

Suvremena hrvatska spekulativna fikcija

Mežnarić, Antonija

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:397219>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-09**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Antonija Mežnarić
Suvremena hrvatska spekulativna fikcija
(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odjel za kroatistiku

Antonija Mežnarić
Matični broj: 19701

Suvremena hrvatska spekulativna fikcija
DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/ Povijest umjetnosti
Mentor: dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 18. rujna, 2016.

Sadržaj

1. Uvod.....	II
2. Metodologija	V
3. Teorija spekulativne fikcije	1
4. Negativne vizije budućnosti – pesimizam i cinizam.....	6
4. 1. O pesimizmu i društvenoj stvarnosti.....	6
4. 1. 1. Distopijske tendencije u hrvatskoj žanrovskoj književnosti	11
4. 1. 2. <i>Irbis</i> kao antikapitalistička i antikonzumeristička distopija.....	16
4. 2. Cinična vizija žanra.....	34
4. 2. 1. Problematika cinizma.....	34
4. 2. 2. Cinizam u <i>Noćnom vlaku za Dukku</i> Danijela Bogdanovića	37
5. Optimizam i utopijske tendencije	49
5. 1. Problematika optimizma u suvremenim žanrovskim primjerima	49
5. 2. <i>Drum</i> – pogled na bolje sutra.....	53
6. Zaključak.....	59
Sažetak	61
Izvori	62
Literatura.....	62
Internetski izvori	66

1. Uvod

Spekulativna je fikcija žanr koji konstruira svijet različit od našega, onaj koji u svojoj strukturi posjeduje ideju ili element koji je čitatelju posve nov. "Što ako" bi postojao način da se živi na drugom planetu? "Što ako" bi ljudi mogli prenijeti svoju svijest u drugo tijelo? "Što ako" većina civilizacije bude uništena zbog prirodne katastrofe? Kako bi svijet mogao izgledati da se riješi određeni problem u društvu? Kako bi mogao izgledati ako se određeni društveni problem ne riješi već pogorša? Ovo su samo neki u nizu mogućih pitanja koje žanr postavlja i od kojih autori polaze u konstruiranju svojih svjetova.

Ipak, zajedničko pitanje za sve tekstove u žanru jest: kakav je svijet u usporedbi s našim? Je li bolji ili lošiji? Ili se možda ništa nije promijenilo, već je svijet i dalje jednako problematičan kao i prije te se situacija nikada neće promijeniti? Optimizam, pesimizam i cinizam tri su različita odgovora na ova pitanja. Ovi različiti pristupi životu i shvaćanju svijeta imaju bitnu ulogu u načinu na koji se ostvaruje žanr. S obzirom da tekstovi nastaju u kontekstu određenog kulturnog okruženja bitno je pratiti koje se tendencije pojavljuju u žanru, što utječe na njegov ton, koje se tematike problematiziraju te koje se kritike društva ističu u narativu. Najbolji su primjeri žanra upravo oni u kojima se mogu prepoznati aktualni interesi i pojave u društvu, kao što su primjerice razvoj tehnologije, utjecaj različitih političkih sistema, svjetskih katastrofa, ratova i sukoba. Nije uvijek bio jednak ton u žanru i kao što ću prikazati u ovome radu, optimistične vizije spekulativnih svjetova u kojima je društvena, politička i ekološka situacija bolja od postojeće zamijenjene su krajem dvadesetog stoljeća negativističkim i mračnim prikazima ljudskog ponašanja i društva.

Neki od poznatih primjera žanra u svjetskoj književnosti su klasici poput romana *1984*. Georja Orwella, *Zvezdanih jurišnika* Roberta A. Heinlena, *Lijeve ruke tame* Ursule K. Le Guin, *Gospodara prstenova* J. R. R. Tolkiena, *Neuromancera* Williama Gibsona, *Fahrenheita 451* Raya Bradburya. Od suvremenih žanrovskih ostvarenja posebno je popularan serijal *Pjesma leda i vatre* Georja R. R. Martina čija se adaptacija između ostalog snima i na lokacijama u Dubrovniku. H. P. Lovecraft ključno je ime za nadnaravni horor, a danas je u tom žanru posebno poznat Stephen King. Što se tiče filmova i serija kulturni *Zvezdani ratovi* i *Zvezdane staze* i dalje su aktualni, a u kinima dominiraju filmovi o superjunacima te se svakih nekoliko godina pojavi nova adaptacija Supermana ili Batmana koji imaju kulturni status u popularnoj kulturi.

Termin "spekulativna fikcija" popularizirala je autorica Judith Merril tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća, za vrijeme pokreta Novi val u kojem je prednjačio Michael Moorcock te ga

mnogi pisci i danas preferiraju kao termin za žanr u najširem smislu (vidi Wolfe 2005: 21). Naime, danas se taj termin ne koristi samo kao sinonim za znanstvenu fantastiku, već obuhvaća i ostale bliske žanrove kao što su fantastika i nadnaravni horor koji se najčešće stavljaju pod zajednički nazivnik u časopisima i zbirkama. Granice između ta tri žanra općenito su fleksibilne, što je rezultiralo mnogim hibridnim žanrovima i podžanrovima. S obzirom da su žanrovi znanstvene fantastike, fantastike i nadnaravnog horora zbog mnogih preklapanja kompleksno područje za definiranje, autori koji koriste termin spekulativna fikcija izbjegavaju strogo kategoriziranje. Primjerice, mnogi *Zvezdane ratove* žanrovski određuju kao znanstvenu fantastiku, iako bi točna definicija bila *space opera*. I sama je *space opera* kao termin onda upitna, jer se može raspravljati o tome je li riječ o znanstvenoj fantastici s elementima fantastike ili fantastičnoj priči s elementima znanstvene fantastike. Također, zbog velike produkcije žanra neprestano se pojavljuju i novi podžanrovi i hibridne kombinacije, pa se na ovaj način izbjegava konfuzija. Ovo su također razlozi zbog kojih i ja koristim termin, posebice zato što se zadnjih par godina on sve više počeo koristiti među hrvatskim piscima, urednicima i izdavačima te ostalima u produkciji umjesto opisnog "znanstvena fantastika, fantastika i nadnaravni horor". Primjer toga jest da u podnaslovu sferakonskih zbirka priča stoji "zbirke spekulativne fikcije" ili to što u opisu književne nagrade Artefakt piše da je to nagrada za najbolja djela iz spekulativne fikcije (vidi Književna nagrada Artefakt). Ova kompleksnost žanrova zbog koje se preferira termin spekulativna fikcija kao zajednički nazivnik, moći će se primijetiti i na romanima koje sam odabrala za analizu u ovome radu. Roman *Irbis* je distopija, koja je podžanr znanstvene fantastike, ali koji u sebi sadrži prepoznatljive elemente i post-apokaliptičnih priča te završava na utopijskoj noti. Roman *Noćni vlak za Dukku* hibridni je žanr koji, između ostalog, u sebi sadrži elemente krimića, znanstvene fantastike, vesterna i *cyberpunk* podžanra. Naposljetku, *Drum* je nadnaravni horor s elementima znanstvene fantastike i to specifično priča o putovanju kroz vrijeme (što je podžanr drukčiji od putovanja i kolonizacije svemira koji se pojavljuju u *Noćnom vlaku za Dukku*) i utopije.

Žanr se s vremenom mijenja i ono što je bitno uočiti jest kako izvanknjiževni problemi i događaji utječu na njegov izgled i tematsko-motivske preokupacije. Zbog tog razloga smatram da je bitno analizirati suvremena žanrovska ostvarenja. Stoga sam odabrala recentno objavljena djela: roman *Irbis* Aleksandra Žiljka objavljen je 2012., *Noćni vlak za Dukku* Danijela Bogdanovića 2015., a *Drum* Ivana Lutza i Gordana Sundaća 2014. godine. Na primjeru ovih romana pokazat ću da određeni problemi aktualni u društvu imaju poseban fokus u žanru i to prvenstveno kapitalizam i konzumerizam, ali i općenito nasilje, sukobi i ratovi. Osvrnut ću se na to kako nestabilnost i opće

nezadovoljstvo u društvu utječu na izgled žanra i njegov odnos prema izvanknjiževnom svijetu. U ovome ću radu tako, s posebnim osvrtom na hrvatsku produkciju, pokazati kako u suvremenom žanru, dominiraju negativna i mračna shvaćanja svijeta i ljudske prirode te kako se s vremenom izgubio osjećaj nade. Pesimistična i cinična žanrovska ostvarenja govore nam kako je svijet u lošem stanju čime ukazuju na određene probleme u društvu. *Irbis* nas upozorava na probleme kapitalizma i konzumerizma te pokazuje kako ovi sustavi mogu uništiti društvo. *Noćni vlak za Dukku* ističe kako su ljudi prvenstveno agresivni, egoistični, manipulativni i zabrinuti samo za vlastito dobro i interese. Ipak situacija nije posve depresivna što nam pokazuje *Drum* kojega karakterizira optimističan ton i pristup budućnosti u kojoj su se razriješili problemi sadašnjosti što je omogućilo progres u društvu.

2. Metodologija

Za početak je bitno definirati žanr, stoga ću u trećem poglavlju rada dati kratki teorijski pregled o spekulativnoj fikciji s posebnim naglaskom na znanstvenu fantastiku s obzirom da je ona zajednička romanima koje sam odabrala za daljnju analizu. Pokazat ću način na koji se spekulativan svijet djela odnosi na realan svijet čitatelja te kako potonji utječe na prvi. U ovome ću dijelu također ilustrirati kako se točno realiziraju optimizam, pesimizam i cinizam u žanru te u kojim se povijesnim trenucima koji od njih popularizirao.

U četvrtom ću se poglavlju fokusirati na negativističke tendencije u žanru. Prvo ću definirati pesimizam, pokazati koji su to konkretni povijesni momenti utjecali na razvoj pesimističnog tona u žanru s posebnim naglaskom na razvoj distopija koje ću u ovome segmentu posebno definirati i objasniti. Zatim ću se osvrnuti na situaciju u hrvatskoj književnoj produkciji kako bih dala općenitu sliku stanja u hrvatskoj žanrovskoj produkciji. Poseban naglasak zadržavam na distopijama i distopijskim tendencijama s obzirom da su one najbolji prikaz pesimističnog stanja u žanru i točno ću izdvojiti one primjere suvremenih distopija koje se u hrvatskoj produkciji ističu svojim aktualnim tematikama. Na analizi romana *Irbis* Aleksandra Žiljka pokazat ću kojim se to točno društvenim pitanjima i problematikama suvremene distopije bave. Na ovome će se primjeru uočiti kako su glavne preokupacije u tekstu kritika konzumerizma i kapitalizma te njihov negativan utjecaj na moderno društvo. Upravo se kapitalistički sistem i konzumerističko društvo naglašavaju kao glavni krivci za nepravdu u društvu i opresiju na kojoj se baziraju distopijski narativi koji upozoravaju na to kako će situacija u društvu biti gora, ako se situacija ne popravi.

No, nisu samo distopije te koje kritiziraju kapitalistički sistem. S obzirom da su cinizam i pesimizam bliski kao negativistički pogledi na svijet, razlozi koji utječu na pojavu pesimizma kao što su primjerice ratovi, totalitaristički sistemi, opresivna društva i negativni aspekti konzumerizma i kasnog kapitalizma, zaslužni su i za razvoj ciničnog tona u žanru. U sljedećem ću segmentu tako objasniti na što se točno odnosi cinizam i kako se njegova argumentacija u žanru svodi na to da se ništa u društvu ne može i neće promijeniti u budućnosti, jer je manipulativna, egoistična i sebična ljudska priroda ta koja će uvijek predstavljati problem zbog kojeg će društvo stagnirati. Za ovaj sam dio odabrala roman *Noćni vlak za Dukku* Danijela Bogdanovića u kojem se posebno ilustrira šizofrenija i paranoja suvremenog društva, te utjecaj biomoći i ljudskog kapitala u korporativnom kapitalizmu. Ukratko prikaz svijeta u kojem se ljudi međusobno iskorištavaju kako bi postigli profit neovisno o moralnosti vlastitih postupaka.

Naposljetku ostaje optimizam, odnosno ono malo što je od njega ostalo u žanru. Upravo zbog toga što se autori prvenstveno bave suvremenim problematikama društva, primjećuje se kako je imaginacija boljih svjetova slabija u žanru od negativističkih primjera. Kroz rad ću pokazati kako je suvremeni žanr prvenstveno mračan, ali i kako se unatoč tome mogu pronaći i primjeri nade u bolji svijet i čovječanstvo. U tom je kontekstu zanimljiv roman *Drum* Ivana Lutza i Gordana Sundaća u kojem se ilustrira društvo s utopijskim tendencijama postavljeno na idealima zajedništva i tolerancije, gdje su eliminirani sukobi i predrasude.

Kroz ova ću tri romana prikazati kako se konkretiziraju optimistične, pesimistične i cinične tendencije u suvremenom hrvatskom žanru te koji su to točno aspekti društva i pojedinaca identificirani kao problemi ili solucije. U analizi i interpretaciji ovih djela koristila sam se književnoteorijskom i sociološkom literaturom.

3. Teorija spekulativne fikcije

Spekulativna je fikcija zajednički naziv za žanrove u kojima se svijet djela eksplicitno ili implicitno razlikuje od realnog (izvanknjiževnog) svijeta, poput znanstvene fantastike, fantastike i nadnaravnog horora te svih njihovih hibridnih žanrova i podžanrova (vidi Neugebauer, 2014).¹ Odnosno, riječ je o žanrovima u kojima se zahtjeva od čitatelja da zamisle alternativne načine života (vidi Thomas 2013: 4). Ono što ovaj naziv sugerira jest da je priroda ovih žanrova da spekuliraju o svijetu i ljudima u njemu. Odnosno kako autorica Neugebauer ističe, spekulativna fikcija uzima postojeći svijet kojeg onda mijenja postavljajući pitanje "što ako..." (vidi Neugebauer, 2014). Što ako se dogodi treći svjetski rat? Upravo je ovaj misaoni eksperiment, kako taj proces naziva Mendlesohn, krucijalan za spekulativnu fikciju (vidi Mendlesohn 2003: 4). No, ako je temeljna odrednica fantastičnog teksta različitost od čitateljske zbilje postavlja se problem, kako to Šakić ističe, što nijedan mogući književni svijet nije empirijski i stvarnosno blizak čitatelju, zbog čega je potrebno dodatno objasniti što točno neko djelo čini spekulativnom fikcijom (vidi Šakić 2006: 14). Ukratko što to točno specifično razdvaja znanstvenu fantastiku, fantastiku i horor od druge književne fikcije?

Na početku, potrebno je istaknuti na koji je način znanstvenu fantastiku definirao Darko Suvin. Po njemu znanstvena je fantastika *književni žanr za koji su nužni dovoljni uvjeti prisutnost i međudjelovanje začudnosti i spoznaje, a glavna mu je formalna tehnika imaginativni okvir alternativan autorovoj empiričkoj okolini* (Suvin 2010: 41). Dakle Suvin izdvaja *začudnost i spoznaju* kao dva ključna elementa čitateljskog iskustva za žanr. Znanstvena fantastika konstruira fiktivan svijet sa svojim vlastitim normativnim sustavom kojeg onda prezentira čitatelju na činjeničan način i ovo novo gledište na koje je čitatelj naveden Suvin dovodi u vezu s pristupom začudnosti (vidi Suvin 2010: 39). Upravo to što je svijet drukčiji od izvanknjiževnog potiče čitatelja da promišlja o razlikama između vlastitog svijeta i svijeta teksta što rezultira promatranjem

¹ Razvoj znanstvenofantastičnog žanra započinje zahvaljujući šund časopisima koji su izdavani krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća i unatoč tome što su se priče koje se danas definiraju kao znanstvena fantastika pisane i objavljivane ranije, ovaj se termin počeo koristiti zahvaljujući izdavaču Hugu Gernsbacku, koji je 1926. osnovao časopis *Amazing Stories* (vidi Gunn 2003: xvi). Fantastika, odnosno ono što je poznato u stranoj literaturi kao *fantasy*, afirmirana je kao komercijalni popularni žanr fikcije za odrasle u sedamdesetim godinama dvadesetog stoljeća (vidi Stableford 2005: xxxix). Nadnaravni horor (horor fikcija ili horor priče), se kao distinktivan žanr javio već na kraju 18. stoljeća gotskim romanima, a tijekom 20. i 21. stoljeća žanr se dodatno razvio zahvaljujući popularnosti znanstvene fantastike (vidi Cuddon 2013: 341).

vlastitog svijeta u novoj perspektivi i novom spoznajom o njemu. Spoznaja po Suvinu mora biti dio znanstvenofantastičnog djela, što znači da autori u tekstovima ne odražavaju samo stvarnost već pišu o njoj na način da je dinamično preobražavaju radije nego da je samo imitiraju (vidi Suvin 2010: 44). Odnosno znanstvena fantastika uvodi nove pojave kao probleme i onda istražuje kamo oni vode (vidi Suvin 2010: 41). Kako bi dodatno razjasnio razliku između znanstvene fantastike i onoga što naziva "mimetskom" fikcijom (fikcija koji se bazira na imitiranju autorove stvarnosti) Suvin uvodi termin *novum* kojeg je preuzeo od Ernsta Blocha (vidi Suvin 2010: 112). *Novum* objašnjava kao spoznajnu inovaciju koja je totalizirajuća zato što zahtijeva izmjenu cijelog svijeta priče ili barem njenih presudno važnih aspekata (vidi Suvin 2010: 112). Stoga je osnovna napetost između čitalaca, koji predstavljaju određen broj tipova Čovjeka našega vremena, i sveobuhvatnoga i barem jednako značajnoga Nepoznatog ili Drugačijeg što ga uvodi *novum* (Suvin 2010: 112). Nadalje, Suvin ističe kako je nemoguće statički definirati *novum*, ali zato je moguće razlikovati nekoliko dimenzija, te ove inovacije uvedene u fikcijski svijet mogu biti različite kvantitativno – od minimalnog u obliku nekog konkretnog novog "izuma" (uređaja, tehnike, pojave, odnosa) do maksimalnoga u obliku okoline (prostorno-vremenskog lokusa), agensa (glavnog lika ili likova) i/ili odnosa koji su u osnovi novi, i nepoznati u autorovome okružju (Suvin 2010: 113). Naposljetku, po njemu *novum* je primaran preduvjet za žanr, dok je sekundaran preduvjet potvrda valjanosti te novine znanstveno-metodološkom spoznajom, odnosno, kako bi tekst bio znanstvenofantastičan on prvo mora krenuti od *novuma*, a zatim taj misaoni eksperiment mora slijediti znanstvenu (spoznajnu) logiku (vidi Suvin 2010: 114). Nasuprot tome, Suvin objašnjava fantastičnu priču ili *fantasy* kao žanr koji umeće antispoznajne zakonitosti u empiričku okolinu te ga dijeli na priče o duhovima, priče strave (horor), gotičke priče, *weird* (čudne) te epske priče (vidi Suvin 2010: 42). Po njemu, glavni razlikovni parametar po kojem bi se fantastična fikcija trebala definirati jest da se događa nešto *nemoguće* odnosno nešto što je nemoguće potvrditi empirijski ili zdravim razumom (Suvin 2012: 36).

Podudarna ovoj definiciji znanstvene fantastike jest ona Jamesa Gunna po kojoj žanr opisuje kao literaturu koja je smještena u svjetove različite od našeg i oni elementi kojima se postiže različitost pozivaju čitatelja da postavlja "teška pitanja" o književnom svijetu na način da mu otkriju nešto o vlastitom (vidi Booker i Thomas 2009: 3). Gunn piše da je teško definirati znanstvenu fantastiku, ali i kako je, proučavajući tekst, došao do zaključka da jednom kada se iz njega maknu svi elementi koji bi bili podudarni s drugim oblicima fikcije (kao što su kriminalistički ili ljubavni roman) za osnovnu karakteristiku ovog žanra ostaje element promjene – neki je značajan segment

svijeta različit od onog koji nam je poznat i stoga likovi ne mogu odgovoriti na situacije na nama konvencionalne načine (vidi Gunn 2005: 7). Ovaj element novog i različitog po njemu je baza za žanr i polazi od pitanja "što ako", po čemu je narav ovakve fikcije spekulativna (vidi Gunn 2005: 8). U *The Science Fiction Handbook* Booker i Thomas polaze od teorije Darka Suvina i definiraju žanr kao fikciju koja je smještena u zamišljeni svijet koji je različit od našeg vlastitog na načine koji su racionalno objašnjivi (često u smislu tehnološkog razvoja) što često izaziva osjećaj začudnosti kod čitatelja (vidi Booker i Thomas 2009: 4).

Po uzoru na ove teorije kritičarka i teoretičarka znanstvene fantastike Mendlesohn objašnjava i žanr fantastike prezentirajući je kao tip književnosti koji u znatnoj mjeri ovisi o dijalektici između autora i čitatelja kojom se postiže osjećaja čuđenja, odnosno da je riječ o fikciji konsenzualne konstrukcije vjerovanja (vidi Mendlesohn 2008: xiii). Ono što se može primijetiti u njenom pristupu žanru jest to kako bazira fantastiku na istom principu kao i znanstvenu fantastiku – da oba žanra polaze od postavke da je svijet djela alternativan svijetu čitatelja na način da posjeduje vlastitu unutarnju logiku i normu. Bitno je istaknuti da su ti alternativni svjetovi, kao i u znanstvenoj fantastici, bazirani na autorovom svijetu. Kao što Suvin spominje u svojem eseju kad piše o *junačkom fantasyu* autor modelira svijet *fantasya* po vlastitom ("nultom") svijetu istovremeno podcrtavajući razlike od njega (vidi Suvin 2012: 39). Upravo zbog toga termin spekulativna fikcija obuhvaća sva tri žanra – općenito govoreći, riječ je o žanrovima čiji se svjetovi temelje na različitosti od "nultog" svijeta (ili čitateljeve stvarnosti), s postojanjem vlastite unutarnje logike i norme, dok su istovremeno modelirani po njemu na taj način koji rezultira osjećajem očuđenja kod čitatelja, dok je razlika između njih prvenstveno u tome je li svijet drukčiji zbog tehnološkog ili metafizičkog aspekta koji je samo spekulativan u odnosu na ovaj "nulti" svijet. Ovaj misaoni eksperiment "što ako" od kojeg žanr počinje omogućava čitatelju da proučava svoju zbilju iz druge perspektive. Upravo zbog toga što ovi spekulativni svjetovi proizlaze iz autorove zbilje, žanr istražuje i komentira kulturu, povijesne ili aktualne političke i društvene sustave, znanost ili religiju te različite ideologije. Primjerice kako Mileta ističe govoreći o jačanju interesa za znanstvenu fantastiku u kulturnoj povijesti, žanr se ne temelji samo na filozofskim sustavima prošlosti, već se uvijek konstruira i s obzirom na aktualne političke, ekonomske i znanstvene sisteme (vidi Mileta 2011: 111). Šakić objašnjava kako je ovaj pogled na svijet kulturna stvar; žanr se tako bavi kritičkom spoznajom koja je stvar kulture, odnosno ova je kritička spoznaja najčešće kulturalno osviještenje (vidi Šakić 2006: 18). Ukratko, društvo i kultura su tako okvir za ovu spekulaciju od koje autori polaze u konstrukciji svojih spekulativnih svjetova. Stoga, ako su ti

svjetovi kulturno osviještenje, što oni govore o kulturi i ljudima? Kakvi su ti svjetovi u usporedbi s nultim svijetom? U osnovi, ovi se spekulativni svjetovi u usporedbi s našim mogu podijeliti na one u kojima je promjena donijela poboljšanje, one u kojima je promjena rezultirala gorom situacijom za ljude, te onima u kojima se dogodila promjena, ali to nikako nije utjecalo na samu prirodu društva. Svijet nekog djela može biti pozitivno ili negativno usmjeren prema liku i u odnosu na naš svijet može izgledati gore ili bolje, ovisno o tome na što autor pokušava skrenuti pažnju u svome tekstu. Žanrovski tekstovi stoga mogu odražavati optimistične, pesimistične i cinične vizije svijeta.

Rana je spekulativna fikcija bila sklona optimističnim prikazima utopijskih društava, koja su ukazivala na pozitivan potencijal kulture te imala optimističan pristup razvoju društva. Ovaj optimizam i utopijsko razmišljanje bili su u vezi s razvojem moderne znanosti u 17. stoljeću² te idejama Francisa Bacona³ da će razvoj znanosti revolucionarno utjecati na ljudski život, odnosno da će znanost i tehnološki razvoj imati pozitivan utjecaj na društvo (vidi Booker 1994: 5). Upravo je zbog toga, kako ističe Booker, znanost u startu bila povezana s utopijskim razmišljanjem (vidi Booker 1994: 5). S druge strane, početkom dvadesetog stoljeća žanr dobiva pesimističnu notu kao reakciju na svjetske ratove, totalitarizam, atomsku bombu i masovni konzumerizam (vidi Cuddon 2013: 639). To je rezultiralo zamjenom optimistične ideje pesimističnom vizijom, tako da se u žanrovskim djelima počeo stavljati naglasak na negativne strane društva. Ovo je posebice izraženo u distopijskoj fikciji u kojoj se prezentira najgora verzija koju neko društvo može imati ako ne popravi svoje probleme te apokaliptičnim i post-apokaliptičnim podžanrovima, koji ilustriraju potpuni raspad sistema i uništenje kulture. Tako da je od početne ideje kako će znanost i tehnologija poboljšati život, spekulativna fikcija dobila tendenciju da upozorava kako tehnologija i znanost mogu biti opasni za društvo, posebice ako se zloupotrebljavaju (vidi Thomas 2013: 18).

Naposljetku, u skladu s postmodernističkim tendencijama, krajem osamdesetih i razvojem

² Naravno postoje primjeri utopijskih razmišljanja i prije 17. stoljeća. Thomas je More zaslužan za imenovanje utopijske fikcije – njegova je ideja kako "prirodna znanost" može pridonijeti moralnom i kulturnom napretku građanima njegovog idealnog društva u knjizi *Utopia* bila bitna za razvoj kasnijih utopijskih vizija (vidi Booker 1994: 5). Usto, mnogi teoretičari poput Bookera ističu kako je najraniji primjer utopije Platonova *Republika* u kojoj se naglašava vrijednost razvoja specijaliziranih vještina i podjele rada što prethodi razvoju moderne tehnologije (vidi Booker 1994: 5).

³ Također napominje kako je Francis Bacon dao jednu od najoptimističnijih projekcija ljudskog društva u svojem nedovršenom romanu *New Atlantis* u kojem je ilustrirao kako napredna tehnologija može imati brojne praktične beneficije te kako znanstveno razmišljanje daje određen smisao i direkciju u idealiziranom društvu (vidi Booker 1994: 5).

cyberpunk žanra,⁴ spekulativna fikcija rezultira cinizmom (vidi Booker i Thomas 2009: 10). Cinizam, kako je bio izražen prvo u *cyberpunk* podžanru, ističe da svijet i društvo mogu postići značajan razvoj, ali svejedno ništa od tih promjena neće razriješiti išta od postojećih socijalnih, političkih i ekonomskih problema (vidi Booker i Thomas 2009: 10). Neovisno o razvoju i inovaciji, ništa se značajnog u statusu društva neće promijeniti.

U ovome ću radu prikazati na koji se način optimizam, pesimizam i cinizam ostvaruju u suvremenom žanru, posebice na primjeru hrvatske žanrovske produkcije i koji su to društveni problemi koje autori ističu. Pokazat ću kako hrvatska suvremena žanrovska književnost prati svjetske tendencije i preferira negativističke vizije svijeta, dakle kako u produkciji dominiraju pesimističan i ciničan stav autora naspram društvu, dok je optimizam spao na fragmente te definirati razloge zbog kojih je tako.

⁴ *Cyberpunk* je podžanr koji je nastao osamdesetih godina kao vrsta znanstvene fantastike u kojoj su priče smještene u tehnološki razvijenoj budućnosti u kojoj je naglasak na kibernetici s protagonistima koji su dio *punk* supkulture, odnosno individualcima koji žive na margini društva (vidi Cuddon 2013: 181).

