<sup>23</sup>.

Kako je u uvodnome dijelu o utopiji rečeno da zapravo predstavlja naše želje i htijenja, odraz je naše svakodnevice, tako isto možemo reći i za svaki roman da je barem u određenome dijelu utopijski ili fantastičan. Roman kao cijeli jedan nov svijet sadrži i svoja pravila, zakone, odnose koji nikada ne postaju stvarni, kao i sami likovi, već su pretpostavljeni, mogući ili jednostavnije, vjerojatni (usp. Muhić 1989: 22).

Kako dalje navodi, ukoliko govorimo u negativnoj utopiji, prisutno je negativno ozračje koje se nadvilo nad svijetom i društvom, a važnu ulogu igra znanost, kao produkt čovjeka, koja stvara jednu takvu atmosferu. Iako tvrdi da dolazi do nekih zakočenih ljudskih odnosa, s obzirom na napredak na kojem počiva novo društvo, vrlo je jasan determinizam tog društva u napretku (usp. Muhić 1989: 26).

Zanimljiva je Wellsova izjava koju Muhić citira kad kaže da zapravo postojanje neke idealne utopije kao cjeline nije potpuno moguće, jer svaka utopija neće biti savršena, nego ipak sadrži neke konfliktne značajke unutar sebe. Upravo takvo razmišljanje potvrđuje i Ionoaia koja spominje da bez obzira radi li se o utopiji, ona uvijek može postati i distopija, a sve ovisi o promatraču. Imamo li osobu koja ne pripada utopiji, no živi u njoj, za takvu osobu čak i utopija može poprimiti negativne značajke te u jednom trenutku postati negativna utopija. Iako je (novo)nastala negativna utopija zapravo negativnih konotacija, pojedinac živeći u utopiji i utopijskome okruženju, ne može ništa drugo, nego i tu utopiju koja je zapravo za njega negativna, i dalje tumačiti samo kao utopiju koja, opet, nosi pozitivne karakteristike (usp. Ionoaia 2014: 146). Upravo takav razvoj događaja imamo u romanu *Nevidljivi čovjek*. Stranac dolaskom postaje stranac i drugi ponašanjem i stavom. Ideja i život

---

<sup>23</sup> On u radu originalnog naziva *The Pessimistic Eutopias of H.G. Wells* govori upravo o negativnijim utopijima, počevši kronološki od djela *The Time Machine*, zatim spominjući, *The First Men in the Moon*, *The Food of the Gods*, *A Modern Utopia*, *In the Days of the Comet* (usp. Sargent 1984: 2-9).

u nevidljivosti su dio utopije u kojoj živi, a bez obzira na kasniju promjenu te iste utopije u, za njega nepovoljnu utopiju negativnih oznaka simboliziranu kroz društvo osude, on i dalje živi u utopiji i poima ju kao takvu.

Da bismo uopće odredili utopiju kao negativnu, bitan faktor jesu izmjene u okolini, odnosno društvu i raznim odnosima, a sve pod okriljem znanosti i fantastike. Govoreći o negativnim faktorima negativne utopije, može se činiti da Wellsov roman određujem unaprijed kao negativnu utopiju, no to nije tako. U ovome slučaju, samo preispitujem moguće karakteristike negativne utopije primjenjive na sam roman, jer da bi se utopija odredila kao negativna, potrebno je puno više od navođenja samo par činjenica kao negativnih faktora, koji mogu biti i odlika neke od pozitivnih utopija, odnosno utopija.

Negativna utopija sadrži nemimetičku prirodu, što je izraženo dvama sredstvima koja uvelike karakteriziraju negativnu utopiju – distanca ili izdvajanje i transcendentiranje. Izdvajanje jest određenje ili postupak kojim se izdvaja ili udaljava od aktualnog svijeta. Tako ono može biti vremensko i prostorno. Jasno je, ukoliko se radi o vremenskome, izdvajanje i udaljavanje od aktualnog svijeta jest putem vremenske varijable; govori se o nekom drugom dobu, bilo onome u budućnosti do kojeg nismo stigli, ili pak o onome koje je postojalo još davno prije postojanje svijeta i civilizacije kakve mi znamo. Prostorno izdvajanje je udaljavanje od prostora koji je nama poznat ili blizak, pa tako imamo nepoznatu goru, dolinu ili pak *mikro-svijet*. Drugo sredstvo je transcendentiranje ili nekakvo dostizanje neke nove *snage, moći, dosjetljivosti, umnosti, plemenitosti ili okrutnosti van granica poznatih u našem svijetu*. Opisivani svijetovi nisu samo izvan naših svjetova, već u u svakom pogledu različiti i drugačiji od njih. Oba postupka su tijesno povezana – ukoliko je svijet izvan našeg, tada su u njemu otvorene nebrojene mogućnosti za ostvarivanje ostalih odlika (Muhić 1989: 26-27).

Prema postavljenoj teorijskoj misli i prema onome što znamo o samome romanu, postavlja se pitanje je li moguće implicirati teoretsku osnovu ili određenje negativne utopije na zadani roman. Kako prvo navedeno određenje negativne utopije kaže, radi se o izdvajanju iz aktualnog okvira i postavljanje u okvir drugih prostornih ili vremenskih koordinata. Površinski gledano, u Wellsovu romanu se ne radi o nekom drugom vremenu, već vremenu engleske sredine devetnaestoga stoljeća. Krenemo li zadirati dublje ispod površine, vrlo jasno je vidljivo da možemo govoriti o drugome vremenu, odnosno o drugome svijetu. Taj svijet ostaje istih prostornih koordinata, no vrlo vješto prelazi u druge vremenske koordinate. Navedeno je i Suvin napomenuo u jednome dijelu<sup>24</sup> svoje *Metamorfoze znanstvene fantastike*,

---

<sup>24</sup> Pogledati na str. 122-123 (Suvin 2010).

što je i ranije spomenuto u samome dijelu ovoga poglavlja. Način na koji je prikazan taj poznati svijet Engleske u drugom vremenskom prostoru i ozračju jest više puta spomenuta prividna realističnost u pripovijedanju. Wells nam iznosi u trećem licu jednine kao objektivni pripovjedač događaje koji su se dogodili na prostoru Engleske, kao da je prikupio dokaze od nekih sudionika događaja, što potpomaže njegovoj (pseudo)realističnosti te vjerodostojnosti iskaza same priče. U toj priči čitatelj biva potpuno uvjeren da je jedan nevidljivi stranac svojim dolaskom i boravkom toliko uzdrmao sredinu maloga engleskog gradića uzročivši strah i užas, koji kao da je usmeno prenošen između stanovnika, poput kakve legende. U takvom poznatom prostoru, no drugih vremenskih koordinata, svakako je otvorena mogućnost za ostvarenje transcendentiranja ili postizanje određene nove, preko već one dostignute razine u snazi, moći, pameti ili čemu drugome. Iako Muhić (1989) navodi da prvo određenje uvjetuje drugo – izdvajanje uvjetuje transcendentiranje – ovdje je ipak razvidno riječ o jedinstvenome slučaju dvaju određenja, od kojih prvo zasigurno ne uvjetuje drugo. Jedino moguće je da drugo određenje, transcendentiranje uvjetuje prvo, tj. izdvajanje. Iako se oba određenja čine prilično kompatna i sljubljena, ipak je transcendentiranje uvjetovalo izdvajanje. Naime, roman započinje *in medias res*, točnije rečenicom kojom čitatelj dobiva informaciju da je stranac stigao početkom veljače. Kako je mnogo puta naglašeno, ta riječ stranac ima posebno značenje, s obzirom na temu romana, naraciju te kasnije dijelove u romanu – on je stranac koji se izvio ponašanjem i odbacivanjem nametnuoga. No, prije svega, on je stranac koji je došao u neku sredinu. Dakle, on je došao u postojeću sredinu koja sadrži svoje obilježja, kulturu i običaje u koje se on ne uklapa. Već s prvim znakovima svog čudnog ponašanja, on se ne uklapa u sredinu, a postupnim nizanjem neočekivanih i neobičnih događaja, njegova tajna o pravome (tjelesnom) stanju se razotkriva. On postaje nevidljivi stranac u ustaljenoj engleskoj pokrajini devetnaestoga stoljeća. Evidentno je u tome transcendentiranje koje je u ovome slučaju simbolizirano nevidljivošću kao ultimativnim oružjem, onim neviđene snage i moći. Upravo stanje nevidljivosti te njezino postupno otkrivanje na tlu poznatog i aktualnog svijeta označilo je mogućnost transcendentiranja.

Iako je ranije rečeno da prvo određenje negativne utopije, izdvajanje, može biti prostorno i vremensko, kasnije se može činiti kako potpuno zanemarujem prostorno određenje koje sam ranije spomenuo kao određenje koje možemo primjeniti, no moram istaknuti da jedno od dvaju određenja mora doći prvo. Kako prostorno određenje nije očigledno potpuno validna kategorija u ovome slučaju, s obzirom da se radi o (pseudo)poznatome prostoru, a nepoznatome ili novome vremenu, jedina kategorija jest vremensko, no da bi vremensko određenje dobilo na svojoj snazi, njoj je potrebno transcendentiranje, jer transcendentiranje koje je



simbolizirano u vidu nevidljivosti kao posebne moći, jest onaj faktor koji omogućuje i potpomaže prvome određenju – vremenskome izdvajanju – da dobije na svojoj snazi. Dakle, u ovome slučaju nevidljivost kao oznaka transcendentiranja je uvjetovala i pomogla pojavi vremenskoga izdvajanja, jer nevidljivost je ona stavka koja je zabašureno naglasila da se radi o vremenskome izdvajanju – nevidljivi čovjek je bio na prostorima Engleske i širio neugodu i strah. Upravo zbog te činjenice, čitateljima se čini kao da se radi o nekom drugom vremenu, koje je potpuno uvjerljivo i realistično, što je vrlo vjerojatno i bila namjera samoga autora. O kategorija prostornoga izdvajanje možemo uvjetno govoriti, s obzirom da je autor navodio neke lokacije, no razvidno je njegovo nastojanje da time, kao i objektivnim pripovijedanjem stvori gotovo nevidljivi privid realističnosti. U kontekstu utopijske teorije, ovdje govorim o uvjetnome prostornom pomaku, a kasnije u svjetlu teorije SF-a, bit će riječi više o tome.

Unutar ovakvoga modela s dva postupka o kojem je bilo riječ, postoje razne varijacije, što je slučajem s Wellsovim romanom. Upravo zbog tih diferencijacija među postupcima, odnosno modelom ili shemom, teško je govoriti o jedinstvenom modelu i primjeru, no sigurno je da djela sadrže spomenute karakteristike. U većini teorijskih radova može se tako sresti slična onoj koju Muhić navodi u devet točaka<sup>25</sup>, a koja je prisutna u djelima SF-a i iz koje ćemo mi izvojiti ono što je prisutno u romanu. U djelima SF-a prisutan je prostorni egzotizam. Mjesto radnje jest Zemlja, no likovi kao da nisu prisutni u istome prostoru. Posjedujući određenu snagu ili novu moć, oni se nalaze u prošlosti ili budućnosti. Posredstvom određene karakteristike mijenja se tako i način gledanja i tumačenja romana i radnje u romanu; junaci dokidaju bilo kakve veze s okolinom i zahtjevima koje ona postavlja. Iako ovdje ne možemo sa sigurnošću tvrditi je li prisutan prostorni egzotizam u romanu, postoje određene naznake i primjese istoga, no svakako, onaj klasični prostorni egzotizam zasigurno nije prisutan. Naime, kao što je ranije spomenuto, glavni lik jest u rascjepu okoline i njezinih normi i zahtjeva moralnoga ponašanja i svojih htijenja te isto tako s obzirom na taj rascjep formira se nov način gledanja. Njegovi ciljevi i želje nadilaze granice onog normalnog i shvaćenog, posebice u očima seljana. Nadalje, ono što je svakako prisutno u romanu jest efekt *neobičnoga i nepojmljivoga*. Efekt koji je prisutan u romanu leži u činjenici strančeve neviđene sposobnosti da bude nevidljiv te moći koju donosi takvo stanje. Upravo s obzirom na ograničeno korištenje moći koju posjedujemo i moralnim shvaćanjem iste, roman donosi određenu poruku i pouku. Iako gotovo istu stvar ne možemo naći u stvarnome životu, u velikome dijelu čini presliku i trag životne istine. U izravnome dodiru s takvim efektom jest i susret s

---

<sup>25</sup> Za više o tome pogledati str. 27-31 (Muhić 1989).

nepoznatim. Nepoznato nastupa kao karakteristika koja može biti prepoznata u *bićima, objektima, zahtjevima* ili cijelim svjetovima. Tako nepoznata karakteristika simbolizirana nevidljivošću i nevidljivim čovjekom dolazi u dodir s ostalim seljanima koji karakteriziraju ono poznato. Nevidljivi stranac je znanstvenik koji dolazi u dodir s nečim nepoznatim, što ga dovodi stanje nevidljivosti iz kojeg se ne može povratiti u normalno stanje – s obzirom da je takva nastala situacija za njega nešto potpuno novo i nepoznato. Isto tako, u romanu nalazimo pristup sa suprotnim efektom. Nevidljivi čovjek akcentiran je kao stranac i nepoznata osoba koja svojim djelovanjem polako otkriva svoj identitet koji rastaljuje svaku sliku o ljepoti i mogućnostima nevidljivosti kao znanstvene činjenice. Osim toga, stvara sliku ružnoće, nakaradnosti i grotesknosti koja završava negativnim ishodom (usp. Muhić 1989: 28-31)<sup>26</sup>.

Referirajući se na Bodena, Muhić ističe da se sva SF djela mogu izvesti iz književnih postupaka kao što su *uvećavanje, utkivanje te psihičko djelovanje*. Uvećavanje je postupak u kojem su koordinate našeg svijeta predimenzionirane, bilo prostorne ili vremenske, no isto tako se odnosi na predimenzioniranje i naglašavanje ostalih faktora, kao što su intezitet radnje, snaga prisutnog i/ili određenih emocija i afekata, itd. Predimenzioniranje je svakako ono što je prisutno u djelu *Nevidljivi čovjek*, no i u ostalim poznatim SF romanima. Kako je ranije naglašeno, vremensko izdvajanje je prisutno u romanu, dok o prostornome pak ne možemo govoriti u potpunosti. Iako je sama činjenica prostornog izdvajanja dovoljna za određenje postupka predimenzioniranja, moguće je i govoriti o intezitetu snage kroz roman, kakva je, u kojem dijelu dobiva na snazi, a gdje se čini statična, itd., no zadovoljit ćemo se činjenicom vremenskog izdvajanja. Utkivanje se kao postupak odnosi na ono novo, nepoznato, čudno, sve što nailazi kao opreka ograničenom shvaćanju ljudskog iskustva, moći ili koje druge odlike. Utkivanjem odlike nevidljivosti, roman tako dobiva na svojevrsnoj egzotičnosti. Psihičko djelovanje javlja se kao postupak utjecaja nečeg novog, nepoznatog i drugog na ono poznato, ustaljeno, ograničeno u svrhu ubacivanja elementa užasa i transgresije te realizaciju efekta monstroznosti bilo kojeg oblika, pa i užasa i nakaznosti. Nevidljivost se tako javlja kao znanstvena činjenica koja posredstvom socijalnog izdvajanja postaje primjer nakaznosti ljudske osobine i užas nemogućnosti spoznavanja same tjelesne pojave (usp. Muhić 33-34).

