

**Igor GAJIN**

Umjetnička akademija u Osijeku  
Kralja Petra Svačića 1/F, 31 000 Osijek  
gajinigor@gmail.com

UDK 821.163.42-31.09

Izvorni znanstveni članak  
Primljeno: 30. svibnja 2015.  
Prihvaćeno: 11. rujna 2015.

## TREND DISTOPIJSKOG U SUVREMENOJ HRVATSKOJ PROZI

### Sažetak

U suvremenoj se hrvatskoj prozi od 2010. do danas zaredao gust niz romana distopijskoga sadržaja, čime se u tradiciju hrvatske književnosti upisuje takoreći novi žanr jer u dijakroniji ove nacionalne književnosti distopijska tematika jedva da je ikad bila zastupljena. Nakana je rada iščitati kulturološki kontekst uzroka te pojave te ukazati na spregu strukture osjećaja oblikovane procesima tranzicije, globalizacije i neoliberalnoga kapitalizma s manifestacijom intenziviranja distopijskoga žanra kao motiviranoga diskurzivnoga manevra kojim se društvena kritika premješta iz sadašnjosti „stvarnosne proze“ u „fantastiku“ imaginiranja sutrašnjice.

**Ključne riječi:** tranzicija, neoliberalni kapitalizam, fantastika, (dis)topija, kritika

### Uvod

Komentirajući film *Povratak u budućnost* Roberta Zemeckisa, Andrej Nikolaidis zapisuje „Prošlost se još nije dogodila: ona će se tek dogoditi“ (Nikolaidis 2010: 57).

Citiranu Nikolaidisovu formulaciju, sročenu tonom sibilijanske gnome, mogli bismo upisati u konstitutivni osjećaj iz kojega se ispisala značajna i znakovita količina recentnih proznih naslova iz pera suvremenih hrvatskih književnika, indikativno karakterističnih i stoga izdvojivih u zaseban fenomen vrijedan pozornosti po tome što su se, gledano u vremenskoj perspektivi, nanizali u gustom kronološkom slijedu. Gledano pak stratifikacijski i u kontekstu praćenja (re)strukturiranja cjelokupnoga hrvatskoga književnoga sustava danas, suvremena je hrvatska proza mnoštvom srodnih obilježja uspostavila zajednički nazivnik koji, kada elaboriramo njegovu genezu i klimu koja ga je uvjetovala (tj. podrazumijevajući da se taj nazivnik nije formirao *ex nihilo*), dobivamo šifru za artikuliranje vladajuće ili barem razvijajuće strukture

osjećaja na suvremenoj hrvatskoj književnoj sceni kao refleksiju ili možda čak i kao prethodnicu šireg društvenog dispozitiva.

Riječ je o tome da su se u razdoblju unutar svega jedne „petoljetke“, počev od 2010. godine, u recentnoj ponudi hrvatske prozne produkcije zaredali romani koji međusobno dijele eksplicitnu opredijeljenost za distopijski ili antiutopijski žanr sa svim nosećim i reprezentativnim obilježjima, pa i klišejima takvoga tipa literature. Redom, to su *Križa* Velimira Grgića i Marka Mihalinca (2010), *Lomljenje vjetra* Ede Popovića (2011), *Planet Friedman* Josipa Mlakića (2012), *Irbis* Aleksandra Žiljka (2012), *2084: Kuća velikog jada* Ive Balenovića (2012)..., a niz ostavljam otvorenim zbog eventualno propuštenog naslova iz vidokruga.

Osim odluke pobrojanih autora da svijet, sadržaj, priču i poruku svojih fikcija strukturiraju po konvencijama distopijskoga žanra navedeni naslovi dijele i interes prema zajedničkom predmetu koji se problematizira njihovim distopijama, a to su – kako sažima Boris Postnikov – „premise kapitalističkog sistema izvedene do svojih apokaliptičnih konzekvenci“ (Postnikov 2013: 3). Takva koncentracija i srodnost, formalna i sadržajna grupiranost u smislu distopijskoga prikaza sutrašnjice aktualnoga neoliberalnoga kapitalizma uz (ovisno o kvaliteti, širini i dubini od romana do romana) kritičko doticanje još niza ostalih djelujućih i zapaženih procesa i silnica kao dominantnih čimbenika, neuralgičnih mjesta ili patogenih uzročnika krize suvremenog društva pejorativno bi se nazvalo trendom da nismo senzibilizirani za slućenje snažnog razloga u pozadini ovako simptomatično učestale poruke gotovo identične organiziranosti.