4. Negativne vizije budućnosti – pesimizam i cinizam

4. 1. O pesimizmu i društvenoj stvarnosti

Pesimizam je u spekulativnoj fikciji izravan rezultat velikih negativnih socijalnopolitičnih situacija s početka dvadesetog stoljeća. Ovo je razdoblje, kako ističe Booker, bilo označeno užasima dvaju svjetskih ratova, totalitarističkim režimom u nacističkoj Njemačkoj, staljinističkom Rusijom te strahom od globalnog nuklearnog rata (vidi Booker 1994: 17). Booker napominje kako su ovi događaji rezultirali rasprostranjenim pesimizmom u društvu što se odrazilo na žanru, prvenstveno u književnosti, posebice s pojavom distopijskog podžanra, a onda i u filmskoj umjetnosti (vidi Booker 1994: 18). Ipak, treba istaknuti kako se već u devetnaestom stoljeću počela izražavati zabrinutost oko tehnološkog napretka.⁵ Naime, kako Booker napominje, do devetnaestog stoljeća su se postigli mnogi tehnološki uspjesi koje su predvidjeli rani znanstvenici poput Bacona i počelo se primjećivati kako ovaj razvoj znanosti ipak neće imati potpuno pozitivan emancipatorski efekt na čovječanstvo (vidi Booker 1994: 6). Primjerice, tehnološki razvoj koji je utjecao na industrijsku revoluciju u Zapadnoj Europi omogućio je postojanje svjetskog imperijalizma kao praktične realnosti koja je rezultirala eksploatacijom europskih radnika u službi industrije (vidi Booker 1994: 6). Po Bookeru, ovaj je tehnološki razvoj dokazao Baconovu izjavu "znanje je moć" demonstrirajući nevjerojatne mogućnosti ljudskog uma da razumije, utječe na i kontrolira prirodu dok se istovremeno događa i obrnuto – da ovaj tehnološki napredak dominira nad i kontrolira također i ljude (vidi Booker 1994: 6). Zabrinutost i pesimistične vizije budućnosti se šire u dvadesetom stoljeću i razdoblje nakon Drugog svjetskog rata posebno je bitno u ovome kontekstu. Za početak, treba napomenuti kako su pedesete godine dvadesetog stoljeća u SAD-u bile kompleksno razdoblje, jer su se istovremeno počela javljati tehnološka ostvarenja koja su mogla poboljšati život od banalnih stvari poput perilice rublja i usisavača, do značajnog napretka u komunikaciji, transportu i medicini dok se s druge strane razvila tehnologija koja je omogućila postojanje interkontinentalnih balističkih projektila koji omogućavaju efektivniju isporuku nuklearnog oružja čime je tehnologija dala čovječanstvu način da se uništi jednostavnim "pritiskom dugmeta" (vidi Booker 2001: 2). Žanr se tako počeo fokusirati na negativne strane tehnologije i znanosti, a zatim i na društvene i političke probleme. Zanimljiva se

⁵ Poznati primjer žanrovske književnosti iz 19. st. koji ukazuje na opasnost znanosti jest roman *Frankenstein* (iz 1818.) autorice Mary Shelley, u kojem se, kako ističe Luckhurst, kažnjava pretjerana ambicioznost znanstvenika (vidi Luckhurst 2011: 1257).

situacija dogodila 1945. godine kada je FBI morao ispitati Campbellov časopis *Astounding Stories*⁶ u kojem su objavljene priče sa spekulacijama o nuklearnom oružju i njegovoj mogućoj uporabi, jer su u to vrijeme bile previše bliske realnoj situaciji s tada tajnim Manhattan projektom za izradu atomske bombe (vidi Luckhurst 2011: 1260). Žanr je nastavio u tom negativističkom smjeru nakon američkog napada na Hiroshimu i Nagasaki u srpnju 1945. godine i destrukcija koja se tamo dogodila upotrebom atomske bombe inspirirala je pisce žanra da nastave istraživati geopolitičku situaciju hladnoratovske krize u svojim djelima što je rezultiralo mnogim apokaliptičnim vizijama koje su zamišljale budućnost nuklearnog rata i post-nuklearnog svijeta (vidi Luckhurst 2011: 1260). Atomska je bomba tako predstavljala potencijal za instantnu propast čovječanstva (vidi Luckhurst 2011: 1260). Neka od značajnih djela koja su nastala za vrijeme ovakve situacije, a koja izdvaja Luckhurst su: *Zvezdani jurišnici* (1959.) Roberta A. Heinleina u kojem se ilustrira stanje američke države u perpetualnom ratu protiv izvanzemaljskih Kukaca, zatim romani Judith Merril *Shadow on the Hearth* (1950.), Bernarda Wolfea *Limbo* (1952.), Mordecai Roshwaldov *Level 7* (1959.) i Walter Millerov *Hvalospjev Leibowitzu* (1960.) u kojima se na različite načine istražuje svijet nuklearnih ratova i post-nuklearne katastrofe (vidi Luckhurst 2011: 1260). Također treba istaknuti djela Kurta Vonneguta, Frederika Pohla i Philipa K. Dicka za koje Luckhurst ističe da su tri ključne osobe u novom smjeru ironične i satirične znanstvene fantastike u kojoj se naglašava nepovjerenje prema tehnokraciji, koja se pojavila pedesetih godina 20. stoljeća (vidi Luckhurst 2011: 1260). No nije samo strah od mogućnosti nuklearnog rata utjecao na žanr. Booker tako napominje kako je jedan od velikih strahova ovog razdoblja u američkom društvu bio i strah od komunizma – američka je hladnoratovska propaganda bila usmjerena na to da prikaže Rusiju što više stranom i tako distancira Amerikance od negativnih karakteristika koje su se vezale uz sovjetski način života, tvoreći time od SSSR-a zastrašujuću prijetnju američkim idealima (vidi Booker 2001: 9). Tako se primjerice popularizira tematika izvanzemaljske invazije u američkoj filmskoj industriji, kao što se može primijetiti na primjeru filma *Invasion of the Body Snatchers* (1956.) u kojima izvanzemaljci predstavljaju hladnoratovski prikaz komunista (vidi Booker 2001: 9). Izvanzemaljci također predstavljaju strah od Drugog kojeg predstavlja Treći Svijet, odnosno javlja se tendencija izjednačavanja izvanzemaljaca s negativcima iz Trećeg Svijeta, tako da je američka paranoja o

⁶ John W. Campbell, Jr. bio je američki pisac znanstvene fantastike i urednik časopisa *Astounding Stories* od 1937.-1969. u kojem su se objavljivali značajni autori koji su dominirali američkim žanrom toga razdoblja poput Roberta A. Heinleina, A. E. Van Vogta i Isaaca Asimova čiji su radovi označili tzv. "zlatno doba" znanstvenofantastične književnosti (vidi Luckhurst 2011: 1259).

invaziji izvanzemaljaca u pedesetima doživjela neviđeni vrhunac (vidi Booker 2001: 9). Osim toga, anksioznost je ovog razdoblja bila potaknuta i različitim znanstvenim istraživanjima i otkrićima, kao što je otkriće da mutacije pokreću evoluciju te da one mogu biti rezultat radijacije koja može imati pozitivan efekt na evoluciju, ali i negativan efekt u obliku deformacija, tako da se javlja i strah od degeneracija (vidi Booker 2001: 10).⁷ Ovaj je strah od degeneracije utjecao na popularizaciju filmova o čudovištima, tako da se u filmsku industriju ponovno uvode tematike o monstrumima koji napadaju ljude, popularne u 1930-ima (s antropomorfnim čudovištima kao što su Frankensteinovo čudovište i Dracula), ali se isto tako pomiče interes s gotičkog filma strave na znanstvenofantastični film u kojima je čudovište ili izvanzemaljske prirode ili produkt radijacije ili kakav propali znanstveni eksperiment ili je pak prirodno gigantsko i monstrozno, ali skriveno od civilizacije u zemljama Trećeg Svijeta sve dok ga od tamo ne oslobodi ljudska intervencija kao što je nuklearno testiranje (vidi Booker 2001: 140).

Dakle, zahvaljujući ovakvom anksioznom stanju koje se pojavilo u dvadesetom stoljeću, u žanrovskoj se književnosti razvija distopijska fikcija koja se gotovo uzima kao sinonim za pesimizam u raspravama o spekulativnoj fikciji. Naime, distopijska je fikcija najbolji primjer pesimistične vizije u žanru upravo zbog toga što predstavlja svjetove realizirane na principu najgorega što se može dogoditi nekome društvu. Distopije, ističe Booker, ilustriraju društva u kojem se utopijski san idealnog društva pretvorio u noćnu moru, dajući često satirički komentar na stvarnu društvenu situaciju u kojoj je djelo nastalo (vidi Booker 2010: 113). Treba uočiti kako se Booker definirajući distopiju poziva na utopije, odnosno kako objašnjava distopiju kao obrnutu utopiju, "noćnu moru" naspram "utopijskom snu". Distopija se često definira kao anti-utopija, kao što je primjerice u Cuddonovom rječniku literarnih termina i teorije gdje postoji rječnička natuknica "distopija" koja samo navodi na natuknicu "utopija" gdje se spominje anti-utopija kao sinonim za distopiju i koja se definira kao suprotni žanr od utopije, jer prognozira propast čovječanstva (vidi Cuddon 2013: 751). Razlog tome je što se prve distopije javljaju kao kritika na utopije i utopijske ideale, koja polazi od ideje da bi se ova idealna društva u stvarnosti pretvorila u "distopijska društva",⁸ tj. opresivna društva – ili zbog tiranije ovog "savršenog" sistema nad individualnim

⁷ Ovaj je strah bio poznat još u viktorijanskoj književnosti, kao što je primjer romana *Čudnovat slučaj dr. Jekylla i g. Hyde* (1886.) Roberta Louisa Stevensona i ovu fascinaciju viktorijanskog razdoblja evolucijom i progresom Booker stavlja u vezu s američkim strahom od radijacije i nuklearne destrukcije, koja je predstavljala mračnu stranu znanstvenog razvoja (vidi Booker 2001: 10).

⁸ Opozicija između utopije i distopije bazirana je na perspektivi, odnosno kako to Booker napominje – nečija utopija je za nekog drugog distopija (vidi Booker 1994: 15).

željama pojedinaca ili zbog nemogućnosti zaustavljanja pojedinaca i elite u zloupotrebi svoje pozicije autoriteta (vidi James 2003: 220). No kao što Sisk napominje, termin anti-utopija ne bi se trebao uzimati kao sinonim za distopiju, jer sugerira kritičizam utopijskih ideala, dok distopije agresivno napadaju suvremene socijalne strukture bez direktne reference na utopije (vidi Sisk 1997: 5). Sisk ističe kako distopija nije samo "obrnuta utopija" već je samostalna kategorija koja ekstrapolira autorov koncept stvarnosti dajući alternativnu i neizbježnu futurističku strukturu svijeta (vidi Sisk 1997: 6). Tamo gdje anti-utopije mogu biti samo kritika i satira na utopijske ideale, distopijska fikcija izdvaja te napada različite probleme unutar autorovog suvremenog društva (vidi Sisk 1997: 6). Distopija, također, prihvaća povijest, afirmira je i upozorava kako se užasi koji su se nekada dogodili mogu ponoviti ako društvo ne nauči razumijevati svoju povijest i ne pronade način da se ti problemi ne ponove (vidi Sisk 1997: 11). Naposljetku, kako Sisk napominje, svaka distopija je anti-utopija, ali svaka anti-utopija ne mora biti distopija stoga je potrebno razlikovati ova dva termina (vidi Sisk 1997: 6). Ukratko, distopijska nam fikcija daje prikaz potencijalne budućnosti našeg svijeta u kojem je ekstremno negativna socijalnopolitička društvena situacija realnost, kritizirajući i upozoravajući na taj način na realne nedostatke i probleme u društvu.

Također, bitno je za razlikovati distopiju kao podžanr znanstvene fantastike sa svojom vlastitom formom i karakteristikama te distopijsku imaginaciju/tendencije koje se mogu javiti i u drugim podžanrovima i izvan žanra. Tako Baccolini i Moylan napominju kako se distopijske imaginacije javljaju i izvan žanra u srednjestrujaškoj književnosti te za primjere spominju djela poput *Metamorfoza* Franza Kafke i roman *Underworld* Don DeLilla (vidi Baccolini i Moylan 2003: 1). Osim toga, distopijska se vizija pojavljuje kao bitan segment *cyberpunk* podžanra u kojem se ilustrira negativna i nihilistička imaginacija budućnosti kao rezultat konzervativnog zaokreta u osamdesetima (vidi Baccolini i Moylan 2003: 2). I naravno distopijska imaginacija budućnosti često se može pronaći i u post-apokalipsama koje su, kako ističe Booker, srodan žanr distopijama i u kojima se često prikazuje kako se nakon katastrofe koja je uništila dobar dio čovječanstva uzdižu distopijska društva bazirana na sukobu individualnih želja pojedinca i zahtjevima opresivnog društva u kojem žive (vidi Booker 2010: 113).

Klasični primjeri distopija koje su označile početak žanra su romani Yevgenya Zamyatina *Mi* (1924.), Aldousa Huxleya *Vrli novi svijet* (1932.) i Geoga Orwella *Tisuću devetsto osamdeset četvrta* (1949.) (vidi Baccolini i Moylan 2003: 1). Nakon ovih romana popularizira se distopija među znanstvenofantastičnim piscima s određenim etičkim i političkim interesima koji koriste distopijsku imaginaciju kako bi upozorili na socijalnopolitičke tendencije koje bi, ako se nastave,

mogle uništiti svijet (vidi Baccolini i Moylan 2003: 2). Za vrijeme šezdesetih i sedamdesetih godina počele su se javljati opozicije distopijama te potreba da se ponovno istražuju bolja, radije nego lošija društva, no osamdesetih se distopije ponovno vraćaju u središte pozornosti zbog ekonomskih restrukturiranja, desničarske politike i kulturne sredine u kojoj se intenzivirao fundamentalizam i komodifikacija (vidi Baccolini i Moylan 2003: 2). Odnosno, što je veća politička i ekonomska nestabilnost u društvu, to je i veća popularnost distopije. Također pomaže da se 1984. godine, na "godišnjicu" *Tisuću devetsto osamdeset četvrte* objavljuje novo izdanje romana, pojavljuje filmska adaptacija (u režiji Michaela Radforda) i organiziraju konferencije na temu romana, što je potaknulo opći interes za kreativne mogućnosti distopijske fikcije (vidi Baccolini i Moylan 2003: 3). S obzirom da se popularnost žanra ne očituje samo u književnim ostvarenjima bitno je istaknuti da su romani utjecali i na filmsku industriju te koji su to filmovi pomogli u popularizaciji žanra među širom publikom. Osim *Tisuću devetsto osamdeset četvrte*, ekranizacije su dobili i romani *Paklena naranča* (redatelj Stanley Kubrick, 1971.) i *Sluškinjina priča* (Volker Schlöndorff, 1990.), dok su filmovi *Dječak i njegov pas* (L. Q. Jones, 1975.) i *Rollerball* (Norman Jewison, 1975.) bazirani na kratkim pričama, a uz to Booker ističe da je distopijska fikcija utjecala na popularne i moderne filmove ostvarenjima kao što su *Metropolis* (Fritz Lang, 1927.), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985.), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982.), *Mad Max* franšiza, komedija *Sleeper* (Woody Allen, 1973.), *The Running Man* (Paul Michael Glaser, 1987.) i *THX 1138* (Georg Lucas, 1971.) (vidi Booker 1994: 18). Booker također napominje kako su do kraja dvadesetog stoljeća mračne distopijske budućnosti postale konvencija znanstvenofantastičnih filmova (vidi Booker 2010: 115).⁹ Ova se tendencija prikazivanja pesimističnih budućnosti nastavila tako da je zadnjih nekoliko godina znanstvenofantastični žanr u filmovima dominantno negativistički nastrojen. Filmski kritičar Joe Queenan piše kako živimo u "zlatnom dobu" distopijskih filmova u kojima je radnja smještena u budućnost u kojoj nitko nije sretan, uključujući i fašiste koji su na čelu svega (vidi Queenan, 2015). Kolumnist James Clayton još 2013. godine piše kako je vidio budućnost i kako je "budućnost sumorna" ako je za vjerovati filmskim producentima koji su prvenstveno zainteresirani za zloslutna predviđanja (vidi Clayton, 2013). Clayton ističe kako se u filmskoj industriji kroz način na koji pristupamo spekulativnim pričama očituju strahovi suvremenog društva koji se projiciraju na vizije

⁹ Među značajnim distopijskim filmovima s kraja dvadesetog stoljeća koja Booker navodi su: *Matrix* franšiza koja je nastavila u smjeru *Terminatora* s prikazom budućnosti u kojoj strojevi vladaju svijetom, zatim *Gattaca* (1997), *Equilibrium* (2002), *Minority Report* (2002), Banlieue 13 (*District 13*, 2004), *Casshern* (2004), *O za Osvetu* (2005) i *Djeca čovječanstva* (2006) (vidi Booker 2010: 115).

budućnosti. Svi ovi filmovi koji, primjerice, prikazuju budućnost nakon ekološke katastrofe (*Nakon Zemlje*, 2013.), ekonomske krize i bezakonja (*The Purge*, 2013.), svijet korporativnog koreanskog totalitarizma (*Atlas oblaka*, 2012.), autokratskog političkog sistema (*Igre gladi*, 2012. te nastavci *Igre gladi: Plamen*, 2013., *Igre gladi: Šojka rugalica 1. dio*, 2014. i 2. dio, 2015.), post-apokaliptična opresivna društva (*Snowpiercer*, 2013.) i svijet označen bolestima, velikim razlikama u društvenim klasama, korporativnom opresijom i konstantnim nasiljem (*Elysium*, 2013.), pozivaju na probleme današnjice što su u prvom redu društvena nejednakost, ekološka oštećenja, društveni nesklad i tehnološka anksioznost (vidi Clayton, 2013). Naposljetku, kao što Kunkel ističe, ovi su strahovi rezultat ideje kako kompleksnost naše civilizacije nije ništa nego indikator njene fragilnosti (vidi Kunkel 2008: 97).

4. 1. 1. Distopijske tendencije u hrvatskoj žanrovskoj književnosti

Stanje u hrvatskoj spekulativnoj fikciji nije toliko drukčije od svjetskog, osim što razvoj domaćeg žanra kasni nekoliko dekada. Naime, iako se prvi pravi znanstvenofantastični roman može datirati već 1924. godine (*Na Pacifiku god. 2255*. Milana Šufflaya), tek krajem sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća pokretanjem časopisa *Sirius*¹⁰ te formiranjem jugoslavenskog fandoma¹¹

¹⁰ *Sirius* je prvi hrvatski časopis znanstvene fantastike pokrenut u srpnju 1976. kojeg je izdavao zagrebački *Vjesnik*, zbog čega Žiljak napominje kako je ovo bila ključna godina u povijesti hrvatskoga žanra (vidi Žiljak 2006: 21). Jednako kao što je bila situacija i u svjetskoj književnosti gdje se žanr razvija zahvaljujući časopisima, tako i u hrvatskoj književnosti *Sirius* predstavlja platformu na kojoj su hrvatski autori mogli objavljivati svoje radove. Časopis je izlazio mjesečno, bio strukturiran po uzoru na američke časopise za žanr, objavljivao prijevode priča s engleskog govornog područja, zatim sovjetskih i europskih autora, bio otvoren za teorijske radove, kritičke osvrtne, biografske tekstove, intervjue i vijesti te u trinaest godina što je izlazio bio dva puta (1980. i 1984.) proglašen najboljim europskim znanstvenofantastičnim časopisom (vidi Žiljak 2006: 22).

¹¹ Fandom, zajednica obožavatelja (*fanova*) koji dijele zajednički interes, se u Hrvatskoj datira od 1976., kad je u Zagrebu osnovana Sekcija za znanstvenu fantastiku pri Astronautičkom i raketnom klubu Zagreb, već od sljedeće godine poznatija kao SFera (Žiljak, 2006: 28). Žiljak spominje kako se od osamostaljenja Hrvatske broj društva povećao i danas udruge koje se primarno bave promocijom žanra postoje po cijeloj Hrvatskoj (vidi Žiljak 2006: 28). Ovo je posebno bitno za razvoj i popularizaciju domaćeg žanra, jer se društva i udruge bave raznim aktivnostima kojima omogućavaju hrvatskim autorima objavljivanje svojih radova i raspravljanje o njima, primjerice objavljivanjem fanzina, zbirki priča, autorskih zbirki i romana (vidi Žiljak 2006: 28-29).

počinje rasti interes za žanr, koji rezultira pojavom većeg broja pisaca te velikim opusom objavljenog materijala (vidi Žiljak 2006: 22). Po pitanju tema i podžanrova koji su se objavljivali u to doba može se primijetiti da je i domaća žanrovska književnost pratila neke od svjetskih trendova. Naime, Žiljak napominje kako se primjećuje veliki broj distopija,¹² koje često tematiziraju postatomska društva, što nije neobično, jer je to bio pokušaj *osvrta na hladni rat kao i na jednopartijski sustav koji je vladao u jugoslavenskom društvu*; te kako najbolje od njih nisu izgubile na svojoj aktualnosti, jer *uspješno postavljaju još uvijek nerazriješena pitanja slobode pojedinca naspram vlasti* (Žiljak 2006: 23). No osim spomenutih distopija, Žiljak ističe kako hrvatski autori tog razdoblja ipak nisu u potpunosti uspijevali pratiti sve trendove, jer je primjerice *cyberpunk* priča bilo malo unatoč tome što je *Sirius* upoznao hrvatsku publiku s djelima Williama Gibsona, kako izostaju alternativne povijesti i paralelni svjetovi, a da su dosta rijetki bili i žanrovski hibridi, dok se horor i *fantasy* priče gotovo uopće nisu mogle naći zbog politike uredništva koja je bila orijentirana isključivo na znanstvenu fantastiku (vidi Žiljak 2006: 23).

Nakon *Siriusa* (koji se prestao objavljivati 1989.) ranih devedesetih počinje izlaziti časopis *Futura*, koji se nije bitno razlikovao od prethodnog časopisa i koji je imao sličan značaj za hrvatski žanr (vidi Žiljak 2006: 25). Za pojavu nove generacije pisaca uzima se 1995. godina kada je započet nov i značaj projekt za žanr, a to je objavljivanje prve sferakonske zbirke spekulativne fikcije *Zagreb 2004*, urednika Darka Macana koja je sakupila djela mladih pisaca (vidi Žiljak 2006: 25). Matko Vladanović u svojoj recenziji 20. sferakonske zbirke *Ukronije* spominje kako je Macan zbirkom *Zagreb 2004* najavio novu, post-siriusovsku generaciju autora i time započeo biblioteku koja bi se mogla svrstati među najprodavanije i najčitanije biblioteke hrvatske proze od neovisnosti naovamo (vidi Vladanović, 2014). Objavljivanje zbirki priča se proširio, tako se jednom godišnje u Pazinu od 2002. godine objavljuje istrakonska zbirka kratkih priča, a 2003. godine je Mentor iz Zagreba počeo objavljivati autorske zbirke kao projekt sažimanja prethodnih desetak godina hrvatskog znanstvenofantastičnog stvaralaštva (vidi Žiljak 2006: 26). Osim istrakonske zbirke u sklopu Festivala fantastične književnosti, koji je još jedan od pazinskih žanrovskih manifestacija, objavljuje se još jedna zbirka znanstvenofantastičnih i *fantasy* priča, koja je s izdavanjem počela 2006. godine (vidi Šišović, 2010: 5). Po uzoru na ove zbirke Udruga Marsonikon iz Slavenskog Broda pokreće 2012. svoju zbirku SF priča (*Marsonic*), koja se objavljuje dva puta godišnje (vidi Horak, 2012). Naposljetku, bitna platforma za objavljivanje kako domaćih književnih tako i

¹² Žiljak koristi termin antiutopija, no s obzirom da se slažem sa Siskovim argumentiranjem o imenovanju žanrova u ovome radu koristim termin distopija.

kritičkih i akademskih radova o žanru je i književni časopis *Ubiq*, koji je 2011. dobio nagradu Europskog društva za znanstvenu fantastiku za najbolji europski časopis za znanstvenu fantastiku (vidi *Ubiq*).

Jednako kao i u suvremenom svjetskom žanru, i u recentnom domaćem stvaralaštvu primjećuje se tendencija prema pesimističnim i mračnim budućnostima. Distopije i priče s distopijskim vizijama objavljuju se već godinama u spomenutim zbirkama i časopisima. Urednik Davor Šišović u predgovoru istrakonske zbirke 2010. godine spominje kako se upravo u istrakonskim zbirkama pojavio trend socijalno-birokratske distopije, koji je nastavio preokupirati hrvatske autore (vidi Šišović 2010: 6). Zatim, urednik Darko Macan u predgovoru zbirke *Kontakt* (Eurokonska zbirka hrvatske spekulativne fikcije na engleskom jeziku) u opisu domaćeg žanra za strano čitateljstvo napominje kako je hrvatski žanr prvenstveno mračan. Razlog koji Macan navodi je upravo ratno stanje u devedesetima koje je navelo pisce da *maknu pogled sa zvijezda na blato* (vidi Macan, 2012). Priče koje su skupljene u zbirci *Kontakt* kaže Macan, sadrže prepoznatljivu notu zabrinutosti s rasprostranjenim pesimizmom i pokojom "trunkom" optimizma koji se treba pažljivo pronaći u tekstu (vidi Macan, 2012). Macanova teza za ovakvo stanje je jednostavna – smatra da su pisci vidjeli kako se svijet jednom već srušio i da ne vjeruju da će ovaj novi opstati (vidi Macan, 2012).

Kao što sam već prije spomenula, distopijski žanr često je odgovor na nezadovoljstvo pisaca nekom konkretnom, često političkom situacijom i kroz distopiju upozorava na negativni smjer kojim se društvo kreće. Konkretnan primjer toga u suvremenoj hrvatskoj književnosti je zbirka distopijskih priča *Nova država Hrvatsija 2033.*, objavljena u prosincu 2013. godine, nekoliko tjedana nakon Referenduma o braku. U zbirci je objavljeno petnaest autora, a sve su priče kao što naslov sugerira, imaginacija budućnosti Hrvatske u kojoj je na vlasti klerofašističko društveno uređenje. Urednik Alen Kapidžić¹³ u predgovoru zbirke iznosi objašnjenje zašto je nastala: *Inspirirani trenutnim društveno-političkim događajima, odlučili smo napisati zbirku kratkih distopijskih priča koje se odnose na blisku budućnost pod premisom da je u Republici Hrvatskoj prevladala krajnja desnica te je na snazi klerofašističko društveno uređenje pod krinkom demokracije. Pisanjem ovih priča i njihovim objavljivanjem te javnim predstavljanjem i čitanjem, kao riječki pisci i riječke spisateljice odgovaramo na trenutnu društvenu situaciju radeći ono što najbolje znamo – maštamo i pišemo. Približavanjem slike budućnosti koju bi mogle formirati danas donesene odluke,*

¹³ Alen Kapidžić, idejni začetnik ove zbirke, nagrađivani je pisac i osnivač udruge Katapult, koja u Rijeci već osam godina promovira stvaralaštvo i kulturu mladih (vidi Zajović, 2013).

pokušavamo upozoriti na njihovu dalekosežnost kao i naglasiti potrebu za stalnim propitivanjem (vidi Kapidžić, 2013). Kao što se može primijetiti u predgovoru, ova je zbirka nastala izravno kao nezadovoljstvo tada aktualnim političkim zbivanjima, prvenstveno spomenutim referendumom na kojem je izglasano da se u Hrvatski Ustav unese definicija braka kao zajednica između muškarca i žene. Upravo je ovaj referendum kao i činjenica da su građani izloženi rastućoj netoleranciji, šovinizmu i ozakonjenim ispadima potaknula Kapidžića da okupi autore kojima je dao samo osnovne smjernice za priče, a to je da moraju biti distopijske vizije budućnosti u kojima je ultradesna opcija na hrvatskoj vlasti (vidi Zajović, 2013). Pripovijetke su ilustrirale ovakvu budućnost na različite načine, a neki od čestih motiva su opresija žena, istospolnih parova i nacionalnih manjina.¹⁴ Zanimljiva je i činjenica da je deset godina prije ove zbirke objavljen roman Ive Brešana *Država Božja 2053.* što je također distopija u kojoj se prikazuje hrvatsko društvo u kojem je na vlast stupila radikalna kršćanska stranka koja je uvela diktaturu te izolirala državu od ostatka svijeta, vratila društvo u srednjovjekovno stanje i ukinula slobodu govora. Kad je autora 2013. godine Helena Puljiz pitala u intervjuu za *tportal: jesmo li danas, djelovanjem Katoličke crkve i političkog pokreta "U ime obitelji", na pragu uspostave Države Božje u Hrvatskoj*, Brešan je objasnio kako je roman bio inspiriran time što mu se činilo da se u to vrijeme Crkva miješala u politiku i komentirala sve poteze legalno izabrane vlasti zbog čega je ostavljala dojam još jedne političke stranke (vidi Puljiz, 2013). Kako Brešan ističe *tada [sam] došao na ideju da napišem fantastičan roman, čistu konstrukciju mašte po načelu "što bi bilo, kad bi bilo". Priznajem da je moja vizija u stanovitom smislu pretjerivanje, ali pretjerivanje je u književnosti najbolji način da se dođe do istine* (Puljiz, 2013). *Država Božja 2053.* tako u maniri žanra spekulira o izgledu države u kojoj vlada radikalni kršćanski politički pokret te unatoč tome što je nastala kao autorov odgovor na specifičnu situaciju u državi s početka dvadeset i prvog stoljeća, i dalje ostaje aktualna.¹⁵

¹⁴ Primjerice, pripovijetka *Tunel* Lee Stojiljković Medved ilustrira društvo u kojem su žene bez prava i u potpunosti pokorne muškarcima i čija se funkcija i vrijednost u društvu svodi samo na reprodukciju. Sličan se motiv opresije muškaraca nad ženama može pronaći i u priči *Pomajka* Carmele Žmirić u kojoj se prati žena nakon poroda koja nema pravo zadržati svoju kćer, jer njen muž ne želi još jednu djevojčicu pored one koju već imaju. 33 Igora Beleša prati djevojčicu Saru u ustanovi za preodgoj djece istospolnih parova u koju je stavljena nakon što su njene majke ubijene. Unutar priče prati se njena egzistencija u ustanovi, gdje u potpunosti pokušavaju oduzeti njen identitet, ime i sjećanja na majke. U priči *Lanac* nacionalne se manjine smatraju nižeg reda, dok se motiv nasilja nad nacionalnim manjinama, ateistima i homoseksualcima ističe u priči *Heroj* Zorana Krušvara.