Vrlo bitna je i klasifikacija Tzvetana Todorova koji ističe tri elementa koja karakteriziraju SF djelo. Prvi od tih je neobično ili strano, što je vrlo često. Tako određena karakteristika, u ovome slučaju nevidljivost stvara dojam natprirodnog, no s posebnim

---

<sup>26</sup> Prema Muhićevim navodima preuzete su neke od njegovih devet točaka koje su i prikazane na primjeru romana *Nevidljivi čovjek* (usp. Muhić 1989: 27-31).

odnosom prema čitatelju koji nalaže da se stvori dojam vjerojatnosti ili prividne realističnosti, kako je prije navedeno. Posredstvom objašnjenja nevidljivosti koja nastupa kao činjenica i objašnjenje utemeljeno na znanosti, ona dobiva dozu vjerojatnosti ili prividne realističnosti. Tumačenje određene stavke može biti označeno kao racionalno ili jest racionalno, no ne može biti oboje. Što se tiče romana *Nedvidljivi čovjek*, ono samo može biti protumačeno kao racionalno, no ono je prividno realistično. Sljedeća kategorija je efekt fantastičnoga koji se nadovezuje na efekt čudnoga. Efekt čudnoga tako prelazi u jedno novo područje, područje veće zahtjevnosti i kriterija. Ono što je bilo prethodno čudno, sada u novoj fazi konstantno vrluda između racionalnog objašnjenja i natprirodnog. Iako ovdje zapravo ne možemo govoriti o (ne)stalnom pozicioniranju između dvaju navedenih objašnjenja, ipak možemo govoriti o fantastičnosti romana. Na kraju, ušli mi u rasprave i porekli prisutstvo istoga ili ne, ne možemo zanijekati da govorimo o žanru znanstvene fantastike. Pa upravo riječ znanstvena u sintagmi označava o kakvoj fantastici se radi – onoj utemeljenoj na znanosti. Posljednji efekt je onaj čudesnog koji simbolizira dokidanje veze između racionalnog i iracionalnog, odnosno mogućeg i nemogućeg. Tako je veliki naglasak na isticanju nevjerojatne prirode u romanu i odbacivanja nekih racionalnih objašnjenja. U Wellsovu romanu zaista ne možemo tvrditi da se naglašava čudesno i dokida veza između racionalnog i iracionalnog, jer je sve objašnjeno i ranije utemeljeno na znanstvenim relacijama, upravo u svrhu našeg bolje razumijevanja i stvaranja privida racionalnog objašnjenja, iako u suštini, ono nije znanstveno utemeljeno i dokazano (usp. Muhić 1989: 38-41).

## 6.2. NEGATIVNA UTOPIJA?

Među djelima koja se bave problematikom negativne utopije su djelo Marka Hilegasa *The Future as Nightmare* u kojem veliki dio posvećuje upravo negativnoj utopiji, odnosno njenom porijeklu i postanku. Kako Muhić navodi, Hilegas smatra da se o negativnoj strani utopije može govoriti ukoliko imamo u vidu nesumnjivi utjecaj Herberta Georgea Wellsa. Njegov utjecaj s brojnim djelima, a posebice s djelom *Vremenski stroj* je vidljiv u inspirativnom učinku koji je ostavio na sva kasnija djela koja su se javljala unutar SF produkcije, a na neki način su obradila Wellsovu ideju o vremenskome stroju, kako sam Hilegas kaže. Muhić, za razliku od Hilegasa, smatra da ideja vremenskoga stroja nije po prvi puta spomenuta kod Wellsa, već mnogo ranije, točnije 1772. godine sa djelom L. S. Merciera

2440. godina<sup>27</sup>. Isto tako, smatra da se kasnije javlja kod nekih Wellsovih suvremenika kao što su primjerice Hudson ili Moriss. Dakle, očigledno je da ideju o nekom stroju koji može putovati kroz vrijeme je imao netko i prije Wellsa. Ipak, bez obzira na možda i ranije tvorce ideje o vremeplovu, Muhić se vraća na Hilegasa te kaže: *Naime, ako i postoji opravdana sumnja u pogledu apsolutnog prioriteta H.G. Wellsa kao idejnog oca vremeplova, ipak je, po Hilegasu, nesumnjivo da je djelo 'Vremenski stroj' prva dobro izvedena imaginativno koherentna prezentacija budućnosti gore od sadašnjosti, i ujedno, prva cjelovita anti-utopijska slika u svim svojim tendencijama* (Muhić 1989: 66-67).

Osim *Vremenskog stroja*, veliku ulogu u stvaranju anti-utopijske slike ima i drugo djelo H. G. Wellsa, *Otok Dr. Moreaua*. Djelo polazi od Darwina i njegove teorije evolucije te je parabola koja govori o ljudskoj prirodi u pravoj suštini – životinjske naravi. U takvome djelu centralnu figuru predstavlja dr. Moreau koji je ljudska reinkarnacija Boga, tj. stvaratelja (usp. Muhić 1989: 69-70).

Govorivši o porijeklu negativne utopije te spomenuvši dva Wellsova značajna djela, moram svakako navesti i odlomak iz Muhićeve *Filozofije ikonoklastike* gdje govori o Wellsu te o negativno-utopijskom stvaralaštvu: *Za Wellsa je nauka ona aktivnost doprinosi humanizaciji i napretku. Kod Wellsa, niti je suština znanosti dovedena u pitanje, niti je pojam napretka ozbiljno poljuljan*. Tako se ne može dokazati ni negativno utopijsko poimanje Wellsovih djela. Ona klasična djela negativne utopije zasigurno ne odaju dojam pozitivne odlike znanosti koja nam pruža bolje sutra. U nekim djelima pak se znanost smatra kao potpuno negativna odlika koja vodi u samo još goru budućnost. Kod Wellsa je ipak primjetno da svijet i ljudski rod već posjeduju negativne karakteristike, manjak morala ili pak određenu razinu destruktivnosti, te je svaka usmjerenost na poboljšanje postojećeg samo pozitivna karakteristika i akcija. Za pravu anti-utopijsku sliku, bilo kakva akcija ili pokušaj poboljšanja već postojećeg lošeg stanja je jednostavno signal nemoći, ograničenja i proturječja, a sve završava još gorim ishodom i okolnostima (usp. Muhić 1989: 75).

Iako je Wellsov utjecaj na znanstvenu fantastiku te utopiju zaista velik, Muhić se ne slaže s činjenicom da je bio prvi, jer kako kaže, i sam Wells je čitao i bio pod utjecajim raznih ranijih pisca i djela. No, ono što je zapravo bitnije za reći, Wells nigdje ne naginje strogo negativnoj utopiji, već se *eksplicitno izražava u korist obrnutog, utopijskog pristupa*. Elementi tame koji stvaraju “crnu maglu” su samo opozicija nastojanju da sveukupan dojam bude posve optimističan. Wells se ističe kao majstor *asimilacija raznih koncepcija*, što

---

<sup>27</sup> U izvorniku, *L'An 2440* je djelo francuskog autora Louis-Sébastienea Merciera.

rezultira kombiniranjem pristupa i pozicija koje su ponekad i sasvim proturječne. Upravo iz tog razloga moguća je pojava pesimističnog prizvuka u toliko velikoj mjeri, kao što je kod Wellsa. Osim toga, Wells je bio pod utjecajem Huxleyevog kozmičkog pesimizma.<sup>28</sup> (usp. Muhić 1989: 73).

Ono što ide u prilog rečenome jest razgovor Wellsa sa Staljinom 1934. godine. U tom razgovoru, on ne nastupa kao pisac raznih djela, već kao sudionik političke rasprave u kojoj razlaže svoje stavove koje zastupa i za koje se zalaže. Takvi izneseni stavovi i njegovo mišljenje uopće ne mora značiti da reprezentiraju njegov književni rad i utopijsko-fantastičnu misao, no nije uzgred za spomenuti i osvrnuti se na njih, ne bi li se bolje i jasnije razumjele njegove nakane koje su možda, iako u tragovima, ipak razvidne u njegovim djelima. U djelima *Men Like Gods* i *A Modern Utopia* vidljiv je Wellsov optimistični stav kao *suštinska uvjerenost u neograničenost ljudskog napretka, u trijumf organizacija i mira nad razaranjem, eksploatacijom i sukobima*. U samom razgovoru sa Staljinom Wells ističe ideju reda i mira – zagovara socijalizam, no protivi se klasnoj borbi koja prelazi granice reda i mira te nalaže svojevrsnu borbu u kojoj stradavaju nevini, a među njima i oni koji možda mogu igrati važnu ulogu u spasu čovječanstva<sup>29</sup>. Ono što se može iščitati iz Wellsova političkog razgovora i dijaloga sa Staljinom jesu njegov optimizam i vedrina spram društvenog stanja koje je, po svemu sudeći izvan bilo kakve klasne borbe. On tako niti u jednom djelu ne zastupa krajnje negativistički stav i shvaćanje koje se može okarakterizirati kao posve negativno te biti dokaz negativne utopije u njegovim djelima (usp. Muhić 1989: 79).

U okvirima svoje idejne orijentacije, negativna utopija se može sasvim uspješno protumačiti kao izrazita opozicija idejama optimizma, utopije, pa tako u ovom slučaju, kao opozicija stvaralaštvu H.G. Wellsa (usp. Muhić 1989: 79). Upravo u posljednjoj tvrdnji, zatim razlaganju Wellsovih stavova i optimizmu, trebamo tražiti odgovor na pitanje je li njegovo djelo *Nevidljivi čovjek* primjer utopije ili negativne utopije.

---

<sup>28</sup> Kao primjer djela koje je primjer utjecaja Huxleya i njegovog *kozmičkog pesimizma* navodi se Wellsovo djelo *Otok dr. Moreaua* (usp. Muhić 1989: 79).

<sup>29</sup> Muhić navodi izvornu Wellsovu izjavu kao dio razgovora sa Staljinom na str. 79 (usp. Muhić 1989).

### 6.3. TIPOVI I/ILI IZVANUMJETNIČKE ODLIKE UTOPIJE I NEGATIVNE UTOPIJE

Ono o čemu je potrebno reći dvije-tri jest određenje negativne utopije s obzirom na motivsku podlogu te vrstu motiva koji se javljaju. Naime, negativna utopija kao vrsta utopije koja sadrži negativne karakteristike, prenosi i akumulira sve one sadržaje društva i svijeta, od društvenog života, političkog, duhovnog, sve do individualnog. Djela utopijskih karakteristika, jednako kao i distopijskih, ne mogu se odrediti kao poseban književni rod, osim ako se elementi idejnog i angažiranog ne prihvate kao faktori koji imaju ravnopravni udio u sačinjavanju tog roda. Tako se analiza bilo kojih djela negativne utopije odvija u smjeru umjetničkog kriterija i žanrovskog. Kako u svojim razlozima "postojanja" negativna utopija uvijek sadrži *angažiranost, socijalnu, filozofsku i didaktičku usmjerenost*, područje porijekla samih motiva jest ono neknjiževnog tipa. Kao područja motivske podloge izdvajaju se psihologija, sociologija i filozofija, pa tako možemo govoriti i o istim motivima – psihološkim, socijalnim i filozofskim (usp. Muhić 1989: 99-100).

Nadalje, ono što je u izravnoj poveznici s motivima jest problem klasifikacije, odnosno tipologije utopijskih i distopijskih književnih djela, koja se smatra nimalo jednostavnim zadatkom, s obzirom na neujednačenost perspektiva, ali i izbor kriterija samoga autora. Pitanje je, prilikom promatranja opusa nekog autora, koja djela je potrebno izabrati i koji je standard klasifikacije. Spomenuvši standard klasifikacije, isto tako treba i naglasiti da, uzevši u obzir opus nekog autora, moramo imati na umu da autor u svakom djelu akcentira drugo, a ponekad, čak i u istome djelu, akcentirana mjesta i/ili faktori nam se mogu činiti kao neujednačeni, što svakako otežava perspektivu gledanja. Dakako, vrlo je jasno da akcentiranje, kao niti sama djela nisu nastala bez nekog validnog razloga, niti bez dobrog plana, jer svaki od njih sadrži određen cilj, specifičan ugao i posvemašnju unutarnju zakonitost. Iako je moguće i svojevrsno ponavljanje, s obzirom na utjecaj, ipak je u velikome dijelu tih djela prisutna originalnost, bilo u temi ili postupku, što potvrđuje, opet, potrebu za tipologijom. Autori nakon određenog vremenskog perioda dolaze do ograničenosti tema te se ponekad i osnovni motivi ponavljaju i javlja se sličnost, što je još jedan od preduvjeta ili zahtjeva za tipologiju (usp. Muhić 1989: 183-184).

Skelet tipologije utopijskih i distopijskih djela dvadesetoga stoljeća počiva na razgraničenju motiva, odnosno na prirodi njihova nastanka. Stoga, ako smo ranije spomenuli psihološke motive, socijalne i filozofske motive, logičan je zaključak i potreba da se tako i tipologija zasniva na jednakim principima, pa bi tako imali osnovne tipove utopijskih i

negativno utopijskih djela – psihološki, socijalni i filozofski. Navedeni tipovi jesu izvanumjetnička odlika utopije i/ili negativne utopije, a takvu tipologiju moguće je ispitati na temelju analize pojedinačnog autora i na temelju analize tipoloških modela te njihove primjene na određena djela (usp. Muhić 1989: 185).

Psihološki model utopija i negativnih utopija uključivao bi sva ona djela koja sadržavaju elemente istoga, no vrlo je malo onih koji ne sadržavaju i elemente nekog drugog modela. Jednostavnijim pristupom tumačeno, većina djela tog žanra mogla bi se smatrati određenim dijelom psihološkog modela. Isto tako, većina djela koja se smatraju psihološkim modelom ne ostaje samo i isključivo u granicama tog modela, već sadrže i elemente nekog od ostalih modela. Kako Muhić ističe, psihološki model ili njegove tragove moguće je uočiti kod Zamjatina, Butlera, Wellsa, Čapeka, Orwella, Huxleya, Bugalkova, itd. Ponekad je potrebno na određenom primjeru detaljno analizirati kojemu od navedenih modela pripada, s obzirom da nerijetko djela imaju tragove ne jednog, nego i ostalih modela, kako je već spomenuto. Upravo zbog prisutnosti tragova više modela, nije neobično da je ponekad psihološki aspekt ostvaren gotovo savršeno, ali dubljom analizom ostalih modela u određenom primjeru jasno je vidljivo da taj gotovo savršeni aspekt psihološkog modela je samo pomoć za one druge.

Socijalni model se nameće kao prostor ili određenje u koje bi se dalo smjestiti najviše djela ovoga žanra, jer sva djela više ili manje se odnose na razmatranje društvene stvarnosti ili njezin utjecaj na život. Među neke od pisaca čija djela zasigurno ulaze u ovaj model možemo istaknuti Butlera, Morrisa, Wellsa i Čapeka. Wells ulazi s djelom *Suvremena utopija* koje je primjer socijalnog modela, iako se zapravo dotiče svih sfera društvenog života.

Filozofski model uključio bi sva ona djela u kojima je zastupljena filozofska tematika i u kojima je ona dominantna te prevladava i izdiže se pored ostalih dvaju modela. U takva djela svakako možemo ubrojati Zamjatinov roman *Mi*, djelo *Adam stvaraoc* Karela Čapeka, jedno od najpoznatijih djela negativno-utopijske literature, *Životinjska farma* Georgea Orwella, William Golding s djelom *Gospodar muha* te *Mehanički pijanino* Kurta Vonneguta (usp. Muhić 1989: 185-192).