## Teorijska kontekstualizacija

Evidentna činjenica žanrovske repeticije u ovom kontekstu ne znači degeneraciju šablonizacijom i ukalupljivanjem iz perspektive umjetničke kvalitete shvaćane kao radikalne inovacije iskazane autorskom individualnošću radi evoluiranja ili barem dinamiziranja možda okoštale strukture od već „zahrđalih“ diskurzivnih praksi unutar kojih se sloboda imaginacije i širina horizonata samo perpetuiraju prostorom i repertoarom mogućnosti definiranih granica, bez prekoračenja, nego ponavljanje u ovom slučaju treba iščitavati kao naglašavanje i isticanje, prije svega potrebe da se reagira izricanjem humanističke zabrinutosti upravo tako formuliranom porukom umjetničkoga angažmana, procijenjenom da bi bila učinkovita, relevantna, vjerna izvornom smislu ukoliko ju se prenosi baš jezikom distopije. Riječima Zlatana Mrakužića: „...“

stupanj u kojem neka posebna djela dijele opće karakteristike (...) mogu biti indikativne za važne kulturne tendencije“ (Mrakužić 2010: 12), pojašnjavajući da se iz hijerarhije popularnosti žanrova, kao i iz načina njihova mikrostrukturiranja, odnosno načina na koji se kulturalne slike i pripovjedni obrasci sparuju u određenu žanrovsku formulu iščitava projekcija dubljih kulturalnih strujanja i okupacija u društvu (Mrakužić 2010: 25).

Metodološki pak analizi zajedničkog nazivnika zaredalih distopijskih romana u suvremenoj hrvatskoj književnosti više pristupam po instrukcijama koje nalazim u razmišljanjima Arnolda Hausera: „...svagdje gdje postoji sličnost, postoji i nešto institucionalno“ (Hauser 1963: 132). Hauser napominje da institucionalizacija, odnosno institucionaliziranost, institucije općenito, traju sve dok im postoji vanjsko uporište koje on određuje kao „neko raspoloženje koje ih podupire – da bi se mogle održati“ (Hauser 1963: 134), potom jezgrovito zaključujući isto ono što je i nakana ovoga teksta: „Gdje god se, naime, čini da se nešto ponavlja, tu se s pravom traži pravilo.“ (Hauser 1963: 140)

Pri tome, naravno, u području ovoga rada ne mislimo na potvrđivanje pravilnosti još jednim pobrojavanjem klišeja i konvencija ionako jasno definirane strukture, narativne organizacije i žanrovskih propozicija distopijske literature jer podrazumijevamo da su gore navedeni romani gotovo po automatizmu prepoznati kao distopijski upravo po jasno vidljivoj zastupljenosti i uključenosti/upisanosti konstitutivnih i reprezentacijskih žanrovskih signala, elemenata, stalnih toposa i mitema tog diskurzivno precizno propozicioniranog tipa literature kao okosnice organiziranja i uokvirivanja pripovjedne građe spomenutih autora u pobrojanim djelima, nego je fenomenološki potrebnije osvijetliti odnos teksta i kulture, fikcije i zbilje, umjetničko preoblikovanje strukture osjećaja i doživljaja svijeta danas i ovdje, kauzalnu relaciju umjetničkog nagnuća relevantnih autora distopijskome prikazu svijeta u odnosu na kulturno-društveni kontekst iz kojeg se takav simptomatičan izraz gotovo sinkronizirano, skoro unisono izrodio.

## Kontekstualizacija u povijesnoj perspektivi

Tako intenzivnu pojavu distopijskoga žanra u kontinuitetu hrvatske prozne produkcije uvjetno bismo mogli ocijeniti kao „ekscesnu eskalaciju“ uzmemo li u obzir da u tradiciji hrvatske književne produkcije, kako bilježe povijesni pregledi hrvatske književnosti, jedva nalazimo ostvarenja koja bi se svojim karakteristikama upisivala u znanstvenu fantastiku kao žanr kojemu se pribraja i literatura distopijskog doživljaja budućnosti. Roman *Na Pacifiku 2255*

Milana Šufflaya iz 1924. godine navodi se tek kao kuriozitet, rijedak primjer hrvatskoga književnoga okušavanja u SF-u, a sporadični almanasi i zbornici SF-priča iz entuzijastičnih pera domaćih *fanova* toga žanra ostaju na supkulturnoj margini i ne bivaju percipirani/uključeni kao relevantan doprinos nacionalnom književnom korpusu. U hrvatskoj književnoj dijakroniji bliženje navedenom žanrovskom području te prakticiranje i koketiranje s karakteristikama toga žanra, kao i hibridiziranje ili subverziranje popularnijih literarnih oblika intervencijama i upisivanjima iz repertoara toga žanra događa se kroz imaginiranja fantastičkog ili fantastičarskoga u razdobljima koja su u svojim poetikama bivala otvorena za prakse nadrealnog i iracionalnog (romantizam, modernizam...).