¹⁵ Što se ne očituje samo u situaciji s Referendumom 2013. već i u inicijativi koja se pojavila početkom ove godine, integracije Filozofskog fakulteta s Katoličko bogoslovnim fakultetom, što reformist Petar Baranović vidi kao još jedan

Isticanje specifičnih problema današnjeg društva zadnjih nekoliko godina, kako hrvatskog tako i svjetskog stanja nakon započetog američkog rata protiv terorizma, kao i odgovor na njega, daje roman *Irbis* Aleksandra Žiljka.¹⁶ Ovaj distopijski roman prikazuje društvo razoreno konstantnim ratovima do te mjere da je većina zemalja gotovo u potpunosti uništena i opustošena i gdje 99% stanovništva živi u bijedi, bez osnovnih životnih uvjeta, pristupa medicini, edukaciji i sigurnosti, dok se 1% bogatog stanovništva okupilo i živi u Tornjevima koji su centri moći. U društvu je stoga veliki kontrast između onih koji nemaju ništa i žive u uništenim urbanim područjima u konstantnom strahu od nasilja, zločina i terorističkih napada te elite koja je sebi uzela sve i zatvorila se u neprobojne strukture u kojima žive u sigurnosti i blagostanju iz kojeg vladaju te donose odluke koje perpetuiraju ovakvo stanje. Protagonisti romana pripadaju prvoj skupini te profitiraju od kaotičnog stanja – Irbis je švercer ukradene nanotehnologije, a Zlatna Tigrica desna ruka šefa kineske mafije, koja je samo jedna od mafijaških grupa koje vladaju u Hrvatskoj, sve dok ne završe nasilno uvučeni u misiju islamističkih fundamentalista koji planiraju globalni napad na Tornjeve i time potpunu rekonstrukciju društva. Žiljak je za ovaj roman, 2013. dobio nagradu SFERA za najbolje literarno ostvarenje hrvatske spekulativne fikcije kao najbolji žanrovski roman objavljen u prethodnoj godini (vidi Grubišić, 2013).¹⁷ Osim toga, iste je godine bio nominiran za književnu nagradu Artefakt, koja se jednako kao i SFERA dodjeljuje za najbolja literarna postignuća u hrvatskoj spekulativnoj fikciji, u dugoj kategoriji (kategorija romana) no te godine u istoj kategoriji nagrada nije dodijeljena (vidi Književna nagrada Artefakt). Roman je također dobio pozitivne recenzije i recepciju kod publike koja je prepoznala njegovu aktualnost. Davor Šišović hvali što roman ima atmosferu vrlo aktualne i globalno svjesne angažiranosti koja nas potiče *na razmišljanje o tome kuda ide ovaj naš, današnji svijet* (Šišović, 2012). Mlatko Vladanović u svojoj recenziji piše kako je svijet prikazan u romanu dopadljiv, posebice onima koji se slažu da se ovakva situacija u društvu više ne može izdržati, te kako suvremenost *Irbisa zrcali i više no što bi to možda htjeli zbog čega bi se čitatelji s njim možda mogli lakše nositi da nije tako uvjerljiv i da ne vidimo svijet o kojemu Žiljak pripovijeda kako vreba tu iza ugla* (Vladanović, 2012). Marija Serdar napominje kako se roman dotiče tema *koje nam u dobu u kojem živimo trebaju ozbiljno zaokupljati pažnju - očuvanje okoliša, flore i faune, pa očuvanje same ljudskosti i dostojanstva ljudskih bića,*

u nizu pokušaja da se pojedini segmenti društva stave pod kontrolu Kaptola (A.M.C., 2016).

¹⁶ Aleksandar Žiljak višestruko je nagrađivani pisac spekulativne fikcije, urednik književnog časopisa *Ubiq* i antologije hrvatske znanstvenofantastične novele *Ad Astra* (s Tomislavom Šakićem) te ilustrator (vidi Žiljak 2012: 182).

¹⁷ Godišnju nagradu SFERA pokrenula je istoimena udruga i dodjeljuje se od 1981. godine za najbolja literarna i likovna ostvarenja u žanru iz prethodne godine (vidi Žiljak 2006: 29).

zajedništva, općeg prosperiteta, društvenog uređenja i svjetonazora koji to omogućava i njeguje, samo da spomenemo neke (Serdar, 2013).

Dakle, *Irbis* je roman u kojem se pesimistična vizija prepoznaje kao potencijalna budućnost prema kojoj je suvremeni svijet krenuo, kao upozorenje za probleme današnjice koji bi mogli eskalirati ukoliko se nešto ne promjeni u politici i društvu. Činjenica da je roman nagrađen i ove spomenute pozitivne recenzije pokazuju da su čitatelji svjesni njegove aktualnosti i postojanja problema koji su u njemu istaknuti. Iz tog razloga, odabrala sam ga za detaljniju analizu u kojoj ću pokazati način na koji se pesimistično viđenje društva očituje u suvremenom distopijskom podžanru te kako hrvatska žanrovska književnost po tom pitanju prati suvremene svjetske trendove.

4. 1. 2. *Irbis* kao antikapitalistička i antikonzumeristička distopija

Distopije su bazirane na sukobu između protagonista i opresivnog društva u kojem živi, odnosno na dinamici u kojima jedna skupina ljudi posjeduje potpunu moć i kontrolu nad drugom. Društvo se, kako Smelser napominje, bazira na organizaciji socijalnih odnosa i njegove glavne jedinice su društvene uloge i institucije koje se klasificiraju po svojoj funkciji (poput ekonomskih, pravnih, zdravstvenih, edukacijskih i obiteljskih institucija), s time da ova ideja također uključuje i sistem stratifikacije u društvene klase te rasne i etničke grupe (Smelser 2004: 37). Distopijsko je društvo upravo ono koje se bazira na strukturi u kojoj je jedna društvena klasa iz nekog konkretnog razloga uspjela doći u poziciju apsolutne moći kojom kontrolira druge društvene klase. Kao što Dijk objašnjava, moć je forma socijalne kontrole koja u bazi ima socijalno relevantne resurse i kako bi određena društvena grupa ili klasa bila u poziciji moći, ona mora imati resurse koji će joj omogućiti kontrolu nad drugom grupom, kao što su, primjerice, u društvu cijenjeni, ali nejednako distribuirani atributi poput bogatstva, pozicija, rangova, ekspertiza ili privilegija (vidi Dijk 1989: 20). U interesu je prve grupe da zadrži ili poveća bazu moći, a način na koji to postiže je sprječavanjem druge grupe u stjecanju iste (vidi Dijk 1989: 20). Dakle, distopijski se sistem bazira na takvoj hijerarhiji u kojoj jedni imaju sva prava i moć koje pokušavaju zadržati, dok su drugima oduzeta osnovna ljudska prava i mogućnost upravljanja vlastitim potrebama i željama te jednostavno pokušavaju preživjeti.

Distopijska fikcija na različite načine ilustrira ovakav tip socijalne interakcije. U prijašnjim distopijama ovakva su društva bila bazirana na totalitarističkim režimima zbog toga što su bile izravna kritika na "stvarne distopije" nacističke Njemačke i staljinističke Rusije koje su osigurale

trajne podsjetnike kakve sve potencijalno katastrofalne posljedice mogu proizaći iz neosporavanog autoriteta pod bilo kakvim sistemom (vidi Booker 1994: 20). Odnosno, kako Lane-McKinley napominje, distopije se kao "žanr krize" javljaju u periodima velikih društvenih katastrofa i najčešće nastaju kao reakcija na nešto, zbog čega se nakon Drugog svjetskog rata fokusiraju na totalitarizam, a u novije vrijeme na kapitalizam (vidi Lane-McKinley, 2015b). Nadalje, Booker napominje kako je prava politička dihotomija u dvadesetom stoljeću bila između totalitarizma i demokracije, gdje demokracija implicira individualne slobode koje mogu biti ili stvarne ili iluzorne, s time da se u distopijskoj fikciji počelo upozoravati da i ove demokratske zajednice mogu imati negativne posljedice (vidi Booker 1994: 20). Uspješne distopije su dakako one koje izravno izazivaju usporedbu između čitateljeve stvarnosti i fiktivnog društva, eksplicitno prikazujući kako su se užasi ove budućnosti razvili iz čitateljeve kulture (vidi Sisk 1997: 14). Kako bi distopija bila relevantna čitatelj mora biti u stanju prepoznati kako se određena budućnost uspjela razviti iz određenih problema njegove suvremene društvene stvarnosti. U skladu s tim, u zadnjih dvadeset godina pomaknuo se fokus na antikapitalizam, tako da se u distopijskim budućnostima ilustrira svijet ekonomske degradacije, eksploatacija kasnog kapitalizma i urbane anarhije (vidi Frelik 2013: 216). Pojavom kasnog kapitalizma mijenja se globalni identitet svijeta, jer kao što Jameson ističe, riječ je o kapitalizmu u fazi globalne dominacije sa značajkama poput rasprostranjenih multinacionalnih korporacija kao novih formi poslovanja, vrtoglavih novim dinamikama internacionalnih bankarstva i burze, novim internacionalnim podjelama rada, pojavama novih medijskih međudnosa, informatizacije i automatizacije, prijenosa produkcije u razvijenije zemlje Trećeg Svijeta što za sobom povlači društvene posljedice kao što su kriza tradicionalne radničke klase i gentrifikacija na globalnoj razini (vidi Jameson 1991: xix). A ekonomska reorganizacija, po Jamesonu, izvor je društvenih problema i nemira (vidi Paradis 2007: 54) što je razlog za popularizaciju kritike kapitalizma u distopijama.

Dakle, u 21. se stoljeću ističe jaki antagonizam prema kapitalizmu, koji je izdvojen kao glavni krivac za društvene probleme, posebice nakon kulturnog momenta *Pokret zauzmimo Wall Street (Occupy Wall Street)* koji se dogodio u Americi kao protest protiv vodećih američkih banaka¹⁸ što je utjecalo na razvoj distopijske fikcije u kojoj se tematizira klasna nejednakost i

¹⁸ Akcija *Zauzmimo Wall Street* pokret je otpora koji je započeo 17. rujna 2011. godine kao nenasilna borba protiv korozivne moći koju imaju vodeće banke i multinacionalne korporacije nad demokratskim procesima i uloge koju je Wall Street imao u stvaranju ekonomskog kolapsa, koji je uzrokovao jednu od najvećih recesija u posljednjih nekoliko generacija (vidi Occupy Wall Street: About).

korporativna korupcija (vidi Lane-McKinley, 2015a). Ovaj se sukob nalazi i u romanu *Irbis* gdje je distopijsko društvo bazirano na opresiji 99% siromašne svjetske populacije od strane 1% bogatih. Takva je geopolitička situacija svijeta u romanu rezultat eskalacije rata između Amerikanaca i islamističkih fundamentalista na pakistansko-afganistanskom području te se krivnja za ovakvu društvenu sliku stavlja na kapitaliste koji su namjerno pridonijeli uništavanju zemlje konstantnim ratovima i nemirima na kojima profitiraju, kao što se može primijetiti na sljedećem citatu: *U sedamdesetak godina, jedan posto čovječanstva prigabio je sva bogatstva u svoje ruke, razjebao države i uništio čitave kontinente. Oduzeli su narodima svaku zaštitu, svaku sigurnost. Ljude su bacili u besposlicu i glad i očaj, samo da bi njihovi računi bili puni i sigurni. Šutiraju svijet iz krize u krizu u krizu, nakon svake krize oni su sve bogatiji, a ostatak čovječanstva sve bjedniji* (Žiljak 2012: 101). U ovome je kontekstu bitno spomenuti ideološku pozadinu iza pokreta *Zauzmimo Wall Street*, jer ona ističe kako je kapitalizam kroz vrijeme degenerirao u nedjelotvornu, neravnopravnu i krizama pogođenu socijalnu katastrofu i problem koji je rezultirao velikom nezaposlenosti, beskućništvom i nesigurnostima (vidi Wolff, 2011). Wolff napominje kako kapitalizam ima ciklične i kolosalne gubitke resursa koji se nameću cijelome svijetu i završavaju u ljudskim tragedijama (vidi Wolff, 2014). Globalni kapitalizam ilustrira rastuću nejednakost između prihoda i bogatstva diljem i unutar većine ekonomija što doprinosi razvijanju društvenog nemira, konflikata i ratova (vidi Wolff, 2014). Globalni ekonomski raspad koji se dogodio 2007. godine podsjetio je svijet koliko je kapitalizam zapravo osjetljiv na ekonomske katastrofe, poput one u tridesetim godinama dvadesetog stoljeća, zbog čega se i javlja novi interes za marksističku kritiku kapitalizma i alternativne ekonomske sisteme, što je sve bilo u osnovi pokreta *Zauzmimo Wall Street* (vidi Wolff, 2014).

Roman *Irbis* tako odražava ovakvu negativnu reakciju protiv kapitalizma, koji se izdvaja kao glavni krivac za perpetuiranje klasne nejednakosti od strane onih koji se bogate na takvom sustavu, dok su rat, masovna ubijanja, nasilje i terorizam prikazani kao tehnike kojima se stvaraju krize nužne za održavanje ovakvog sustava. Rat je stoga jedan od ključnih motiva u romanu, počevši od toga da je protagonist bivši hrvatski vojnik koji se borio na strani Amerikanaca i kroz čiju povijest otkrivamo kako je došlo do ovakve negativne društvene situacije. Kroz naraciju otkrivamo različite tehnike ratovanja, kao i različitu tehnologiju razvijenu samo za potrebe vojske i boljih, praktičnijih načina ubijanja. U distopijskoj maniri, ova je pesimistična vizija svijeta ekstrapolirana iz suvremenih društvenih tendencija i geo-političke situacije te dodatno pretjerana kako bi ovaj spekulativni svijet mogao poslužiti kao upozorenje čitateljima na negativan smjer u

kojem se njegov svijet kreće. Ideja da je rat jedna od tehnika kojima se perpetuiraju krize kako bi se određen sloj društva mogao bogatiti objašnjava se u Suvinovom eseju o tome kako kapitalizam znači rat – Suvin piše kako je još u 20. stoljeću ubijeno oko stotinu milijuna ljudi u ratovima, organiziranim izgladnjivanjima i bolestima siromaštva što je sve *klasni rat nekolicine bogatijih protiv mnogih sve siromašnijih* (Suvin 2006: 118). Rat naime, po Suvinu, ima tri svrhe – prva su ogromni novi profiti koji podupiru ugroženu ekonomiju; druga masovno uništavanje robe, a treća smanjenje pučanstva, posebice onog siromašnog, poniženog i marginaliziranog (vidi Suvin 2006: 118). *Rat je prvobitna tehnologija populacijske kontrole*, ističe Suvin, i u klasnim borbama modernog društva način je na koji se vladajući mogu riješiti nepotrebnog viška populacije (vidi Suvin 2006: 118). U romanu se ovakva teza i direktno navodi u diskusiji između bankara koje protagonisti prislušuju: *"Svu tu fukaru treba iseliti, slamove očistiti s inženjerijskim tenkovima i otvoriti za poduzetništvo."* (Žiljak 2012: 128). Ratne su krize i bombardiranja u romanu konstante i to se može dovesti u vezu sa Suvinovom izjavom kako pod kapitalizmom kontinuirano ratovanje nikada nije prekinuto (vidi Suvin 2006: 122). Moć se pod kapitalizmom primjenjuje kroz jake institucionalizacije i ideologije što discipliniraju ogromne mase poput izravne vojne diktature, ondje gdje je potrebna, a zatim kroz tehnoznanost i politiku identiteta (vidi Suvin 2006: 123-124). Tehnoznanost je ovome kontekstu bitna zbog budžeta koji se unosi u istraživanje i razvoj vojne opreme, s obzirom da je ona središnje sredstvo za ratovanje (vidi Suvin 2006: 124) i nije neobično što se u romanu najviše inovacija pojavljuje u kontekstu vojne tehnologije, poput novog razvijenog oružja i nanotehnologije te androida i klonova, koji su nastali za potrebe ovog neprekidnog ratovanja. Zanimljivo je istaknuti i to da je jedan od likova klon Osame bin Laden, koji je u romanu poznat kao Starac s planine. Upravo je njegovo postojanje omogućilo nastavak ratovanja, jer kako nam ističe protagonist *ne zna se otkud su [klonovi] došli ali dobro su došli, baš u vrijeme kad je u Bijeloj kući trebao dežurni krivac za svaki sljedeći milijun Amera što je otklizao ispod granice siromaštva* (Žiljak 2012: 32). Motiv klona bin Laden predstavlja tako apsurdnost konstantnih nemira te moć kapitalističkog sistema čiji unutarnji problemi uzrokuju krize, ali koji onda uvijek nalazi vanjske čimbenike na koje će prebaciti krivnju za njih. Također, po Suvinu, nema kapitalizma bez sve razornijih oružja i ratova (Suvin 2006: 130), a žanr omogućava zamišljanje još veće, smrtonosnije i preciznije ratne tehnologije koja može brzo i lako izvesti što veću destrukciju. Suvin naposljetku zaključuje kako *kapitalistička civilizacija počiva na nerješivoj kontradikciji između bezgraničnog rasta proizvodnih snaga i bezgraničnog ekonomskog i psihičkog osiromašivanja ljudi, jer se proizvodne snage rada, uključujući tehnoznanost, koriste za*

izrabljivanje ogromne razvlaštene većine radnika, a za kolosalni profit i moć malene kapitalističke manjine (Suvin 2006: 136-137). U ovom citatu ponovno primjećujemo kako se društvena struktura svodi na to da se jedna skupina sastoji od većine osiromašenih radnika pod opresijom druge skupine koju predstavlja manjina bogatih kapitalista. Glavna je kritika kapitalističkog sustava upravo ta da kapitalisti eksploatiraju radnike na čijem se poslu obogaćuju dok njih namjerno osiromašuju i ovakva se situacija u kojoj "jedan posto" izrabljuje ostatak populacije odražava u suvremenoj distopijskoj fikciji¹⁹ u kojoj, kao što ističe Kunkel, dominira radikalna simplifikacija društvenih situacija u kojoj je glavni imperativ preživljavanje i gdje se sva politika i moral svode na pojednostavljene termine poput dobra i zla (vidi Kunkel 2008: 91). Ovaj se sukob stoga svodi na rat među klasama u kojoj ona siromašna pokušava izboriti slobodu od one bogate koja je iskorištava i uništava.

Kako bi se istaknula negativnost kapitalističkog sistema, naracija romana kontrastira ove dvije sukobljene skupine. Kapitalisti su postavljeni u centrima sigurnosti – Tornjeve – u kojima žive u blagostanju, dok siromašan ostatak populacije živi u slamovima koji ih okružuju. Prostor je tako bitan segment karakterizacije društvenih struktura i može se uočiti kako je globalno svijet fragmentiran, a urbani prostor većinom uništen, napučen vojskom i policijom te naoružanim bandama. Prostor je Zagreba ratna zona između mafijaških obračuna različitih nacionalnih manjina koje vladaju gradom, UN-a i privatnih vojski, no dok je stanovništvo grada pod izravnim posljedicama ovih sukoba, elita je zaštićena u tri kilometara visokom super-neboderu. Irbis i Zlatna Tigrica moraju navigirati kroz minirana područja, postavljene zamke, zaraćene bande, bombardirani grad i nadzorne točke, prvo kako bi jednostavno preživjeli usred rata unutar kineske mafije, a zatim kako bi prošvercali nano-virus u zagrebački Toranj kako bi ga mogli srušiti i na taj način pridonijeti revolucionarnoj borbi protiv sustava. Urbana je slika narativnog svijeta tako post-apokaliptične naravi²⁰ za koju je tipičan prikaz društva fragmentiranog na male i razbacane skupine bandi i

¹⁹ Kao što se može primijetiti na primjeru romana *Igre gladi* Suzanne Collins (roman objavljen 2008., a filmska ekranizacija 2012.) u kojem je Panem, područje Sjeverne Amerike, podijeljen na bogati Kapitol, koji predstavlja centar moći, i siromašne okruge (njih dvanaest) koji su u potpunosti pod njegovom kontrolom te u kojima se nalazi glavna produkcija dobara i podjela rada. Ili kao što je u hrvatskoj književnosti roman *Planet Friedman* Josipa Mlakića koji je objavljen iste godine kad i *Irbis*, u kojem svijetom vladaju korporacije i gdje je umjesto država stanovništvo podijeljeno po zonama – jedna za bogate, jedna za one koji još imaju šanse postati elita i zadnja za one koje je društvo potpuno odbacilo.

²⁰ Post-apokalipsa i distopija bliski su žanrovi, jer oba prikazuju negativne strane ljudskoga društva u nesigurnim budućnostima u kojima se protagonisti moraju boriti za preživljavanje. I jedan i drugi imaju određeni događaj koji

usamljenih pojedinaca koje se međusobno bore za preživljavanje nakon destrukcije i socijalne dezintegracije (vidi Grossman 2011: 3). Kao što se u post-apokalipsama stavlja naglasak na svakodnevno preživljavanje u teškim uvjetima u kojima su ljudima oduzete sve privilegije modernog života, tako se i u *Irbisu* tretira prostor izvan Tornjeva. S obzirom da bogata elita zadržava većinu resursa te kontrolira njihovu preraspodjelu, koja je neravnopravna i nepravedna, ostatak se populacije mora boriti oko onoga što preostaje. Prostori izvan Tornjeva su tako pod kontrolom različitih bandi, jer kao što Grossman ističe, kad je sigurnost resursa u pitanju društvo se vraća na nesputano, neupitno patrijarhalno nasilje, jer nakon pojave situacija u kojima su ograničeni pristupi hrani, vodi ili skloništima društvena neprihvatljivost krađe, ubojstva, kanibalizma ili silovanja postaje nebitna (vidi Grossman 2011: 23-24). Ova se ideja veže još uz Freudovo tumačenje kako je primarno međusobno neprijateljstvo, koje ljudi osjećaju zbog svoje individualne sklonosti agresiji, opasnost za raspad kulture,²¹ zbog čega ona uvodi različite načine reguliranja i ograničavanja agresivnog nagona, poput zakona i kazni (vidi Freud 1976: 319). Freud ističe kako kultura zahtjeva ograničenje nagona (kao što su seksualnost i agresija), a ljudi su spremni na razmjenu slobode nagona u zamjenu za sigurnost koju dobivaju zauzvrat (vidi Freud 1976: 322). No u prikazu destabiliziranog i nepravednog društva, u kojem je sigurnost koja bi se trebala uvoditi zakonom i redom rezervirana samo za jednu skupinu ljudi koja si to može priuštiti, nagoni ostatka društva ostaju nekontrolirani i slobodni zbog čega dolazi do povećanja agresivnosti prema ostalima, međusobne borbe za resursima i prava jačega.²² I Zlatna Tigrica i Irbis oboje su bili dio problematičnog sistema, prihvaćajući i perpetuirajući nasilno i kriminalno ponašanje, jednostavno egzistirajući po pravilima društva u kojima su se našli. Irbis je tako bivši vojnik čije je tijelo bilo uništeno u ratu, a svijest prebačena u novo tijelo snježnog leoparda koji se bavio švercanjem raznih dobara poput lijekova, nanotehnologije, oružja, protuoružja i droga, pridonoseći na taj način kriminalnoj aktivnosti i terorizmu. Njegova je pozicija u društvu izravna posljedica konzumerističkog kapitalizma po kojem je ljudsko tijelo zadnji oblik potrošne robe koju čovjek

funkcionira kao čimbenik koji prekida normalnu organizaciju društvenog života, stoga nije neobično pronaći karakteristike pojedinog žanra u drugom, posebice što je glavna razlika u njima to što se u post-apokalipsama stavlja naglasak na preživljavanje pojedinca ili jedne grupe preživjelih u uništenom svijetu, dok je u distopijama narativni fokus na sukobu pojedinca s opresivnim društvom te pokušaj revolucionarnog svrgavanja nepravedne vlasti.

²¹ Po Freudu, ljudski je nagon agresije onaj koji predstavlja neprijateljstvo jednoga prema svima i svih prema jednome i on se opire programu kulture (vidi Freud 1976: 329-330).

²² Pravo jačeg se u ovome kontekstu može dovesti u vezu s Freudovim poglavarom koji u prapородici jedini uživa u slobodi nagona dok su svi ostali ropski podčinjeni (vidi Freud 1976: 322).

može eksploatirati (vidi Becker 2010: 5). U vojsci je tako Irbis potpisao aneks kojim je za deset posto bonusa razmijenio prava na svoje organe i genetski materijal u slučaju smrti. *I imali su mene, raznesenog minom i s potpisanim aneksom* (Žiljak 2012: 22) ističe Irbis čime se naglašava kako je njegovo tijelo bila potrošna roba koju je mogao razmijeniti za povlastice, ali time istovremeno i zagarantirati svoj ropski status unutar društvenog sistema. Nakon slučajnog preživljavanja misije koja je rezultirala bijegom i oslobađanjem od vojske, Irbis iskorištava prednosti novoga tijela s raznom ugrađenom tehnologijom i životinjskim instinktima koji su trebali pomoći vojsci u istraživanju i promatranju u ljudima teško pristupačnim planinskim predjelima, kako bi lakše mogao švercati ukradenu robu. Zlatnu Tigricu s druge strane upoznajemo kao desnu ruku šefa kineske mafije, što je jedna od mnogih bandi koje vladaju na prostorima Hrvatske i unatoč tome što se o njevoj povijesti ne zna puno, njen je nemilosrdni stav rezultat svakodnevne borbe za preživljavanje. Oboje su likovi koji na početku ne pokazuju interes za mijenjanjem društvenog sistema, posebice Zlatna Tigrica koja pokušava steći kontrolu nad kineskom mafijom nakon navodne smrti njihovog vođe te oboje moraju biti prisiljeni kako bi pomogli islamistima u posljednjem napadu na kapitaliste. To je posve u maniri distopijske fikcije u kojoj, kako ističe Queenan, protagonisti na početku ne žele nikakav udio u pobuni, ali su naposljetku ipak nagovoreni da se pridruže pokretu (vidi Queenan, 2015).

Ipak, nije dovoljno da protagonisti budu prisiljeni na borbu za bolji život te s obzirom da i Irbis i Zlatna Tigrica djeluju protiv onih na poziciji moći te u korist potlačenih i eksploatiranih, moraju i sami uočiti nepravednost društva, osvijestiti svoju ulogu u njemu, napustiti svoje prijašnje aktivnosti i filozofiju preživljavanja, te dobrovoljno prihvatiti misiju uništenja kapitalističkog sistema. Upravo je za taj moment bitno suočavanje s najgorim primjerima društvenog nasilja u epizodi u kojoj na šumskom putu nailaze na ubijenu obitelj i živu djevojčicu Mirtu svezanu na bombi. Obitelj je bila napadnuta zbog njihovih resursa, muž odmah ubijen za volanom automobila, žena silovana prije smrti, a kćer iskorištena kao zamka za moguće samaritance koji bi se mogli sažaliti i htjeti pomoći. Protagonisti kasnije otkrivaju oružanu grupu muškaraca odgovornu za ove zločine kao i to da su snimali sve poput spektakla kako bi mogli nastaviti uživati u svojim postupcima i kasnije. Ova je epizoda ključna iz dva razloga – prvo jer nam ilustrira brutalnost pojedinaca u društvu koje je nezainteresirano za provođenje zakona i reda, drugo jer motivira protagoniste na aktivnu borbu protiv onih koji su odgovorni za takvu situaciju u prvome redu.