Na temelju pregleda tipoloških modela utopije i negativne utopije, mogli smo vidjeti da autor spominje Wellsa i njegovo djelo *Ljudi nalik na bogove* kao određenje pripadnosti psihološkom modelu te kasnije, *Suvremena utopija* kao određenje pripadnosti socijalnom modelu. Kako je ranije naglašeno, djela mogu sadržavati tragove ili primjese određenog modela i ne moraju u potpunosti označavati pripadnost samo jednome od modela. U navođenju psihološkoga modela, Muhić ističe da sva djela ovoga žanra mogu pripadati tome modelu. Kasnije, spominjući djelo *Ljudi nalik na bogove*, napominje da je djelo srodno nekim

drugim Wellsovim djelima, a sve se temelji na materijalno-tehnološkim prepostavkama kao zahtjevu postojanja psiholoških razlika, što ćemo uzeti kao tvrdnju koja potpomaže određenju *Nevidljivog čovjeka* kao “pripadnika“ psihološkog modela (usp. Muhić 1989: 185-192). Materijalno-tehnološke pretpostavke koje se mogu pronaći u više Wellsovih djela jesu uvjet postojanja određenih psiholoških razlika koje su prepoznatljive u odnosu seljani-Griffin u romanu. (Pseudo)znanstveno utemeljena činjenica nevidljivosti djeluje kao određena tehnološka pretpostavka koja je uvjet i aspekt određenja psiholoških razlika u odnosu između sredine i Griffina. Njihov sukob je psihološki u smislu nemogućnosti komunikacije i superiornosti Griffina nad okolinom. S jedne strane stoji osamljen Griffin koji je nevidljiv i neobičan stranac, tuđinac koji se usudio uzdrmati svojom neviđenom moći ili sposobnošću idiličnu seosku zajednicu u Engleskoj, a s druge strane okolina puna neznanja, neshvaćanja, straha i u konačnici predrasuda. Dakle, možemo zaključiti da psihološki sukob počiva na nepomirljivim razlikama i shvaćanjima moralnosti, tradicija i običaja koje nisu premostive niti sa Griffinove strane, niti sa strane seljana. Nadalje, spomenuti socijalni model prikazuje i razmatra društvenu stvarnost u suodnosu sa životom pojedinca. Iako za takav model ne možemo reći da je dominantan, ipak ne možemo niti zanijekati postojanje istoga, barem u zamecima. Na neki način, društvena stvarnost se u romanu razmatra; govorimo o društvenoj stvarnosti engleske pokrajine u devetnaestome stoljeću, a kroz lik Griffina prikazano je englesko društvo u tome razdoblju. Temeljni problem društva toga vremena “utjelovljen“ je pojedincem koji je smatran kategorijom nepoznanice i drugosti, a sve je zaokruženo idejom, tj. socijalnim problemom neuklapanja stranca u novu okolinu, kao jednim od vječnih društvenih problema, bilo u Wellsovo, ili pak današnje vrijeme. Iako možda u najmanjoj mjeri, zameci filozofskog modela prisutni su, ponajprije u nekim pitanjima koja se nameću i koja djelo obrađuje. Prije svega, možemo govoriti o čovjekovoj suštini, te njegovom (ne)poznavanju određenih granica moći i moralnosti. Isto tako, u kombinaciji sa socijalnim modelom, roman progovara o problemu pojedinca i njegovom opstanku u svijetu. U ovome slučaju, to je pojedinac koji je reprezentiran drugošću, kao stranac. Upravo zato možemo govoriti o pitanju egzistencije i opstanka drugačijeg pojedinca u svijetu, uz razumijevanje društvene stvarnosti i gorke istine o prirodi odnosa među ljudima.



## 6.4. UMJETNIČKO-KNJIŽEVNE ODLIKE UTOPIJE I NEGATIVNE UTOPIJE

S obzirom da je u prethodnome poglavlju bilo riječi o tipovima utopije i negativne utopije, odnosno izvanumjetničkim odlikama utopije i negativne utopije, red je da progovorimo i o umjetničko-književnim odlikama utopije i negativne utopije.

Umjetničko-književne odlike možemo smatrati trodijelnom strukturom koja bi uključivala tematsku analizu, strukturalnu analizu i filozofsku analizu (usp. Muhić 1989: 195-196).

### 6.4.1. TEMATSKA ANALIZA

Govoreći o tematskoj analizi utopije i distopije, u prvi red stavljamo zapravo pitanje njihove tematske specifičnosti – po čemu je tematska okosnica specifična i je li specifična za ovaj žanr. Tako kao osnovne kriterije utopije i distopije možemo navesti tematiku, strukturu i funkciju. S obzirom na tematiku, ne možemo govoriti o specifičnostima ovoga žanra, jer tematika nekog književnog djela uopće se svodi na područje autorove imaginacijske mogućnosti. Iako ne možemo govoriti o specifičnome određenju toga žanra, možemo uočiti neke razlike u tematici te govoriti o mjestu, vremenu i likovima unutar tematske analize (usp. Muhić 1989: 196-197).

Što se tiče vremena, utopija i negativna utopija prostor radnje stavljaju izvan okvira realnoga svijeta i njegovih zbivanja. S jedne strane, negativna utopija koristi posve nove konstrukcije svjetova koje su izvan svakog okvira našeg svijeta ili shvaćanja svijeta kao onog poznatog i predvidljivog, dok utopija, s druge strane, ipak sadrži barem u manjoj mjeri nekakvo aludiranje na stvarnost. Iako se radi o pomaku svijeta izvan granica, tj. okvira našeg shvaćanja i/ili dometa, radi se o blagom pomaku, no utopija tako sadrži čvršću vezu sa stvarnošću, za razliku od negativne utopije. Dakle, utopija predstavlja *prihvatljivu mjeru nestvarnog, ali sasvim mogućeg* (Muhić 1989: 197-199).

Govoreći o utopijskome prostoru, Muhić navodi vrste unutarzemaljskog (prostornog) izdvajanja. Prvi slučaj jest sa svijetom koji je vrlo blizu, no nije vidljiv ili dostupan većini stanovnika Zemlje. Takav svijet se može nalaziti blizu, tj. iza neke visoke gore, planine, ili se pak nalazi u našoj neposrednoj okolini, no izvan dometa<sup>30</sup>. Drugi slučaj<sup>31</sup> jest prostor koji se

---

<sup>30</sup> Kao primjer prvog slučaja prostornog izdvajanja navodi se djelo Samuela Butlera *Erewhon*

<sup>31</sup> Sve klasične utopije sadržavaju ovakav tip izdvajanja, sve do pojave Étiennea Cabela *Travels in Icaria*

nalazi daleko i često je izgubljen negdje u velikom oceanu, a treći slučaj prostora jesu neistražene površine našeg planeta – planine, doline – ili pak dubine<sup>32</sup>.

U kontekstu mjesta, odnosno slučajeva prostornog izdvajanja utopije i romana *Nevidljivi čovjek*, možemo tvrditi da Wells koristi prvi slučaj prostornog izdvajanja. Njegov svijet je sasvim blizu našeg svijeta, odnosno u našoj okolini, ali se čini da je izvan granica dohvata. Njegov svijet je onaj Engleske devetnaestoga stoljeća u kojem je nevidljivi čovjek širio strah i nelagodu. Iako na poznatom prostoru, posredstvom (pseudo)znanstvene činjenice izdvojen je iz okvira svijeta kakvog mi poznajemo i ostaje negdje blizu nas, no izvan dometa i dohvata.

Što se tiče vremenskog izdvajanja, ono je potrebno, ne bi li u nekim slučajevima zamijenilo ili potvrdilo prostorno izdvajanje. Oni se naizmjenice i paralelno potvrđuju i zamjenjuju; dok je jedan naglašen, drugi je manje, i obrnuto. Ponekad vremensko izdvajanje nije potrebno i njegov izostanak zapravo signalizira mogućnost veće vjerojatnosti same priče. Ono može biti izdvajanje, tj. vraćanje u prošlost, kao i put u daleku budućnost<sup>33</sup>. U *Nevidljivom čovjeku* prostorno izdvajanje prisutno je, a vremensko izdvajanje također, uvjetno rečeno. Narativna linija u romanu nam nalaže jedan drugi vremenski tijek, barem drugi od čitateljevog, kako je ranije spomenuto. U tom drugom vremenskom tijeku postojao je nevidljivi čovjek na (pseudo)poznatom prostoru Engleske. Narativna linija, iako prezentira drugi vremenski tijek, svijet Griffina čini nam se posve paralelan našem svijetu, najviše zbog (uvjetnog) prostornog izdvajanja i prividne realističnosti, što u konačnici rezultira većom vjerojatnošću same priče.

Iako su navedene dvije vrste izdvajanja, ponekad možemo doći u susret i s djelima koja bismo mogli smatrati hibridima, varijetetima, ili jednostavnije rečeno, primjerima djela koja ne možemo odstraniti iz tih dvaju izdvajanja, no ne mogu se smatrati niti ukalupljenim primjerima tih dvaju izdvajanja. U takvim djelima<sup>34</sup> svjedočimo *nefiksakciji*, *otvorenošću*, *nepovezanošću* i čini sam se *kao da je sve u njima sazdana od mašte*. Ne nalazimo određena načela vjerojatnosti, već takva djela slijede svoju logiku (usp. Muhić 1989: 201-202).

---

<sup>32</sup> Kao primjer slučaja neistražene površine Zemlje (treći slučaj unutarzemaljskog izdvajanja), Muhić navodi djelo Julesa Vernea *Putovanje u središte Zemlje*, neke od priča Stanislava Lema te djelo E. M. Forstera *The Machine Stops* (Muhić 1989:198).

<sup>33</sup> Kao neka djela za koje je nemoguće odrediti vremensku varijablu Muhić navodi Zamjatinovo djelo *Mi*, Čapekovo djelo *Adam stvaraoc*, Vonegatov *Mehanički pijanino*. Kao primjer djela koja sadrže put u budućnost ili prošlost (*alternative time-track*) navodi Wellsovo djelo *Vremenski stroj*, Bellamyjevo djelo *Looking Backwards*, Twainovo djelo *Yankee na dvoru kralja Arthura* i Hollfordovo djelo *Aristopia* iz 1895. godine (usp. Muhić 1989: 200-201).

<sup>34</sup> Primjer varijeteta su djela *Pseće srce* Bugalkova, *Životinjska farma* Orwella, *Gospodar muha* Goldinga (Muhić 1989: 200-202).

Nadalje, s obzirom na nemimetičku prirodu samoga žanra, jasno je da situacija koja nam je dana na uvid je hipotetički određena. Osim situacija, važnu ulogu imaju i likovi. Oni služe kao dokazni materijal, kao ilustrativna sredstva uvjerljive prezentacije sklopa objektivnih odnosa; dakle, kao podloga razumijevanju nekih širih, nadindividualnih procesa. Nerijetko je slučaj da se pisac obraća određenoj klasi kojoj piše, na način da autor podređuje i na neki način prilagođava svoje likove klasi o kojoj govori, a u slučajevima pak njegove klase, psihološke crte glavnog lika su nebrojeno puta bliske onima samoga autora (Muhić 1989: 205).

Takav slučaj određene klasne deskripcije<sup>35</sup> i notiranja likova nalazimo u Wellsovima djelima *Vremenski stroj i Otok dr. Moreaua*, no oni nisu od primordijalne važnosti za razumijevanje svakoga od tih djela. U *Nevidljivom čovjeku* prisutna je cijela jedna situacija koja počiva na sukobu stranca i okoline – okolina je prijatna za stranca i njegovu egzistenciju, a on je isto tako prijatna za okolinu i njihovu mirnu budućnost. U ovoj tvrdnji prepoznajemo Muhićev (1989: 2007) navod da se određenim likovima želi prikazati određena situacija, a služe kao sredstvo objašnjenja autorovih namjera i ciljeva. Ono što je Wells želio prikazom nevidljivog stranca, jest portret engleske sredine devetnaestoga stoljeća te njihovih stavova spram došljaka koji se određenim istupima ili radnjama ne uklapaju u profil njihove društvene zajednice. Isto tako, tim likom prikazana je ljudska suština i (ne)moral uz (ne)kontrolirano korištenje moći.

Ono što možemo zaključiti jest da je prisutnost (glavnih) likova od neizmjerne važnosti za roman ovoga žanra, štoviše jer je dokaz tome njihova centralna prisutnost koja je funkcionalna i akcijska, a nikako doživljajna. Razrada (ostalih) likova je vrlo slaba karika za cijelo žanrovsko područje, a leži u činjenici da se njima nametanjem *funkcionalnosti, angažiranosti i same idejnosti*, smanjuje prostor “slobodnog“ i usmjerenog, a opet unaprijed neodređenog djelovanja (usp. Muhić 1989: 210).

#### **6.4.2. STRUKTURALNA ANALIZA**

Strukturalna analiza kao samostalna činjenica ne može se ispitivati, osim ako ovdje ne uključimo i tematsku analizu, a moguće i strukturalnu. Tako bi se strukturalna analiza, tj. struktura nalazila u suodnosu sa *formom tematike* (uz likove) i materijom potrebnom za funkcioniranje samoga žanra. Dakle, *struktura je način književne organizacije elemenata*

---

<sup>35</sup> Vidi Muhić 1989 (208-209).

*tematike*. Ono što je bitno naglasiti, jest činjenica da u strukturi ovoga žanra, kao i ostalih žanrova, odnosno književnih djela, leži umjetnička suština. Unutar strukturalne analize razlikujemo dvije bitne karakteristike ili postupka, a to su izdvajanje i narušavanje. Izdvajanje je prisutno u gotovo svim djelima ovoga žanra, a moguće ga je locirati u horizontalnom području. Iako je izdvajanje prisutno, ono je ostvarivo i u punoj snazi tek u kombinaciji sa strukturom. Nadalje, narušavanje kao karakteristika ili postupak je ostvareno kao rodovska odlika samoga žanra. Narušavanje tako prodire u motivaciju i vjerojatnost, uz paralelno stvaranje novih modela motivacije i vjerojatnosti (usp. Muhić 1989: 210-211).

Kao primjeri autora kod kojih možemo detektirati takav pristup navedeni su Jules Verne i H. G. Wells. Oni su na različite načine u svojim djelima koristili znanstvenu činjenicu unutar sfere fantastike. S obzirom na spomenute autore i njihova djela te pristupe znanstvenoj fantastici, možemo govoriti o dva pristupa znanstvenoj fantastici – Verneov se naziva *pseudo-znanstveni* ili *satirično-mistifikacijski*, a drugi, Wellsov, naziva se *solidno-znanstveni* ili *egzaktno-tehnički*. Oba autora koriste motivaciju na isti način – vjerojatnost se koristi kao sredstvo, a preuzimanje iz svakodnevnog života se odbacuje. Jednako tako se odbacuju i razni gotovi obrasci te nameću novi koji na neki način narušavaju standarde. Narušavanje tako prvo prodire u dubine tematike te remeti odlike objektivnog svijeta – standarde i zakonitosti.

Kako Muhić objašnjava, smisao narušavanja leži u potrebi da se čitatelju predstavi jedan nov i nepostojeći svijet, no koji bi mogao postojati, a pritom se naglašava četvrta dimenzija koju je dobro objasnio Hilegas na primjeru Wellsova stvaralaštva. Prema tom objašnjenju, četvrta dimenzija je metafora koja samo otvara put mašti jer ona sadrži postojanje raznih mentalnih konstrukcija i egzistencija koje nisu nešto opipljivo i materijalno, a isto tako, ne poznaje dimenzioniranje kao odliku. Upravo u toj tvrdnji i činjenici leži mogućnost ostvaraja onog svijeta o kojem će biti riječ, a koji treba nastupiti kao ostvarljiv, a ujedno i prihvatljiv za čitatelje (usp. Muhić 1989: 212-215).

### **6.4.3. FUNKCIONALNA ANALIZA**

Za razliku od klasične produkcije književnosti koja uzima u obzir tematsku i strukturalnu analizu, funkcionalnu posve odbacuje. U suštini funkcionalne analize, promatra se svijet djela i njegovih zbivanja u suodnosu s drugim svijetom, onim svijetom svakodnevnice. Tako funkcionalna analiza propituje i analizira učinak djela u recepcijskoj sredini u kojoj se pojavljuje. Funkcionalni pristup s obzirom na svoju primarnu zadaću ne

proizlazi iz perspektive književnosti, već kulturne antropologije. Promatrajući i detektirajući funkcionalnu analizu u određenom djelu, zapravo promatramo njegovu ulogu i recepcijski ostvaraj u zajednici i društvu. Ističući Praterovu tvrdnju da je pojedinačni doživljaj od neizmjerne važnosti za cjelokupnost društvenih procesa, Muhić tvrdi potpuno suprotno te naglašava da je pojedinac simbolički individuum. On kao takav je predstavnik samo jedne društvene grupe, klase ili pak društva u cjelini i nikako ne zastupa neki svoj pojedinačni stav, mišljenje ili pogled. Možemo zaključiti prema Muhićevoj tvrdnji da nijedna od funkcija (psihološka, vrijednosna, opravdavajuća) nije pozicionirana u smjeru pojedinca, iako je on sredstvo izražavanja. Stoga, sva djela ovog žanra djeluju kao određeni dio društvene svijesti (usp. Muhić 1989: 218-223).