Vrhunac poetičke emancipacije u tom pravcu u okrilju postmodernističkoga senzibiliteta dogodio se s tzv. fantastičarskom generacijom 70-ih godina 20. stoljeća, koja je s jedne strane obranila legitimnost svoga (ne)namjernoga „ignoriranja“ društveno obvezujuće (socijalističke) stvarnosti pozivanjem na planetarni autoritet rodonačelnika takve estetike (tj. J. L. Borgesa) te, s druge strane, elaboracijom utemeljenosti i kvalitete takvoga smjera u okvirima naše mikrosredine zahvaljujući teorijsko-poetičkoj argumentaciji iz pera B. Donata. No svojom spisateljskom praksom fantastičarska je generacija uglavnom ostajala u okvirima koje je definirao Tzvetan Todorov analiziranjem ontološke relativizacije empirijske zbilje kroz upisivanje/uplitanje nadrealnog, fantastičkog i fantastičarskog, čudnog i čudesnog, a kojim se dovodi u pitanje konvencionalni realizam i kult književnog realizma općenito, također uvelike bivajući i na tragu borgesovske poetike postmodernog tretiranja teksta kao autonomnog svijeta neovisnoga o zbiljskom. U duhu postmodernističke poetike prakse fantastičara nisu bili toliko angažirani komentar zbilje, koliko maniristična igra odnosima teksta i svijeta, fikcije i zbilje, dekonstruiranje mimetičkih iluzija retorike zavođenja (kvazi)realizma i subverzija strategija predstavljačke mimikrije uvjerljivosti i autentičnosti. Međutim ni fantastičari se, iako su ispisivali priče o alternativnim povijestima, nisu upuštali u projekcije budućnosti s ambicijama k totalitetnoj, holističkoj interpretaciji sutrašnjice kao aktualni autori distopijskih djela, kao što se ni aktualni autori distopijskih djela ne nadopisuju na pitanja koja su fantastičari svojim praksama problematizirali. Za razliku od fantastičara, današnji distopičari ne problematiziraju status stvarnosti u zbilji i tekstu, nego ishod tekuće stvarnosti, koristeći se literarnim „alatima“ hiperbolizacije, parabole, hipotetičke radikalizacije i karikiranja.

## Tekstualno manifestiranje fenomenološke relacije vremena i novca

Zanimljivo je da se taj zaokret s fantastičarskog interesa prema ontologiji zbilje teksta i zbilje empirijske stvarnosti prema predviđanju sutrašnjice, doduše distopijskom, događa u jeku uspostave režima i logike neoliberalnog kapitalizma, pri čemu takvi prikazi stvarnosti, ma koliko bili negativni, nisu subverzivna opozicija, nego su posve u duhu logike kapitalističkoga razmišljanja o kategorijama vremena i prostora te time isprovocirani, uvjetovani. Naime, Darko Suvin konstatirat će da su prvotne (dis)topije bile smještene u prostoru, u relativno nepoznatim i mistificiranim predjelima planeta, da bi se potom počele pozicionirati u bližu i dalju budućnost. Razlog obaju postupaka bila je empirijska neprovjerljivost, odnosno nedostižnost, čime se otvarao prostor za više ili manje uvjerljive manipulacije, no transfer lokacije (dis)topije iz prostorne u vremensku dimenziju ne smatra se uzrokovanim samo „manjkom praznih mjesta na *mappa mundi*“ nego i zbog „snažne sklonosti prema vremenskoj ekstrapolaciji svojstvenoj životu koji se temelji na kapitalističkoj ekonomiji s njezinim pričama, profitima i progresivnim idealima, uvijek očekivanima u nekom budućem vremenu.