Ovakav prikaz brutalnosti društva u kojem se direktno ilustriraju oružane grupe koje vrebaju na nevine, krađu njihove resurse, siluju i ubijaju žene, muškarce i djecu, tipičan su motiv koji se

može pronaći u ovakvom tipu fikcije, jer kao što Hobson ističe, nisu samo čudovišta zastrašujuća već i ostala ljudska bića, posebice muškarci, tako da ovakvi prizori perpetuiraju kulturne stereotipe muškosti koja je okarakterizirana nasiljem i emocionalnom distanciranosti (vidi Hobson 2015: 125). Ono što nam apokaliptični žanrovi²³ sugeriraju je upravo to kako će se u kriznim situacijama i devastiranim društvima gdje ne postoji zakon uzdići oružane skupine muškaraca čija je jedina narativna svrha da provode bezumno nasilje nad ostalima te koje protagonisti moraju izbjegavati.²⁴ Ovakva je stereotipizacija direktno vezana uz ideju toksičnog maskuliniteta što je socijalno konstruirana i široko rasprostranjena percepcija da su muškarci dominantni, nasilni i kontrolirajući (vidi Price, 2016). Ovakav je tip maskuliniteta, ističe Price, neemotivan, seksualno agresivan i heteroseksualan, a kultura je ta koja uči muškarce da budu dominantni i agresivni od malih nogu te kažnjava one koji posjeduju ženstvene karakteristike kao što su osjećajnost i emocionalnost (vidi Price, 2016). S druge strane, Kimmel ističe kako je nasilje vjerojatno jedan od najstarijih indikatora po kojoj se muški razlikuje od ženskog roda (vidi Kimmel 2011: 382).²⁵ Muškarci su velikom većinom nasilniji od žena, napominje Kimmel, te postoje mnoga objašnjenja zašto je tome tako od biološkog faktora povećane razine testosterona do psiholoških modela koji objašnjavaju kako je nasilje forma kojom muškarci izražavaju emocije (vidi Kimmel 2011: 382-384). Veza između nasilja i muškaraca se objašnjava i preko psihoanalize koja ističe kako mladi muškarci moraju konstantno i javno demonstrirati da su se uspješno odvojili od majke i prenijeli svoj identitet na oca, odnosno postali muževni – muško je nasilje tako način da se dokaže uspješna muškost (vidi Kimmel 2011: 383). Ideja nasilja kao bitnog segmenta muževnosti vezuje se i uz patrijarhalnu dinamiku moći. Patrijarhalno je društvo, ističe Kate Millet, bazirano na upotrebi sile, koja je u modernom društvu nevidljiva koliko je postala dio socijalizacije do te mjere da se na brutalnost prošlosti gleda kao na primitivni običaj, a ne nešto što je problem suvremenog društva (vidi Millet

²³ Kad koristim termin apokaliptični žanrovi mislim na bilo koje primjere spekulativne fikcije koji su smješteni u budućnosti, a u kojima je prikazano društvo u krizi ili potpuna devastacija kulture, kao što su prvenstveno apokalipse, post-apokalipse i distopije. Dakle koristim pridjev apokaliptičnog zbog njegovog značenja kraja svijeta, što bi u ovome smislu bio kraj kulture kakvu poznajemo, a ne nužno specifičnog žanra.

²⁴ *"Paravojska?"[...] Cijelo ih je ovo područje prepuno, svako jebeno selo ima nekog pod oružjem, a lutajućima se ni broja ne zna* (Žiljak 2012: 94).

²⁵ U ovome je kontekstu stereotipiziranja muževnosti bitno spomenuti da se u studijama o rodu i spolu razlikuju ta dva termina, gdje spol označava biološku kategoriju (kromosomsku, kemijsku i anatomsku razinu) dok rod predstavlja značenja koja se pridaju tim razlikama unutar kulture (vidi Kimmel 2011: 3). Ono što rod jest, ili što pojedini rod označava, različito je među kulturama (vidi Kimmel 2011: 3). Za analizu ovog romana bitna su ona značenja koja se pripisuju rodovima u kontekstu zapadne kulture.

2000: 43). U današnjem društvu, upotreba je sile generalizirana na muškarce koji su psihološki i tehnološki opremljeni da počine fizičko nasilje (vidi Millet 2000: 44), i u vezi s time pristup raznom oružju i tehnologiji u romanu *Irbis* omogućava i veću ekspresiju nasilnog ponašanja. Patrijarhalno se nasilje, o kojem piše Millet, također oslanja i na formu seksualnog zlostavljanja koje se u potpunosti realizira u činu silovanja (vidi Millet 2000: 44). Iz tog razloga, patrijarhalna društva često povezuju osjećaje okrutnosti sa seksualnošću, sadizam s muškarcima, odnosno "muškom ulogom", a viktimizaciju sa ženama, odnosno "ženskom ulogom" (vidi Millet 2000: 44). Pojavljivanje je oružane skupine muškaraca čije se postojanje svodi na ubijanje i silovanje, dakle potpuno prepuštanje nagonima,²⁶ gotovo od ikonografske važnosti za apokaliptične žanrove, što ističe problem kulture u kojoj je muško nasilje konstanta do te mjere da se smatra jednim od ključnih atributa muževnosti. Očekuje se da su muškarci zlostavljači, a žene njihove žrtve, stoga prikaz društva u kojem ne postoji red i sigurnost u žanru obavezno mora imati prikaz isključivo muških grupa u funkciji agresora, a žene u konstantnoj opasnosti od seksualnog zlostavljanja i silovanja.²⁷ Naravno s obzirom da je nasilje generalno uobičajen modus funkcioniranja za distopijsko društvo, bitno je istaknuti kako postoji ono što Hobson naziva hijerarhijom nasilja. Naime, izdvaja se distinkcija između potrebnog i odobrenog nasilja od nepotrebnog i nesankcioniranog (vidi Hobson 2015: 130). Postoje dvije opcije za muškarce u ovakvom društvu:

²⁶ Postojanje ovakve grupe u apokaliptičnim žanrovima implicira moć društva da regulira pojedince i njihove nagone. Kao što Fromm ističe, pojedinac je uklopljen u društvenu okolinu koja je istovremeno i predmet i ograničenje njegovog zadovoljavanja nagona, ona ga prisiljava da prilagođava svoje poticaje i potrebe (vidi Fromm 1989: 59). Autoritet društva tako ima funkciju superega te uz pomoć njega pojedinac može podčiniti društveno nedopuštene i opasne poticaje i želje (vidi Fromm 1989: 61). Dakle, pojedinac može suzbijati svoje opasne nagonske poticaje i da putem potiskivanja na što utječu autoritet i superego (vidi Fromm 1989: 64). Ono što pojedinac unutar nekog društva treba potisnuti određeno je kontekstom i uvjetima u društvu; generalno je riječ o onim poticajima koji bi bili nespojivi s funkcioniranjem određenog društva, te su stoga tabuizirani i potiskivani (vidi Fromm 1989: 64-65). Neki su poticaji određeni kao opasnost za cijelo društvo, stoga ih trebaju suzbijati svi članovi, a neki su takvi da je njihovo zadovoljenje jednoj klasi dopušteno, a drugoj zabranjeno (vidi Fromm 1989: 65). *Što su nužna potiskivanja nagona veća, toliko veću ulogu igraju autoriteti i Nad-Ja kao pomoć pri potiskivanju* (Fromm 1989: 65). Ono što nam se ilustrira ovim društvenim grupama jest kako bez utjecaja društvenog autoriteta i superega, ne dolazi do potiskivanja opasnih poticaja i želja već se u potpunosti prepuštaju svojim bazičnim nagonima i da.

²⁷ Jedan od aktualnih najboljih primjera ovoga motiva jest film Geoga Millera *Mad Max: Fury Road* (2015) koji ilustrira distopijsko društvo u post-apokaliptičnom svijetu u kojem su muškarci primarno nasilnici i ratnici, a žene seksualni robovi tiranskog vođe i fokus je upravo na njihovom oslobođenju iz takvog sustava. Drugi poznati primjer su kanibalističke grupe u romanu Cormaca McCarthyja *Cesta* (2006.), koje također drže žene kao vlastite seksualne robove, te hvataju, ubijaju i jedu ostale.

da budu nasilni za vlastiti benefit i/ili zabavu, ili da iskoriste nasilje kako bi zaštitili ostale – nijanse u ovim pravilima nasilja uključuju djela iz milosrđa, samilosti i suosjećajnosti koja pokazuju razliku između ratoborne okrutnosti i nužnog nasilja (vidi Hobson 2015: 130). Uz ovo bih dodala i potrebu za osvetom nevinih koja se pojavljuje u romanu. Tako se s jedne strane prikazuje skupina muškaraca koja je ustrijelila muškarca, silovala i ubila ženu, te raznijela djevojčicu u nepotrebnoj upotrebi pretjerane sile za vlastitu zabavu,²⁸ dok s druge strane protagonisti koriste nasilje kao reakciju na društvo kako bi preživjeli, a zatim i osvetili djevojčicu i njenu obitelj. Trenutak u kojem Irbis i Zlatna Tigrica eliminiraju zlostavljače koji su uživali u snimci svojeg zločina izgleda opravdano i zaslužno, te unatoč tome što se i oni sami služe nasiljem njihov je postupak prikazan kao moment pravde u nepravednom svijetu bezakonja. Također, na taj način sprječavaju grupu da ponavlja ubijanja, krađe i silovanja nevinih, čime su zatvorili ovaj cikličan obrazac nasilja. Uz to treba napomenuti kako je seksualno nasilje uobičajeni element kojim narativi kodiraju likove koji su zli i negativci (vidi Hobson 2015: 130) tako da je spremnost na silovanje i sam čin još jedan indikator nedopustivog oblika nasilja koje se treba spriječiti. Dakle, sami protagonisti mogu imati mane, ali u suštini pokušavaju napraviti pravu stvar za čovječanstvo (i/ili svoju socijalnu grupu) dok njihovi protivnici rade za vlastite potrebe i žele potpuno uništenje ili čovječanstva u globalu ili samo onih koji ne pripadaju njihovoj socijalnoj grupi (vidi Hobson 2015: 130). Ovo suočavanje s grupom ubojica, služi kao trenutak u kojem protagonisti osvještavaju kako ne mogu više dopustiti da se takve situacije ponavljaju te odgovor za sprječavanje konstantnog nasilja nalaze u misiji rušenja Tornjeva, jer da bi riješili problem u društvu, smatraju kako moraju eliminirati ono što izvorno uzrokuje takvo stanje. *"Ne znam što Starac planira [...] ali nije me briga ako će crnog vruga dovesti, samo da se vrati nekakav red. Da se ovakve stvari više ne događaju." [...] "Bit će mrtvih pun kurac", primjećujem, reda radi. Tigrica šuti. I sama to zna. "Milijuni mrtvih, znaš. Nemamo što obilaziti ko mačak oko vruće kaše." "Onih koji su za sve ovo i krivi", sikće Tigrica (Žiljak 2012: 101). U posljednjem pokušaju da se ukloni nepravedni sustav koji perpetuira krize, eksploatiranje čitave klase i osiromašenje društva, Irbis i Zlatna Tigrica su spremni odgovoriti na situaciju na jedini način na koji ih je društvo naučilo, a to je nasiljem.*

Može se postaviti pitanje zašto je uopće scena na koju su naišli uspjela izazvati takvu reakciju kod protagonista. Naposljetku, ako su i oni sami produkt nasilnog društva, pretpostavlja se da su vidjeli i doživjeli ovakve situacije već više puta, što se potvrđuje samom Irbisovom

²⁸ *I to stvarno veselo društvo, ako je suditi po smijehu. A u globalnoj i regionalnoj situaciji kakva jeste, veselo društvo najvjerojatnije znači bagru. Nitko drugi nema razloga za smijeh (Žiljak 2012: 94).*

naracijom, u kojoj otkrivamo da mu situacija nije bila nepoznata, jer je u svojem vojničkom iskustvu vidio više puta takvu taktiku u kojoj neprijateljski vojnici koriste živu djecu vezanu na minama. I tamo gdje su američki vojnici odustali od spašavanja minirane djece te umjesto toga rješavali taj problem dizanjem djece u zrak sa sigurne udaljenosti, Irbis prepoznaje da to nije nešto što on i Zlatna Tigrica mogu napraviti.²⁹ Dakle, nije dovoljno što su likovi naišli na primjere nasilnog ponašanja, već ih je ova scena uspjela motivirati na akciju iz dva razloga – prvo zbog činjenice da su na situaciju naišli već nakon što su bili ucijenjeni da se pridruže pobunjenicima što im je omogućilo pogled na društvo iz druge perspektive, a drugo zbog Tigričine reakcije kao posljedice njene vlastite traume.

Potrebno je istaknuti kako je do tog trenutka bilo poznato malo toga o Zlatnoj Tigrici i njenom karakteru. Ona je u naraciju uvedena kao arhetip fatalne žene (*femme fatale*),³⁰ okarakterizirana kao misteriozna nepoznanica, opasna za život protagonista. Fatalne su žene često izvan definicija kao osjećaj misterije skrivenog identiteta koji se jedva nazire ispod vidljive površine (vidi Hanson i O'Rawe 2010: 2). Njihove su karakteristike tako seksualna nesputanost, bestidna neovisnost i nemilosrdna ambicioznost (vidi Bronfen 2004: 108). U skladu s tim, povijest je Zlatne Tigrice nepoznata ili dio konstruirane laži koju je ona sama pustila u opticaj, a koja je predmet spekulacije i interesa mnogih uključujući i protagonista. Ono što se sa sigurnošću o njenom životu i karakteru poznaje na početku su prvenstveno elementi vezani uz njen status opasne žene koja ima moć uništiti protagonista. Među prvim osobinama koje se otkrivaju su tako njena ljepota i

²⁹ "Ovo je napravio netko tko zna znanje. I ako je taj bio tamo gdje sam ja bio i vidi što sam ja vidio, onda ti mala sjedi na dvadeset deka trotila. A ti znaš što radi metak od dvadeset deka trotila, jel da?" [...] Nagled'o sam se toga po Peshawaru. Par puta su tako solidno sjebali Amere, pogotovo ako je bilo žensko u patroli, na isti sentiš k'o sad zamalo Tigricu. Onda su se Ameri opametili. Odmaknul bi se dovoljno daleko i raspalili iz SAW-a sve u kurac. Ne moram to ni spominjati Tigrici, znam i sam da to nije opcija (Žiljak 2012: 86).

³⁰ Arhetip, kako ga objašnjava Cuddon, jest generalno govoreći apstraktna ideja klase stvari koje reprezentiraju tipične i esencijalne karakteristike određene klase (dakle primjeri ili paradigme), on je atavistički i univerzalan, te produkt "kolektivnog nesvjesnog" koji je naslijeđen od naših predaka (vidi Cuddon 2013: 51). Određeni tipovi karaktera i vrste osobnosti su utvrđeni kao arhetipski, primjerice: pobunjenik, Don Juan (zavodnik), heroj koji sve može pobijediti, sirena, vještica, *femme fatale* i tako dalje (vidi Cuddon 2013: 51). Fatalne su žene, ističe Place, jedan od najstarijih motiva u umjetnosti, religiji i mitologiji zapadne kulture koji prikazuju žene kao zle zavodnice koje mame muškarce i dovode do njihove destrukcije (vidi Place 1998: 47). Lik fatalnih žena iako čest motiv u različitim žanrovima i tipovima umjetnosti, posebno je vezan uz filmsku umjetnost i *film noir* žanr gdje se, kao što Helen Hanson i Catherine O'Rawe ističu, veza između fatalnih žena i *noir* filmova može iščitati kao tautološka – ako film ima fatalnu ženu onda je *film noir*, i kako bi se nešto kvalificiralo kao *noir* onda je fatalna žena neophodna (vidi Hanson i O'Rawe 2010: 3).

status u kineskoj mafiji gdje ima poziciju desne ruke Čeličnog Zmaja (Debelog Gazde) i njegove nasljednice i kroz većinu naracije to su jedine stvari koje se o njoj i znaju.³¹ S obzirom da je protagonist ujedno i pripovjedač bitno je uočiti kako je Tigričin ulazak u narativni svijet bio obilježen Irbisovim fokusiranjem na njen fizički izgled unatoč tome što je situacija bila takva da je njegov život bio u opasnosti. To nije neobično za ovaj motiv, jer kao što Bronfen ističe, opis se fatalnih žena dobiva iz perspektive muškog pogleda protagonista koji uživa u njihovim zavodljivim tijelima unatoč tome što je u njihovoj prvoj interakciji fatalna žena ta koja manipulira ishodom njihovog "sudbonosnog" susreta (vidi Bronfen 2004: 108). Irbis nam tako daje opis Tigričinog tijela u prepoznatljivom efektu filmskog kadriranja u kojem je obuhvaća pogledom od poda do glave: *Odjevena je u bijelo, bijele cipele, hlače pripijene uz noge, bijeli sako, crna ruža u zapačku. Lice kao u porculanske lutke, uokvireno dugom crnom kosom, crnom kao noć, sjajnom poput plavog čelika. I oči. Zlatne, krupne, istovremeno mame toplinom boje i bodu hladnoćom metala. Nikada je nisam vidio, ali nema mi je potrebe predstavljati. Zlatna Tigrica* (Žiljak 2012: 26). U tom trenutku nije bitno što je Irbis bio drogiran, otet i zavezan, što je bježao od Zlatne Tigrice u prvome redu, ispravno je prepoznavši kao potencijalnu opasnost, u trenutku kada se prvi puta susretu prvo što uočava je njen fizički izgled, njeno lice "porculanske lutke" i sjajnu kosu te posebice oči koje istovremeno "mame i bodu" – što simbolizira ambivalentnost njenog lika koji je istovremeno zavodljiv i opasan. Zlatna Tigrica u tradiciji fatalnih žena istovremeno predstavlja objekt požude protagonista, ali i njegovu moguću destrukciju. Ona motivira Irbisovu priču – njeni su postupci ti koji pokreću naraciju čak i prije početka romana. Baš kao što fatalne žene svojim zavodljivim moćima vode junake *noira* iz sunčanih eksterijera u noćni svijet transgresije, izdaje i ultimativno njegove propasti (vidi Bronfen 2004: 108) tako i Tigrica vodi Irbisa kroz naraciju, počevši od toga da ga izvlači iz relativne sigurnosti njegovog doma u interni sukob mafije što rezultira nizom opasnih okolnosti koje završavaju suicidalnom misijom na zagrebački Toranj. Također, treba istaknuti kako osim njegovog života Tigrica posjeduje moć i nad sudbinom Čeličnog zmaja, šefa kineske mafije, čiju svijest ima spremljenu na karakterno-memorijskoj matrici koju trebaju ugraditi u novo tijelo koje nije uništeno bolešću za razliku od izvornog i na taj način spriječiti smrt, jer *stari um nastavlja u novom tijelu* (Žiljak 2012: 37). Sve do incidenta na cesti s djevojčicom Mirtom, za koju kasnije otkrivamo da ju je podsjetila na mlađu sestru, Zlatna Tigrica i njena motivacija bile su vezane isključivo uz unutarnje borbe mafije za prevlast, ali trenutak u kojem ne uspijevaju spasiti

³¹ *Zapravo ne znam ništa o njoj – nitko ne zna – sam Bog zna gdje ju je Debeli Gazda pokupio, iz kojeg ju je zvjerinjaka izvukao* (Žiljak 2012: 99).

djevojčicu od bombe predstavlja krucijalni moment promjene motivacije za lika. Mirtina smrt tako djeluje kao katalizator koji Tigricu podsjeća na njenu vlastitu povijest i suočava je s potisnutom traumom. Neprihvatljive ideje ili iskustva, ističe Freud, utječu na subjekta izvana što rezultira potiskivanjem pamćenja kao obrambenog mehanizma (vidi Grosz 2004: 52). Traumatski događaj, objašnjava Grosz, tako ostaje neintegriran u svjesnosti te postoji u pred-svjesnoj zoni (po Freudovim kasnijim radovima nesvjesnim) i njegov efekt nije neposredan već zakasnio ili odgođen (vidi Grosz 2004: 52). S obzirom da poistovjećuje Mirtu sa svojom mlađom sestrom čija je sudbina također bila tragična, Mirtina je smrt pred Tigricom značila ponovno proživljavanje traumatskog događaja, što rezultira njenim potpunim slomom i paralizom.³² U ovome slučaju nije bitno što se detalji i okolnosti vezane uz Tigričinu sestru ne otkrivaju, njena reakcija otkriva kako je riječ o događaju koji ju je obilježio, ali koji je isto tako potiskivala fokusirajući se na vlastito preživljavanje, sve dok ga više nije mogla ignorirati. Suočena s vlastitom povijesti, ali i okrutnom sadašnjosti u kojoj živi, Tigrica simbolički odbacuje svoj prijašnji život ostavljanjem svijesti Čeličnog Zmaja u šumi te prihvaća misiju islamista, istovremeno kao osvetu za Mirtu i posredno svoju sestru, ali i kao aktivan način na koji može doprinijeti pobunjenicima u ratu protiv sustava.³³

Ovim događajem kod protagonista završava pasivno prihvaćanje društvenog sistema i započinje aktivna borba protiv nepravde kapitalističkog sistema kojemu je, kako ističe Lorde, važniji profit nego ljudi i njihove potrebe (vidi Lorde 1984: 114). Prihativši misiju Starca, Irbis i Zlatna Tigrica infiltriraju se u Toranj kako bi mogli predati nanovirus. Kontrast naspram vanjskog svijeta odmah je uočljiv u tome što protagonisti trebaju proći kroz tri teško zaštićene kontrolne

³² *Ona ne reagira, povlačim je malo žešće. Pa još jače, skoro je rušim. [...] Tigrica me samo gleda, a onda nijemo ustaje, bezvoljna kao kakva pokidana lutka. Baca još jedan pogled na spaljenu djevojčicu, dlanom otire suze, prti ranac na leđa i prebacuje MP5 preko ramena. Slijedi me dok bauljamo vestom, što dalje od ovog prokletog mjesta* (Žiljak 2012: 92).

³³ Treba ipak još napomenuti kako ovaj događaj ima i implikaciju kako se Tigrica emocionalno povezala s Mirtom zato što je žena, za razliku od Irbisa koji je većinom emocionalno distanciran od svega, jer je osjećajnost karakteristika koja se u zapadnoj kulturi veže za ženski rod, jednako kao prije spomenuto nasilje uz muški. Ova se implikacija posebno naglašava činjenicom da je Irbis kao narator specifično izdvojio kako su žene u vojsci imale tendenciju pasti na zamke s miniranim djecom. Ta ideja da je emocionalnost ženska sfera te kako se uvijek razvija posebna veza između žena i djece zbog majčinskog instinkta, može se primijetiti i na primjeru aktualne i popularne serije *Igre prijestolja* gdje je redatelj Miguel Sapochnik komentirao da su promijenili originalni spol lika u jednoj epizodi iz muškog u ženski za potrebe scene u kojoj se lik suoči s nemrtvom djecom nakon emocionalnog oproštaja od vlastite (vidi Bundel, 2015). Ipak, s obzirom da Tigrica izravno povezuje Mirtu sa svojom sestrom očito je kako je glavni razlog za njenu reakciju ponovno proživljavanje osobne tragedije.

točke što izravno pokazuje kako su stanovnici Tornja zaštićeni od svih vanjskih problema, kao što su ubojstva i krađe. Silnici, ističe Lorde, zadržavaju svoju poziciju i izbjegavaju odgovornost za svoje postupke (vidi Lorde 1984: 115) i u skladu s time vladajuća klasa bogataša živi sigurna u svojim centrima ekonomske i političke moći, potpuno izolirani od kaotičnog svijeta koji su sami konstruirali. Prve osobe koje protagonisti susreću u samom Tornju su tako dvije žene koje su upravo završile kupovinu na *shopping stratumu*. *Cure su ušle u shopping stratumu, crnki su u rukama dvije torbe, plavuši jedna. Na torbama skupi logoi, očito su dobro popeglale kartice* (Žiljak 2012: 125). Ova je scena u izravnom kontrastu sa situacijom kakvu je narator opisivao izvana, gdje je sam čin kupovine skupih torbi gotovo apsurdan u usporedbi s borbom za ograničene resurse koju proživljava većina ljudi. Činjenica da je jedna od prvih stvari koje se spominju u kontekstu mnogim ljudima nedostižnog, gotovo mističnog Tornja upravo *shopping* (termin koji istovremeno predstavlja prostor trgovine i sam proces kupovanja) ukazuje i na kritiku još jednog bitnog aspekta kapitalizma, a to je konzumerizam.

Jameson ističe kako se nakon Drugog svjetskog rata pojavio novi oblik društva, koji se različito opisuje – kao postindustrijsko društvo, multinacionalni kapitalizam, konzumerističko društvo – a kojega karakteriziraju novi tipovi potrošnje, planirano zastarijevanje robe, još brži ritam modnih i stilskih izmjena, prodor reklama, televizije i medija kroz sve slojeve društva, zamjena stare tenzije između gradova i sela, centra i provincije, s predgrađima i univerzalna standardizacija, razvoj velikih mreža autocesta i pojavljivanje automobilske kulture, što su samo neke od značajki ovog specifičnog društvenog sistema (vidi Jameson 1992: 179). Konzumeristička kultura (ili konzumerističko društvo), konkretno, jest suvremeni društveni fenomen u kojem sudjeluju svi moderni potrošači, a koji se bazira na uvjerenju kako se smisao i satisfakcija života može pronaći samo u kupovini i korištenju potrošačke robe (vidi Goodwin i drugi 2008: 4). Prostor koji reprezentira konzumerističku kulturu jest trgovački centar koji u svojoj strukturi sadrži niz trgovina koje nude širok repertoar proizvoda, od onih koji su izravno vezani uz potrebe egzistencije, a zatim i uz zahtjeve modernog života, do onih suvišnih i nepotrebnih dodataka. Upravo je iz tog razloga bitno što se od svih mogućih zona Tornja naglašava upravo *shopping stratum*, mjesto koje reprezentira centar konzumerističke kulture, dok su prve osobe "jednog postotka" s kojima protagonisti dolaze u interakciju potrošačice. U ovome slučaju isticanjem skupih torbi s markom i sama ideja šopinga kao uživanja u posve trivijalnim stvarima, dok s druge strane većina stanovništva nema ni osnovne uvjete za život i čija je egzistencija u konstantnoj opasnosti, naglašava se površnost, privilegiranost i narcisoidnost takve društvene skupine čija ekonomija, a

time bogatstvo i potrošnja, ovise o iskorištavanju radnika.

Pozivanje na *shopping* stratum također evocira na film *Zemlja živih mrtvaca* (2005) Georgea Romera u kojem se društvo nakon zombi apokalipse podijelilo na dvije klase od kojih je jedna bogata vladajuća elita koja živi unutar visoke impozantne zgrade trgovačkog centra, dok su druga siromašni koji žive izvan komoditeta i sigurnosti zgrade.³⁴ Ovaj nam film ilustrira, ističe Powell, kako funkcionira struktura moći konzumerističkog kapitalizma postavivši nemoralnog bogatog bijelca u poziciju brutalne kontrole društva (vidi Powell 2009: 54). Bogataši koji žive u trgovačkom centru posve su nesvjesni opasnosti koja je na snazi vani s prisutstvom nemrtvih, ali i ograničenih resursa ostalih, opsjednuti materijalizmom i bezumnim životom te na taj način Romero naglašava bezumlje elite definirane svojim proizvodima, koja je izgubila mogućnost povezivanja s ostatkom čovječanstva (vidi Powell 2009: 54). Očite su analogije između trgovačkog centra kod Romera i Tornja u Irbisu, kao i način na koji je podijeljeno društvo. Kritika konzumerističkog društva ostaje ista između ova dva primjera. Društvo koje bazira svoje vrijednosti na materijalnim dobrima, kupovini i potrošnji, dok ignorira ili namjerno potiče socijalne probleme i vlastitu privilegiranost koja ovisi o iskorištavanju nekog drugog, realna je posljedica modernog, multikorporacijskog, kapitalizma i ono što nam oba narativa ocrtavaju nije samo upozorenje da ovakva društvena situacija već postoji nego i to da ona ne može tako opstati. Stoga u *Zemlji živih mrtvaca* glavni negativci nisu zombiji koji se hrane tijelima živih, već Kaufman, nemoralni bogati bijelac na poziciji moći, koji ne samo da do kraja filma brutalno umire (od ruke zombi vođe čija horda simbolički predstavlja radničku klasu eksploatiranu od strane konzumerizma) već je i cijeli njegov sistem uništen.