## 7. OTKRIĆE I NEVIĐENO U ROMANU *NEVIDLJIVI ČOVJEK*

### 7.1. NA TRAGU OTKRIVENJA NEVIĐENOG

S obzirom da sam naziv romana čini sintagma koja simbolično upućuje na pojavu nevidljivosti, odnosno odsutstvo vidljivosti, ne bi bilo uzgred detaljnije pojasniti primarno samu nevidljivost i njezinu pojavu te pritom i ulogu gledatelja. Spomenuto ima centralnu ulogu u međusobnom dijalogu neviđenoga i njegova otkrića u znanstvenofantastičnome romanu Herberta Georgea Wellsa *Nevidljivi čovjek* iz 1897. godine (usp. Handcock 2013: 40).

Zadirući dublje u samu bit ovakvoga romana koji s obzirom na svoju žanrovsku prirodu naglašava znanstvenu i fantastičnu tematiku, kao i utopijsku narav, logično je da i nameće neka pitanja koja se javljaju – možemo li očekivati u skorijoj ili daljoj budućnosti pojavu nevidljivosti i što bi ona značila, a najbitnije, što znači biti nevidljiv, odnosno biti u tijelu koje po svojem bivstvu jest prisutno i živo, dakle, tjelesno, no ipak i dalje nevidljivo (Handcock 2013: 40).

Analizom samoga teksta možemo tvrditi da su tijelo i koža u romanu svojevrсни mediji nadograđeni osobnim i društvenim značenjem. Roman *Nevidljivi čovjek*, odnosno lik nevidljivoga čovjeka u romanu ističe književnu figuru koja u svojoj srži predstavlja način na koji bi se ljudsko tijelo moglo čitati kao metaforički naglašeno mjesto u romanu. Čitavu pojavu nevidljivosti koja sačinjava i upotpunjuje figuru nevidljivoga stranca i zatvara krug njegove misterioznosti u romanu, možemo zaokružiti s tri bitna faktora: tijelo, koža i odjeća. Igrajući svojevrсну trodiobnu sintezu, spomenuti faktori su *bogate informacije kodirane simboličnim informacijama* koje dopuštaju čitatelju da vizualiziraju, tj. komuniciraju vizualno u domeni društvenog konteksta (usp. Handcock 2013: 40).

Handcock se referira na Elizabeth Groth koja tvrdi da tijelo kao *inskrriptivni tekst* nastaje pisanjem po samome tijelu kao objektu. Tako možemo govoriti o subjektu koji piše 'tintom' socijalnog i epistemološkog, pritom označavajući objekt – tijelo – na određene načine te producirajući palimpsest na kojem se postojeći tragovi prijašnjeg teksta mogu ponoviti, nadopisati, ili pak redefinirati. Tijelo je prezentirano kao mreža značenja koja funkcionira *komunicirajući kulturološki specifične simboličke informacije* (Handcock 2013: 40).

Roman *Nevidljivi čovjek* i sam lik nevidljivoga čovjeka unutar romana predstavljaju tijelo koje ne možemo vizualizirati, predočiti, s obzirom na nevidljivost. Isto tako, ono predstavlja *alegoričnu artikulaciju imaginacijske mogućnosti*, no isto tako osobnih i društvenih strahova, pritom naglašavajući važnost prisutnosti prave tjelesnosti, tj. prisutnosti

onog vizualno predočivog i vidljivog tijela koje u krajnjoj liniji ipak dozvoljava i omogućava bilo kakvu vrstu konekcije, pa i one društvene. Ne zanemarujući prethodno rečeno, poveznica odjeće i društva je ipak sastavnica koja je prisutna, kako u životu, tako i u romanu. Odjeća je ono što je vidljivo na svakome pojedincu, a impresija je često ono što u našoj svijesti ostane prilikom upoznavanje nekoga. Tako je dio te impresije cijela vanjština – tijelo, odjeća koju nosimo, frizura, itd. Odjeća kao vidljivi trag označava pojedinca kao individuu i njegov stil, način života, navike, određenu pripadnost te u krajnosti i njegove želje, dajući jednu percepciju i uvid u osobu, te istovremeno igrajući ulogu u njegovoj karakterizaciji (usp. Hancock 2013: 40).

Kroz lik nevidljivoga stranca, roman otvara pitanja i rasprave *konfesionalne kulture* te jednako tako otvara i nameće neka od pitanja koja su aktualna i kontroverzna danas, kao što su bila i u ono vrijeme kada je roman objavljen – krajem devetnaestoga stoljeća. Wellsovo nevidljivo tijelo simbolično predstavlja ono *skriveno, pokvareno i transgresivno* u društvu – ono što je trulo, rekli bismo i predmet raznih kritika, osuda te moralnih pitanja i problema. Dijalog između neviđenog i otkrivenja je ona spona koja otkriva i ilustrira da tijelo kao objekt može biti materijalizirano i mogu mu biti pridodana razna značenja te u konačnici, kako nam književnost “dozvoljava“ da (pre)ispitamo tijelo kao područje određenih pitanja, bilo osobnih, bilo društvenih (Hancock 2013: 41).

## 7.2. TIJELO KAO ALEGORIJA – NEVIDLJIVOST I DRUGOST

Wellsovo djelo iz 1897. godine koristi lik nevidljivoga čovjeka kao književni trope ne bi li prikazalo što fizička (ne)prisutnost i psihička posljedica istoga stanja mogu uzrokovati življenjem u “nevidljivoj“ državi. Iako se radi o nevidljivome čovjeku, zanimljivo je istaknuti kako centralnu ulogu u romanu igra odnos između vizualizacije jednoga tijela, te s druge strane odsutnost vizualizacije, tj. nemogućnost vizualizacije istoga tijela. Spomenuto se posebice može prepoznati u *društvenoj izolaciji protagonista*. On kao lik, protagonist, utjelovljuje želju za nevidljivošću, a sukladno time i slobodnim kretanjem koje je popraćeno i raznim nezgodama koje su vezane uz njegovo nevidljivo stanje (Hancock 2013: 41).

Hancock se referira na Christophera Priesta<sup>36</sup> i njegovo poglavlje uvoda u roman *Nevidljivi čovjek* (2005.) u kojem raspravlja o nevidljivosti koja se interpretira na tri načina: iracionalni i/ili fantastični pristup gdje se nevidljivost shvaća kao nadnaravna pojava, pristup

---

<sup>36</sup> Christopher Priest, Uvod u roman *The Invisible Man*, H.G. Wells (London: Penguin Classics, 1897c; 2005).

gdje je nevidljivost percipirana kroz psihološke mijene na osobnoj i društvenoj razini te znanstveni pristup sa usustavljenom i složenom logikom koja objašnjava nevidljivost kao (znanstvenu) činjenicu – koja sve pitanja i probleme donosi (usp. Hancock 2013: 41).

Pomno iščitavajući roman, itekako se možemo složiti s Priestovim iskazom o funkciji i interpretaciji nevidljivosti. Neuki i jednostavni građani iznenađeni pojavom nečega kao što je nevidljivi i misteriozni stranac, skloni su raznim objašnjenjima za svakojake događaje u njihovoj učmaloj sredini engleskoga grada devetnaestoga stoljeća. Idući nekim redom, te pretpostavke i objašnjenja krenule bi od protagonista koji je prelaskom u nevidljivo stanje paralelno prešao u stanje društvene odbačenosti čime je iskusio i psihološku odbačenost svojom izoliranošću, zatim stranaca koji snižavanjem indeksa loma tvari zraka postiže nevidljivost. Svoje otkriće postiže eksperimentom s mačkom, a zatim nevidljivi čovjek objašnjava da vidljivost ovisi o djelovanju vidljivih tvari na svjetlost. U tom slučaju, moguća je absorbcija, refracija zraka, ili oboje. Ako tijelo ne reflektira niti ne refraktira svjetlost, ono ne može biti vidljivo. Dakle, mogućnost nevidljivosti se pojašnjava kroz vjerojatnost loma svjetlosti i njegove apsorbicije, što je utemeljeno na znanstvenom rasuđivanju i znanstvenim činjenicama. Spomenuto potpomaže uspostavljanju romana kao znanstveno ipak realističnog, a s druge strane kao visoko imaginativnog. Znanstveno realističnu stranu možemo povezati sa unutarnjom logikom koja objašnjava i podupire teoriju o strančevoj nevidljivosti. Djelo kao takvo možemo okarakterizirati ranim primjerom znanstvene fantastike koje sadrži negdje duboko u svojoj srži mali dio gotičkog naslijeđa, s obzirom da djelomično postoji poveznica između njihovih preokupacija. I gotička književnost i znanstvena fantastika se bave fantastičnošću i fantastičnim motivima, jednako kao i motivima tijela koji zapravo reflektiraju osobni i društveni moral (usp. Hancock 2013: 41-42).

1880-ih godina goticizam je doživio oživljenje u djelima kao što su *Čudan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydea* Roberta Louisa Stevensona (1886.), *Slika Doriana Graya* Oscara Wildea (1891.) te *Drakula* Brama Stokera (1897.). Od triju navedenih djela, svo troje su suvremena, u usporedbi s *Nevidljivim čovjekom*, a dugo vremena bila su povezivana s kanonskom gotičkom književnošću, s obzirom na tijela prikazana u romanima – tipična gotička tijela<sup>37</sup>. Svaki od spomenutih likova djeluje kao sredstvo svojevrsnog medija određenog razdoblja. Tako prezentira ondašnje strahove i društvene preokupacije. Svaki od

---

<sup>37</sup>U fusnotskom pojašnjenju Hancock se poziva na Kelly Hurley (1996.) koja ističe da su gotička tijela između određenih vrsta. Ona su uvijek u stanju indiferencijacije ili prolaska kroz neku vrstu procesa u humana i/ili nehumana stanja i oblike. Objasnjava navedeno potpomažući se primjerima u tekstu navedenih romana. Tako Dr. Jekylla i gospodina Hydea naziva doppelgängerima kao manifestom multiple ličnosti, Doriana Graya karakterizira kao djela između čovjeka i portreta te Drakulu kao smjenu magle i zvijeri (Hancock 2013: 55).



tih likova je transformativno plodan i nekontroliran te kao takav stoji kao prijetnja raznim ustaljenim kodovima morala i razuma, prvenstveno ondašnjeg vremena. Parafrazirajući Wisniewsku, Hancock tvrdi da su gotička tijela devetnaestoga stoljeća prikazana monstruozno kroz nemoral, sve ekscesivno i ono što predstavlja zlobu, a sve to kroz rasu, klasu i spolne razlike koje su smatrane nepoželjnima u ono vrijeme. Sukladno tome, u okviru sociokulturnog konteksta vikorijanske Engleske i današnjeg vremena, *Nevidljivi čovjek* je tijelo koje je bolno i izvan kontrole, a u svjetlu Freudove teorije, ono jedinstveno, ali koje je trebalo ostati represivno i potisnuto, prije negoli je došlo do toga da bude izvan granica kontrole. Što možemo okarakterizirati kao ponašanje izvan granica kontrole? U svjetlu romana, njegovo ponašanje prepoznajemo kao ono izvan kontrole i u krajnjoj liniji, antisocijalno. On tako posve gol promatra druge, takav izlazi na ulicu, terorizira i izaziva anarhiju svojim ponašanjem i činom nevidljivosti koje mu pomaže u takvome ponašanju. Kao takav, on je prijetnja društvu u cjelini, kao i pojedincu – moralna i fizička. Isto tako, stoji kao simbol upozorenja – što se događa u slučaju nesrazmjera tijela i uma koji nisu u (samo)kontroli (Hancock 2013: 42-43).

Dok s jedne strane (re)prezentira gotičko tijelo, s druge pak pokazuje Wellsov interes za znanost i teme znanstvene fantastike. Iako laik u znanosti, imao je veliku potrebu za edukacijom i proširivanjem svojeg znanja u znanosti. Neki smatraju<sup>38</sup> da roman simbolično predstavlja Wellsa i njegovu želju za društvom znanosti koje potiče i promiče znanstvenika i njegovo razmišljanje, kao i kreativno razmišljanje, što je potpuna suprotnost stanovnicima Ipinga. Zanimljiva je konstatacija McLeana koju Hancock podupire kada govore o dva suprostavljena pola – 'dobrom' i 'lošem' znanstveniku. Dobar znanstvenik je onaj koji održava veze sa znanstvenom zajednicom i sudjeluje u njenom životu raznim postupcima, pokušavajući je poboljšati. Odsutnost dobrog i pojava lošeg znanstvenika, ili onoga koji je nevidljiv, samo je dokaz Wellsova stava spram društvene odgovornosti nekog znanstvenika prema zajednici. *Nevidljivi čovjek* smatra se prijetnjom jer prkosi svim društvenim vrijednostima i očekivanjima koje stavlja u drugi plan, dok svoje osobne potrebe i želje te njihovo ostvarenje stavlja u prvi plan. Isto tako, on je društvena 'nepoznanica', neznanac i okarakteriziran je svojim sumnjivim i neprijateljskim dolaskom u Iping. U početku, svi su zbunjeni njegovim neprijateljskim ponašanjem i s neuspostavljanjem onog drugog, prijateljskog, a isto tako, njegovu pojavu prati jedna doza nelagode koju većina osjeća. Stranac tako odbija prihvatiti običaje seoske zajednice u koju je došao čime samo još više

---

<sup>38</sup> Hancock navodi Stevena McLeana i djelo *The Early Fiction of H.G. Wells: Fantasies of Science*, 71–72 (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

potvrđuje svoj status autsajdera i osobe koja stavlja mještane u osjećaj nelagode. Taj osjećaj nelagode primjećuje se u dijelu kada prolazi ulicom.

On svojom pojavom i ponašanjem uznemiruje ljude i suprostavlja im se, a istodobno se i potpuno odvaja od njih. Razlog njegova odvajanja jesu tajnovitost i strah da će se saznati za njegovo otkriće ili da će ga pak ukrasti, te zato traži svojevrstan bijeg i autonomiju iz znanstvene zajednice – čin koji u krajnosti označava odvajanje od društva u cjelini. Spominjajući društveno odbacivanje, Hancock navodi Mary Douglas koja se bavi činovima društvenog odbacivanja. Ona naglašava društveno odbacivanje i s podsmijehom promatra seljane koji se bave nevidljivim strancem pritom analizirajući i ističući zagađenost društvene sfere – problemi i rizici samoga društva koji se ogledaju u kulturi. Kultura kao takva nalazi signale društvene prijetnje na marginama tijela kojem je dodijeljena određena moć. Tada ono u svojoj punoj 'snazi' akcentira *najdublje strahove i želje*. Svojim čudnim ponašanjem i dolaskom u malu ipinšku sredinu, stranac narušava idilu ondašnje male zajednice i na neki način ugrožava dotadašnji način života. Njegovo narušavanje se ogleda, kako je prije spomenuto, čudnim ponašanjem njegovog tijela kao materije, onog tijela koje pruža otpor, ratoborno je i u svom postojanju krajnje nedisciplinirano. Ono je odvojivo od ostatka društva i zajednice u kojoj biva i stoji kao drugost u opoziciji, tj. tijelo spram tradicije i društva. Kao nešto neviđeno i drugačije, ono je prijetnja društvu i njihovim normama. Kroz jasno ocrtavanje i zrcaljenje raznih situacija koje se nižu, a u konačnici signaliziraju i prijetnju društvenim porama na granicama tijela, kultura je ta koja može pridonijeti i pomoći čišćenju zagađenih pora u vidu ljudske reprezentacije, ne bi li se očistila zagađenost i određena opasnost. Tijelo nevidljivog stranca jest simboličan prikaz društvenog zagađenja koje je potrebno ukloniti u svrhu potpune čistoće koja rezultira kontrolom i redom u seljanskoj zajednici. Kao nešto novo, neviđeno i kao stalna prijetnja, stranac svojom pojavom i djelovanjem, kao i samom činjenicom da je stranac i nov u zajednici, označava drugost i drugo (Douglas 1996 u Hancock 2013: 43).