Stoga je prostor bio potpuno prihvatljiv lokus za SF samo „prije kapitalističkog načina života“ (Suvin 2010: 123). Suvin smatra da je to jedno od egzemplarnih oprijemljenja kapitalističke parole „vrijeme je novac“, s tim da treba uzeti u obzir kako u tom kontekstu činjenica da „vrijeme naposljetku postaje ekvivalent novca“ (Suvin 2010: 124) ne opisuje ulogu vremena kakvu ima u kapitalističkome mentalitetu temeljenome na protestantskoj etici prema tumačenju Maxa Webera u smislu štednje i dugoročne akumulacije za sebe i nasljednike (zbog odgađanja užitka i produžavanja žudnje, otprilike tako rekli bi lacanovci), nego u smislu zgrtanja: što brže realizacije kako bi se čim prije profitiralo. Ranije postizanje zarade oslobađa veći višak daljnjega vremena za nova i dodatna ponavljanja istoga procesa radi gomilanja stječuce vrijednosti i kapitala. Na koncu, sve tendencije globalizacije spregnute su u tom pravcu: s jedne strane anihilacija prostora kao fizički objektivne, ali ne nesavladive smetnje apetitu zgrtanja kapitala koju se pokušava prevladati sve modernijim oblicima koloniziranja i transporta, sve dok se naposljetku informacija i kapitalizam općenito nisu uspjeli emancipirati od tereta materijalnosti, a s druge strane komprimiranje vremena paradoksalnim rastezanjem uslijed trajne dostupnosti „zahvaljujući“ novim komunikacijskim tehnologijama.

U tom kontekstu možda se čini odveć spekulativnim i hirovitim aktualizirati Suvinovu tezu mogućom paralelom da su naše (dis)topijske imaginacije

u pretkapitalističko, odnosno socijalističko doba također bile projicirane prostorno, odnosno prema predjelima SAD-a i SSSR-a, mimo marksističkih tumačenja o evolucijskim etapama k autentičnoj socijalističkoj utopiji, dok se danas na ovim prostorima i u hrvatskoj književnosti utopije, antiutopije i distopije smještaju po vremenskoj osi ili u prošlost (jugonostalgija) ili u budućnost (ulazak u EU). No definitivno je jasno da „hitanje“ grupe hrvatskih književnika prema scenariju budućnosti nije određeno nastojanjem da se jamči perspektiva kapitalističke investicije koju bi prije ili kasnije vrijeme svojim radom trebalo oploditi, nego dokidanje onog osjećaja koji je Nikolaidis ukomponirao u širi fenomen, odnosno u psihologiju milenarističkog mentaliteta: „Milenaristički pokreti izraz su nervoze, nemogućnosti da se izdrži tenzija iščekivanja kazne – tenzije koja jest sama historija.“ (Nikolaidis 2010: 40)

## **Narativne strategije svodjenja temporalnosti i prateći psiho-socijalni učinci**

Ukoliko je distopija neka vrsta hipotetične verzije, jedne od imaginiranja svih naših mogućih i potencijalnih Apokalipsi, onda djela spomenutih autora današnjem čitatelju, uronjenom u turbulentnu svakodnevicu, pokušavaju višestruko izaći u susret njegovih kriza i potreba, ujedno čineći time umjetnost ponovno relevantnim uporištem kognitivne orijentacije i emocionalne utjehe, a po mogućnosti i poticajem za emancipaciju u djelatnoga subjekta.

Kada Nikolaidis navodi, vratimo li se na početak teksta, da će se prošlost tek dogoditi, odnosno da prošlost (a u ovom slučaju naša aktualna sadašnjost koja će u tren postati prošlost) nije nešto što jest ili će odmah trenutak poslije biti iza nas, nego je – naizgled paradoksalno – u budućnosti, tada ne govori o prošlosti kao temporalnoj kategoriji za koju se zna gdje joj je mjesto u poretku i redoslijedu kauzalno narativiziranoga, odnosno diskurzivno organiziranoga tijeka zbilje duž vremenske osi, nego o konačnoj interpretaciji koja tek slijedi i koja će se kristalizirati na koncu tekuće kontingencije kao stajalište koje uključuje kriterije selektiranja, organiziranja, tumačenja i osmišljavanja pro-tekle zbilje prema pravilima i imanentnim diktatima naknadno uspostavljene (ili obnovljene) naracije, teleološki usmjerene i ukomponirane u nadređeni koncept. Kaže: „Naša historija bit će prekinuta jednim nasilnim i arbitrarnim činom koji će sav metež interpretacija, beskrajni niz neodlučnih ‘za’ i ‘protiv’ svesti na jednu riječ Jednoga.“ (Nikolaidis 2010: 57)