U kratkom vremenu koje Irbis i Tigrica provode u Tornju, oni moraju simulirati "jedan postotak", kako bi se mogli lakše stopiti s pozadinom i biti neupadljivi, ali unatoč tome što su uspjeli postići da svojim ponašanjem i izgledom ne odudaraju od ostale elite, narator nam ističe trenutke u kojima je Zlatna Tigrica kao kineskinja izdvojena rasističkim komentarima stanovnika Tornja. Lorde ističe kako u kapitalističkom sistemu uvijek mora postojati skupina koja će se kroz sistematsku opresiju osjećati kao višak te okupirati mjesto dehumanizirane inferiorne grupe (vidi Lorde 1984: 114). Ovaj je višak najčešće izdvojen od ostatka na principima različitosti, posebice onima koje predstavljaju rasa i spol. Ono što se događa u društvu, ističe Lorde, jest

³⁴ Franšiza *Živi mrtvaci* Georgea Romera, koja započinje s njegovom reinvecijom horor žanra o zombijima u filmu *Noć živih mrtvaca* (1968), od bitne je važnosti za žanr spekulativne fikcije, jer je producirala pažljivo promišljenu političku i društvenu kritiku (vidi Booker 2010: 198).

institucionalizirano odbacivanje razlika iz apsolutne nužnosti ekonomije profita koja treba autsajdere koji će biti višak i kao članovi takve ekonomije, svi smo programirani da odgovorimo na uočljive razlike među ljudima strahom i gađenjem (vidi Lorde 1984: 115). Lorde izdvaja tri načina kojima ljudi rješavaju ove različitosti – prvenstveno ignoriranjem, a kad je to nemoguće kopiranjem ako se smatraju dominantnima ili uništavanjem ako se percipiraju kao podređenim (vidi Lorde 1984: 115). Očiti višak, odnosno inferiornu grupu, u romanu *Irbis* predstavlja siromašnih "devedeset devet posto" koji su kao nepotrebni izdvojeni od strane "jednog postotka". Glavna se razlika između društva tako postavlja na odnosu između kapitalista i radnika, odnosno temelj različitosti se postavlja na financijsku moć i poziciju u ekonomiji. No, situacija u Tornju nam ilustrira kako unutar "jednog postotka" također postoji hijerarhija moći unutar koje se diferencijacija društva provodi prvenstveno rasnim razlikama. Unatoč tome što Tigrica svojim izgledom uspijeva refleksirati glamur i ekscentričnost imućnih, društvo Tornja jasno daje do znanja kojoj bi skupini ona trebala pripadati na temelju rasne pripadnosti.³⁵ Elita je tako okarakterizirana kao skupina unutar društva koja je spremna profitirati na ostalim klasama, potpuno neosjetljiva i nezainteresirana za ljudska prava, jednakost i slobodu pojedinaca te se umjesto toga bazira na diskriminaciji, iskorištavanju, zloupotrebi moći i konzumaciji frivolnih dobara u čemu pronalaze jedino zadovoljstvo.

Naravno, s obzirom na tenzije u društvu, kako bi zadržala privilegirani položaj, elita Tornja nema samo strogi vojni režim koji je čuva izvana već i potpunu kontrolu unutar vlastitog društva koju provodi audiovizualnim nadzorom. Ovakav sistem u kojem postoji konstantni nadzor i u kojem pojedinci moraju paziti na svoje ponašanje, jer su svjesni toga da su neprestano pod nadzorom izravna je referenca na *Tisuću devetsto osamdeset četvrtu*, distopijski roman Georga Orwella. *Mislim, sljedovale bi one jezikovu juhu, ali Veliki Brat gleda, a ako Veliki Brat vidi snježnog leoparda koji govori, bit će frke* (Žiljak 2012: 126-127). Koncept konstantnog nadzora kojim se kontrolira društvo Foucault objašnjava kao model disciplinarnе mehanike. Analizirajući mjere poduzete u sedamnaestom stoljeću protiv epidemije kuge, Foucault uočava kako ovakav model karakterizira ograđeni, segmentirani prostor pod nadzorom na svakom kutu, u kojem se pojedinci smještaju u fiksni prostor, gdje se svaki i najmanji njihov pokret promatra, svi događaji bilježe, a svi

³⁵ "Mislim, stvarno, šta si ti žuti dopuštaju", crnka će plavuši, dovoljno glasno da je čujemo unutra (Žiljak 2012: 126). [...] "Hitler je bio u pravu! Trebalo ga je prije sto godina pustiti da obavi prljavi posao, pa sad ne bi mi morali o tome misliti. A i ne bi nam se kojekakvi klatili ovdje..." On se osvrće preko ramena, pogled mu pada na Tigricu (Žiljak 2012: 128).

pojedinci lociraju, ispituju i razvrstavaju na žive, bolesne i mrtve (vidi Foucault 1995: 197). Grad u kojem postoji funkcionalna hijerarhija, nadzor i opservacija te opsežna moć nad individualnim tijelima, unatoč tome što je sve potaknuto kugom, predstavlja utopiju savršene gradske uprave (vidi Foucault 1995: 198). Iz tog sistema proizlazi teorija o panopticismu koja se očituje upravo u konceptu Velikog Brata koji služi kao način kontrole društva apsolutnim nadzorom individua. Panopticism kao generalizirani mehanizam nadzora bazira se na ideji Panopticona, arhitektonske strukture zatvora koja omogućava konstantni nadzor nad zatvorenicima – ćelije su raspoređene oko centralne kule nadzornika koji ima pregled nad svime, prostora koji je otvoren i pun svjetla što sugerira stalnu vidljivost (vidi Foucault 1995: 200). Glavni je efekt Panopticona da izazove kod zatvorenika svijest o permanentnoj vidljivosti što osigurava automatsko funkcioniranje moći (vidi Foucault 1995: 201). Naime, nije bitno je li apsolutni nadzor moguć, ono što je ključno za ovaj sustav jest to da su zatvorenici sigurni da su stalno pod nadzorom (vidi Foucault 1995: 201). U kontekstu romana *Tisuću devetsto osamdeset četvrta* Veliki je Brat panoptikonski sustav kojim distopijsko društvo vrši nadzor i kontrolu nad stanovnicima, omogućivši na taj način apsolutnu moć i poslušnost. U kontekstu *Irbisa* ovim se sustavom nastavlja ono što kontrolne točke predstavljaju vani – zaštitu i kontrolu onih koji imaju pristup Tornju. Iz tog razloga, stvara se određena napetost među likovima koji moraju paziti kako se ponašaju, svjesni da su pod konstantnim nadzorom, jer "Veliki Brat gleda".

Naposljetku, treba spomenuti i to kako neovisno o negativnosti prikazanog svijeta, distopijski narativi pokušavaju upozoriti svojim didaktičkim predviđanjem na smjer društva, a ne samo kritizirati, stoga sugeriraju kako još uvijek ima vremena da se popravi situacija (vidi Sisk 1997: 8). U tom kontekstu bitno je da sugeriraju alternativno rješavanje problema, jer da bi distopijska fikcija uspjela u svojem didaktičkom upozorenju čitatelji trebaju identificirati izvor ovih ekstrapoliranih užasa i osjećati se kao da mogu spriječiti da se tako nešto dogodi (vidi Sisk 1997: 14). U ovome slučaju, izvor nelagodnosti predstavlja konzumeristički kapitalizam, stoga rješenje problema treba biti uklanjanje takvog sustava. S obzirom da kapitalistima nije u cilju da se društvena situacija promjeni, cilj je da oni koji najviše trpe pod režimom trebaju poduzeti nešto za bolju, optimističniju budućnost. Kao što Žiljak piše umjesto pogovora: *onima, popisanim u romanu, zbog kojih je svijet ovakav kakav jeste: slobodno uživajte i bahatite se. Dok još možete. Milijardama koje trpe zbog onih ih prethodne rečenice: bolje sutra neće doći. Moramo ga stvoriti* (Žiljak 2012: 175). U imaginaciji neslobode ostavlja se potencijal za figurom osobnosti koja se može osloboditi svojeg zatvora, koja može razumjeti i oduprijeti se ili čak savladati svoju povijesnu

situaciju (vidi Paradis 2007: 3). U romanu ovu osobnost posjeduju Irbis i Tigrica, ali i klon Starca s planine koji pokreće cijeli narativ borbe za slobodom. Na kraju je romana stoga prikazan potpuni slom kapitalističkog režima. Kolektivnim napadom ruše se svi Tornjevi nanovirusom koji nije samo razgradio super-nebodere, već i konstruirao novo oružje za pobunjenike – pedeset metara visoke anđele na solarni pogon. Tako Tornjevi, koji su predstavljali centar moći kapitalista, postaju njihovo uništenje. *A što anđeli kažu, to se provodi bez pogovora i suvišnih "zašto" i "kako" Indija ih je puna, anđela i kerubina, režim je strog. Islam ne priznaje kaste, i anđeli su ih ukinuli. Samo tako. [...] došli su vladati, na dobrobit cijelog svijeta i živih bića. I vladaju. Žabe su tražile kralja, sad su ga i dobile* (Žiljak 2012: 167-168). Anđeli su također svojevrsan oblik Velikog Brata, utoliko što im je funkcija da prate i vrše kontrolu nad populacijom, ali tamo gdje se Veliki Brat odnosi na opresiju društva, gdje se ljudske potrebe, želje i ponašanje kontroliraju u službi nekog političkog sistema, anđeli su programirani s ciljem uvođenja mira i reda te izgradnju novog svijeta u kojem nema mjesta za korporacije, profit i konzumerističku kulturu. Također, potiču na progres i omogućavaju sigurnost svima, efektivno prekidajući kulturu nasilja. S obzirom da su tehnološki konstrukti nisu podložni ljudskim manama poput pohlepe niti imaju vlastite interese te predstavljaju gotovo božansku intervenciju, savršeno objektivnog moderatora ljudskih interakcija. Svijet koji se daje na kraju je zbog toga gotovo utopijska slika pozitivnog razvoja društva: *Djeca su u školama, gladni imaju za jesti, beskućnici krov nad glavom, bolesni liječnika. Ljudi rade četiri sata, pet dana tjedno, dobivaju plaće, nitko im ne otima rad. Čiste se rijeke i mora, razgrađuju se otrovi, sade šume, na mreži se priča o uskrsnuću izumrlih vrsta. Sva znanja nadohvat su ruke, sve tehnologije besplatne. Informacija želi biti slobodna, tehnologija dostupna* (Žiljak 2012: 174). Naravno, ono što je za nekog utopija je za nekog drugog distopija i da bi se izgradio novi svijet trebao se prvo uništiti stari. Ipak, za Tigricu i Irbisa ovaj novi režim predstavlja mogućnost novog života, jednog neobilježenog nasiljem i destrukcijom. Jer kao što Paradis ističe, još su Marx i Engels pružili klasičnu artikulaciju načina na koji se opozicija između pojedinca koji pokušava biti slobodan i društva koje ga porobljava može razriješiti, a to je iskorištavanjem promjena u ekonomskoj organizaciji restrukturiranja društvenog svijeta i dovođenja istog u sklad s njegovim potrebama (vidi Paradis 2007: 50). U skladu s tim Zlatna Tigrica i Irbis iskorištavaju promjenu režima kako bi došli do individualne slobode te umjesto starog života obilježenog nasilnim preživljavanjem formiraju vlastitu obitelj i žive kao funkcionalni članovi brdsko-seoske zadruge uživajući u trivijalnom i mirnom životu u kući na rubu šume, u idiličnoj slici prirode, *pod hrastovima obraslim mahovinom* (Žiljak 2012: 168).

4. 2. Cinična vizija žanra

4. 2. 1. Problematika cinizma

U prijašnjem sam dijelu rada objasnila razloge zbog kojih se spekulativna fikcija okrenula prema pesimističnim vizijama svijeta. Osim pesimizma spomenula sam kako se javlja i cinizam u pristupu imaginacije spekulativnih svjetova i upravo su ova dva svjetonazora u kontekstu žanra bliska utoliko što oba ilustriraju negativne i mračne stvarnosti pod utjecajem nezadovoljstva realnim političkim i društvenim situacijama. Kako bi se razumjela cinična vizija u žanru potrebno je objasniti kako u suvremenoj upotrebi cinizam podrazumijeva negativan svjetonazor osobe koja odbacuje etičke vrijednosti i ideale, koja preispituje ili odbija načine ponašanja poput iskrenosti i istinitosti, koja reagira skeptično i sarkastično na nevine i dobronamjerne ljudske akcije (vidi Navia 1996: 1). Za cinike, ističe Navia, skrivene karakteristike svog ljudskog ponašanja su licemjerje, zavodljivost, primitivna sebičnost, neograničeni egoizam i materijalizam te prikrivena nemilosrdnost zbog čega cinik ne vjeruje u ideale i uzvišene težnje, koje su po njemu samo lingvističke i bihevioralne igre korištene u svrhu manipulacije i prevare ili načina za skrivanje ogromnog stanja konfuzije koja prožima prosječnu ljudsku svijest (vidi Navia 1996: 1). Dakle, kad se govori o pesimizmu i cinizmu u žanru, pesimističan pogled sugerira kako će svijet ići na gore zbog nekog određenog razloga, dok cinična vizija svijeta sugerira kako u društvu ne može doći do pozitivnih promjena upravo zbog toga što nema povjerenja u pojedince i njihove motive; primjerice gdje pesimizam ilustrira nasilje kao simptom propasti kulture, cinizam pretpostavlja kako su ljudi po svojoj prirodi nasilni te kako će uvijek biti takvi neovisno o stadiju u kojem se nalazi kultura, bila ona u progresu ili potpuno devastirana. Cinični se primjeri žanra stoga fokusiraju na motivaciju likova, koja se odnosi na negativne aspekte ljudskog života kao što su sebičnost, pohlepa, egoizam, materijalizam i licemjerje te načine na koje oni utječu na razvoj društva. Ova se razlika između pesimizma i cinizma može svesti i na to da neki žanrovski tekstovi sadrže tenziju oko destruktivnog potencijala znanosti, dok drugi sugeriraju kako nije znanost ta koja je opasna već ljudi koji iza nje stoje i njihovi razlozi zbog kojih se njome bave (vidi Thomas 2013: 17). To bi također značilo da pesimistične vizije, poput distopijske fikcije, ukazuju na problem u društvu s ciljem njegovog izbjegavanja ili razrješavanja kao rezultata ovog upozorenja, dok cinični pristup ukazuje na to kako je problem sama ljudska priroda stoga je besmisleno nadati se boljem svijetu.

Već sam spomenula kako se cinični žanrovski odnos prema svijetu razvija s pojavom

cyberpunk podžanra, ali nastavlja se i izvan njega. Kako znanstvenofantastični pisac David Brin ističe, nakon šezdesetih godina javlja se odbijanje pozitivnih i optimističkih stavova za napredak u budućnosti kakve je primjerice ilustrirala serija *Zvjezdane staze*, te se javlja preferencija prema mračnom cinizmu kojeg su mnogi autori percipirali kao nešto novo i originalno u žanru (vidi Brin, 2011). Brin napominje kako su ovakve tendencije većinom rezultat toga da je lakše konstruirati radnju i izložiti protagoniste opasnosti ako se jednostavno pretpostavi da je civilizacija problematična, a ljudi budale, nego što je baviti se idejom svijetle budućnosti kao produktom društvenog progresa (vidi Brin, 2011). Po Brinu je tako većina djela koja se bave mračnim budućnostima nastala kao izraz "cinične lijenosti", ali zato razlikuje distopije kao izraz iskrene kritike problema moderne civilizacije, posebice ona djela koja nam ističu kako se ove budućnosti nisu trebale dogoditi i kako ljudi još imaju vremena naučiti na greškama iz povijesti i popraviti probleme u sadašnjosti (vidi Brin, 2011). Odricanje, nostalgija i nepovjerenje prema promjenama su bezvremenske teme kroz ljudsku povijest, ističe Brin i upravo je zato bitno da se potiču pozitivni pristupi budućnosti u žanru (vidi Brin, 2011).

Neki od poznatih svjetskih ciničnih žanrovskih djela su primjerice kulturni filmovi Ridleya Scotta *Alien: Osmi putnik* (1979.) i *Istrebljivač* (1982.), koji je adaptacija romana Philipa K. Dicka *Sanjaju li androidi električne ovce* (1968.). Od novijih ostvarenja filmovi *Prometej* (2012., također Ridley Scott), *Looper* (2012., Rian Johnson), *Čovjek od čelika* (2013., Zack Snyder) i trilogija *Vitez tame* Christophera Nolana. Još neki od primjera su i stripovi Alana Moorea (*Čuvari*, *V kao Vendetta*, *Iz pakla*) i Franka Millera (*Sin City*, *Mračni vitez*), koji također imaju svoje filmske adaptacije te *fantasy* serijal *Pjesma leda i vatre* Georga R. R. Martina i njegova televizijska adaptacija *Igra Prijestolja* (kreatori David Benioff i D. B. Weiss).

Ovakve negativne i mračne vizije također dominiraju i u suvremenoj hrvatskoj književnosti, što se očituje u popularnosti distopija, ali i općenito velikim brojem priča i romana u kojima se daje kritika kapitalizma, politike, religija, medija i društvene stvarnosti. Dobar je primjer cinične vizije svijeta u hrvatskom suvremenom žanru roman Danijela Bogdanovića *Noćni vlak za Dukku*, objavljen 2015. godine. Radnja romana, smještena nekih dvjesto godina u budućnosti, prati desetero likova na putovanju u svemiru, na planet Dukku. Tranzit između Zemlje i Dukke postoji već godinama i većina ljudi putuje običnim raketama, sve dok korporacija *RetroFuturo Corp.* nije odlučila konstruirati prijevozno sredstvo po uzoru na parni vlak te od putovanja njime napraviti turističku atrakciju. Naravno, vožnja vlakom *Madam Queen II*, replikom lokomotive *Santa Fe 5000* iz 1930., posebno je skupa atrakcija koju si ne mogu svi priuštiti. Fokus je tako stavljen na deset

likova koji su se zajedno našli na putovanju, njihovim osobnim pričama i motivacijama koje se postupno otkrivaju kroz boravak u vlaku. Prostitutka Stazzai koja je godinama skupljala novac za put, bježi na Dukku nakon što je ubila svojeg zlostavljača, u potrazi za novim i boljim životom. Znanstvenik Gerd Vegan na prijetnju svojeg šefa putuje kao špijun konkurentske korporacije (*Saturnus*), kako bi sabotirao vlak i otkrio tajne pogona. Obitelj Apostakis – biznismen Fobos, njegova žena Vita, kućanica, te njihova djeca, petnaestogodišnja Arabesca i šestogodišnji Didian – prividno putuju zbog Fobosovog posla, dok su zapravo dio korporacijske špijunaže *Saturnusa*. Lamijen Postrovski, istraživački novinar, na putovanju je kako bi mogao napisati ekskluzivu, koja će njegovom poslodavcu, *Hazeti*, dodati na važnosti ispred svih ostalih novinskih agencija. Canasta Vittorio, bogata modna dizajnerica i njen partner Mahib ben Dakkri se vraćaju na Dukku nakon što su petnaest godina proveli na Zemlji gdje su stekli bogatstvo. Mahib je zapravo urođenik s Dukke, koji skriva svoje izvanzemaljsko podrijetlo iza lažnog istočnjačkog identiteta s obzirom da je Dukkancima zabranjen dolazak na Zemlju, dok je Canasta zemljanka rođena na Dukki. Njih dvoje predstavljaju svojevrsnog Romea i Juliju – na Dukki, ovakve su veze društveno neprihvaćene, ali zato pronalaze način da stvore zajednički život na Zemlji. Tu je naposljetku Odis Myamov, policajac iz malog mjesta, koji se domogao bogatstva na tuđoj lutriji, ubio partnericu kako bi sam mogao unovčiti dobitak, te inscenirao svoju vlastitu smrt. Putovanje iskorištava kao način pokazivanja vlastitog novog elitnog statusa, ali zbog psihičke nestabilnosti prvi među protagonistima gubi kontakt sa stvarnosti te doživljava slom koja rezultira podvojenom ličnosti. Osim njih na vlaku se nalazi još i deset portera, svaki za jednog putnika, koji su svi crnci iz Louisiane za koje se kasnije otkriva da su hologrami prvog reda, konstruirani za postizanje apsolutne autentičnosti koju korporacija *RetroFuturo* garantira svojim ugovorom. Posljednji je član osoblja u vlaku Di'Amanda koja treba osigurati svima ugodan boravak na vlaku i riješiti svaki mogući nastali problem. I na kraju u vlaku se nalazi i slijepi putnik, Raun Nambry, plaćeni ubojica s fetišem na kavu koji je godinama zlostavljao Stazzai prije nego što ga je iz osвете ubila, pripremivši mu grotesknu smrt kuhanjem u kadi u kojoj je pripremala kavu, a koji je preživio jedino zahvaljujući ilegalnim hiperregenerantima u tijelu – umjetnim dodacima kojima je gotovo postigao besmrtnost, jer se uvijek, neovisno o težini rana, uspijeva iznova regenerirati. U vlaku je iz dvostrukog razloga, ubijanja Stazzai te pomaganja Lamijenu u njegovom zadatku.

Zbog ovih različitih karaktera, koji svi skrivaju nešto od ostalih te proživljavaju različite stupnjeve stresa, anksioznosti i paranoje zbog svojih tajni, ubrzo dolazi do tenzija na putovanju i čitava se situacija dodatno zakomplicira kad se na samom početku, nakon lansiranja vlaka u svemir,

otkriva da je netko ubio novinara Lamijena za vrijeme kolektivnog spavanja u perfluorougličnoj emulziji za vrijeme polijetanja. Ovo na različite načine počinje utjecati na likove i njihove akcije. Uz to djeluju i dvije različite sabotaze i otkriva se zavjera same korporacije *RetroFuturo* u kojoj su svi putnici zapravo posebno umjetno stvoreni genetskim inženjeringom na posebnom uzgajalištu ljudi te manipulirani kroz život kako bi ih se moglo iskoristiti za probna putovanja vlakom u kojima bi njihove poželjne osobine rezultirale različitim problemima koje osoblje onda mora rješavati kako bi se usavršilo prije korištenja vlaka u prave komercijalne turističke svrhe. Uz to, otkriva se kako Lamijen uopće nije mrtav, već kako je sve bio dio scenarija koji mu je omogućio da se nesmetano kreće vlakom i snima nastale reakcije na njegovo ubojstvo, kako bi mogao dobiti spektakularnu reportažu. Do kraja romana zato Vita, Fobos, Di'Amanda i Canasta umiru, ubijeni iz različitih razloga, a svi porteri završavaju uništeni u kaosu sabotaze vlaka. Preživjeli otkrivaju sve tajne i zavjere te potpuno obeshrabreni i shrvani čekaju na razbijenim fragmentima virtualne stvarnosti dolazak na Dukku.

Roman žanrovski predstavlja hibrid, koji na zanimljiv način kombinira elemente različitih žanrova i podžanrova u svojoj strukturi kao što su kriminalistički, *cyberpunk* i špijunski roman, zatim obiteljske drame, putovanja svemirom i kolonizacije drugih planeta te vesterna. Krajnji je rezultat ciničan prikaz budućnosti u kojoj ništa nije bolje od sadašnjosti, samo je tehnologija omogućila nove načine na koje se ljude može iskorištavati za profit.

4. 2. 2. Cinizam u *Noćnom vlaku za Dukku* Danijela Bogdanovića

Prvo što se uočava u ovome romanu je specifičan stil – na makro razini on predstavlja paranoični tekst koji je refleksija paranoičnog stanja likova na mikro razini. Osim toga, stilovi i žanrovski elementi koji se izmjenjuju preklapaju se s unutarnjim promjenama u likovima i vlaku, čime sam tekst prezentira šizofrenost suvremenog života obilježenog multimedijima, brзом izmjenom informacija, virtualnom stvarnosti i spektaklom. U eseju *Postmodernizam i konzumerističko društvo*, kao što Booker ističe, Frederick Jameson sugerira kako je šizofrenija pogodna metafora za postmodernističko raskidanje s povijesnim vremenom (vidi Booker 2001: 31). Gubitak historijskog smisla, objašnjava Booker, i fragmentacija subjektivnosti kontribuiraju produkciji "šizo-tekstova", koji su sami po sebi fragmentirani, što implicira da postmodernistički autori više nisu sposobni konstruirati koherentne narative koji mogu dati stabilnu temporalnu strukturu za njihova djela (vidi Booker 2001: 21). Za Jamesona, postmoderni autori više nemaju

stabilne i distinktivne identitete te okruženi svijetom simulakrura i brzim promjenama međusobno izmjenjivih medijskih slika sve što mogu producirati su pastiši već postojećih različitih stilova, težeći brzom prebacivanju sa stila na stil, ili sa žanra na žanr unutar istog djela (vidi Booker 2001: 21). Također, pastiš je rezultat dojma da suvremeni pisci i umjetnici nisu u mogućnosti pronaći nove načine izražavanja, stilove i riječi, jer je sve već jednom bilo izmišljeno (vidi Jameson 1992: 168). Stoga, u svijetu u kojem je sve već stvoreno, stilističke inovacije više nisu moguće i sve što je autorima ostalo je imitacija mrtvih stilova (vidi Jameson 1992: 169). Po Jamesonu su, dakle, pastiš i šizofrenija dvije ključne značajke po kojima postmodernisti izražavaju unutrašnju istinu novog društvenog poretka kasnog kapitalizma (vidi Jameson 1992: 163). Ovo je vrijeme korporativnog kapitalizma, ističe Jameson, kad ljudi dopuštaju da organizacija za koju rade obilježava njihovu individualnost i osobni život, što znači da u umjetnosti nema više mjesta za stare buržujске subjekte (vidi Jameson 1992: 168). Ono što preostaje su likovi označeni suvremenom paranojom i šizofrenijom kao rezultatima gubitka osjećaja stvarnosti.

Za početak treba istaknuti kako je paranoja, po Paradisu, u modernoj misli prožimajuća konvencija za prikazivanje kako ludila tako i uvida u stvarnost, jer je teško odrediti kad je neka ideja produkt nečijeg ludila, a kad pokazatelj skrivene stvarnosti (vidi Paradis 2007: 23). Paranoja označava psihološku sklonost te je fundamentalno hermeneutička, jer se može identificirati samo u korelaciji s onim što bi bio "odgovarajući" način razumijevanja i zadržava nesvodivu kulturalnu dimenziju vezanu uz iskustvo moći (vidi Paradis 2007: 24).