U viktorijanskom dobu, lik *drugoga* nastao je kao odgovor na tadašnje projicirane vrijednosti, želje i strahove. Pojam tadašnjeg drugoga, odnosno drugosti, može se primjeniti na svakoga tko ne ulazi u pojam i ne predstavlja engleski lik subjekta – muškarac, bijelac, srednja klasa. Jednako tako, navedeno se može isto odnositi i na sve ono suprotno tome, a što predstavlja nepoželjno, čudno Ja ili sebstvo. Nevidljivi čovjek je stranac u engleskome gradu, no štoviše, on je prigrlio svoje *moralno dvosmislene i bezobzirno impulzivne osobine* (usp. Hancock 2013: 43-44).

Referirajući se na Douglas, Handcock ističe da *Nevidljivi čovjek* simbolično predstavlja prijatnju ustaljenoj seoskoj zajednici te njenom redu i granicama. On je marginalna figura koja izaziva socijalno zgražanje, no istodobno i zagađanje odbacujući norme i pravila društva u kojem je pridošlica. Navedeno predstavlja dio simboličkog prostora koje Lacan naziva Drugo, odnosno veliko Drugo. Ono je *krhko, beznačajno, virtualno* te su njegov status i postojanje subjektivne pretpostavke. Postoji u onoj mjeri, u kojoj sami subjekti u određenoj okolini djeluju kao da postoje. Kršeći ustaljene norme društva i određene društvene kodove, nevidljivi stranac ugrožava njihovu postojanost i kulturni jezik društva, tj. seoske zajednice. Nevidljivi stranac je proizvod drugosti i drugoga i kao takav ne može biti shvaćen od strane društva u kojem boravi, kao što ni on ne može shvatiti i prihvatiti isto društvo i njegova pravila (usp. Handcock 2013: 44).

Navedeno je posebice naglašeno prepoznatljivo uključimo li ovdje i poneku definiciju stranca sa strane sociološkog gledišta. Kako Milardović<sup>39</sup> u svojoj knjizi *Stranac i društvo* navodi, stranac je svaka osoba koja je strana okolini u koju dolazi, jer dolazi iz drugih krajeva ili zemlje; on je tuđinac – osoba koja u određenom periodu putuje, osoba koja je otuđena od okoline ili sebe samoga. Zato što je tuđinac i stran, osoba koja se naziva strancem je na određen način predmet zanimanja pa i čuđenja, što je svakako slučaj s Griffinom. Nova sredina u kojoj se stranac našao jest sredina nove kulture i društva, stoga osoba koja dolazi u takvu sredinu donosi određeno socio-kulturno naslijeđe i kulturni, odnosno osobni identitet<sup>40</sup> (usp. Milardović 22-25). Iako je u kraćim crtama spomenut pojam drugosti, pojam identiteta te stranca, ti pojmovi neće biti detaljno obrađeni u svjetlu filozofsko-socioloških teorija koje

---

<sup>39</sup> Citiram u cijelosti Milardovićev navod u kojem detaljno govori o strancu: *Takva osoba stranac je u svojoj i tuđoj kući. U tuđoj kao posljedica izbivanja. Dakle, dvostruki je stranac! Izložen je znatiželjnim pogledima. Njega se, kako se u kojoj kulturi, promatra prijateljski ili neprijateljski. Zatim, voli ga se ili mrzi. Stranac može prouzročiti napetosti, racionalne i iracionalne strahove. Na stranca se unutar nove kulture u koju je pristigao gleda kao na subjekt socijalno, kulturno i prostorno udaljen od aktera domaće kulture. Postoji neka napetost između Mi i Oni, nepovjerenje do trenutka upoznavanja i otklanjanja prepreka, strahova i predrasuda. Dobrom voljom, kao unutarnjim kretanjem, ta se napetost smanjuje. Distanca je sve manja, mi smo sve bliži. Nerazumijevanje i odustnost volje za upoznavanjem i učenjem onemogućuje uklanjanje kulturnih barijera te potencira napetost i socijalnu distancu, a u ekstremnim slučajevima konflikt između Mi i Oni. Taj je konflikt uzrokovan egzistencijalnim pitanjima izazvanim konkurencijom i strahom od gubitka vlastite egzistencije, iracionalnih strahom od stranaca. Upravo zbog toga, stranci su često objekt agresije, ali isto tako i krivci za sve, tj. svačiji krivci; njih je najlakše okriviti (Milardović 2010: 22-23).*

<sup>40</sup> Identitet je vrlo dobro definirao Dijk koji o njemu govori kao o *osobnom i društvenom* konstrukt, odnosno *mentalnoj predodžbi*. (...) *On može biti smješten na granici teorije društvenog identiteta, društvene spoznaje i sociološke teorije pripadnosti skupini.*(...) *Društveni identitet kao takav možemo ograničiti na zajedničku jezgru društvene samodefinicije, tj. na niz društvenih predodžbi koje pripadnici smatraju tipičnima za svoju skupinu. Društvene prakse, simboli, inscenacije ili oblici organizacija koji su tipični za neku skupinu i s kojima se pripadnici poistovjećuju, bli bi u tom slučaju "kontestualno promjenjiva očitovanja društvenog identiteta". Različite skupine mogu biti povezane s istom vrstom društvenih djelatnosti, predmeta, simbola, inscenacija ili oraganizacijskih oblika, ali pridavati im potpuno različita značenja, pa tako izgraditi različitu vrstu društvenog identiteta (Dijk 2006: 168-169).*

govore o istim pojmovima. Prethodno navedeno samo zapravo pokazuje kako su brojne mogućnosti iščitavanja Wellsova romana.

Možemo zaključiti da je drugost nevidljivoga stranca potvrđena njegovim tijelom koje je u stanju nevidljivosti. Nevidljivi stranac, prije nego je uopće postao nevidljiv, žudio je za time, a do ostvarenja svog cilja, pa i nakon ostvarenja istoga, prolazio je bolan proces. *Njegova fizička manifestacija izraz je njegove želje za izvanrednim i odbacivanjem prihvaćenih društvenih ideja i pravila.* Nevidljivi čovjek, unatoč svojem nevidljivom stanju ostaje kao simbol i prikaz Drugog. Postavši nevidljiv, on je i dalje samo čovjek koji ima određene ljudske potrebe – tjelesne, biološke, itd. Bez obzira na stanje vidljivosti ili nevidljivosti, njegovo tijelo i dalje ima značenje, osobno i društveno. On postaje drugi i simbol drugosti započet otuđenjem od samoga sebe, što prepoznajemo u činu prelaska u nevidljivo stanje. Iako je zadržao sve ljudske potrebe, ipak se prelaskom i zamjenom dvaju stanja otuđio od okoline i društva, pa i sebe samoga. Njegovo otuđenje od društva može se prepoznati i leži u njegovom nezadovoljstvu društvom i njegovom strukturom i pravilima. Jednako tako, njegovo nevidljivo tijelo je signal tjelesne pobune protiv ustaljenih konvencija društva i njegove kulture. Mještanima maloga grada, on je simbol neviđenog, nepoznatog, nečega što se ne može kontrolirati, ono je nešto Drugo od onoga uobičajenog, poznatog i (opće)prihvaćenog (usp. Handcock 2013: 44).

Nevidljivi čovjek koji dolazi u malo mjesto jest stranac i novina u maloj zajednici, stoga prijetnju njime kao nečime što dolazi možemo iščitati na prvim stranicama romana. Naznake praznine ispod slojeva odjeće koja ga pokriva naziru se već u početnome dijelu romana: ne vidi mu se ništa osim vrška nosa, dolazi umotan od glave do pete, ima šešir na glavi te zaštitne naočale. Gospođa Hall vidjela je velika usta koja su progutala gotovo pola njegovog lica. Prizor koji je ona u tom trenutku ugledala bio je trenutak neugodne spoznaje o čudovišnosti nepoznatog stranca – bijela umotana glava, čudovišne oči i njegovo veliko zijevanje: (...) *Ipak joj se na nekoliko trenutaka učinilo da je čovjek kojeg je gledala ispred sebe imao golema i nevjerovatna usta koja su progutala čitav donji dio lica. Bio je to trenutni dojam – bijelo omotana glava, nerazmjerno velike naočale, a ispod njih golemo ždrijelo (...)* (Wells 2002: 12-13).

Nakon početnih prizora neobičnog stranca koji su zaprepastili gospođu Hall i ostale, ali i niza neobičnih događaja koji su se zbivali u mjestu, sve kulminira kasnije javnim otkrićem njegove nevidljivosti, te je on kao pojava čudovišnosti koji narušava sklad i miran život u mjestu, podvrgnut nasilnom provedenom ritualu čišćenja. On kao monstrum i prijetnja mjestu biva proganjen i uhvaćen, te naposljetku pretučen do smrti od skupine mješтана. U sceni

premlaćivanja na smrt možemo prepoznati činjenicu da seljaci razumijevaju tijelo kao pojam i/ili zonu *discipline i kažnjavanja*, bilo na osobnoj ili društvenoj razini. Nemogućnost nevidljivoga stranca da zadrži određenu (samo)kontrolu kasnije rezultira potpunim izgonom iz društva, progonom od strane zakona te uništenjem – psihičkom smrću te konačno, finalnim uništenjem, tj. potpunom (fizičkom) smrću (usp. Handcock 2013: 45).

Ističući teoriju Wisniewske, Handcock govori da se *Nevidljivi čovjek* ostvaruje na različite načine. Dr. Jekyll i Dorian Gray su monstruozi jer njihova vanjšina skriva njihovo unutrašnje Ja. Na primjeru Doriana Graya možemo vidjeti da je tijelo površina koja identificira i otkriva naše osobine prema vanjštini, odnosno pogledu okoline, tj. treće osobe.<sup>41</sup> Vizualno predočivi stranac mogao bi se vidjeti i otkriti, no njegova vanjšina i pravi oblik su predodređeni da ostanu skriveni do kraja i njegove smrti. Njegova živa koža koja je okom nevidljiva ne može se čitati kao tekst; ona nema neke personalne osobine, a ne može niti komunicirati bilo kakve (ne)istinite podatke kao što može primjerice ona Dorian Gray. Strančeva koža je pobuna protiv društva – morala i ustaljenosti. U dijelu u kojem on umire i biva pretučen, njegova koža je ugledana od strane skupine, no bila je bijela, albino. Sama činjenica da je otkriven kao albino, pomaže njemu kao onom Drugom – samo još jedna potvrda drugosti. Albinizam u posljednjem poglavlju je iskorišten kao sredstvo koje potpomaže ostvarivanju nevidljivosti kao znanstvene činjenice koja je moguća. U prilog rečenome o albinizmu i drugosti, Handcock navodi i Bonnie TuSmith koja promatra poziciju albino osoba u književnosti – oni se smatraju kao neestetke jedinke. Isto tako, pisci koji koriste albino primjere su spomenuti u kontekstu *poigravanja očekivanim odgovorima* na iskustvo čitanja kože i tijela, odnosno boje i oblika, dajući pritom *bezbojan i dvosmislen tekst* (usp. Handcock 2013: 45).

### 7.3. DRUŠTVENO (EN)KODIRANA KOŽA

Već na samome početku romana dobivamo uvid u strančevo stanje nevidljivosti, od njegovog čudnog dolaska, nizanja raznih neobičnih situacija i primjećivanja njegove neobičnosti od strane vlasnika Hall i ostalih, pa sve do završetka i same scene premlaćivanja. Iako je vidljivo i na samome početku, njegova nevidljivost posebice dobiva na snazi u

---

<sup>41</sup> Objašnjenje Nine Jablonski koje ističe Handcock navodim u cijelosti prema izvorniku na engleskome jeziku: *Our skin talks even when we don't; it is not a neutral canvas. Through the expressive functions of skin and body decoration, we have expanded the communicative potential of our bodies and reinforced the primacy of the visual sense in our sensory repertoire. Especially in industrialised societies, this may well be a response to the increasing importance of the sense of self and the identification of self at the level of the skin.*(Handcock 2013: 45).

posljednjem poglavlju kada biva uhvaćen i premlaćem – tada je zaista evidentna odustnost vidljivosti njegove kože i njegovog tijela.

Inače, koža i tijelo djelomično djeluju kao svima *vizualno predočivi znakovi* određene starosne *dobi, predaka, zdravlja, kulturnog identiteta, iskustva i težnji*. Istovremeno stoje kao kulturni tekstovi koji su *kodirani obilježavanjem, ukrašavanjem, ekspresivnim gestama i društvenim iščitavanjima njihove površine*. Navodeći Elizabeth Grosz i njezino djelo *Volatile Bodies*, Handcock ističe da takve *poruke i tekstovi konstruiraju tijela kao mreže značenja i društvenog označavanja, pritom stvarajući funkcionalne subjekte društvenih ansambla određena značenja* (Handcock 2013: 46).

U nemogućnosti komuniciranja vlastitim tijelom kao medijem, nevidljivi stranac je uklonjen iz društva kao prijatna. On se zbog svog stanja ne može dokučiti (iz daljine), promatrati, čitati, ne može niti djelovati kao zrcalo za okolinu, vraćajući projiciranu sliku tijela na publiku koja bi ga mogla percipirati s empatijom, prepoznavajući, na njegovom licu ili u očima, pokoju emociju. Njegovo tijelo ne ostaje netaknuto od zla i iskvarenosti kao ono Dorian Graya ili pak nema one konfliktne i grešne oči, a s druge strane moralnu iskru u očima, kakve imaju Jekyll i Hyde. U ovome slučaju prisutna je naglašena čudovišnost koja je spoj ponašanja koje odskake od pravila i normi društva i njegovog stanja nevidljivosti. S obzirom na njegovo stanje i njegovu kožu koja se ne može vidjeti, on je objekt društvene (dis)funkcionalnosti – društvene (ne)komunikacije (usp. Handcock 2013: 46).

Stavovi i pogledi na tijelo i kožu krajem devetnaestoga stoljeća, znatno su različiti od onih samo stoljeće prije. Usporedno s razvitkom medicinske prakse, zagovaralo se da tijela ostanu cijela i netaknuta od bilo kakvih ozljeda. Koža je medij i sredstvo prepoznavanja od strane okoline – površina na kojoj se mogu nazirati neke crte osobnosti. Wellsov roman o nevidljivome čovjeku pojavio se u vrijeme kada je na snazi bilo shvaćanje *kože kao društvenog platna*. Vrlo je važna činjenica da je koža shvaćena kao *medij društvene komunikacije* u romanu. Na liku Thomasa Marvela i boje njegova lica, blago crvenkaste koja se ocrtava te cjelokupne pojave, Wells je zapravo na neki način stavio pred čitatelje zadatak da interpretiraju njegovu cjelokupnu pojavu, no s obzirom na njegovu kožu i njezin izgled – ona je blago crvenkaste boje, no kao posljedica njegove sklonosti piću. Čitatelji tako sami mogu vizualizirati na temelju danoga i dovršiti profil i lik Marvela. S druge strane, imamo lik stranca te njegovu nevidljivu kožu i tijelo što je znak vizualne odsutnosti. Takvim prikazom tijela i kože, Wells je zauzeo određenu poziciju koja portretira strahove spram nečega nepoznatog, novog i Drugog – nevidljivog stranca (usp. Handcock 2013: 46).