To naknadno, selektivno, adaptirano, a nadasve arbitrarno organiziranje izabranih materijala iz naše sadašnjice u ono što će doista, barem nominalno, biti naša prošlost kao proizvod itekako uvjetovane interpretacije kojom će se eliminirati ostale moguće organizacije i narativizacije, svodenje i definiranje tekuće zbilje takoreći *in vivo*, ogoljavanjem mehanizama i rizika takvoga konstruiranja, dokumentirajući procesualni tijek takve prakse, demonstrira Slavoj Žižek u *Godini opasnog življenja*, knjizi koja kani biti i proročka, a koja je ujedno i svjesna da će možda u svojim prognozama biti demantirana uslijed ograničenosti trenutkom i pozicijom pisanja s obzirom na mogući razvoj povijesti. Tematizirajući krucijalne i istaknutije ili barem, po njegovoj procjeni, anticipacijske događaje u 2011. godini kao naznake i signale embrionalnoga razvoja kapitalnih procesa koji bi bili opreka vladajućem poretku i potencijalno ishodište posve novog poretka za bolju budućnost, Žižek svoj izbor tretira kao „znakove iz budućnosti“, „fragmente utopijske budućnosti koja spava pod površinom sadašnjosti kao skriveni potencijal“ (Žižek 2013: 198), konstruirajući hipoteze daljnjeg tijeka društvenog stanja koje vapi za promjenom i pokušava se mijenjati između ostalog i na načine koje je Žižek „selektirao“ kao indikativne i paradigmatičke. No istodobno zauzima distancu i relativizira svoju poziciju arbitra, proroka, autora koji je povezo izabrane epizode u teleološku naraciju prema imalo definiranoj budućnosti napomenom da nam treba „profinjena ravnoteža između iščitavanja znakova iz (...) budućnosti i održavanja radikalne otvorenosti te budućnosti“ (Žižek 2013: 199).

Polazeći od konstatacije da današnjicu obilježavaju „radikalne heterogenosti Novoga“ (Žižek 2013: 204), Žižek potrebu homogeniziranja onih izabranih elemenata iz dijagnosticirane, pa čak i dispartne heterogenosti koji podupiru izabranu naraciju u svrhu kognitivne orijentacije i teleološkoga trasiranja radi smjera i značenja, smisla svega općenito, žurbu da se kaos današnjice osmisli i ukomponira u naraciju koja suvislo povezuje jučer – danas – sutra smatra s jedne strane opasnom s obzirom na to da se mnogobrojni potencijali sutrašnjice definiraju i sužavaju kratkovidnim perspektivama današnjice, a s druge strane jalovom jer su fokus na ove ili one znakove i njihova (re)organizacija subjektivan i o konstelaciji trenutka ovisan čin: „Njihov se status subjektivno prenosi, odnosno nisu prepoznatljivi iz nekog neutralnog ‘objektivnog’ proučavanja povijesti, nego samo iz angažirane pozicije.“ (Žižek 2013: 200)

## **Upisanost prezenta u neprezentnim kronotopima (prema F. Jamesonu)**

Ovisnost montaže i intencije projekcije budućnosti o motivaciji i pozicijskoj uvjetovanosti onoga tko je autor, ali i kada, u kojem trenutku istupa sa svojom projekcijom, odnosno dirigiranost tim preduvjetima, rezolutno je naglasio Fredric Jameson, napominjući da se sve moguće ekstrapolacije svijeta umjetničkog djela u budućnost, prošlost ili u neke fantastične svjetove nipošto ne iščitava kao eskapizam, nego kao kritika aktualnoga trenutka. Ne samo da su „naše najdivljije imaginacije kolaži iskustava, konstrukcije sačinjene od dijelova i komadića ovoga ovdje i sada“ (Jameson 2005: XIII) nego su i motivirane ovim ovdje i sada.

Kriva je perspektiva, poručuje Jameson, sagledavati povijesno ili futurističko djelo dijakronijski, u smislu uspoređivanja „nekad i sad“ ili spekuliranja o boljem ili goremu sutra u odnosu na današnjicu s kojom naizgled ne korespondira jer je implicitno u sadržaju takvog tipa relevantniji upisani kritičko-komentatorski iskaz, reakcija, tj. plod aktualnih kriza u odnosima sinkronih elemenata kao motivacija upravo takvoga i dislociranja i imaginiranja (Jameson 2005: 88).

Za Jamesona je i „nostalgia for the present“ (Jameson 1991: 279) kada govorimo o svjetovima smještenima u prošlost, a i za utopije je, iako na prvi pogled djeluju kao idealizacije, „fundamentalna negativnost“ (Jameson 2005: 12) jer ih se čita u okviru pretpostavke kakav bi mogao biti svijet i kakav će možda biti kada se prevladaju i uklone trenutačne društvene negativnosti. Čitateljevo prihvaćanje takvoga konstitutivnoga postupka u tekstovima navedenih žanrova jest identificiranje tog implicitnog dijaloga s ovdje i sada, pa zato i najnaivniji utopijski snovi ipak doživljavaju kolektivno odobravanje. Otprilike isto će drugim riječima to potvrditi i D. Suvin kada kaže da je za utopiju ključno što je „radikalno drugačija u odnosu na sociopolitičke uvjete iz autorove povijesne okoline“ (Suvin 2010: 83). Radikalno drugačije, dakako, ne znači da nema zapravo itekako prisutne povezanosti s autorovom aktualnom okolinom. Ukratko, takve ekstrapolacije uvijek su kritike nezadovoljavajuće današnjice i motivirane su reakcijom na prezentni problem.