Za ovaj je segment posebno zanimljiv lik Odisa Myjamova, koji od dolaska na peron pokazuje karakteristike paranoičnog subjekta. Minuciozno promatra sve prisutne i sve što se događa, direktno izražava svoju sumnjičavost te je na nastale situacije spreman odgovoriti agresijom. Prva interakcija koju pokreće je tako vezana uz ispitivanje dodatnog putnog kovčega Gerda Vegana, kojeg po pravilima ne bi smio imati. *Drugo pitanje o Gerdu koje se nametalo – nakon onoga o identitetu sredstva za učvršćivanje njegove podivljale kose – bilo je: zašto je njemu dopušteno nositi dodatnu prtljagu, kad nikome drugome nije? Treće pitanje bilo je: što ako i ostali smiju nositi što žele, samo ja ne smijem?* (Bogdanović 2015: 13). Progres je paranoidne misli takav da benignu okolinu interpretira kao nejasno prijeteću, kroz kultivaciju zaštitne izolacije i akutne sumnjičavosti koja rezultira idejom da je osoba u centru skrivene zavjere (vidi Paradis 2007: 25). Odis u startu vjeruje kako postoji skrivena zavjera koja ga izolira od ostalih putnika zbog koje mora konstanto biti u pripravnosti kako bi mogao reagirati u skladu s onim što mu se priprema na putu. Protagonist paranoidnog narativa razumije kako je apsolutno izoliran dok neprijateljski agent (Oni)

dobiva na snazi zbog svoje mogućnosti da stvori konsenzus oko konstrukta njihove obmanjive stvarnosti (vidi Paradis 2007: 46). U ovome slučaju, neprijateljski agent predstavlja apstraktna ideja Biznisa, koja upravlja životima likova na različite načine, a u samom početku njegova je inkarnacija *RetroFuturo Corp.* zbog čega Odis zauzima obrambeni stav naspram korporacije, ali i ostalih putnika od kojih očekuje samo obmane i varke koje bi mogle završiti negativno osobno za njega i njegovu socijalnu poziciju. Iz tog razloga Odis reagira preventivno, stalno izazivajući ostale putnike i osoblje vlaka, spreman otkriti laži i istine koje su ciljano skrivene od njega iz njemu neutvrđenih razloga. Paranoični subjekt minuciozno promatra okolinu kako bi mogao minimalizirati osobnu ranjivost ili potencijalno izlaganje opasnosti i ovo intenzivno skeniranje okoline mu daje moguće interpretacije koje produciraju onakav tip znanja koji odgovara njegovom narativu deluzije (vidi Paradis 2007: 4). Prvi je trenutak koji ga potiče na paranoične misli tako situacija s Gerdovom dodatnom prtljagom, zatim izgled vlaka koji bi po svim pravilima trebao iznutra imati autentični dekor za lokomotive s početka dvadesetog stoljeća, a umjesto toga izgleda kao suvremeni bijeli, sterilni i minimalistički prostor (kakav se u današnjem vremenu veže uz *Apple* trgovine). Takav je prostor česta imaginacija futurističke estetike, kao što se može primijetiti na primjeru svemirskog broda u filmu *2001: Odiseja u svemiru* (1968., Stanley Kubrick) ili novim filmovima iz franšize *Zvezdane staze*. Za svaki od svojih paranoidnih upita Odis na početku otkriva sasvim logična objašnjenja. U prvom slučaju otkriva kako Gerd ima dopuštenje nositi dodatni kovčeg zbog lijekova koji su mu potrebni za specifičan oblik nasljedne bolesti, dok se izgled unutrašnjosti vlaka mijenja nakon polaska i tek dolaskom u svemir poprima izgled parnih vlakova. Dok su ostali putnici zadovoljni takvim jednostavnim rješenjima, Odis zadržava nepovjerenje, sumnjajući u prezentiranu stvarnost. Ne pomaže ni to što poseban problem predstavlja Mahib ben Dakkri, koji svojim istočnjačkim izgledom izaziva nelagodu kod Odisa, ali i ostalih putnika. Situacija se dodatno pogoršava nakon otkrića ubojstva Lamijena Postrovskog i promjene estetike vlaka. Transformacija futurističkog sterilnog prostora u vagone parne lokomotive potiče psihološku transformaciju Odisa u šerifa Slika. *Kao da je vraćen u neko prethodno stanje. Skupa s unutrašnjošću vlaka, prošlost se vratila i u njega. I sada pred svima više ne stoji Odis Myjamov, nego praprapra-Odis, ogoljen do ida* (Bogdanović, 2015: 185). U ovome trenutku Odisova se psiha u potpunosti raspada pod pritiskom paranoičnih misli, a iluzija stvarnosti postaje za njega objektivna istina. Jameson ističe kako se upravo krajem devetnaestog stoljeća i početkom dvadesetog sve više razvija osjećaj kako stvarni svijet više nije naročito stvaran; promjene koje su se dogodile pojavom industrijskog kapitalizma ne osjećaju se kao prirodne u kontekstu svakodnevnog, mikro-socijalnog,

individualiziranog diskursa realizma devetnaestog stoljeća (vidi Paradis 2007: 14). Slično tome, Baudrillardova teorija kako se stvarnost izgubila u virtualnom svijetu simulacije česta je tema u futurističkim žanrovima (vidi Luckhurst 2011: 1264). U skladu s time u ovome je romanu prikazana budućnost takva da manipulira stvarnošću koja okružuje likove, tjerajući ih da stalno preispituju svoju okolinu i osjetila. Iznenađna promjena izgleda vlaka putnike naizgled vraća u prošlost, ali ta je prošlost samo simulacija u kojoj Odis gubi u potpunosti doticaj sa svojom stvarnosti te se sasvim prepušta obmani, mijenjajući svoj identitet zajedno sa svojom okolinom. U svijetu u kojem je realnost preokrenuta naglavačke, istina postaje trenutak laži (vidi Debord 2002: 7). Odis postaje simbolička manifestacija "šizo-teksta" unutar samog narativa, jer kao i tekst koji je stilski fragmentaran i nekoherentan, tako je i njegov identitet nestabilan i fragmentaran. Sumnjajući u sve putnike vlaka Odis se postavlja u poziciju autoriteta te započinje vlastitu istragu, koristeći se fizičkom snagom, agresivnošću i nasiljem, kako bi zadržao svoju poziciju moći te osigurao mir i poslušnost ostalih putnika, što su karakteristike tipično muževnih heroja koji u svijetu detektivskih priča djeluju kako bi vratili intuitivan red koji je bio narušen (vidi Paradis 2007: 5). U Odisovoj perspektivi on je junak priče koji mora riješiti misterij ubojstva i uloviti ubojicu, a svi su ostali potencijalni krivci dok mu ne dokažu svoju nevinost i bilo kakav prigovor njegovom autoritetu od strane ostalih samo potvrđuje njegovu sumnjičavost. Paradis ističe kako paranoja postavlja primarno retorički problem artikulacije: kako netko može uvjeriti sebe i ostale da su izolacija i neprijateljstvo koje tako visceralno osjeća zapravo produkti realnih agensa (vidi Paradis 2007: 45)? Taj retorički imperativ pronalazi narativnu soluciju: prava se priča mora otkriti i ispričati (vidi Paradis 2007: 45). Odisovo je ponašanje u tom trenutku upravo karakteristična slika paranoje koja se inače daje u obliku uznemirenog, sumnjičavog, neprijateljski nastrojenog i fundamentalno izoliranog pojedinca (vidi Paradis 2007: 19). Uključivanjem ostalih u njegovu iluziju, Odisova paranoja dobiva na socijalnoj dimenziji i ostali putnici neovisno o vlastitim stavovima postaju aktivnim participantima u njegovoj paranoičnoj naraciji. Šerif je Slik tako njegov pokušaj da vrati autonomiju koju je izgubio zajedno sa svojom mogućnosti razumijevanja svijeta. Narativ paranoika zahtjeva akciju, podrazumijeva karakter koji će djelovati u momentu, u pokušaju da obnovi ili rekonstruira odnos između sebe i svijeta koji je bio narušen (vidi Paradis 2007: 46). Paranoična naracija, kako Paradis ističe, pokušava opisati svijet koji je istovremeno naš, ali i Njihov, koji je istovremeno poznat i stran, realan i apsurdan, a paranoik postaje posrednička figura koja jedina može uočiti načine na koje Oni utječu na naš svijet (vidi Paradis 2007: 17). Kako postoji diskontinuitet između onoga što paranoik zna i onoga što znaju ostali u njegovoj zajednici, njegovo

je znanje to koje je esencijalno da se zajednica razriješi obmane i otkrije istinu (vidi Paradis 2007: 46). U ovome je slučaju Odis taj koji djeluje u ulozi posrednika koji pokušava uvjeriti ostale u postojanje zavjere koja utječe na njihov svijet i živote. Ostatak se grupe prepušta njegovom vodstvu iz jednostavnog razloga što ne mogu odgovoriti na Odisovo poricanje stvarnosti – da nije zapravo šerif, da putuju kroz svemir na drugi planet i da on nema nikakve ovlasti istraživati ničiju smrt. Također, nitko od ostalih likova nije dovoljno snažan da bi mu se izravno suprotstavio nakon što je već dokazao svoju fizičku nadmoć. U detektivskim pričama, ističe Paradis, asertivni maskulinitet vođe je taj koji potiče ostale muškarce na podčinjavanje, bez obzira na to što ih njihova pasivnost implicitno stavlja u femininu ulogu (vidi Paradis 2007: 5). Jednako tako, Odisova snaga, asertivnost i maskulinitet osiguravaju da ostali prate njegovo vodstvo, odlučivši da je jednostavnije igrati po njegovim pravilima neovisno o tome koliko je ostalima situacija apsurdna. Naposljetku svatko od ostalih putnika zaista skriva nešto te prateći Odisov scenarij pokušavaju skrenuti sumnju sa sebe na ostale, kako bi zaštitili sebe i svoje tajne.

Odis na ovaj način pokreće čitavu paranoičnu naraciju koja postupno prelazi i na ostale putnike, a koja kulminira u zajedničkom razotkrivanju svih tajni i velikih zavjera koje se skrivaju iza postojanja vlaka i njihovog putovanja. Ključna je zavjera, koja je bitna jer povezuje sve putnike i njihove osobne živote, upravo ta kako su svi oni dio socijalnog eksperimenta, stvoreni od strane korporacije *RetroFuturo* kako bi ona postigla maksimalnu učinkovitost i profitabilnost. *Kad je Aa potpisala ugovor o putovanju, korporacija RetroFuturo joj je zagarantirala identičan i autentičan doživljaj starih putovanja dugih tisućama kilometara kroz upečatljive krajeve i s upečatljivim suputnicima. Jedina sitna razlika – Aa će takav put doživjeti u svemiru. Nešto što nitko prije nije pokušao, a ako je, očito mu nije uspjelo. Korporacija RetroFuturo namjerava uspjati* (Bogdanović 2015: 433). Kako bi zagarantirala sigurno i ugodno putovanje svemirom, korporacija sastavlja niz mogućih problema koji bi se mogli dogoditi na putovanju te posebno priprema osoblje vlaka koje treba znati intervenirati na njih s posebno programiranim hologramima koji trebaju biti na usluzi putnicima. Ova se priprema događa u potpunoj izolaciji, kako bi korporacija imala potpunu kontrolu nad informacijama i osigurala da njeni zaposlenici neće prenositi korporativne tajne ostalima. Te naposljetku, kako bi omogućila savršen prostor za uvježbavanje, umjesto simulacije se koristi pravim putovanjima u svemir, a putnici koje bira za ove probne vožnje su osobe koje su posebno uzgajane za ovu svrhu od početka. Korporacija tako ima uzgajalište gdje prvo genetskim inženjeringom osigurava rođenje ljudi sa željenim predispozicijama, koje onda šalju u posebno odabranu okolinu gdje dalje manipuliraju njihovim socijalnim razvojem, konstantno intervenirajući

po potrebi. To naposljetku rezultira željenim osobnostima ljudi koje korporacija šalje na putovanje, s posebnim predviđanjima ponašanja i mogućih problema koji bi mogli nastati. Nitko od putnika nije zapravo imao slobodu volje i svi su od starta živjeli u kontroliranim uvjetima, čime se postavlja pitanje njihove vlastite stvarnosti. Ovakva je situacija znanstveno fantastična ilustracija Foucaultove teorije o diskursu moći – gdje moć producira subjektivnost stvarnosti kroz društvene institucije i diskurse (načine na koji pričamo, djelujemo, razumijevamo) koji ih prate (vidi Paradis 2007: 34). Za Foucaulta, ističe Paradis, sedamnaesto, osamnaesto i devetnaesto stoljeće karakterizirani su povećanjem diskursivne racionalizacije o subjektivnosti, o "biomoći" koja efektivno radi na produkciji "poslušnih" tijela (vidi Paradis 2007: 34). Konkretno, Foucault ističe kako se počevši od sedamnaestog stoljeća, formira moć nad životom koja se manifestira na dva načina – disciplinom tijela i regulacijom populacije (vidi Foucault 1978: 139).³⁶ Tijekom klasičnog perioda došlo je do brzog razvoja različitih disciplina, političkih praksa i ekonomskih opservacija koje su se bavile problemima stope nataliteta, dugovječnosti, javnog zdravstva i migracija, što je dovelo do pojave raznih tehnika za postizanje pokoravanja tijela i kontrole populacije što označava početak ere "biomoći" (vidi Foucault 1978: 140). Nadalje, biomoć je po Foucaultu neophodan element za razvoj kapitalizma koji ne bi bio moguć bez kontroliranog uvođenja tijela u proces produkcije i prilagodbe fenomenu populacije u ekonomskom procesu (vidi Foucault 1978: 141). U ovome slučaju znanstveno fantastični element omogućava da se ideja biomoći razvije na doslovnoj razini – multikorporacija ima svoju vlastitu proizvodnju ljudi i uz pomoć eugenike³⁷ te društvenih institucija i ideologije postiže savršeni nadzor i kontrolu nad individuama za potrebe stvaranja novčanog

³⁶ Ili kao što Spektorowski i Ireni-Saban ističu, u diskursu Foucaultove biopolitike u domeni se političke moći mogu izdvojiti dvije manifestacije biomoći – suverena moć nad individualnim tijelom i biopolitička moć nad kolektivom (vidi Spektorowski i Ireni-Saban 2013: 102-103).

³⁷ Eugenika je bitan segment koji omogućava implementaciju biomoći time što označava pokušaj da se manipulacijom gena postignu poželjne karakteristike u ljudskoj vrsti. Eugenika, koja ima svoj pozitivan i negativan tip, ciljano je okrenuta prema poboljšanju ljudske vrste selektivnim uzgojem, što u praksi podrazumijeva razne zakone i pravila u zdravstvu nekog društva od prenatalne skrbi, koje dobivaju trudnice, do prisilne sterilizacije i eutanazije (vidi Spektorowski i Ireni-Saban 2013: 24). Pozitivna eugenika pokušava poticati reprodukciju ljudi koji imaju poželjne osobine, dok negativna eugenika pokušava odvratiti od reprodukcije ljude koji imaju za život opasne ili štetne gene ili karakteristike koje nemaju nikakve vrijednosti za društvo (vidi Spektorowski i Ireni-Saban 2013: 24). U žanru, najbolji primjer problematiziranja eugenike jest film *Gattaca* (1997., redatelj Andrew Niccol) u kojem je postignuta savršena kontrola nad populacijom tako da se društvo dijeli na one produktivne koji sadrže sve poželjne genetske karakteristike postavljene od začeća, te one koji su potlačeni i odbačeni, jer se zbog svojeg prirodnog začeća smatraju inferiornima te im je zbog toga odbijena pozicija u društvu.

profita. Putnici i osoblje vlaka su tek robovi u vlasništvu korporacije koji su živjeli samo s iluzijom slobode. Oni su sami po sebi resursi koji se mogu iskorištavati za stjecanje profita, koje je potrebno kontrolirati i po potrebi programirati putem diskursa i ideologije, te predstavljaju ljudski kapital koji korporacije ulažu radi povećanja svojeg dobitka.

Ljudski se kapital, ističe Foucault, sastoji od urođenih i naknadno stečenih elemenata koji predstavljaju skup resursa koje ljudi koriste u produkciji prihoda (vidi Foucault 2008: 227). Bitno je uočiti da se započinje od urođenih elemenata, odnosno onoga što je dio naše genetske strukture. Foucault napominje kako moderna genetika pomaže u utvrđivanju toga da smo kao osobe uvjetovani od strane naših predaka; primjerice može se odrediti kolika je vjerojatnost da se neka osoba zarazi određenom bolesti i u kojoj godini ili periodu života je rizik od toga veći ili manji (vidi Foucault 2008: 227). U kontekstu biomoći, ovo se znanje može iskoristiti pri kontroli populacije, jer olakšava identificiranje rizičnih pojedinaca (vidi Foucault 2008: 227). Po Foucaultu, jednom kad društvo postavi samom sebi problem poboljšavanja ljudskog kapitala, događa se neizbježni problem kontrole, nadzora i napretka pojedinaca i njihovih zajednica te reprodukcije (vidi Foucault 2008: 228). Poznavanje genetike u ovome slučaju postaje pitanje politike, jer se može koristiti za formiranje, rast i poboljšanje ljudskog kapitala (vidi Foucault 2008: 228). Nakon genetske strukture veliku ulogu u formiranju ljudskog kapitala ima edukacija, počevši od one koju djeca dobivaju od svojih roditelja, a zatim i školskog obrazovanja i drugih sličnih programa (vidi Foucault 2008: 228). Foucault napominje kako kulturne stimulacije koje dijete dobiva utječu na formiranje onih elemenata koji će kasnije biti sastavni dio njihovog ljudskog kapitala (vidi Foucault 2008: 228). Stoga je bitno poznavati okruženje u kojem se pojedinac razvija, kakve stimulacije dobiva, kakav mu je odnos s roditeljima, odraslima i ostalima (vidi Foucault 2008: 228). Također, Foucault još ističe kako se za formiranje ljudskog kapitala trebaju uzeti u obzir i zdravlje, generalno sve aktivnosti vezane uz zdravlje individualaca te mobilnost, posebice migracije (vidi Foucault 2008: 230). Sve su ove točke – od genetske manipulacije da se dobiju željene osobine ljudi, do okoline u koje su ostavljeni da rastu i razvijaju pod konstantnim nadzorom i manipulacijama – u romanu *Noćni vlak za Dukku* pokrivene u planu korporacije da dobije savršeni primjerak nazvan *homo utilis* – pojedinac koji je od svojeg početka do kraja apsolutno koristan korporaciji, ispunjavajući one uloge koje se od njega očekuju.³⁸ *Te su osobe navođene, ljudi stvoreni za jednu svrhu:*

³⁸ *Projekt Homo utilis kreira putnike sa željenim karakteristikama koristeći se posebnom razvijenom tzv. horigenetskom metodom. Radi se o sofisticiranom izumu više različitih znanstvenih disciplina koji, ukratko, obuhvaća svojevrsna uzgajališta ljudi u kojima kreiramo putnike s upravo onakvim svojstvima kakva su nam potrebna u scenarijima. [...] Tim*

proživljavanje scenarija (Bogdanović 2015: 437). Završetak putovanja, odnosno dolazak na Dukku, označava i kraj njihove primarne svrhe, nakon čega za nagradu dobivaju slobodu. Na taj način, njihovi životi koji su na početku bili uloženi kao kapital, naposljetku su nagrada za odrađeni posao, odnosno svojevrstan prihod koji putnici dobivaju od svoje uloge u čitavom sistemu. Tu dolazimo do cirkularne prirode konzumerizma. Paradis ističe kako radnici u masovnoj proizvodnji (a u ovome slučaju putnici su analogni radnicima) imaju malo legitimnog prava na autonomiju u gospodarskoj strukturi, ali se istovremeno od njih očekuje da budu potrošači i da se kao takvi realiziraju u interakciji s proizvodima i iskustvom kupovine (vidi Paradis 2007: 42).

Osim ovog projekta, roman u sebi sadrži još jednu priču koja služi kao moment u kojem se narativno nagovještava istina iza putovanja, o ljudima koji su uzgajani kao hibrid čovjeka i kave *arabice* kako bi se dobilo savršeno zrno kave. Stazzai otkriva ovu priču, koja može i ne mora biti istinita, svojem ljubavniku dok ga ubija. Njena priča objašnjava kako su nakon pada potražnje za kavom, koncerni objavili projekt kojim su tražili novu kavu, novu senzaciju, nešto što bi ponovno povećalo potražnju. Davorina Berger uspijeva uzgojiti hibrid čovjeka i biljke kave, od ljudi koje je otela i na kojima je zatim eksperimentirala. Ti hibridi su svi u vegetativnom stanju, povezani sa strojevima, sputani na krevetima i povješani po zidovima i jedina im je svrha da konstantno proizvode kavu. *Kava raste na njemu, on ju jede i onda se iz njegova izmeta izvlače neprobavljene sjemenke od kojih se pripravlja izvrsna kava. Autokanibalski perpetuum mobile, ako hoćeš* (Bogdanović 2015: 81). Stazzai objašnjava kako je zbog profita koji je ova kava donijela sponzorima istina o njenoj proizvodnji zataškana. Činjenica da je njena kava uspješna i da se povećala potražnja značajnija je od načina na koji je nastala. Ljudi su ponovno samo robovi kapitalističkoj mašineriji, tijela kao robe koja se iskorištava za novčani dobitak. Ovaj element proizvodnje ljudi, koji su stvoreni i distribuirani poput robe za potrebe ostalih, a koji se najčešće veže uz motiv kloniranja u žanru, Thomas povezuje sa suptilnim vlasništvom nad radnicima u tvornicama koji po njemu robuju kapitalizmu svojim minimalnim plaćama i lošim uvjetima rada

je načinom moguće locirati i ekstrahirati svaku zamislivu varijaciju ljudskih osobina, nakon čega se kumulat odabranih svojstava doslovno usađuje u kulturu matičnih stanica [...] Horigenezom nastaju ljudi od krvi i mesa, kao i mi, koji normalno odrastaju i vode svoje normalne, naoko neovisne živote. S tom razlikom što su nastali ni iz čega. Rodila ih je manipulacija. [...] Nakon što budu stvoreni, navođeni se ljudi u rodilištima ili u posvajalištima podmeću tipiziranim roditeljima s predispozicijama potrebnima da se navođeni čovjek karakterno razvije na specifičan, unaprijed zacrtan način. Njihove se životi različitim tehnikama suptilno "gurkaju" u određenom pravcu – bilo putem naših agenat-glumaca, bilo putem manipuliranih medija i okružja – kako bi se ispunili svi zahtjevi određenog scenarija, po pitanju gostove osobnosti (Bogdanović 2015: 436-437).

(vidi Thomas 2013: 210). Thomas ističe kako ropstvo možda više nije legalno u Americi, ali su se zato suvremeni radnici našli u poziciji robova zbog svojih malih plaća s kojima ne mogu ništa te kako se još u javnim školama obrazovnim programom osigurava da će korporacije od popustljivih učenika dobiti popustljive radnike zahvaljujući beskrajnom ciklusu odgovornosti baziranom na ispitima i standardima kao činu nadzora i kontrole, umjesto edukacije (vidi Thomas 2013: 211). Korporativna elita ima korist samo od poslušnih radnika, tako da joj je u cilju imati što veću kontrolu nad njima (vidi Thomas 2013: 211). Omalovažavanje i dehumanizacija statusa radnika, porast siromaštva i broja djece koja žive u njemu te rastući jaz između privilegiranih i svih ostalih posljedice su koje kapitalizam kreira i održava (vidi Thomas 2013: 211). *RetroFuturo* u romanu predstavlja kapitalistički sustav, a putnici radnike koji su zapeli kao njegovi robovi. Oni sami ne znaju kako se to dogodilo, jednostavno žive po pravilima ekonomskog sistema koji je sveobuhvatan i koji stvara norme i očekivanja. Odnosno kako je u romanu Canasta objasnila: *Taj Biznis... to je uvrnuto. [...] Ne mogu ti reći što je to. Ponekad mi se činilo da je to nekakva kompanija, onda drugi puta da je to samo ekonomski koncept kojeg uopće ne razumijem, kojega zapravo ne razumije nitko, ali opet postoji. A treći put sam pomislila da je to sekta. Mislila sam i da je to samo mit, urbana legenda ili što već. Ali, što god bilo, znala sam da je taj Biznis svugdje, da postoji neka naizgled nevidljiva povezanost među ljudima u Biznisu, a on se proteže cijelim svijetom, čini mi se. I kroz sve moguće poslovne i društvene sfere. Biznis je nevidljiva ljepljiva mreža koja prekriva sve, ali u koju samo odabrani mogu upasti* (Bogdanović 2015: 408-409).

Upravo zbog toga što su likovi stvoreni za potrebe korporacije da generiraju profit, pohlepa i sebičnost jedne su od ključnih karakteristika prikazanog društva, ali i likova samih. Treba uočiti kako je bogatstvo centralni motiv, jer se oko njega sve kreće, odnosno oko potrebe za zadržavanjem ili dobivanjem istog. Pojedinci, u ovome slučaju putnici, spremni su na bilo kakav amoralan čin kako bi zadržali svoj status ili dobili mogućnost za napredovanjem na društvenoj ljestvici, dok korporacije uopće ne percipiraju ljude kao autonomna bića s vlastitim pravima već samo kao robu koju mogu koristiti kako žele da bi osigurale dobitak. Sama ideja potencijalnog gubitka statusa izaziva kod pojedinaca nelagodu i anksioznost. Ova anksioznost omogućava poslušnost likova, s bogatstvom kao medijem kontrole u kapitalističkim ekonomijama (vidi Paradis 2007: 10). Ova usredotočenost na bogatstvo u kapitalizmu rezultira paranoidnim tendencijama i šizofrenim subjektima (vidi Paradis 2007: 10). U ovome slučaju, Odisove paranoidne tendencije koje pokreću naraciju vezane su uz njegovu nesigurnost i anksioznost oko vlastitog statusa. Jednako tome, Vita Apostakis živi u nasilnom braku gdje je muž zlostavlja i pasivno pušta da zarađuje na njihovom

sinu kojeg prodaje drugima za seksualne usluge, kako bi mogli zadržati novac i poziciju u društvu. Na početku se situacija Vite i djece doima kao pozicija žrtve patrijarhalnog nasilja.³⁹ Fobos Apostakis kontrolira dinamiku čitave obitelji te koristi fizičko i seksualno nasilje nad ženom i kćerkom kako bi osigurao poslušnost ostalih ukućana, slično kao što to radi i Odis sa suputnicima. U kulturi dominacije, ističe Hooks, nasilje je normalizirano kao prihvatljiv način društvene kontrole (vidi Hooks 2014: 64). Dominantna strana zadržava moć pomoću prijetnje zlostavljanjem, fizičkim ili psihološkim, koje koristi kako bi zadržala na poziciji hijerarhijsku strukturu, neovisno o tome je li riječ o odnosu muškarca i žene ili roditelja i djece (vidi Hooks 2014: 64). No nije samo strah od nasilja ono što onemogućava Viti da razbije ciklus zlostavljanja i zaštiti svoju djecu, posebice sina Didiana kojeg otac koristi kao kapital za biznis, već prvenstveno strah od gubitka materijalnog i društvenog statusa. Anksioznost od gubitka statusa kao i blagostanja u kojem žive Vitu sprječava da djeluje protiv svojeg muža, te mu ona dopušta da trguje njihovim sinom, radije nego da riskira siromaštvo. Ovo trgovanje djecom još je jedan od motiva koji se pojavljuje u romanu, a kojima se ilustrira amoralnost društva, njegova pohlepa i opsesija bogatstvom. Fobos Apostakis "iznajmljuje" svojeg maloljetnog sina i novac koji dobiva natrag ulaže u hotele od kojih zatim dalje generira zaradu. Fobosovo iskorištavanje sina kao kapitala paralelno je načinu na koji korporacije iskorištavaju njega samog, što sugerira kako je ovakva društvena zajednica održiva iz primarnog razloga što su njeni članovi bili ti koji su je u prvom redu omogućili zbog svoje vlastite potrebe za materijalizmom, pohlepe i sebičnosti.

Osim *RetroFuture*, u romanu se pojavljuje i druga korporacija, *Saturnus*, koja uspijeva otkriti tajnu o putnicima te svojom vlastitom manipulacijom infiltrira u vlak kako bi otkrili tajne pogona. Fobos Apostakis i Gerd Vegan dio su korporativne špijunaže i sabotaze, a novinar Lamijen Postrovski radi po uputama treće strane, *Hazeta* novina za koje piše reportažu koja po svim pravilima njegovog šefa, mora biti spektakularna kako bi donijela zaradu. Ova reportaža nije motivirana potrebom da se javnost informira o istini iza popularnog putovanja kojeg u medijima prate milijarde ljudi, već profitom kojim će takva reportaža rezultirati. Kao što Vertovšek i Tomović ističu, današnje je društvo maksimalno materijalističko tako da se i medijsko funkcioniranje i poslovanje najvećim dijelom provodi za profitom, a sve manje etičkim načelima i djelovanjem za dobrobit javnosti (Vertovšek i Tomović 2015: 953). Lamijen Postrovski ima svoj vlastiti scenarij i

³⁹ U obiteljskoj se sferi patrijarhalno nasilje definira kao uvjerenje da je prihvatljivo da snažniji pojedinac kontrolira ostale kroz različite forme prisilne sile (vidi Hooks 2014: 61). Ono označava nasilje ne samo muža nad ženom, već i roditelja nad djecom (vidi Hooks 2014: 62).

za razliku od ostalih točno zna što mu je svrha u vlaku. Pustivši ostale u uvjerenju da je mrtav, iskorištava dramu koja je nastala među putnicima nakon tog otkrića da bi neprimjetno prolazio vlakom i potajice snimao reakcije putnika. Kako bi dobila maksimalni spektakl *Hazeta* radi sa *Saturnusom* i profitira od kaosa zbog raspada sistema nakon sabotáže. I dok većina ostalih putnika pokušava preživjeti u cjelokupnoj katastrofi, s virtualnom stvarnosti koja se raspada oko njih, ali i njihove vlastite realnosti zbog tajni koje se polako razotkrivaju, Lamijen je izdvojen iz čitave situacije, te sve samo pažljivo dokumentira. Vertovšek i Tomović ističu kako se društvo povodi po zakonima tržišta te da su na kraju svi postali samo roba za razmjenu (vidi Vertovšek i Tomović 2015: 966). *Postali smo i neodvojiv dio društva spektakla, ovisni o njemu, težimo senzaciji i ekskluzivi i nije nas briga što ćemo na putu do vrha doživjeti ili uništiti. Medijske manipulacije teže da stvore nerazumijevanje i sumnjičavost različitih društvenih grupa, generacija i narodima, bez solidarnosti koja je izuzetno važna upravo u javnosti* (Vertovšek i Tomović 2015: 966). Život je društava, posebice onih u kojima prevladavaju moderni uvjeti proizvodnje, tako samo ogromna akumulacija spektakla, a ono što se nekad direktno proživljavalo, sada je samo reprezentacija (vidi Debord 2002: 7). Spektakl je istovremeno ishod i cilj dominantnog načina produkcije, kreira novu realnost ("realna nerealnost") te utjelovljuje prevladavajući model društvenog života (vidi Debord 2002: 7). Sva je individualna realnost direktno ovisna o društvenoj moći i kompletno oblikovana njome (vidi Debord 2002: 8). Na taj način, život putnika u romanu *Noćni vlak za Dukku* nije samo određen njihovim kapitalom već i njihovim potencijalom da budu spektakl, senzacija i ekskluziva na kojoj će se netko treći obogatiti. Njihova je realnost naposljetku samo društveni konstrukt različitih strana, koje svaka na svoj način, pokušavaju profitirati od njihovih života.