Neobičan stranac odbacuje komunikaciju između društva i sebe putem raznih vizualnih kodova koji uvelike olakšavaju kontakt, stabilnost i balans između pojedinca i društva. Čak i u svojem materijalno postojanom i vidljivom obliku, kao nevidljivo tijelo nadograđeno odjećom koja ga štiti, on je prikazan kao tajanstven i 'neprohodan' u smislu shvatljivosti. Navedeno možemo prepoznati u mnogobrojnim trenucima kad ima kontakt s gospođom Hall. Kroz mnoge susrete, ona postupno uočava kako je stranac nešto neobično i njoj pomalo misteriozno s primjesom užasa. Nevidljivi stranac je *transgresivna figura, objekt nepovjerenja* koji je sposoban ograničiti promatranje sebe kao nesvakidašnje pojave, s obzirom na svoje stanje, a da pritom ne otkriva previše i ostaje tajanstven. Njegov čin odbacivanja odjeće dolazi nakon više nezgoda koje su se nizale, no shvaćen je kao simbol odvajanja od društva i otkrivanja njegovih vlastitih strahova. U trenutku kad je odbacio odjeću i ono što ga je pokrivalo, njegovo postojanje ne može više biti promatrano i shvaćeno kao odraz života koji vodi – tjelesnom nevidljivošću njegova prijašnja djela i postupci postaju također nevidljivi, a njegova negativnost se bazira na *unutarnjoj iskvarenosti i čudovišnosti* (usp. Handcock 2013: 47).

U posljednjem poglavlju, u dijelu gdje je stranac pretučen na smrt, čak i tada on zadržava onaj otpor i nepokolebljivost što prepoznajemo u njegovom otkrivenju bijele brade i kose. Zanimljiva je činjenica da ona nije bila jednaka njegovoj dobi, siva, već albino bijela, a oči kao graniti. Ruke su mu bile stisnute, oči otvorene, a na licu mu je bio izraz gnjeva i užasa. Nakon što mu je gomila ugledala lice, čuo se jedan glas koji je uzviknuo da mu pokriju lice. Čak i trenutku njegove smrti, njegovo lice je bilo nešto što je odavalo dojam strave i užasa, te je kasnije bilo pokriveno plahtom. Iako mrtav i poražen od okoline, on ostaje objekt iščuđavanja i izbjegavanja do samoga kraja romana. Njegovo beživotno polugolo tijelo i izraz lica, širom otvorene oči koje su bile kao graniti i stisnute šake, nije jasno jesu li odavale sliku napada ili obrane s jedne strane, a s druge, izraz lica, je li to strah ili gnjev. Njegova kosa i oči upotpunjavale su sliku užasa i utvrdile njegov status nečega što nije uobičajeno te slovi kao strašno, nepoznato i Drugo. Uzvik nekoga iz gomile sa željom da mu se pokrije lice je samo još jedan dokaz neuništive želje građana da se nešto drugačije prikrije i/ili ukloni, no ovoga puta zauvijek. U prvome poglavlju romana, *Dolazak čudnog stranca*, nevidljivi čovjek je opisan potanko – njegov izgled, odjeća, a sve je zaodjenuto atmosferom misterioznosti pod okriljem zimskog pokrivača i mećave. Na početku, kao stranac koji dolazi u ipinški kraj, on je predstavljen čitateljima kroz oči gledatelja, odnosno mještana Ipinga. Iako su uočljivi i neki skuplji odjevni dijelovi, poput okovratnika, šešira, planinarskih čizama te materijala kao svila i baršun, ipak su ostali dijelovi pomalo neugledni – bijeli zavoji mrtvačkog izgleda, slojevita

odjeća te bljeskave leće koji su ga izložili promatranju i pogledima mještana te je označen kao društveni otpadnik (usp. Handcock 2013: 47).

Svojim ponašanjem, odbijajući poštovati tradiciju i neke običaje – izbjegavanje skidanja kaputa u zatvorenoj prostoriji, skidanje rukavica, nevidljivi čovjek krši određene kodove društvene norme i prihvatljivosti. Iako je želio ostati nevidljiv, on zapravo svojom čudnom i nesvakidašnjom pojavom i ponašanjem postaje više vidljiv, no što bi inače bio (Handcock 2013: 48).

Strančev dolazak sam po sebi bio je čudna situacija, s obzirom na njegovu neobičnu pojavu, a i noć u kojoj se pojavio što izaziva određenu znatiželju (tko je on? od kuda dolazi?) i iznenađenje. Nakon početne znatiželje i iznenađenja te niza neobičnih događaja i scena, on i njegova pojava izazivaju još veću znatiželju. Nitko ne shvaća zapravo i ne može dati objašnjenje za njegove zavoje. Pretpostavke mještana su razne, od one da je imao neku nedavnu nesreću, da je neki zločinac kojeg je ozlijedio neprijatelj ili je stradao u borbi, neki luđak, ili da je pak pijanac koji je vjerojatno u alkoholiziranom stanju pao i ozlijedio se. Iako su seljani prepuni pretpostavki, što vrijeme više odmiče, postaje sve jasnije da te pretpostavke nisu moguće, jer zavoji su još uvijek prisutni i ne nestaju s njegovog lica (usp. Handcock 2013: 48). Dakle, nije doživio nikakvu nesreću niti je bio ozlijeđen. S obzirom na takva razmišljanja mještana, znatiželja i pretpostavke prerastaju u sumnju, a usporedno s time izazivaju i određenu nelagodu – opet prepoznamo određeni strah od neviđenog. Mještani osjećaju nelagodu dok prolazi ulicom u kasnijim večernjim satima, posebice djeca koja osjećaju strah i kasnije mogu imati ružne snove zbog njegove čudovišne pojave. Jednako tako nelagodu osjećaju i starije osobe, one koji se nađu u blizini nekih livada ili polja. Njegova krupna pojava koja izviruje u noćnim satima na poljima i livadama u Ipingu zaista izgleda sablasno u očima mještana. Kao nepoznati stranac koji ponašanjem i pojavom izaziva nalagodu i strah, jasno je da krije nešto od svijeta – svoj identitet, misiju, cilj ili zadatak te samo podrijetlo, a kao takav, njegovo ime i pojava izazivaju negativne konotacije, da bi u konačnici i sama pojava postala sve opasnija i misterioznija (usp. Handcock 2013: 48).

Zanimljiva je paralela koju bismo mogli povući između dvaju stranaca – onog nevidljivog i Thomasa Marvela. Iako oboje stranci, nevidljivi čovjek je okarakteriziran i shvaćen od strane mještana kao netko koga se treba bojati, s obzirom na pojavu i ponašanje, dok Marvel nedugo nakon dolaska zadobiva samo epitet skitnice, iako je i sam pridošlica i stranac u ipinškome kraju (usp. Handcock 2013: 48):

*Gospodina Thomasa Marvela možete zamisliti kao osobu punašnog pokretnog lica, valjkasto izbočena nosa, velikih slinavih usta i neuredne čekinjaste brade. Tijelo mu je bilo pomalo*



*debeljuškasto, što su njegove kratke ruke i noge još više isticale. Nosio je krzneni cilindar, a po čestoj uporabi konopa i vezica za cipele umjesto dugmadi na kritičnim mjestima njegove odjeće, moglo se u njemu odmah prepoznati uvjerenog neženju (Wells 2002: 53).*

Na temelju Marvelova opisa iz devetoga poglavlja naslovljenog po Marvelu – *Gospodin Thomas Marvel*, očigledno je da na temelju njegova odijevanja možemo zaključiti njegov (socio)ekonomski status; on nije imućan, već je siromašan.

Nakon uvodnog ulomka u devetome poglavlju koje nam donosi Marvelov opis i uvid u njegov vanjski izgled, njegov opis se dalje gradi i upotpunjuje u dijelu u kojem sjedi u jarku uz cestu i promatra čizme, dajući nam potvrdu za pretpostavke o njegovu (socijalnom) statusu iz prvog odlomka: (...) *Gospodin Thomas Marvel sjedio je s nogama u jarku pokraj ceste prema Adderdeanu, nekih tri kilometara od Ipinga. Skinuo je cipele, pa su mu kroz rupe na čarapama provirivali veliki palci i trzali se poput ušiju psa čuvara.*

*(...) Bile su to najčvršće čizme na koje je nabasao nakon dugo vremena, ali prevelike. One koje je sada nosio bile su vrlo ugodne za suha vremena, ali pretankih potplata za vlagu. Gospodin Thomas Marvel je mrzio velike cipele, ali je još više mrzio vlagu. Zapravo nikad nije baš točno razmislio što više mrzi, a i budući da je dan bio ugodan, a on nije imao ništa bolje za raditi, postavio je sve četiri cipele u skladnu skupinu na tratinu pokraj sebe i promatrao ih.*

*(...) “Kakve god da jesu, ipak su čizme“. „Jesu – i to dobivene na dar“, reče gospodin Thomas Marvel, promatrajući ih prezirno nagnute glave, “ali neka sam proklet ako znam koji je od njih najružniji par pod kapom nebeskom.“*

*(...)“Ja sam zapravo nosio i lošije. A ponekad nisam imao nikakvih. No ni jedne nisu bile ovako odvratno ružne, dopustite mi taj izraz. Danima sam prosjačio čizme, jer sam bio sit ovih. One su, naravno, dovoljno čvrste. Ali mi, gospoda skitnice, mnogo držimo do dobre obuće. I ako mi vjerujete, u cijeloj ovoj proklesoj zemlji nisam mogao naći bolje od OVIH.*

*(...) U ovom mi kraju darivaju cipele deset i više godina.*

Nakon što se Marvelu približi nevidljivi stranac, on više nije siguran je li to realnost ili halucinira zbog konzumiranja alkohola. Zbog određene doze alkohola u organizmu, on nije više siguran treba li vjerovati svojoj procjeni da 'vidi' nevidljivog čovjeka. U tom trenutku dolazi u pitanje nevidljivost – bi li osoba zdravog razuma vjerovala u takvo nešto i je li uopće moguće takvo što (usp. Handcock 2013: 48-49).

Kako Handcock ističe i na primjeru Thomasa Marvela objašnjava, s obzirom na njegov lik skitnice i njegovu ulogu, on odgovara Jungovom arhetipu Persone<sup>42</sup> ili maske. Arhetip koji se spominje jesu ponavljajuće slike i motivi – unutar mitova, snova, fantazija i religija. Oni su nastali na temelju nesvjesno kolektivnog zbivanja i *urođeni su obrasci mišljenja, djelovanja i osjećanja*. Persona je tako *funkcionalni kompleks*, odnosno dio nas koji izravno predočen vanjskome svijetu i okolini predstavlja određenu masku. Točnije, to je jaz između okoline i njenih zahtjeva koji predstavlja područje kompromisa. Jednostavnije rečeno, ta maska je ono kako nas naša okolina vidi i poima s obzirom na našu pojavu. Persona kao maska koja je između nas i okoline zavarava ne samo okolinu, već i onoga tko “nosi“ masku. Persona zavarava na taj način da zapravo osoba koja nosi masku, “igra“ onu ulogu koju joj je psiha namijenila, no bitno je napomenuti, kolektivna psiha (Handcock 2013: 49; Vučković 2013; Author, n.d.). Jednako tako mogla bi se povući paralela između lika Marvela i arhetipa, odnosno Persone, kako Handcock navodi. Marvel projicira jednu arhetipsku sliku skitnice i/ili prosjaka koja je vrlo brzo prepoznata, posebice u prvome odlomku kao simbolični identitet jednoga skitnice – njegov izgled, odjeća. Već tada mogli smo zaključiti da se radi o jednome srednjovječnom muškarcu slabijeg imovinskog stanja, a odlomak koji slijedi, kao i oni ostali, prethodno navedeni i citirani, samo potvrđuju njegov status skitnice. Citati koji potvrđuju njegov opis su dijelovi arhetipske slike skitnice, ono što je generacijama stvarano kao slika i prikaz jednog skitnice po određenim karakteristikama (usp. Handcock 2013: 49).

Nevidljivi stranac sa svom svojom težinom odbačenosti i društvene odustnosti je na neki način onaj kontrasta prema crti humora koji služi kao svojevrsna doskočica liku Marvela, mogli bismo reći. Marvel, kao i stranac, predstavlja društvenog izopćenika, no on s obzirom na svoj lik skitnice koji je utemeljen na izgledu, odjeći i samoj životnoj priči, predstavlja nekoga tko svojim postojanjem u blago intoniranom tonu sa naznakom emotivne iskre govori o sebi te na taj način izaziva određene empatije (tj. simpatije) čitatelja. Određeno suosjećanje javlja se zbog situacije u kojoj se našao, a opet, potpuno ju prihvaća, što je evidentno s obzirom na način na koji progovara – nešto s čime se pomirio i dio je njega – skitničarski život (usp. Handcock 2013: 49).

Na drugu stranu, vrlo slično doneseni su dijelovi u kojima se opisuje nevidljivi stranac te njegova pojava. Dijelovi u kojima se stvara određena tekstura i (ne)vidljiva pojava stranca te u kombinaciji sa njegovom odjećom stvaraju određeni vizualni primjerak koji služi odašiljanju informacija i signala o samome liku. Kako Handcock pojašnjava, detaljni opisi

---

<sup>42</sup> U grčkom jeziku, Persona je označavala masku koju su antički glumci stavljali na lice, ovisno o ulozi koju su imali u određenoj tragediji (vojnici, sluga, prosjak,...) (Anić 2007).

*empatičke kože i ekspresivna odijevanja* oprimjeruju i (do)kazuju kako književnost može *razviti i osnažiti načine na koje tijela djeluju kao sredstvo kulturne komunikacije*. Oba lika, Marvel i nevidljivi stranac, akcentiraju i *ilustriraju važnost (vizualnog) tijela kao simbolički kodiranog mjesta društvene promjene* (Handcock 2013: 49).

#### **7.4. ZNANOST, OTKRIĆE I MOGUĆNOST SPASA?**

Kao što je više puta u raznim varijantama spomenuto, nevidljivi čovjek jest posljedica znanstvene činjenice, odnosno pokusa koji mu je pomogao da dođe u stanje u kakvom se nalazi – nevidljivo. Kao takav, on je produkt vlastitog pokusa, odnosno produkt svog vlastitog stvaranja, što je i najveća ironija.

Kroz ispovijedi nevidljivog čovjeka Kempu, mi saznajemo njegovu prošlost; on je mladi znanstvenik koji je nadomak velikog otkrića obuzet svojim osobnim htijenjima i moći uništio svoju perspektivnost znanstvenika koji je mogao postići određene rezultate u polju nevidljivosti i reflektiranja zraka (usp. Handcock 2013: 52).

Već u samoj činjenici da zasluge za svoje otkriće želi zadržati, stranac pod svaku cijenu ne želi podijeliti i približiti svoja saznanja s bilo kime, a najmanje sa širom zajednicom. Iz tog razloga, on ne može niti prikupiti određena novčana sredstva kojima bi si omogućio daljnje istraživanje i pokuse koji su mu potrebni, ne bi li svoje otkriće u potpunosti i detaljno analizirao, te otklonio svaku moguću neželjenu opasnost. U nemogućnosti da prikupi sredstva, a s druge strane obznani svoj rad, on krade od svojeg oca koji na kraju počini samoubojstvo.

Navodeći McLeana, Handcock napominje da Griffinovo ponašanje u jeku znanstvenih otkrića treba tumačiti kao Wellsovo napominjanje da znanstvenici kao dio društveno-akademske zajednice koji doprinose svojim otkrićima i radovima, trebaju svakako komunicirati sa svekolikom zajednicom, najviše iz razloga jer informiranje javnosti o svojim radovima i otkrićima u određenim područjima im daje neposredna financijska sredstva za daljnja istraživanja, provedbu istih i njihovo usavršavanje. Na kraju, i javnost i sam znanstvenik profitiraju takvom činjenicom (usp. McLean 2009. u Handcock 2013: 53).