## Polemička narav distopijskog

U slučaju distopijskog žanra te su relacije očiglednije jer dominantu njihova sadržaja čini ili radikalizacija trenutačnih negativnosti ili prognoziranje ishoda aktualnih problema. „Unatoč tankoj liniji koja razdvaja znanstvenu fantastiku od distopijskog filma, ono po čemu se ističe distopijski film uvijek je usmjerenje na sadašnjost“, konstatira Srećko Horvat (Horvat 2008: 11), dodajući: „Distopijski je film uvijek film kojemu je inherentna društvena kritika“ (Horvat 2008: 11), ali i postavljajući logično pitanje zašto autori ponekad kritiziraju društvo kroz prikaz sutrašnjeg društva umjesto da izravno, „zdravim realizmom“ govore o prezentnom. Oslanjajući se na Suvinovo definiranje SF-žanra kao kognitivnog očuđavanja, Horvat pretpostavlja da je realnost ponekad bolje, preciznije, „realnije“ oslikana kada je predstavljamo fantastikom, odnosno kroz strategiju razlike i odmaka, a radi jasnijeg uvida. Oprimjeruje to tvrdnjom da su američki SF-filmovi o izvanzemaljskim invazijama i „potihim okupacijama“ čovječanstva od strane izvanzemaljaca („oni su među nama“) u okviru hladnoratovskog trenda alegorijskog, metaforičkog i simboličkog prikazivanja „crvene opasnosti“ daleko više rekli o atmosferi i naravi terorizma nego aktualna holivudska produkcija kada problematizira pitanja terorizma nakon što su aktualizirana 11. rujnom. Ili, da pokušam i ja biti pametan nudeći neki svoj primjer u prilog, o prirodi kapitalizma više je rečeno njegovim metaforičkim prikazom kroz ikoničkog Aliena u filmovima Ridleya Scotta nego Cronenbergovim artističkim *Cosmopolisom* prema romanu Dona DeLilla.

Međutim osim kritike i razumijevanja prezenta zacijelo je veliki razlog popularnosti distopija u njihovu učinku koji zadovoljava jednu od primarnih psiholoških potreba publike, a to je dokidanje neizvjesnosti, makar i fikcijom. Ma koliko se činio čudnim „mazohistički užitek u zamišljanju budućnosti“ (Mrakužić 2010: 178), čak i najneutemeljenije prognoziranje sutrašnjice dokida tenziju vremena i povijesti koju spominje Nikolaidis, a koju razrađuje Zygmunt Bauman kada opisuje osjećaj olakšanja, energije, pa i hrabrosti nakon što nam slućenje potencijalne opasnosti biva „utješeno“ znanjem čega se zapravo trebamo bojati:

Strah je najstrašniji kada je difuzan, rasut, nejasan, nevezan, neusidren, u slobodnom pokretu, bez jasnog cilja i uzroka, kad nas opsega bez vidljivog smisla ili značenja, kada se pretnja koje se treba plašiti može svuda naslutiti a nigde se ne može videti.

„Strah“ je ime koje dajemo *neizvesnosti*, našem *nepoznavanju* pretnje i toga što nam je *činiti*. (Bauman 2010: 10)

O koliko dubokom i važnom osjećaju je riječ možda ponajbolje govori posve banalno, ali time autentičnije osvjedočenje o spremnosti na iracionalnost samo da bi se tenzija dokinula, a to je popularna navika čitanja horoskopa. Čak i kada nas nasmiju svojom glupom sročenošću, efekt je postignut: neizvjesnost čak i rutiniranog dana umirena je „bajkom“ što bismo u predstojećem danu mogli očekivati. Tijekom dana možemo i zaboraviti što nam je horoskopom bilo prognozirano jer ionako nije bitan sadržaj i (ne)točnost prognoziranja, nego „sedativno“ djelovanje horoskopa na trajno prisutan osjećaj tjeskobe.