Treba uočiti i kako za razliku od *Irbisa*, u kojem postoji pobunjenička skupina koja pokušava svrgnuti nepravedan društveni sustav, u ovome romanu nema nikoga tko bi zapravo pružio otpor. Umjesto toga tu je druga korporacija koja pokušava sabotirati *RetroFuturo* kako bi mogla zauzeti njegovu poziciju i profitirati na njegovoj propasti. *Saturnus* ne zanima borba za ljudska prava ili kažnjavanje *RetroFutura* zbog njegovih akcija, već samo otkrivanje korporativnih tajni i profitiranje od istih. U tome mu pomaže korumpirana novinska agencija kojoj je stalo samo do novaca i slave. Likovi nemaju mogućnost reagiranja na istinu o svojem podrijetlu, nemaju vremena pokušati napraviti nešto protiv korporacije, a samo društvo nije zainteresirano za promjene, kao što je to primjerice u distopijama. Bitan je samo novac te senzacija koja će zabaviti i oduševiti mase koje kontroliraju mediji. Upravo je zbog toga ovaj tekst paranoidna naracija na meta razini – prikazuje kako od društva možemo očekivati samo najgore, jer su ljudi ti koje ne zanima

bolji život generalno, već samo bolji život za sebe, što omogućava društveni sistem u kojem su izrabljivanje ljudi i apsolutna dehumanizacija sasvim normalni. Neovisno o tome koliko se tehnologija razvija, kakve se mogućnosti time otvaraju i koliko društvo napreduje i dalje će centralne karakteristike pojedinaca biti već spomenuti materijalizam, sebičnost, pohlepa, agresivnost i licemjerstvo i to je nešto što se neće promijeniti. Roman *Noćni vlak za Duku* ilustrira kako je u ljudskoj prirodi iskorištavati ostale za vlastite potrebe i kako zbog toga ne postoji neka sretna budućnost ili utopija, jer se ništa u ljudskoj prirodi neće promijeniti.

5. Optimizam i utopijske tendencije

5. 1. Problematika optimizma u suvremenim žanrovskim primjerima

S obzirom da sam već ranije spomenula da su pesimistične i cinične vizije svijeta u suvremenom žanru dominantne, može se zaključiti kako je optimizam gotovo u potpunosti nestao. Optimistične vizije svijeta u kojima se društvo razvilo i riješilo probleme današnjice rijetke su u usporedbi s uobičajenim negativističkim pristupima u kojima se čini da će situacija u društvu koju pisci kritiziraju samo biti gora. Današnji je žanr spekulativne fikcije fokusiran na nihilistične i apokaliptične scenarije, ističe znanstveno fantastični pisac Neal Stephenson, te umjesto nade nudi samo vizije devastiranog svijeta (vidi Newitz, 2012). Najpoznatiji primjeri optimističnog žanra su franšize *Zvezdane staze* i *Zvezdani ratovi*. Serijal *Zvezdane staze* ilustrira kako bi izgledalo idealno društvo budućnosti te pisac Stephen Marche smatra kako je serija *Zvezdane staze: Nova generacija* (koja se emitirala krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća) bila posljednji primjer optimistične vizije u žanru na televiziji, sa svojim apsolutnim uvjerenjem da su ljudi zaista dobri i da uz pomoć tehnološkog progresa svijet može biti beskonačno čudesan (vidi Marche, 2014). S druge strane originalna filmska trilogija *Zvezdanih ratova* se u Hollywoodu istaknula svojim optimističnim tonom i porukama o tome kako hrabri i dobri pojedinci mogu pobijediti tiraniju i zlo neovisno o tome koliko se negativci čine nadmoćnima, te osloboditi društvo od opresije.

Nadalje, treba istaknuti kako se diskusija o optimizmu u spekulativnoj fikciji najčešće veže uz žanr utopije, jednako kao što se pesimizam veže uz distopiju. Tamo gdje distopija prikazuje najgoru moguću verziju društva, utopije ilustriraju idealna društva, svjetove u kojima je sve dobro (vidi James 2003: 220).⁴⁰ Iz tog su razloga optimistične teme najčešće izjednačene s utopijskim tendencijama u žanrovskim djelima.

Edward James ističe kako se ponekad čini da je mogućnost pisaca da zamisle bolje svjetove za život umrla skupa s dvadesetim stoljećem, zahvaljujući užasima rata, genocidima i totalitarizmu

⁴⁰ Cuddon ističe kako je ideja svijeta u kojem je sve dobro antička (vidi Cuddon 2013: 750). Opisi zemaljskog raja mogu se pronaći u sumerskom *Epu o Gilgamešu* kao i u grčkom epu *Odiseji* (vidi Cuddon 2013: 750). Moreova *Utopia* (1516.) se smatra prvim modernim utopijskim tekstom nakon kojeg su se pojavile mnoge slične ideje što je rezultiralo razvojem utopijskog žanra (vidi Cuddon 2013: 750). No jednom od ključnih kontribucija žanru smatra se roman *A Modern Utopia* (1905.) H. G. Wellsa u kojem je utopija predstavljena kao svjetska država s internacionalnom vladom (vidi Cuddon 2013: 751).

(vidi James 2003: 219). Zbog toga izgleda kao da je utopijski žanr nestao kao žrtva pesimizma i cinizma dvadesetog stoljeća (vidi James 2003: 219). Ipak, napominje James, utopija nije u potpunosti nestala iz žanra te se i dalje mogu pronaći djela s utopijskim elementima (vidi James 2003: 219). Naravno, ideja boljeg svijeta je u suštini subjektivna, što je razlog zašto utopijska društva mogu imati različite karakteristike, ovisno o ideologiji autora koji je piše.⁴¹ No zanimljivo je da su rane utopije, neovisno o tome jesu li bile katoličke ili socijalističke u svojoj naravi, sadržavale neke zajedničke točke toga kako bi idealno društvo trebalo izgledati i po njima to su društva u kojima je eliminiran novac i privatno vlasništvo čime su se riješili problema pohlepe, krađa i ljubomore kao i većine uzroka građanskih ratova (vidi James 2003: 220). U klasičnim utopijama fokus se u potpunosti stavlja na svijet koji je u usporedbi s našim bolji. Iz tog razloga karakterizacije likova gotovo uopće nema, uloga protagonista je ili da sluša i promatra te tako nešto nauči od svijeta kojeg je posjetio ili je on postavljen u poziciju utopijskog predavača koji čitatelju prenosi bitne lekcije (vidi James 2003: 220). Razvoj je radnje u ovim tradicionalnim utopijama stoga površan i svodi se samo na isticanje različitih aspekata društva (vidi James 2003: 222). Tradicionalne utopije tako predviđaju načine na koji će se ljudsko društvo reorganizirati putem zakonodavstva, edukacije i promjena u institucijama te ponekad u tehnologiji i upravljanju okoliša (vidi James 2003: 227). No zato su recentnije utopijske tendencije vezane uz razvoj tehnologije i načine na koji se ona može iskoristiti za poboljšanje društva, odnosno tamo gdje tradicionalna utopija pokušava riješiti probleme društva edukacijom i zakonodavstvom, moderne utopije ilustriraju savršeno društvo kao rezultat evolucije i tehnologije (vidi James 2003: 227). Neki od poznatih utopijskih romana koje James spominje su tako *Ljudi bez ičega* (1974.) Ursule K. Le Guin, *Ecotopia* (1975.) Ernesta Callenbacha, *Woman on the Edge of the Time* (1976.) Marge Piercy, *Pacific Edge* (1990.) Kima Stanleya Robinsona te *3001: The Final Odyssey* (1990.) Arthura C. Clarkea (vidi James 2003: 225-226).

U principu, hipotetska pitanja kojima se žanr bavi mogu imati negativan ili pozitivan odgovor. Primjerice, hoće li razvoj nanotehnologije rezultirati pozitivnim ishodima (kao što je korištenje u medicini za liječenje bolesti) ili negativnim, devastirajućim ishodima? Tamo gdje su tradicionalne utopije i distopije oprečne u svojim odgovorima, u suvremenom se žanru najčešće isprepliće pomalo od oba pristupa. U kontekstu nanotehnologije, na primjeru *Irbisa* se uočava da je

⁴¹ Tako je primjerice *Utopia* Thomasa Morea bazirana na komunističkim idealima – ne postoji privatno vlasništvo, u društvu je omogućena besplatna univerzalna edukacija, šest radnih sati dnevno, besplatno medicinsko liječenje, prehrana u javnim restoranima (vidi Cuddon 2013: 750).

njeno postojanje prvenstveno negativno – omogućava perpetuiranje opresivnog društva, koristi se za destrukciju i slično, ali istovremeno uz njenu je pomoć pobunjeno stanovništvo uspjelo srušiti društveni sustav koji ga je potlačivao u prvome redu. I unatoč tome što je *Irbis* distopija i po tome iznosi pesimističnu viziju svijeta, završava na optimističnoj noti s utopijskom idejom idealnog društva.

Suvremeni žanr možda preferira mračne vizije svijeta i cinične odgovore, ali se svejedno mogu pronaći optimistični trenuci i nada u bolje sutra. Primjerice, u priči *Bludnici* Darka Macana (objavljenoj u časopisu *Ubiq* 2010. godine) otkriva se cjepivo za AIDS u obliku samomutirajućeg nanocjepiva, koje je bilo obvezatno za sve građane od trinaeste godine. Društvo je u ovoj pripovijetki reagiralo tako da su inhibicije pale, te su za proslavu cjepiva organizirane posvuda masovne orgije. Može se primijetiti kako je sam ton pripovijetke ciničan – jedina promjena koja se dogodila u društvu ovim otkrićem je ta da se svi bez straha i odgovornosti upuštaju u seksualne odnose s bilo kime i bilo kada, no pripovijetka s druge strane sadrži optimističnu notu upravo u tome što čitava premisa polazi od ideje da se jedan aktualni problem u društvu ipak uspio riješiti uz pomoć tehnologije i ništa se negativno nije dogodilo kao rezultat toga. Naposljetku, cjelokupan podžanr o superherojima, koji je u posljednje vrijeme popularan u američkoj filmskoj produkciji, bazira se na ideji optimizma – kako će neovisno o tome koliko nam je loše u životu i koliko problema imamo kao društvo, uvijek postojati izvanredna osoba u ulozi spasitelja koja će nam svojim mukotrpnim radom i pomaganjem pomoći donijeti bolje sutra.⁴²

⁴² Priče o superherojima prvenstveno su vezane uz medij stripova i njihova forma proizlazi iz tradicije spekulativne fikcije, jer u svojoj izvedbi obuhvaćaju niz žanrovskih elemenata horora, fantastike i znanstvene fantastike, ali i ostalih žanrova, poput krimića (vidi Connors 2013: 165). Connors ističe kako pri imaginaciji svijeta u kojem znanost i tehnologija omogućavaju normalnoj osobi da dobije posebne moći superherojske priče manifestiraju aspiracije i strahove društva (vidi Connors 2013: 167). Također dokumentiraju društvene i političke probleme unutar kulture (vidi Connors 2013: 167). Čak i najraniji stripovi o superjunacima, čija je izvedba bila neozbiljna, doticali su se socijalne problematike, primjerice Superman se borio protiv kapitalista, gangstera i ostalih koji su napadali i iskorištavali one slabije od sebe (vidi Connors 2013: 168). Iako treba napomenuti kako se i u ovome podžanru dogodila promjena u tonu. Tamo gdje su raniji stripovi bili optimistični i pozitivni te predstavljali nadu, osamdesetih se ton mijenja zahvaljujući stripu *Čuvari* (1986.), pisca Alana Moorea i crtača Davea Gibbonsa, koji dekonstruira ideju superheroja te ispituje koncept moći (vidi Connors 2013: 167). *Čuvari* su zajedno sa stripom *Mračni vitez* (1986.) Franka Millera utjecali na cjelokupnu stripovsku industriju te unijeli mračne i ciničnije tonove u stripove koji su prvenstveno bili optimistični (vidi Pepose, 2016). Ipak zanimljivo je za uočiti, na primjeru DC-a (američkog izdavača stripova), kako se danas ipak vraća optimizam u superherojske stripove i kako se pokušavaju odmaknuti od ciničnog nasljedstva *Čuvara*. Tako je ove godine bio objavljen *Rebirth* projekt kojim DC-ovi kreatori u novim stripovima pokušavaju vratiti izgubljeni ton nade i

Zanimljiv je i primjer kako se optimizam ostvaruje u romanu *Drum* Ivana Lutza i Gordana Sundaća, na kojeg ću se posebno osvrnuti upravo zbog toga što sadrži utopijsko društvo budućnosti, unatoč tome što roman nije utopija u tradicionalnom pogledu. Riječ je o hibridnom tekstu koji sadrži elemente utopije, nadnaravnog horora i tematiku putovanja kroz vrijeme, a za ovaj je rad bitan upravo zbog svojeg optimističnog pogleda na svijet. Odnosno, kao što recezent Matko Vladanović humoristično ističe: *Lutz i Sundać suvereno vladaju zanatom, donoseći u hrvatsku književnost dašak prave avature – one optimistične – s junacima i pozitivnim ishodima, endemske vrste literature kojoj još nije dodijeljeno adekvatno državno tijelo za zaštitu* (Vladanović, 2016).

Drum sadrži tri narativne linije koje prate likove u različitim vremenima – u 2099., 1868. i 1947. godini. Radnja započinje sa svećenikom Lukaszom Krollom iz 2099. godine, koji dobiva misteriozno pismo s označenim koordinatama i uputama da mora istražiti nešto vezano uz tekst *Reforme* iz 1868. koje su na početku 21. st. potaknule crkvene reforme što je rezultiralo pozitivnim promjenama u društvu. Prateći upute pisma odlazi do sela Berbin u Slavoniji gdje istražuje neobične događaje, ne znajući da je selo središte za vremenske anomalije i da je slučajno završio u prošlosti, pedesetih godina dvadesetog stoljeća. U 1868. godini Laborian Quinn radi na *Reformama* i kako zna za postojanje tajne organizacije koja praktički vlada svijetom, piše drugi tekst nazvan *Laborian Quinn – moj način kako posjeći Stablo mržnje* u kojem razotkriva sve članove i njihove zločine zbog čega mora bježati od njih. U 2099. Lukaszov prijatelj, Robert Cox koji radi kao istražitelj za Vatikanski ured za nerazrješive pojave također prati niz tragova po Europi i otkriva postojanje kulta *Ribljeg oka*, koji pokušava vratiti moć nakon što je reformama izgubio na snazi te pronalazi Quinnovo *Stablo*. Događa se naravno niz akcija kojima *Oko* pokušava zaustaviti Laboriana i Coxa, a Lukasz otkriva da je otputovao u prošlost, nakon čega još jednom uspije otputovati u 1868. gdje susretne Laboriana i njegove prijatelje kojima pomogne pobjeći te sakriti *Stablo*. Lukasz ostane u prošlosti te se ispostavlja da je pismo s početka romana on poslao sam sebi.

Roman *Drum* tako, Vladanović kaže, *nudi horor, SF, denbraunovski triler s tajnim društvima i crkvenom ikonografijom, fantastiku i možda još ponešto* (Vladanović, 2016). Ono što je ipak posebno upečatljivo jest premisa da su crkvene reforme dovele do promjena nabolje u društvu i riješile probleme nepravde, mržnje i predrasuda zbog čega je društvo u 2099. bazirano na utopijskim idealima ljubavi, tolerancije i mira.

optimizma te čak metatekstualno u *Rebirth special* stripu pisac Geoff Johns ističe kako su *Čuvari* promijenili identitet DC-ovog stripovskog univerzuma i kako će se sad nove priče baviti vraćanjem nade koju su izgubili (vidi Pepose, 2016).

5. 2. *Drum* – pogled na bolje sutra

U romanu *Drum* za razliku od tradicionalnih utopija, fokus nije na društvu već na misterijama i avanturama likova koji pokušavaju preživjeti i razotkriti zavjere. Dakle, primarni su žanrovi nadnaravni horor i triler, a utopijsko je društvo nadogradnja na svijet. No ipak, kroz roman otkrivamo bitne fragmente kojima se dobiva ilustracija optimističnog svijeta u kojem su mnogi problemi današnjice jednostavno eliminirani.

Način na koji čitatelj dobiva informacije o svijetu izvodi se kontrastiranjem – dolaskom u selo Bebrin Lukasz uočava razlike između njihovog društva i onog iz kojeg je došao i zbog njegove dislokacije dobiva se uvid u to kako funkcionira njegova zajednica i koje su se to promjene dogodile. James ističe kako se u utopijama kontrast postiže najčešće na dva načina – ili lik koji je u funkciji posjetitelja može reagirati tako što će direktno isticati razlike između institucija idealnog društva i onih njegovog doma ili tekst pušta čitatelju da on sam pronađe i zaključi koje su se to promjene najbolje dogodile (vidi James 2003: 220). U *Drumu*, Lukasz ima funkciju posjetitelja, ali u obrnutom smjeru. Umjesto u boljem svijetu on završava u gorem, iz utopijskog društva u distopijsko društvo, što u njemu izaziva nelagodu i strah. Primjerice, prvo što uočava jesu loši životni uvjeti te mu kao čovjeku budućnosti nije jasno kako je moguće da postoji mjesto u kojem nisu osigurani osnovni uvjeti za održavanje zdravlja i higijene. Nelagodu također izaziva i komunikacijska nepovezanost s ostatkom Europe. S obzirom da je slučajno završio u prošlosti, ne može se povezati sa satelitima koji mu inače omogućavaju jednostavnu i brzu komunikaciju što uzrokuje konstantnu povezanost s ostatkom čovječanstva što u ovome slučaju dovodi do izoliranosti i osamljenosti na nepoznatom mjestu. No, najviše se ističe to da Lukasz kao pripadnik nove crkve u kontaktu sa starom crkvenom institucijom uočava i ističe razlike u funkcioniranju te načinu na koji se one odnose prema pojedincima. *Dugo nije vidio takvu crkvu i takav toranj. Veliki križ na vrhu tornja izazove mu nelagodu i vrati ga sjećanjem u vatikansku knjižnicu; u doba kada je proučavao religiju prije Quinnovih reformi – doba kada je crkva bila Crkva i kada su svećenici vladali pojedinim zemljama; doba kada je ljudima nametan strah od Boga, strah od ljudi i drugih religija; crno doba ograničenih radnji, zatvorenosti, predrasuda...* (Lutz i Sundać 2014: 48). Ono što je dovelo do tih promjena je tekst *Reforme*, koje su početkom 21. stoljeća u potpunosti eliminirale predrasude i razlike među ljudima te tako omogućile razvijanje čovječanstva bez ratova, zavjera i svađa. *Tolerancija nas čini boljima, a različitost ljudskijima* (Lutz i Sundać 2014: 181) ideal je na kojem počiva utopijsko društvo *Druma*. Dakle, ideja romana je da će reforme crkvene zajednice

dovesti do pozitivnih promjena u društvu, jednom kada se religijske institucije počnu fokusirati na ljude i zagovarati jedinstvo i zajednicu unatoč razlikama među njima, a način na koji je to izvedeno krivnju za opresiju u društvu stavlja na tajnu organizaciju *Riblje oko*, koja je svojim utjecajem manipulirala ljudima te za svoju vlastitu korist kroz povijest poticala na nepravdane društvene sisteme opresije. *Oko* u ovome romanu ima tako istu funkciju kao *RetroFuturo* korporacija iz *Noćnog vlaka za Dukku*, gdje se određena grupacija ljudi postavlja na funkciju autoriteta i moći te iskorištava i podčinjava ostale kako bi profitirala, a jedina je razlika u ideologiji – jedni predstavljaju religiju i to kršćanstvo, a drugi kapitalizam. Nije neobično da se u žanru fokus krivnje za postojeće probleme u društvu prebacuje na određena tijela kao što su Crkva, znanost ili vlada, ističe Grossman, unatoč tome što su ljudi ti koji stvaraju i perpetuiraju te konstrukte (vidi Grossman 2011: 60). *Oko*, kao skrivena organizacija unutar crkvene institucije, tako postaje primarni krivac za negativne aspekte društva. *Nisu oduvijek bili ovako organizirani i tajanstveni; nekada su služili našem Spasitelju Isusu Kristu, no, tijekom godina kršćanstva, crkvenih raskola, inkvizicije, oni su izabrali stranu moći, novca, utjecaja i vlasti. [...] Njihova je zadaća usmjeravati ljude pomoću religije i sklanjati sve one koji se protive njihovim stajalištima. Oni žele kontrolu nad građanstvom; uvjetuju programe u školama; kontroliraju medije; stvaraju pravila po kojima se mora ponašati zajednica; određuju što je grijeh; uzimaju novac i straše ljude pod okriljem Boga* (Lutz i Sundać 2014: 203). Tajne organizacije ovakvog tipa u središtu su interesa teorija zavjera čija je ideja kako postoje skrivena društva koja su kriva za financijske katastrofe, atentate i terorističke napade kojima se služe za postizanje bogatstva i moći (vidi Goldberg 2010: 2).⁴³ Primjerice, jedno od najpoznatijih tajnih društava su iluminati, kojima mnogi pripisuju svaku moguću zamislivu katastrofu, misteriju i gospodarsku krizu unatoč tome što ne postoje dokazi koji to potvrđuju (vidi Grecian, 2014). Ono što se događa u ovom slučaju jest transfer krivnje, pojedinci pronalaze i izdvajaju određenu grupu na koju prenose odgovornost za sve negativne događaje i time sebe oslobađaju krivice (vidi Sullivan i drugi 2014: 300).⁴⁴ Po tome, društveni problemi rezultat su djelovanja nekog tajnog elementa koje djeluje samo za svoje vlastite interese čime se samo društvo oslobađa krivnje za sve

⁴³ Teorije zavjera su danas posebno popularne. Kao što Swarni i Furnham ističu, današnje društvo živi u nevjerojatno lakovjernom vremenu (vidi Swarni i Furnham 2014: 218). Čini se kako unatoč tome što postoji veliki i lak pristup informacijama svejedno veliki broj ljudi pristaje vjerovati u sve vrste mitova i lažnih narativa koji pretjeruju, idealiziraju i krivo tumače stvarnost tako da su milijuni diljem svijeta spremni vjerovati različitim teorijama zavjera radije nego službenim izvještajima o relevantnim fenomenima (vidi Swarni i Furnham 2014: 218).

⁴⁴ Ova se taktika često koristi u politici među protivničkim strankama, kao što je primjerice kad demokrati prebacuju krivnju na republikance za aktualne probleme u američkoj ekonomiji i obrnuto (vidi Sullivan i drugi 2014: 300).

svoje nedostatke. Iz tog razloga Swarni i Furnham ističu kako se na ovaj način, prebacivanjem krivnje za društvene probleme na neku tajnu organizaciju ili zavjeru, vlada oslobađa od svojeg vlastitog sudjelovanja u perpetuiranju nepravde (vidi Swarni i Furnham 2014: 230). Suočeni s ekonomskim krizama, ratovima, bolestima i nesrećama, odgovornost za iste jednostavnije je prebaciti na ljude guštere⁴⁵ nego tražiti alternativna rješenja kojima bi se ovi problemi razriješili. *Riblje* je *oko* tako primjer ovih tajnih organizacija kojima se bave teorije zavjera i kao takvo ono reprezentira ono negativno u društvu što onemogućava njegov razvoj.

Nadalje, bitno je uočiti kako se postavljanjem *Ribljeg oka* kao religijskog kulta ovdje zapravo kritizira kršćanska ideologija i njen diskurs. Ideologija i diskurs referiraju se na aspekte društvenog života u kojem individualci participiraju u formama razumijevanja, spoznaje i svijesti unutar odnosa i aktivnosti u kojima su uključeni (vidi Purvis i Hunt 1993: 474). S obzirom da su i ideologija i diskurs figure generalnog polja socijaliziranja koje se posreduju putem komunikacijskih praksi njihova je razlika u tome da se diskurs fokusira na unutrašnje aspekte društva poput jezika (lingvističkih i semiotičkih dimenzija) dok se ideologija fokusira na vanjske aspekte, odnosno načine na koji se životno iskustvo ostvaruje u obliku određenog sistema vjerovanja (vidi Purvis i Hunt 1993: 476). Ideologija se, kao skup određenog sistema vjerovanja neke zajednice, ostvaruje kroz diskurs i njegov komunikacijski spektar. Naravno, treba istaknuti kako ideologija najčešće ima negativnu konotaciju, jer funkcionira na taj način da ide nekome u korist dok drugog stavlja u nepovoljan položaj (vidi Purvis i Hunt 1993: 478). Tako u ovome romanu *Oko* predstavlja sve negativno što se veže uz kršćanstvo te postavlja Crkvu kao instituciju u poziciji moći čime se perpetuira dinamika društva po kojoj jedna skupina ima vlast nad drugom. Kao što se može primijetiti na citatu iz romana, diskurs ima ulogu produkcije ideologije te olakšava kontrolu populacije. Dijk ističe kako je bitno znati tko ima kontrolu nad diskursnom produkcijom, odnosno tko ima pristup različitim žanrovima, medijima i reprodukciji (vidi Dijk 1989: 21). Oni koji imaju moć imaju pravo nad tekstem i govorom, što znači da imaju kontrolu nad time što se i o čemu piše te koje se informacije šire i kako, dok oni koji su potlačeni u društvu imaju manje pristupa informacijama i produkciji istih (vidi Dijk 1989: 21). Ukratko, onaj tko kontrolira diskurs kontrolira društvo kroz informacije i komunikaciju, jer prenosi upravo one ideološke aspekte, pravila i norme

⁴⁵ Zavjera o ljudima gušterima koji vladaju svijetom jedna je od najpoznatijih teorija zavjera. Riječ je o teoriji Davida Ickea, objavljenoj 1999. u njegovoj knjizi *Najveća tajna* u kojoj tvrdi kako su gmazoliki izvanzemalci stvorili ljudsku rasu (vidi Sitterson, 2016). Ovi ljudi gušteri kontroliraju svijet tako što su dio vladajuće elite i najbogatijih obitelji na Zemlji (vidi Sitterson, 2016). Na ovu teoriju aludira i roman *Drum* time što se vođa *Ribljeg oka* zove Gušter.

koje njemu odgovaraju. Iz tog razloga roman *Drum* ističe kako je *Oko* imalo utjecaj na programe u školama – gdje se događa socijalizacija i odgoj djece – i kontrolu nad medijima, koji informiraju i manipuliraju javnost. Ovo se vraća na Foucaultov diskurs moći po kojem se kroz diskurs i društvene institucije formira stvarnost, određuje što je normalno, a što abnormalno, odnosno što je poželjan tip ponašanja za neko društvo, a što nepoželjno. *Oko* u ovome slučaju odlučuje i propisuje norme, a samim time što predstavlja instituciju Crkve tekst izravno kritizira njen odnos i utjecaj na društvo. Istraživanje je *Večernjeg lista* 2004. godine tako istaknulo kako *Katolička crkva u nas i dalje uživa najveće povjerenje građana u usporedbi s državnim institucijama* (Despot, 2004). Utjecaj Crkve je velik, ističe sindikalist Krešimir Sever, jer se velika većina građana izjašnjava katolicima (vidi Despot, 2004). Ovaj je utjecaj u romanu prvo prikazan negativno, prvenstveno zbog zloupotrebe moći koja se dogodila zahvaljujući *Ribljem oku*, no ono što je zanimljivo jest to što se rješenje ostvaruje reformama crkvene institucije, što omogućava pozitivne promjene u društvu. Zanimljivo je za uočiti kako se za razliku od *Irbisa* u kojem se distopijsko društvo zamijenilo utopijskim zahvaljujući izmjenom vladajućih grupa i ideologija, u *Drumu* utopija postignuta promjenom unutar same institucije koja je na vlasti. Reforma je omogućila da Crkva iskoristi svoju poziciju moći u rješavanju društvenih problema i da dovede do razvoja utopijskog društva. Ipak treba spomenuti kako *Drum* daje simplificiranu verziju toga kako funkcionira ideologija i religija te kako ne ulazi ni u filozofiju ni povijest crkvenog razvoja unatoč tome što se jedna od narativnih linija povezuje s autorom *Reformi* te što su čak dva od tri protagonista svećenici. Umjesto toga, premisa o novim crkvenim reformama daje samo nejasnu ideju toga kako Crkva utječe na društvo koja se svodi na osnovno poznavanje kako funkcioniraju moć i opresija.⁴⁶ Roman ne objašnjava zašto je društvo prihvatilo ove reforme, a jednako tako ne postoji točno objašnjenje što su reforme podrazumijevale. Jedino što o njima otkrivamo jest da su modernizirale Crkvu, prekinule njenu zloupotrebu moći za vlastite potrebe te da se umjesto toga okrenula prema potrebama ljudi i pozitivnom utjecaju na čovječanstvo. *Mi se moramo promijeniti ako želimo ići naprijed; mi moramo reformirati naša učenja i naše ponašanje. Moramo se okrenuti čovjeku* (Lutz i Sundać 2014: 58). Ova ideja odraz je tradicionalnih utopija u kojima se postiže idealno društvo promjenom zakona, a ne razvojem znanosti. I kao što sam ranije spomenula, fokus romana je na hororu i trileru, bježanju od *Ribljeg oka* i borbe protiv njega, dok je budućnost u pozadini zbog čega

⁴⁶ Recezent Vladanović ovo ističe kao jedan od glavnih nedostataka romana te da se zbog toga čini da *Lutz i Sundać, baš poput starijeg im brata Dawkinsa, pokazuju kako ni s teologijom ni s religijom nemaju velike veze* (Vladanović, 2016).

se utopijsko društvo otkriva samo u fragmentima i to najčešće onim dijelovima radnje gdje mogu imat najveći utjecaj na Lukaszovo iskustvo prošlosti. Ovaj kontrast između Lukaszove sadašnjosti i prošlosti također pojačava osjećaj nelagode u njegovom liku koji je bitan za atmosferu horor priča, dok s druge strane čitatelju služi kao uvid u društvo budućnosti.