Ono što u potpunosti potvrđuje navedeno jest *antitetička karakterizacija* Griffina i Kempa. Iako su oboje znanstvenici i bivši studenti istoga sveučilišta, oni se razlikuju i stoje u opoziciji. S jedne strane vidimo Kempa koji je primjer znanstvenika kakav bi svaki trebao biti - ugledan, društveno odgovoran, djeluje u dijalogu sa širom (znanstvenom) zajednicom kroz svoj rad i postignuća. S druge strane i kao potpuni kontrast, Griffin je primjer znanstvenika

koji djeluje u kaotičnom interijeru, neugledan, izoliran od svijeta i bijedan, s određenim gnjevom koji nosi u sebi, a cijeli taj pogled na njegov život i djelovanje dan je dok su u jeku nedjeljne proslave, nedaleko od njegova prebivališta. Iako potaknut i savjetovan od strane Kempa da objavi svoje rezultate istraživanja i dopusti dijalog sa društvom, Griffin ipak odlučuje nastaviti svoju moralnu pokvarenost koja se gradi na gladi za moći, a koja ga na kraju dovodi do neželjenog ishoda (usp. Handcock 2013: 53).

Kako Griffin govori Kempu, on je i dalje ono što je bio – običan čovjek, samo što je sada nevidljiv. Iako sada nevidljiv i govori da je isti onakav kao što je bio, ipak svjedočimo drugačijem ponašanju – on je ponekad nasilan i ima određene izljeve bijesa. Navedeno je kontekstualizirano unutar više događaja i određene motivacije, naročito sebične prirode. Možemo vidjeti da Griffin ne osjeća neko kajanje zbog smrti oca, ili pak žalost, već je vrlo ravnodušan, no ne samo prema očevoj smrti, nego i patnji drugih. Isto tako, on smatra da niz okolnosti koje su ga okruživale – razna premlaćivanja, provala, požar i ponašanje koje nije u skladu s moralom okoline – su samo čin nužnosti koji je morao napraviti, a dovele su ga do točke u kojoj se nalazi. On je zapravo pun gorčine i gnjeva jer je osuđen od strane društva za nešto što je morao raditi, ne bi li preživio. Povukao se u potpunosti iz društva kako bi mogao nesmetano istraživati bez pogleda i upita znatiželjnika, no isto tako je nametnuo drugima i svoju moć, izražavajući svoj stav spram okoline i njezinih ustaljenih konvencija. Njegov stav zapravo ismijava jednostavnost i ustaljenost društva i pokazuje da se on nalazi iznad zajedničkih društvenih vrijednosti (Handcock 2013: 53).

Spomenuto je vrlo dobro istaknuto u romanu u dijelu kada stanovnici Ipinga po prvi puta otkrivaju njegov istinski oblik i izgled u svratištu:

*“Vi ne razumijete“, reče, “tko sam ja i što sam. Pokazat ću vam. Tako mi boga! Pokazat ću vam!“ Tada stavi svoj otvoreni dlan na lice i nešto povuče. Sredina njegova lica postane crna šupljina. “Evo vam“, reče on. Korakne naprijed i pruži joj nešto u ruku što je ona – zureći u njegovo promijenjeno lice – nesvjesno prihvatila. Pogledavši što drži u ruci, glasno vrisne, odbaci to i teturajući ustukne. Nos – bio je strančev nos.! Ružičast i sjajan – kotrljao se po podu.*

*Tada on skine naočale i u gostioni svi do jednoga zinu od čuda. Skine šešir i oštrim pokretima započne trgati zaliske i zavoje. (...) I tada on oslobodi glavu. Bio je to strašniji trenutak nego se moglo i pomisliti. Gospođa Hall je stajala otvorenih usta i obuzeta stravom, vrisnula je vidjevši to i pojurila prema izlazu. Svi su započeli bježati. Bili su spremni na brazgotine, izobličenja i očigledne strahote, a kad tamo ništa! (...) Posrtali su jedan preko drugoga niz*

*stube. Jer je čovjek koji je stajao vičući neka nepovezana objašnjena bio sve do ovratnika svog kaputa stvarna pojava, ali dalje od toga – ništa, ništa vidljivog!* (Wells 2002: 45-46).

Iako svjestan strahote, šoka i nevjerice koju će izazvati otkrivanjem sebe i svojeg pravog oblika – bezobličnosti – Griffin ipak ustraje u tome. Otkrivanjem, on pokušava mještanima pokazati svoju pravu formu, koja je sve, no samo ne ono što možemo nazvati uobičajenim ili normalnim, pogotovo s obzirom na vrijeme u kojem se radnja u romanu odvija. U tadašnje vrijeme i s takvom pojavom neuobičajene prirode i forme, reakcija lokalnih građana nije niti mogla biti drugačija. On je stranac u njihovoj sredini već po samome dolasku, a otkrivanjem sebe postao je još više stran; u njihovoj sredini on je nevidljivi stranac. Iako se otkrivenje događa kasnije u romanu, vrlo jasne naznake o njegovoj čudnoj pojavi i ponašanju te naslućivanju mještana o nečem sumnjivom i u krajnosti šokantnom saznajemo puno ranije u romanu, već od samih početaka i njegova dolaska. Dijelovi u kojima prepoznajemo dijalog određenih tragova ili znakova i naslućivanja o nečemu šokantnom jesu većinom dijelovi u svratišu, u njegovoj sobi te scene s gospođom Hall. Iako su znakovi i dokazi već ranije prisutni, mještani nisu u mogućnosti povezati sve te zaključiti što se točno zbiva s neobičnim strancem i koja je njegova tajna. Od početka romana, pa sve do dijela s otkrivenjem, sumnja je prisutna, no s obzirom na znakove i dokaze koji Ipindani imaju, oni nisu u mogućnosti shvatiti što se točno zbiva; njihovo iskustvo, razumijevanje znanstvenih činjenica, pa i sama mašta, vrlo su ograničeni (usp. Handcock 2013: 54).

Nesposobnost mještana da nadiđu granice vizualnog i uključe ostala osjetila je svojevrsni dopust Griffinu da ostane nevidljiv i neotkriven na dulji period, no svakako možemo govoriti da postavljanje osjetila vida (vidljivost/nevidljivost) u prvi plan utječe na položaj Griffina i na njegov put koji strmi k padu. Iako je osjetilo vida u prvome planu, on zaboravlja da se njegovo neobično stanje može dokučiti na temelju kombinacije ostalih osjetila koja svakako imaju učinak u saznanju i sumnji. On kao pojava i netko tko prolazi, svakako ima određen tjelesni miris, ali proizvodi i određene zvukove u svojoj okolini – kretanje podrazumijeva akciju te razne dodire. Sve navedeno ipak je moguće prepoznati za nekog vještog promatrača koji obraća pažnju na detalje, a iako je moguće, nitko nije slutio o čemu se točno radi. Tek nakon otkrivenja u romanu, mještani pridaju veću pozornost svemu navedenome i osvještavaju činjenicu da su možda i mnogo prije zapazili neke stvari, no nikako nisu mogli zaključiti da se radi o nevidljivom čovjeku (usp. Handcock 2013: 54).

U poglavlju *Čovjek koji se žurio* mještani kao skupina detektiraju zvuk ubrzanog daha i osobe koja je zadihana, no vidljivi su i tragovi stopala koji se kreću duž ceste, što uzrokuje opću paniku i strah:

*I tada, daleko na brežuljku, zacvili pas koji se igrao na cesti i zavuče se ispod nekih vrata. Još nije prošlo prvo iznenađenje, kad projuri nešto poput vjetra – hu, hu, hu – zvuk nalik teškom disanju. Ljudi vrisnuše. Pobjegoše s pločnika. Vičući, instiktivno su bježali niz padinu. (...)*

*S vijestima su započeli ulijetati u kuće i zatvarati vrata za sobom. On je to čuo i učinio zadnji očajnički napor. Srah je ušao s njim, pretekao ga i u trenutku zavladao cijelim gradom. “Dolazi Nevidljivi čovjek! Nevidljivi čovjek!” (Wells 2002: 86-87).*

Navedeni citat dokazuje činjenicu da su se seljani počeli oslanjati na ostala osjetila, s obzirom da im vid u ovome slučaju nevidljivosti nikako ne pomaže. Zato uz pomoć drugih osjetila oni prepoznaju prisutnost nevidljivog stranca te tako mogu pratiti smjer njegova kretanja.

## **7.5. O ČEMU JE BILO RIJEČ?**

Navodeći razne teme i stajališta s kojih je promatran roman i pojava nevidljivog čovjeka, možemo još jednom ukratko objedniti sve rečeno te vidjeti koje su mogućnosti promatranja i točke sagledavanja Wellsova romana.

Počevši od dijaloga neviđenog/nevidljivog i otkrivenja/otkrića te njihovom tijesnom povezanošću u romanu, možemo jasno vidjeti da su tijelo, koža i odjeća društveni mediji pomoću kojih se odvija komunikacija i koji stavljaju naglasak na (društvenu) ulogu i funkciju društvenog preživljavanja. Nadalje, nevidljivi stranac je strano i nevidljivo tijelo u vidljivoj zajednici. On kao tijelo koje se ne može percipirati i vizualizirati postaje teret društvu i okolini u kojoj boravi, a kao nevidljivo tijelo, ostaje zakinut za sva moguća kodiranja i tumačenja od strane društva, koja bi u slučaju vidljivosti bila moguća. Upravo zbog nemogućnosti bilo kakvog tumačenja i kodiranja njegovog tijela, on ostaje zakinut isto tako za bilo koja druga iščitavanja i tumačenja koja su u slučaju vidljivosti uobičajena i moguća – facijalna ekspresija, geste, pokreti, pogled, itd. Posredstvom nevidljivosti, nemogućnost da bude prepoznat sa svim potrebama, manama i vrlinama postaje nemogućnost njega samoga da bude ostvaren kao ljudsko biće. Lutajući gol u potrazi za spasom, njegovo skriveno i golo tijelo postaje prijatna čovjeku, cijeloj zajednici i ustaljenim normama (usp. Hancock 2013).

Njegovo golo tijelo koje postaje prijatna je isto tako medij koji simbolizira neprobojnost – od strane društva k njemu, no isto tako njegovu neprobojnost prema društvu, s obzirom da je tijelo onaj faktor koji mu priječi normalnu komunikaciju i socijalnu interakciju. Njegovo golo tijelo je negativni primjer važnosti i (ne)mogućnosti vizualiziranja određenog objekta – tijela u socijalnom okruženju. Kroz dijelove u kojima je vidljiv prema odjeći te dijelove u kojima otkriva svoj pravi oblik, on daje svojem tijelu značaj – osobni i društveni.

Ono čime se roman bavi jest i primarnost osjetila. Iako je veliki naglasak na osjetilu vida i vidljivosti, upravo slučaj Griffina nam govori da tijelo ne mora biti samo vidljiva forma i dio vidljivoga teksta i/ili medija; tako je on otkriven putem sluha, osjećaja prisutnosti u prostoru ili putem interakcije u samome prostoru (usp. Handcock 2013).

Dakle, razvidno je da roman naglašava problematiku tjelesnosti te (en)kodiranje iste u društvenom kontekstu. Tijelu kao mediju mogu biti (pri)dodana različita značenja koja nam omogućavaju daleko širi prostor čitanja i shvaćanja. U tom smislu, tijelo je prostor značenja i metaforičkog pojašnjavanja osobnih i raznih društvenih problema i pitanja (usp. Handcock 2013:55).

## 8. WELLS NA VELIKOME PLATNU

1930-te godine bile su iznimne godine za filmsku industriju – vrijeme kada su veliko platno ugledali neki od najpoznatijih filmova koje danas smatramo klasicima. Mjesto među tim klasicima i/ili antologijskim filmovima svakako zauzimaju *Dracula* (1931), *King Kong* (1933), *Gone with the Wind* (1939), *The Wizard of Oz* (1939), *Frankenstein* (1931), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), *The Adventure of Robin Hood* (1938), *Werewolf of London* (1935) i mnogi drugi (usp. Bamberg 2011).

Istih godina adaptiran je i Wellsov roman, točnije 1933. godine. Pod redateljskom palicom Jamesa Whalea, Wellsova priča zaživjela je na filmskome platnu u studenome 1933. godine. Scenarij je napisao R. C. Sherriff po uzoru na Wellsov roman. U glavnim ulogama su Claude Rains koji je utjelovio Griffina, Gloria Stuart kao Flora Canley, William Harrigan kao dr. Kemp, Henry Travers kao dr. Cranley te drugi (n.d.).

Film je doživio uspjeh od strane kritike i među publikom, a o njegovoj popularnosti svjedoče i brojni nastavci i *spin-offovi*. Iako je u originalnoj Wellsovoj priči Griffin nevidljivi subjekt, u nekim od tih nastavaka ili *spin-offova* priča uključuje čak i njegovu rodbinu koja posjeduje nevidljivost. Neki od tih filmova koji obrađuju dio poznate Wellsove tematike nevidljivosti su *The Invisible Man Returns* (1940), *The Invisible Woman* (1940), *Invisible Agent* (1942), *The Invisible Man's Revenge* (1944), *Abott and Costello Meet the Invisible Man* (1951).

Iako je nevidljivost kao tematika obrađena u brojnim filmovima i TV-serijama, prema originalnoj priči i vjerodostojnosti iste, neke od najpoznatijih adaptacija jesu *The Invisible Man* iz 1984. godine, serija u šest nastavaka producirana i prikazana na televizijskoj BBC, modernizirana verzija priče *Memoir of an Invisible Man* iz 1992., zatim *The Hollow Man* iz 2000. godine s Kevinom Baconom u glavnoj ulozi koji je dobio i svojevrsni nastavak kasnije, iste godine (2000. – 2002.) i televizijska serija *The Invisible Man* te posljednja, animirana verzija priče *The Invisible Man* iz 2005. godine<sup>43</sup>.

Osim raznih verzija Wellsove priče o nevidljivome čovjeku, i neka od ostalih Wellsovih velikih djela su adaptirana te su doživjeli ekranizacije. Neka od njih zasigurno su *War of the Worlds* iz 1953. godine te novija verzija iz 2005. godine s Tomom Cruiseom u glavnoj ulozi. Ostale poznate ekranizacije filmova su *Things to Come* (1936), *The Time*

---

<sup>43</sup> Navedena djela nađena su jednostavnom pretragom na stranici IMDB-a. Stranica IMDB navedena je u popisu literature kao pretraživanje za film *The Invisible Man*. Nakon jednostavne pretrage određenog filmskog medija, na dnu otvorenog filma/stranice se isto tako nalaze prijedlozi sličnih filmskih naslova, tema i drugoga. Na taj način sakupljeni su navedeni podaci o filmovima koji predstavljaju spin-offove ili svojevrsne obrade iste tematike nevidljivosti.



*Machine* (2002), *A Trip to the Moon* (1902), *First Men in the Moon* (1964), *The Food of the Gods* (1976), *Kipps* (1941), *Island of Lost Souls* (1932), *The Island of Dr. Moreau* (1996) (usp. Parkinson 2016).

Posljednji film baziran na Wellsovima pričama koji je vjerojatno u nekoj fazi planiranja jest posljednja verzija priče o nevidljivome čovjeku s Johnnyem Deppom koji će utjeloviti Griffina. Film o nevidljivome čovjeku trebao je biti pod redateljskom palicom Eda Solomona koji je zaslužan za filmove kao što su *Men in Black* i *Now You See Me*, kako je objavljeno 2016. Kasnije je objavljeno da Solomon više ne radi na projektu. Film je inače planiran od strane produkcijske kuće *Dark Universe* koja je postigla veliki uspjeh s filmom *The Mummy* u 2017. Kako je Solomon izjavio, produkcijska kuća i on imali su različitu ideju o ekranizaciji Wellsove priče. Za sada još nije poznato tko će raditi na zaustavljenom filmskom projektu i ekranizaciji jednog od najpoznatijih Wellsovih romana, no svakako, vrijedno je čekati i priželjkivati što bolju i vjerniju novu filmsku adaptaciju romana o nevidljivosti koji je zasigurno stekao status klasika među romanima, kao što je i filmska verzija iz 1933. godine među filmovima (usp. Morgan 2018).