## Čitanje distopijske prakse suvremene hrvatske proze

Činjenica da se distopijski žanr u hrvatskoj književnosti intenzivira upravo sada dijelom je stoga objašnjiva i gore navedenom tjeskobom i tenzijom uslijed nadređenih procesa i silnica tranzicije, globalizacije i neoliberalnog kapitalizma koji se doimaju neovladivima i pasivizirajućima te nemarećima za sutra i za pojedinca. Jer kritika aktualnoga stanja i pokušaj osmišljavanja kontingentne stvarnosti vladala je u hrvatskoj prozi i prije afirmacije distopijskoga žanra kroz poetiku tzv. kritičkog mimetizma ili „stvarnosne proze“, odnosno neorealističkog prosede. No čini se da se taj tip kritike potrošio i otupio, pa će B. Postnikov ocijeniti da se tom promjenom poetičkog pristupa, premda su oba bila „isprovocirana siromaštvom, nezaposlenošću i socijalnom korozijom“, dogodio „prijelaz od kritike epifenomena prema kritici sistema“ (Postnikov 2013: 3). Postnikov će zamjeriti hrvatskim distopičarima polovičnost kritičarske prakse, smatrajući da su u duhu Jamesonova i Suvinova tumačenja utopije kao reakcije na socijalno-klasne probleme usklađeni kada kroz svoje romane prezentiraju i komentiraju socijalne antagonizme, ali da se – poručuje –

zaobilazi problematizaciju kapitalizma i zadržava se unutar sistema: linija demarkacije slijedi današnji ideološki programiran i medijski potenciran sukob pojedinca (...) i države (...), ne postavljajući stoga u horizont mogućnosti nikakvu alternativu kapitalizmu; tek njegovu reformu. (Postnikov 2013: 3)

To je kritika koja se općenito upućuje svim današnjim otporima prema procesima nadređenoga poretka diljem planeta. Slavoj Žižek, polazeći od kategoričnoga stava da nije moguć eventualno bolji kapitalizam, socijalniji ili

humanizirani kapitalizam, kapitalizam „s ljudskim licem“ jer je – tvrdi – kapitalizam, bilo kakav, elementarno loš, zamjera svim protestnim pokretima protiv globalizacije i neoliberalnog kapitalizma pogrešnu motivaciju, pravo na *shopping*, a sve slabije situiranoj srednjoj klasi strah od proleterizacije, zaključujući da se time ne mijenja sustav korijenski, nego se traže povlastice toga režima, bez sposobnosti da se u planiranju sutrašnjice iskorači iz vladajućeg ideološkoga matriksa i njegovih postulata. Jameson, pišući o učincima i snazi utopije, također nije mogao ignorirati Marcuseovo pitanje može li kultura biti politična, tj. subverzivna ili je kooptirana u sistem, dok će Bauman načeti temu „tihog ugađanja“, odnosno navikavanja na život u strahu uslijed permanentnog induciranja diskursa o strahu. *Fear sells*, kažu medijski moguli. Mark Fisher će pak podvući crtu i napisati:

Posvjedočite, primjerice, uspostavljanju utvrđenih „alternativnih“ ili „neovisnih“ kulturnih zona, koje u beskraj ponavljaju stare geste pobune i osporavanja kao da su se prvi put pojavile. „Alternativno“ i „neovisno“ ne označuju nešto izvan *mainstream* kulture; umjesto toga, one su stilovi, ustvari pravi dominantni stilovi, unutar *mainstreama*. (Fisher 2011: 22)

oprimjerujući to figurom Kurta Cobaina:

Cobain je znao da je on bio samo još jedan djelić spektakla, da ništa ne ide bolje na MTV-u od pobune protiv MTV-a; znao je da je svaki njegov pokret bio kliše unaprijed predviđen scenarijem, čak je znao da je njegovo ostvarenje kliše. (Fisher 2011: 22)

Na koncu, pozvat će se na Žižekovu tezu da se antikapitalizam naširoko diseminira u kapitalizmu, ali ne da bi ga potkopao, nego osnažio. No u kontekstu te teme, otpočete Postnikovljevim prigovorom hrvatskim distopičarima, važnije nam je Fisherovo pozivanje na Badioua: „**Djelotvoran antikapitalizam mora biti suparnik Kapitalu, a ne reakcija na njega**“ (Fisher 2011: 133, istaknuo I. Gajin u svrhu isticanja izrazito važne poruke).