S obzirom da je krivnja za ljudske probleme skupljena na jednom mjestu, u organizaciji *Ribljeg oka*, reforme koje mu oduzimaju moć oslobađaju društvo od njegovih negativnih strana čime se postižu uvjeti za razvoj idealne budućnosti, dok se razotkrivanjem njihovih akcija i zavjera osigurava da takvo društvo opstane. Nedefiniranim reformama razlike po kojima su se ljudi međusobno kategorizirali i zbog kojih je dolazilo do ratova i sukoba prestaju biti čimbenik, a umjesto predrasuda u društvu vladaju tolerancija i prihvaćanje. Ovo je društvo utopijsko, jer se eliminirala ideja normalnog i abnormalnog, te se umjesto toga sve prihvaća čime je nestalo potrebe da se ljudi mrze po principu različitosti, već se umjesto toga postiže sveobuhvatni identitet kolektiva unutar kojeg se ne razdvajaju socijalne skupine i kulture, već postoji apsolutni osjećaj zajedništva. *Granice su dijelile države po nekim starim pravilima koja su se već polako zaboravljala, a kulturološke razlike pojedinih nacija, skoro pa se više nisu mogle ni razlikovati* (Lutz i Sundać 2014: 254). Ovaj je citat iz romana bitan, jer se, kao što Ahmed ističe, nacionalnost realizira u mogućnosti da se razlikuju "mi" od "drugih" što omogućava da prva skupina karaktizira one koji "nisu mi" kao opasnost, jer nam mogu oduzeti ono što je "naše" (vidi Ahmed 2014: 1). Ahmed napominje kako ovakav narativ potiče da se ljubav prema naciji ostvari kao bijes protiv ostalih (vidi Ahmed 2014: 1). Dakle, ideja na kojoj se bazira društvo budućnosti *Druma* jest da se eliminacijom kulturoloških razlika realizira društvo oslobođeno potrebe da mrzi ili osjeća bijes prema ostalima što eliminira sukobe te rezultira zajedništvom. Odnosno, u idealnom društvu prezentiranom u romanu više ne postoje "mi" i "oni", već samo "mi". Što je razlog zašto u romanu do konflikta dolazi vanjskim čimbenicima – marginaliziranim *Ribljim okom* koje pokušava doći natrag na vlast te zastrašujućim utvarama – reliktima vremenske anomalije koja je istovremeno omogućila Lukaszu da putuje u prošlost, ali i prouzročila misteriozna događanja u selu Bebrin koja su izazivala strah kod mještana. Može se postaviti pitanje koliko je takvo društveno uređenje, po kojem je *Europa* [je] *konačno postala jedna država u kojoj je zaista bilo teško odrediti nacionalna odličja određenih naroda* (Lutz i Sundać 2014: 254) uopće moguće s obzirom na kompleksnost kulturnog identiteta te povijesti sukoba između europskih nacija – ali, naposljetku, to pitanje nije u interesu ovoga romana. Ono što imamo jest ideja toga kako bi idealno društvo trebalo izgledati, ali ne i prijedlog kako bi se do njega moglo doći.

S obzirom da su ratovi te ostali sukobi među ljudima eliminirani, čovječanstvo može ići samo u progres zahvaljujući svojem zajedničkom radu. Tehnologija se također razvija i njena je svrha poboljšanje životnih uvjeta i komunikacije među ljudima bez onih negativnih posljedica po kojima tehnološki razvoj može pridonijeti destruktiji. U ovome romanu tehnologija ima samo pozitivne konotacije i služi samo kao alat kojim se ova zajednica ljudi koristi kako bi se poboljšali životni uvjeti za svih, bez diskriminacije koja se inače događa u žanru gdje su ovakve tehnološke privilegije rezervirane samo za bogatu elitu (kao što smo mogli primjetiti i na primjeru *Irbisa* i *Noćnog vlaka za Dukku*). Optimizam u ovome romanu ipak nije samo u ideji bolje, idealne ili čarobne budućnosti u kojoj nema predrasuda i ratova ili nepravedne podjele društva, već u tome što su takvo društvo stvorili ljudi. Reforme koje su se dogodile u Crkvi bile su moguće prvenstveno zahvaljujući svećeniku koji ih je napisao i time ukazao na potrebu za promjenom u društvu, ali i zahvaljujući ljudima koji su odlučili takve reforme prihvatiti i provesti. To što je *Riblje oko* glavni krivac za probleme u društvu omogućilo je protagonistima romana da se izbore da takvu budućnost zadrže. Upravo se u tome najviše očituje optimistična nota u tekstu, u tome što postoji nada u ljude i čovječanstvo što omogućava vjeru i u bolju budućnost.

6. Zaključak

Spekulativna se fikcija kao žanr bazira na mogućnosti imaginacije svjetova koji su se u određenim aspektima razvili različito od našeg. Upravo se u tim razlikama očituje priroda tih svjetova i kakvi su oni u odnosu na naš te što o našem društvu možemo naučiti od njih. Ovaj element novine na kojoj se bazira spekulativni svijet omogućava čitatelju da se distancira od svojega te da s ove nove, vanjske pozicije analizira aspekte vlastite kulture i društva. Zbog toga je bitno uočiti kojim se kritikama bave suvremeni autori te koji se to problemi suvremenog društva konkretno odražavaju u žanru kako bi ih čitatelji mogli prepoznati.

Činjenica da je suvremeni žanr primarno pesimističan i ciničan u svojoj izvedbi sugerira da je općenito situacija u društvu loša. Žanr nas, posebice distopije upozorava kako je situacija u društvu problematična te kako se nešto mora promijeniti inače će situacija biti samo gora. Društvena nestabilnost, siromaštvo, konstantni ratovi i sukobi različitih ideologija, iskorištavanje ljudske radne snage i velike razlike između bogatih i siromašnih sve su redom elementi zapadnog društva na koje distopije upozoravaju i koji utječu na negativne prikaze svijeta u žanru. Zašto bi žanr bio optimističan i bavio se svijetlom budućnosti i pozitivnim promjenama, kad se čini da se u svijetu konstantno događa nešto negativno? Moglo bi se reći da je suvremeno društvo depresivno, stoga se takvo stanje preslikava i na spekulativnu fikciju za koju se čini da je izgubila vjeru u ljude i sposobnost imaginacije boljih svjetova. Ipak, stanje nije u potpunosti negativno. Optimistične vizije se i dalje realiziraju u žanru, ali najčešće u obliku sretnog završetka koji predstavlja nadu u bolje sutra. Osim toga, postoje primjeri suvremenih utopijskih tendencija što nam sugerira da pisci nisu u potpunosti izgubili vjeru u ljude te kako cinične i pesimistične vizije nisu jedini mogući odgovor na to kako izgleda svijet i ljudska priroda.

Konkretno, roman *Irbis* Aleksandra Žiljka za nestabilnu društvenu situaciju krivi kapitalizam i konzumerizam, te nas upozorava da će situacija u svijetu izgledati još gore ako se ovi problemi ne riješe, a za soluciju predlaže svrgavanje ovih sistema kao jedine mogućnosti za bolji život i društvo. S druge strane, *Noćni vlak za Dukku* Danijela Bogdanovića pokazuje kako je suvremeno društvo korporativnog kapitalizma paranoično, kako je naša stvarnost nestabilna i konstrukt manipulacije korporacija i medija, a ljudi u svojoj naravi nasilni, egoistični i materijalistički nastrojeni, zabrinuti samo za sebe i svoje interese. U ovome romanu ne postoji solucija za rješavanje društvenih problema koja bi dovela do boljeg života, jer će ljudi sami perpetuirati nepravedne sustave kako bi se mogli obogatiti. No, za razliku od ciničnog stava *Noćnog*

vlaka, roman *Drum* Ivana Lutza i Gorana Sundaća sadrži u sebi optimističan stav koji se bazira u uvjerenju kako će se, neovisno o tome koliko je situacija loša, dobri ljudi istaknuti i pomoći riješiti probleme u svijetu. *Drum* se tako ističe svojom vjerom u ljude i da situacija u društvu može ići na bolje te nam ilustrira sliku idealnoga svijeta u kojem su ljubav, zajedništvo i tolerancija pobijedili mržnju, predrasude i sukobe, a umjesto rata, osvajanja i razdvajanja, ovo utopijsko društvo karakterizira mir, prihvaćanje i zajedništvo.

Ova nam tri primjera tako pokazuju različite načine na koje se žanr odnosi prema svijetu i konkretnim problemima u društvu. I neovisno o tome jesu li u svojoj izvedbi pesimistični, cinični ili optimistični, ovi nam romani pokazuju kako postoje određeni problemi u društvu zbog kojih su ljudi nezadovoljni te upozoravaju na to da situacija može biti još gora ako se društvo ne pokrene i ne počne rješavati svoje probleme.

Sažetak

Contemporary croatian speculative fiction

Suvremena je spekulativna fikcija mračna i negativna što se očituje u popularnosti distopija i sličnih podžanrova kao što su apokalipse i postapokalipse. Kapitalizam i konzumerizam glavni su aktualni krivci za nestabilnost u društvu i u žanru se poseban naglasak stavlja upravo na njihove negativne aspekte te kako oni utječu na društvo. Unatoč tome što se žanr prvenstveno bavi imaginacijama gorih svjetova ili ilustracijama samo negativnih karakteristika pojedinaca zbog kojih se društvo ne može razviti u pozitivnom smjeru, postoje i optimistične tendencije u žanru, u kojima se ilustriraju idealna društva te vjera u ljude i pojedince koji svojim radom protiv nepravde i onih koji perpetuiraju opresiju mogu postići pozitivne promjene u svijetu.

Ključne riječi: spekulativna fikcija, znanstvena fantastika, optimizam, pesimizam, cinizam, kapitalizam, konzumerizam, društvo, paranoja, distopije, utopije, ideologija i diskurs moći

Izvori

1. Bogdanović, Danijel (2015), *Noćni vlak za Dukku*, Hangar 7, Zagreb
2. Lutz, Ivan i Gordan Sundać (2014), *Drum*, Hangar 7, Zagreb
3. Žiljak, Aleksandar (2012), *Irbis*, Zagrebačka naklada, Zagreb

Literatura

1. Ahmed, Sara (2014), "Introduction: Feel Your Way" u *The Cultural Politics of Emotion*, University Press Edinburg, str. 1-19
2. Baccolini, Raffaella i Tom Moylan (2003), "Introduction: Dystopia and Histories" u *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Routledge, New York, London, str. 1-12
3. Becker, Karl (2010), "Introduction" u *The New World of the Post-apocalyptic Imagination*, Faculty of California State University, Chico, str. 1-6
4. Booker, M. Keith (1994), "Introduction: Utopia, Dystopia, and Social Critique" u *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Greenwood Press, London, str. 1-23
5. Booker, M. Keith (2001), *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*, Greenwood Press, London
6. Booker, M. Keith (2010), "Dystopian" i "Monster Movies" u *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, str. 113-115, 196-199
7. Booker, M. Keith i Anne-Marie Thomas (2009), "Introduction: Science Fiction in Western Culture" u *The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd. Publication, str. 1-12
8. Bronfen, Elisabeth (2004), "Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire" u *New Literary History*, Vol. 35, broj 1, str. 103-116
9. Connors, Sean P., "It's a Bird... It's a Plane... It's a Comic Book in the Classroom?" u Thomas, P. L., ur. (2013) *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*, Sense Publishers, Rotterdam, str. 165-184
10. Cuddon, J. A. (2013), "Archetype", "Cyberpunk/steampunk", "Horror Story", "Science Fiction" i "Utopia" u *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, str. 51-51, 181-182, 339-341, 638-640, 750-751
11. Debord, Guy (2002), "The Culmination of Separation" u *The Society of the Spectacle*, Hobgoblin Press, Canberra, str. 7-11

12. Foucault, Michel (1978), "Right of Death and Power over Life" u *The History of Sexuality*, Pantheon Books, New York, str. 133-160
13. Foucault, Michel (1995), "Panopticism" u *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, VintageBooks, A Division of Random House, Inc., New York, str. 195-230
14. Foucault, Michel (2008), "14 March 1979" u *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, Palgrave, Macmillan, London, str. 215-238
15. Frelik, Paweł, "The Future of the Past: Science Fiction, Retro and Retrofuturism" u: Attebery, Brian i Veronica Hollinger, ur. (2013), *Parabolas of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, str. 205-224
16. Freud, Sigmund (1976), "Nelagodnost u kulturi" u *Iz kulture i umetnosti*, Matica srpska, Beograd, str. 261-357
17. Fromm, Erich (1989), "Autoritet i potiskivanje" u *Autoritet i porodica*, "Naprijed", Zagreb, str.59-75
18. Goldberg, Robert A. (2010), *Enemies Within: The Conspiracy Culture of Modern America*, Department of History, Florida Atlantic University
19. Goodwin, Newa, Julie A. Nelson, Frank Ackerman i Thoman Weisskopf (2008), *Consumption and the Consumer Society*, Global Development And Environment Institute, Tufts University Medford, MA
20. Grossman, Jeremy R. (2011), *Keeping the lights on : post-apocalyptic narrative, social critique, and the cultural politics of emotion*, Colorado State University, Fort Collins, Colorado
21. Grosz, Elizabeth (2004), "Sexuality and the symbolic order" u *Jacques Lacan: Feminist Introduction*, TJI Digital, Padstow, str. 50-81
22. Gunn, James, "Foreword" u: James, Edward i Farah Mendlesohn, ur. (2003), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, New York, str. xv-xviii
23. Gunn, James, "Toward a definition of science fiction" u: Gunn, James i Matthew Candelaria, ur.(2005), *Speculations on speculation: theories of science fiction*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, str. 5-12
24. Hanson, Helen i Catherine O'Rawe, ur. (2010), "Introduction" u *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave, Macmillan, London, str. 1-8
25. Hobson, Amanda, "We Don't Do History: Constructing Masculinity in a World of Blood" u: Gurr, Barbara, ur. (2015), *Race, Gender and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film*, Palgrave, Macmillan, London, str. 125-136

26. Hooks, Bell (2014), "Ending Violence" u *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, South End Press, Cambridge, str. 61-66
27. James, Edward, "Utopias and anti-utopias" u: James, Edward i Farah Mendlesohn, ur. (2003), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, New York, str. 219.-229
28. Jameson, Fredric (1991), "Introduction" u *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, str. ix-xxii
29. Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society" u: Brooker, Peter, ur. (1992), *Modernism/Postmodernism*, Longman, New York, str. 163-179
30. Kapidžić, Alen, ur. (2013), "Proslov" u *Nova država Hrvatija 2033.*, Oni, Smashwords
31. Kimmel, Michael S. (2011), "Introduction" i "The Gender of Violence" u *The Gendered Society*, Oxford University Press, New York, Oxford, str. 1-18, 381-407
32. Kunkel, Benjamin (2008), "Dystopia and the End of Politics" u *Dissent*, vol. 55, broj 4, str. 89-98
33. Lorde, Audre (1984), "Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference" u *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, California, str. 114-123
34. Luckhurst, Roger, "Science Fiction" u: Ryan, Michael, ur. (2011), *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, str. 1257-1266
35. Mendlesohn, Farah (2008), "Introduction" u *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, str. xiii-xxv
36. Mendlesohn, Farah, "Introduction" u: James, Edward i Farah Mendlesohn, ur. (2003), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, New York, str. 1-12
37. Mileta, Silvestar (2011) "Teorija znanstvene fantastike: odakle početi?" u *Ubiq*, broj 9, str. 107-140
38. Millet, Kate (2000), "Theory of Sexual Politics" u *Sexual Politics*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, str. 23-58
39. Navia, Luis E. (1996) "The Origins of Cynicism" u *Classical Cynicism: A Critical Study*, str. 1-36
40. Paradis, Kenneth (2006), *Sex, Paranoia and Modern Masculinity*, State of University of New York Press, Albany
41. Place, J., "Women in Film Noir" u: Kaplan, E. Ann, ur. (1998), *Women in Film Noir*, British Film Institute, London, str. 47-68

42. Powell, Henry (2009), "Land of the Dead and America Today" u *One Generation Consuming the Next: The Racial Critique of Consumerism in George Romero's Zombie Films*, Colby College, str. 52-70
43. Purvis, Trevor i Alan Hunt (1993), "Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology..." u *The British Journal of Sociology*, Wiley i The London School of Economics and Political Science, Vol. 44, broj 3, str. 473-499
44. Sisk, David W. (1997), "The Language of Dystopia" u *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Greenwood Press, London str. 1-15
45. Smelser, Neil J., "Psychological Trauma and Cultural Trauma" u: Alexander Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser i Piotr Sztompka, ur. (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London str. 31-60
46. Spektorowski, Alberto i Liza Ireni-Saban (2013), *Politics of Eugenics: Productionism, Population, and National Welfare*, Routledge, London, New York
47. Stableford, Brian (2005), "Introduction" u *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, str. xxxv-lxv
48. Sullivan, Daniel, Mark J. Landau, Zachary K. Rothschild i Lucas A. Keefer, "Searching for the root of all evil: an existential-sociological perspective on political enemyship and scapegoating" u: Prooijen, Jan-Willem i Lange Paul A. M. van Lange (2014) *Power, Politics, and Paranoia: Why People Are Suspicious of Their Leaders*, Cambridge University Press, str. 292-311
49. Suvin, Darko (2006), "Kapitalizam znači/treba rat" u *Gdje smo? kuda idemo?: za političku epistemologiju spasa: eseji za orijentaciju i djelovanje u oskudnom vremenu*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 115- 145
50. Suvin, Darko (2010), *Metamorfoze znanstvene fantastike: O poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Profil, Zagreb
51. Suvin, Darko (2012), "Što znači "fantasy" ili "fantastična fikcija": izljev osjećaja" u *Preživjeti potop: fantasy, po-robljenje i granična spoznaja*, Mentor, Zagreb, str. 19-73
52. Swarni, Viren i Adrian Furnham, "Political paranoia and conspiracy theories" u: Prooijen, Jan-Willem i Lange Paul A. M. van Lange (2014) *Power, Politics, and Paranoia: Why People Are Suspicious of Their Leaders*, Cambridge University Press, str. 237-253
53. Šakić, Tomislav, "Znanstvena fantastika: kratke skice za opis žanra" u: Šakić, Tomislav i Aleksandar Žiljak, ur. (2006), *Ad Astra: Antologija hrvatske znanstvenofantastične novele 1976.-2006.*, Mentor, Zagreb, str. 11-18

54. Šišović, Davor, ur. (2010), "Predgovor: Trinaesto prase" u *Dimenzija tajne – zbirka kratkih SF i fantasy priča*, Pučko otvoreno učilište u Pazinu, Pazin str. 5-6
55. Thomas, P. L., ur. (2013) "Introduction: Challenging Science Fiction and Speculative Fiction", "A Case for SF and Speculative Fiction" i "The Enduring Power of SF, Speculative and Dystopian Fiction" u *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*, Sense Publishers, Rotterdam, str. 1-13, 15-33, 187-215
56. Van Dijk, T. A. (1989), "Structures of discourse and structures of power" u J.A. Anderson (ur.), *Communication Yearbook 12*, Sage, Newbury Park, CA, str. 18-59
57. Vertovšek, Nenad i Anja Tomović, (2015), "Medijsko zavođenje u suvremenom društvu spektakla i manipulacije" u *In Medias Res*, Vol. 4, broj 6, 952-969
58. Wolfe, Gary K., "Coming to terms" u: Gunn, James i Matthew Candelaria, ur. (2005), *Speculations on speculation : theories of science fiction*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, str.13-22
59. Žiljak, Aleksandar, "Znanstvena fantastika u Hrvatskoj" u: Šakić, Tomislav i Aleksandar Žiljak, ur. (2006), *Ad Astra: Antologija hrvatske znanstvenofantastične novele 1976.-2006.*, Mentor, Zagreb, str. 19-30

Internetski izvori

1. A. M. C. (2016), 'Čitajući Državu Božju naivno sam pomislio da čitam SF, a u pitanju je bilo čisto predviđanje' [online] Dostupno s: <<http://www.sibenik.in/sibenik/citajuci-drzavu-bozju-naivno-sam-pomislio-da-citam-znanstvenu-fantastiku-a-u-pitanju-je-bilo-cisto-predvi-anje/56714.html>> [20. 8. 2016]
2. Brin, David (2011), *How to Define Science Fiction* [online] Dostupno s: <http://davidbrin.blogspot.hr/2011/10/how-to-define-science-fiction.html> [20. 8. 2016]
3. Bundel, Ani (2015), *Behind the Scenes of the Hardhome Massacre* [online] Dostupno s: <<http://winteriscoming.net/2015/06/02/behind-the-scenes-of-the-hardhome-massacre/>> [20. 8. 2016]
4. Clayton, James (2013), *The James Clayton Column: Pessimistic sci-fi films* [online] Dostupno s: <<http://www.denofgeek.com/movies/elysium/26998/the-james-clayton-column-pessimistic-sci-fi-films>> [20. 8. 2016]
5. Despot, Zvonimir (2004), *Utjecaj crkve na društvo* [online] Dostupno s:

- <<http://www.vecernji.hr/hrvatska/utjecaj-crkve-na-drustvo-752556>> [20. 8. 2016]
6. Grecian, Alex (2014), *The 7 Most Exclusive Secret Societies in History* [online] Dostupno s: <http://www.huffingtonpost.com/alex-grecian/the-most-exclusive-secret_b_5398914.html> [20. 8. 2016]
7. Grubišić, Lorena (2013), *Objavljena imena dobitnika nagrade SFERA* [online] Dostupno s: <<http://www.ziher.hr/objavljena-imena-dobitnika-nagrade-sfera/>> [20. 8. 2016]
8. Horak, Davorin (2012), *Objavljena druga zbirka priča Marsonic slavonskobrodskih autora* [online] Dostupno s: <<http://inverzija.net/?p=4477#.V96jEx93n0q>> [20. 8. 2016]
9. *Književna nagrada Artefakt* [online] Dostupno s: <<http://www.3zmaj.hr/artefakt/>> [20. 8. 2016]
10. Lane-McKinley, Madeline (2015a), *Imagining the End of Capitalism in 'Post-Occupy' Dystopian Films: Part 1* [online] Dostupno s: <<https://blindfieldjournal.com/2015/08/25/imagining-the-end-of-capitalism-in-post-occupy-dystopian-films-part-1/>> [20. 8. 2016]
11. Lane-McKinley, Madeline (2015b), *Imagining the End of Capitalism in 'Post-Occupy' Dystopian Films: Part 2* [online] Dostupno s: <<https://blindfieldjournal.com/2015/12/15/imagining-the-end-of-capitalism-in-post-occupy-dystopian-films-part-2/>> [20. 8. 2016]
12. Macan, Darko (2012), *Iz predgovora: Kontakt* [online] Dostupno s: <<http://sfera.hr/citaonica/sferakonske-zbirke/kontakt/>> [20. 8. 2016]
13. Marche, Stephen (2014), *Star Trek: The Next Generation Was the Last Sci-Fi Show Hopeful About the Future* [online] Dostupno s: <<http://www.esquire.com/entertainment/tv/a31206/star-trek-the-next-generation-future/>> [20. 8. 2016]
14. Neugebauer, Anne (2014), *What Is Speculative Fiction?* [online] Dostupno s: <<http://annieneugebauer.com/2014/03/24/what-is-speculative-fiction/>> [20. 8. 2016]
15. Newitz, Annalee (2012), *Dear Science Fiction Writers: Stop Being So Pessimistic!* [online] Dostupno s: <<http://www.smithsonianmag.com/science-nature/dear-science-fiction-writers-stop-being-so-pessimistic-127226686/?no-ist>> [20. 8. 2016]
16. *Occupy Wall Street: About* [online] Dostupno s: <<http://occupywallst.org/about/>> [20. 8. 2016]
17. Pepose, David (2016), *Optimism Vs. Cynicism: Watchmen's DC Comics Legacy* [online] Dostupno s: <<http://www.newsarama.com/29467-optimism-vs-cynicism-watchmen-s-dc-comics-legacy.html>> [20. 8. 2016]
18. Price, Emily (2016), *Toxic Masculinity: Why Aren't We Talking About This Epidemic and Its Role in Violent Crimes?* [online] Dostupno s: <<http://www.xojane.com/issues/why-arent-we-talking-about-toxic-masculinity>> [20. 8. 2016]

19. Puljiz, Helena (2013) '*Još uvijek smo zemlja u kojoj prevladavaju neuki i primitivni*' [online] Dostupno s: <<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/302961/Narodu-je-dovoljno-spomenuti-rodnu-grudu-da-te-slijedi.html>> [20. 8. 2016]
20. Queenan, Joe (2015), *From Insurgent to Blade Runner: why is the future on film always so grim?* [online] Dostupno s: <<https://www.theguardian.com/film/2015/mar/19/dystopian-films-blade-runner-insurgent-future-grim>> [20. 8. 2016]
21. Serdar, Marija (2013), *Aleksandar Žiljak: Irbis* [online] Dostupno s: <<http://www.fantasy-hr.com/knjievnost/knjige/recenzije/3930-aleksandar-ziljak-irbis>> [20. 8. 2016]
22. Sitterson, Aubrey (2016), *The reptilian conspiracy: Our secret overlords?!* [online] Dostupno s: <<http://www.geek.com/news/the-reptilians-our-secret-overlords-1652535/>> [20. 8. 2016]
23. Šišović, Davor (2012), *Minus jedan posto* [online] Dostupno s: <<http://blog.dnevnik.hr/knjigazaplazu/2012/08/1630923529/minus-jedan-posto.html>> [20. 8. 2016]
24. *Ubiq* [online] Dostupno s: <<https://ubiqsf.wordpress.com/>> [20. 8. 2016]
25. Vladanović, Matko (2012), *Aleksandar Žiljak: Irbis* [online] Dostupno s: <<http://www.mvinfo.hr/clanak/aleksandar-iljak-irbis>> [20. 8. 2016]
26. Vladanović, Matko (2014), *Ukronije – zbirka spekulativne fikcije* [online] Dostupno s: <<http://www.mvinfo.hr/clanak/ukronije-zbirka-spekulativne-fikcije>> [20. 8. 2016]
27. Vladanović, Matko (2016), *Ivan Lutz, Gordan Sundać: Drum* [online] Dostupno s: <<http://www.mvinfo.hr/clanak/ivan-lutz-gordan-sundac-drum>> [20. 8. 2016]
28. Wolff, Richard (2011), *Occupy Wall Street ends capitalism's alibi* [online] Dostupno s: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2011/oct/04/occupy-wall-street-new-york>> [20. 8. 2016]
29. Wolff, Richard (2014), *Janet Yellen and I were taught to revere capitalism. But it's a failing system* [online] Dostupno s: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/04/janet-yellen-capitalism-doesnt-always-work>> [20. 8. 2016]
30. Zajović, Milena (2013), *NDH 2033.: Budućnost u diktaturi katoličke desnice* [online] Dostupno s: <<http://www.vecernji.hr/knjige/ndh-2033-buducnost-u-diktaturi-katolicke-desnice-916300>> [20. 8. 2016]