## 9. ZAKLJUČAK

H. G. Wells je svakako jedno od zvučnijih imena britanske književnosti, no i književnosti uopće, posebice s obzirom na *science fiction* žanr te mnogobrojnost njegovih djela. Mnogi autori i kritičari smatraju Wellsa ocem znanstvene fantastike, upravo zbog obima djela i utjecaja kojeg je svojim djelima nehotimično stvorio. Djela poput *Vremenskog stroja*, *Otoka dr. Moreaua*, *Rata svjetova* te *Nevidljivog čovjeka*, kao i neka od njegovih ostalih djela su nesumnjiv dokaz važnosti njegova imena u književnosti. Štoviše, unutar žanra znanstvene fantastike, za njegova djela mogli bismo reći da su ona djela koja iradiraju ili “opalesciraju“ kroz vrijeme.

Utopija kao pojam dolazi od grčke riječi i označava nepostojeće mjesto življenja. Radi se o fikcionalnom mjestu koje je produkt ljudske mašte, ljudskih htijenja i želja. Iz svakodnevnice kojom smo okruženi izranjaju želje i htijenja za novom, ponekad neviđenom i ponekad nedostižnom sredinom, okolinom, krajolikom ili pak cijelim društvom i sustavom na kojem se to društvo gradi. Iako iz svakodnevnice većinom izranjaju želje i htijenja koje su pozitivnog dosega, jasno je da ti dosezi mogu biti i negativni, a tada možemo govoriti o negativnoj utopiji. Utopiju kao pojam i kao htijenje ne možemo smatrati odlikom određenog društva ili vremena, već sveprisutnom konstantnom svakog vremena i svakog društva. Utopiju zato možemo promatrati još od antičkih dana, pa sve do danas, u većoj ili manjoj mjeri, naravno.

Kao što je rečeno, utopija s obzirom na priželjkivano vrijeme, prostor ili društvo, svakako prikazuje nešto što nije dio sadašnjosti, već budućnosti. Ona tako na neki način određuje imaginarne obrise budućnosti. Kako Kalanj (2010) navodi, iz toga je razvidno da se *science fiction kao određena moć evokacije alternativne realnosti javlja s nestankom sposobnosti sadržajnog prikazivanja utopije*. SF ili znanstvena fantastika nastupa kao žanr u kojem prevladava znanost koja postaje glavni subjekt na kojem se vrše određene dorade i/ili “uljepšavanja“. Čitatelji imaju priliku upoznati se s određenim tehnološkim dostignućima koja jesu ili mogu biti ostvariva. SF, uključivši znanost kao predmet kojim se bavimo, tako nas vodi na razna putovanja nezamislivog trajanja, inteziteta i dometa – na druge planete, neviđene prostore – gdje susrećemo ponekad i neka neviđena bića ili razne vrste. Kako znanstvena fantastika kao žanr sadrži s obzirom na navedeno određenu fikciju u vidu imaginacije toposa, raznih ideja ili pak stvari, jasno je da takav žanr sadrži utopijsku narav, ili pak distopijsku, ukoliko te imaginacije nisu pozitivnog karaktera.

Wellsov roman *Nevidljivi čovjek* objavljen je 1897. godine, a govori o događajima u engleskome kraju Ipinga. Objektivni pripovjedač u trećem licu jedinine iznosi događaje vezane uz stranca Griffina koji je nemogućnošću kontroliranja svoga otkrića u području nevidljivosti i pokusa koje je morao vršiti za isti, postao nevidljiv. On bijegom od mještana Ipinga i svojim skrivanjem završava kao tragična figura (anti)junaka kada biva pretučen od gomile. Objektivni pripovjedač u trećem licu jednine iznosi navedene događaje u pravocrtnoj liniji, s ponekim analepsama, u dvadeset i osam poglavlja i u epilogu koji se doima kao da je naknadno dodan. Pripovjedač koji je objektivan u ponekim dijelovima djeluje kao sveznajući i izvještava nas kao da je sakupio iskaze sudionika tih događaja, što svakako pridonosi određenoj (pseudo)realističnosti koja je Wellsu bila potrebna.

Ono što je svakako jasno, možemo i potvrditi na temelju detaljne primjene teoretskih postavki – djelo leži na razmeđu SF-a, no dio je i utopijske misli i/ili čežnje za nečim neviđenim u znanosti. Wells koristi (pseudo)znanstvenu činjenicu nevidljivosti čiji rezultat Griffin pojašnjava načinom na koji se lome zrake. Znanstvena činjenica korištena je kao privid realnosti i svojevrsno pobijanje potpune fantastičnosti, mogli bismo reći. Pojašnjavanjem znanstvene činjenice, odnosom među likovima i načinom pripovijedanja, Wells je svakako postigao ono što je htio – da njegova priča o nevidljivome čovjeku ostavi dojam istinosti i izmijeni onu prvotnu fantastičnu sliku.

Analizirajući činjenice i postavke na kojima leži utopijska misao, jasno možemo vidjeti da je Wellsov roman nesumnjiv primjer utopijskog romana – kao znanstvena činjenica, nevidljivost je dio utopijske čežnje, no kao takva, ona kao i ostale utopije ipak sadrži neke konfliktne značajke, one za koje možemo reći da su mali dio one negativnosti koje roman nosi; negativan ishod za nevidljivoga stranca i njegove tragične sudbine. Pozivajući se na takvo Suvinovo mišljenje, mišljenje Ionoaie koja je navedena ranije u radu, zatim s obzirom na Wellsovo stvaralaštvo koje nije primarno orijentirano negativno utopijski, i koje ne sadrži značajke velikih distopijskih djela, bilo bi posve krivo okarakterizirati ovaj njegov roman kao negativno utopijski. Iako u nekim dijelovima neprohodna i pomalo nejasna studija o teoriji utopije i negativne utopije, s obzirom na navedeno, možemo zaključiti da *Nevidljivi čovjek* sadrži sve one značajke izvanumjetničke utopije – socijalne, psihološke i filozofske koje mogu biti prepoznate dubljom analizom pojedinih značajki samoga djela. Iako primarna psihološka značajka, jasno je da djelo sadrži u manjem intezitetu i ostale značajke. S druge strane te s obzirom na umjetničko-književne odlike djela, nikako ne možemo opovrgnuti tip konstrukcije Wellsova stvaralaštva koje nosi naziv solidno-znanstveni ili egzaktno tehnički. Funkcionalna analiza prisutna je i prepoznata u okvirima društve stvarnosti i funkcije u

samome romanu – djeluje kao određeni dio društvene svijesti – problem drugosti i stranca te njegovo (ne)prihvatanje. Isto tako, prisutnost zadnje analize, one tematske, možemo finalizirati i definirati prisutnošću prostornog izdvajanja koje je u okvirima našeg svijeta, no izvan dohvata, no isto tako onog vremenskog, prisutnošću jednog drugog narativnog toka.

U sukobu nevidljivog stranca i okoline jasno je problematizirano pitanje došljaka, tj. osobe koja je stranac u određenoj zajednici. Jednako tako, njime kao nevidljivim objektom te njegovim kasnijim otkrivenjem, jasno je akcentirana uloga tijela, kože i odjeće kao društvenih paradigmi putem kojih se odvija cjelokupna socijalna interakcija. Kao stran i neprepoznatljiv objekt epitiran nevidljivošću kao ultimativnim oružjem i moći, on postaje društvena smetnja i prijetnja. Isto tako, kao nevidljiv, uskraćen je za bilo kakvo tjelesno (primarno facijalno) tumačenje i iščitavanje, a u krajnjoj liniji uskraćen je i za potpuno ostvarenje sebe kao ljudske jedinice – svojih osnovnih ljudskih potreba. Nevidljivost je njegova moć i svojevrsni teret, a s vremenom postaje ultimativna kazna i jaz između zajednice i njega koji ne mogu ostvariti komunikaciju. Još jednom, književnost je svijetu dala priču o ljudskoj suštini, moralu i društvenom problemu svakidašnjice u maniri utopijske čežnje i znanstveno-fantastičnog poleta, možda ne tako dalekoj budućnosti.

*Nevidljivi čovjek* je nesumnjiv dokaz Wellsove imaginacije, originalnosti i mogućnosti da pridobije čitatelja na vrlo suptilan i naoko jednostavan način, što je, dakako, rezultiralo njegovom popularnošću kao velikim autorom znanstvene fantastike i britanske književnosti čija se djela i danas čitaju s jednakim žarom, a sve više, ostvaruju i u ostalim medijima, posebice na filmskome platnu.

Kako i na koji način će sadašnje, ili pak neke buduće generacije shvatiti veličinu Wellsa, pridavajući mu određeni književni ili filmski (kritički) značaj, ono je na čemu trebamo poraditi, najviše uvrštavanjem Wellsovih djela u lektirne naslove i njihovom obradom u sklopu SF žanra i utopijske misli kojima se ne pridaje važnosti dostatno, bilo na srednjoškolskoj razini ili razini visokog obrazovanja – posebice za studente jezika i/ili književnosti.

## 10. LITERATURA

### IZVORI

1. Wells, Herbert George, *Nevidljivi čovjek*, Izvori, Zagreb 2002.

### PRIMARNA LITERATURA

1. Handcock, Tarryn, *Revelation and the Unseen in H. G. Wells's 'The Invisible Man'*, *Colloquy: Text Theory Critique*, 25, 40 - 57
2. Kalanj, Rade, *Ideologija, utopija, moć*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2010.
3. Mannheim, Karl, *Ideologija i utopija*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2007.
4. Muhić, Ferid, *Filozofija ikonoklastike: prilog istoriji negativne utopije*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1989.
5. Mumford, Lewis, *Povijest utopija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2008.
6. Suvin, Darko, *Metamorfoze znanstvene fantastike : o poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Profil multimedija, Zagreb, 2010.

### SEKUNDARNA LITERATURA

1. Al-Khaiat, Abdullatif, *Swallowing the Impossible: A Stylistics Approach to H. G. Wells's the Invisible Man*, *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 5, No. 8; Turkey, 2015
2. Barrymore, John; McCracken, Elizabeth; Washington, Booker T., at al., *The New Republic by H. G. Wells*, The Cosmopolitan, Irvington, New York, 1902.
3. Claeys, G. *The origins of dystopia : Wells, Huxley and Orwell*, The Cambridge Companion to Utopian Literature, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
4. Dijk, Teun Adrianus van, *Ideologija*, Golden marketing, Zagreb, 2006.
5. Draper, Michael, *H. G. Wells*, St. Martin's Press, New York, 1988.
6. Hammond, J. R., *An H. G. Wells Companion*, The MacMillan Press Ltd., United Kingdom, 1979.
7. Lombardo, Tom, *Science Fiction: The Evolutionary Mythology of the Future*, *Journal of Future Studies*, December 2015; 20 (2), 5-24

8. McLean, *The Early Fiction of H. G. Wells: Fantasies of Science*, Palgrave MacMillan, United Kingdom, 2009.
9. Milardović, Anđelko, *Stranac i društvo*, Pan liber, Zagreb, 2013.
10. Mrakužić, Zlatan, *Književnost eskapizma: studije o žanrovskoj književnosti*, Nakladnik Zagreb; Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2010.
11. Parrinder, Patrick, *Shadows of the Future : H. G. Wells: Science Fiction and Prophecy*, Syracuse, Syracuse Univ. Press, 1995.
12. Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Art Tresor, Zagreb, 1999.
13. Priest, Christopher, *Uvod u roman The Invisible Man*, H.G. Wells, Penguin Classics, London, 2005.
14. Sargent, Lyman Tower, *The pessimistic eutopias of H.G. Wells*, The Wellsian : selected essays on H.G. Wells, Equilibirs Pub, Oss, 2003.
15. Sirabian, R., *The conception of science in Wells The Invisible Man*, Papers on Language and Literature, 37(2001), 4
16. Williams, Keith, *H. G. Wells: Modernity and the Movies*, Liverpool University Press, Liverpool, United Kingdom, 2007.

#### TERCIJARNA LITERATURA

1. Anić, Vladimir, *Rječnik hrvatskog jezika*, Novi Liber, Zagreb, 2007.
2. Babić, Stjepan; Finka, Božidar; Moguš, Milan, *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga, Zagreb, 2011.
3. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

#### INTERNETSKI IZVORI

1. Author, n.d. (<http://www.hgwellsusa.50megs.com/UK/wellsind.html>), 20/8/2017
2. Author, n.d., *The Invisible Man* (<https://www.imdb.com/title/tt0024184/>), 7/8/2018
3. Author, n.d., *Arhetip* (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3738>); 20/6/2018
4. Bamberg, Daniel, *50 Greatest Films of the 1930's* (<https://www.imdb.com/list/ls000524617/>), 2/8/2018

5. Cantor, Paul A., *The Invisible Man and the Invisible Hand: H.G. Wells's Critique of Capitalism* (<https://mises.org/library/invisible-man-and-invisible-hand-hg-wells-critique-capitalism>), 18/6/2018
6. Ionoaia, Eliana, *Utopian Identity and Dystopian Alterity – The Dual Face of the Utopian Tradition in 20th Century* (<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A14557/pdf>), 1/6/2018
7. Lake, David J., *Port Burdock in The Invisible Man: Where does Griffin Die?* (<http://community.dur.ac.uk/time.machine/OJS/index.php/Wellsian/article/view/294/285>), 3/7/2018
8. Lechpammer, Stela, *Jesmo li preživjeli 1984. i zabrazdili u Vrli novi svijet?* (<https://www.vecernji.hr/premium/jesmo-li-prezivjeli-1984-i-zabrazdili-u-vrli-novi-svijet-1266096>); 9/9/2018
9. Morgan, Jefferey, *Exclusive: Invisible Man movie loses writer Ed Solomon, with Universal "reconfiguring" the Dark Universe* (<http://www.digitalspy.com/movies/news/a848204/invisible-man-dark-universe-johnny-depp-ed-solomon/>), 7/9/2018
10. Parkinson, David, *H.G. Wells 150th anniversary: 10 essential film adaptations from the godfather of sci-fi* (<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/hg-wells-10-essential-film-adaptations>), 8/9/2018
11. Šejčić, Rafaela, *The Aspect of Time in the Novels 'We' by E.Zamyatin and '1984' by G. Orwell, 2006* ([https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=26392](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=26392)); 1/9/2017
12. Vučković, Marijan, *Arhetip* (<http://hdap.hr/arhetip/>); 20/6/2018

### 13. SAŽETAK

Rad primarno govori o romanu H. G. Wellsa *Nevidljivi čovjek*. Kako roman leži na razmeđu znanstvene fantastike i utopijske misli, u radu se govori o teoriji utopije i znanstvene fantastike. Spominju se pojam i definicija utopije te njeni dosezi kroz povijest, zatim žanr SF-a; njegova definicija, razgraničenja i sama poetika. U radu se pristupa kraćoj analizi romana općenito, da bi se kasnije analizirali elementi znanstvene fantastike i utopije prema teoretskim postavkama. Rad postavlja u pitanje i društvenu funkciju tijela, nevidljivosti i problem drugosti. Na samome kraju u kontekstu *Nevidljivog čovjeka* i ostalih Wellsovih romana progovara o Wellsu na velikome platnu – ekranizacijama Wellsovih romana.

**Ključne riječi:** Wells, *Nevidljivi čovjek*, utopija, SF, tijelo, nevidljivost, stranac, drugost, film



## 14. SUMMARY

This paper primarily speaks about *The Invisible Man*, a novel by H. G. Wells. As the novel lies at the crossroads of science fiction and utopian thoughts, the paper deals with theory of utopia and science fiction genre. The paper mentions the term and the definition of utopia and its realization throughout history, then the genre of SF; its definition, delimitation and poetry itself. The paper starts with a brief analysis of the novel, to later analyze the elements of science fiction and utopia according to theoretical premise. In addition, another aspect of this paper is questioning the social element of the body, invisibility and the problem of otherness. At the very end, it examines film adaptations of Wells' novels including *The Invisible Man*.

**Key words:** Wells, *The Invisible Man*, SF, body, invisibility, stranger, otherness, film

**Title of the paper:** Science Fiction and Utopia in a Novel *The Invisible Man* by H. G. Wells