Možda bi se moglo reći da se tim prigovorima traži izlazak iz situacije koju opisuje Bauman:

... jedina stvar koja preostaje jeste bedna agonija laboratorijskih pacova koji su naučeni da naslađivanje parčićma nabacanima na najudaljenijem kraju lavirinta može biti doživljeno samo uz užas električnih šokova. Možda bi bekstvo iz lavirinta, jednom

za svagda (opcija koja ne postoji za laboratorijske pacove), donelo satisfakciju koju ni najrevnosnije učenje i beleženje krivina i zavoja njegovih mnogobrojnih hodnika nikada ne mogu. (Bauman 2010: 142)

## Karakter distopijskih slika suvremenih hrvatskih prozaika

Istina, gotovo sva hrvatska proza distopijskoga karaktera mlakog je završetka i daleko je uzbudljivija dok se tijekom radnje nižu kritike sustava i aktualnoga društvenoga stanja. No u konačnici, na vrhuncu, kada bi junak trebao oprimjeriti sposobnost svladavanja sustava i ponuditi katarzično potrebnu promjenu, onda se glavni lik, kao u Balenovićevoj *Kući velikog jada*, probudi u psihijatrijskoj ustanovi, pa se ispostavi da je cjelokupni, do apsurdnosti razvijen opis suvremenog društva zapravo samo košmarni san psihičkog bolesnika (premda prepoznavanjem tog sna kao našega svijeta autor poručuje da živimo svijet koji je proizvod ludila). U Mlakićevu *Planetu Friedman* alternativa, odnosno revolucionarni vođa Blacktooth nije ništa bolji od predstavnika ideologije neoliberalnog kapitalizma, odnosno na koncu je samo jedan poredak zamijenjen drugim, tj., po Mlakiću, „piramida straha“ zamijenila je „piramidu pohlepe“. Na koncu, do statičnosti definirano društveno stanje planeta Friedman zamijenjeno je novom neizvjesnošću, odnosno povratkom u povijest, u nove stare cikluse, u dijalektiku revolucija i kontrarevolucija od koje su već svi umorni, ali koja se nameće kao nužan princip:

„Gotovo je“, rekla je Paula. „Završilo je.

„Ili tek počinje“, rekao je.

(Mlakić 2012: 247)

Potrošenost povijesti koja ipak tjera dalje Mlakić simbolično na kraju romana oprimjeruje opisima opustošene zemlje i bespućem oceana, drugim riječima slikom pustinje, pustinje postideološkoga, rekao bi Žižek. Mlakić roman zaključuje sljedećim riječima:

Tisuće brodolomaca bacale su u more poruke s bocama koje nemaju kome doploviti. Njihove ruke nisu drhtale. Bili su očajni, ali se ničemu nisu nadali (...) Njihove poruke plovile su u ništavilo. Zapravo, nisu imale smisla (...) Kome poslati poruku u boci? Ili: imamo li ih kome slati? (Mlakić 2012: 253)

Doduše, Edo Popović opisat će moguća opstruiranja sistema elementima ludizma, odnosno „nadigravanjem sistema“, primjerima koji su ekvivalentni navodima Srečka Horvata o sitnim strategijama otpora tehnikama i nalogima discipliniranja zadržavanjem reda na blagajni (Horvat 2007: 133) ili primjerima ponašanja i kretanja likova u šoping-centrima u novijoj hrvatskoj prozi prema preglednom prikazu Maše Kolanović (Kolanović 2009: 69), a Popović će također konstruirati i model udruživanja (sub)zajednice mimo sprege racionalnih interesa na temelju profita, odnosno idealistično udruživanje temeljeno na široj svijesti o potrebi za solidarnošću i realizacijom viših interesa, nesvodivih na ekvivalent novca.

Stoga se hrvatski distopičari, uz načelne ideje o reafirmiranju humanizma i socijalne pravednosti (ne nužno jednakosti!) te uz apele o kroćenju kapitalizma i postavljanju čovjeka ispred profita i kapitala (što uglavnom čini sav repertoar smišljenih „mjera“ hrvatskih distopičara za bolji svijet sutra), uglavnom usredotočuju na ono što Jameson opisuje kao jedno od obilježja toga žanra: mapiranje društvenoga totaliteta u umanjenom modelu kako bi se fundamentalne tendencije i njezini smjerovi lakše iščitali jer „u nekim vremenima taj proces reprezentiranja je nemoguć, a ljudi se suočavaju s poviješću i društvenim totalitetom kao sa zbunjujućim kaosom čije su sile nevidljive“ (Jameson 2005: 14).

Hrvatski distopičari možda nemaju ideju kako bi društvo moglo postati bolje, ali znaju što bi posve izvjesno moglo odvesti u lošu budućnost ukoliko se pravovremeno ne reagira. Oni, kao i Žižek u *Godini opasnog sanjanja*, biraju indikativne znakove iz „heterogenosti Novoga“ i sklapaju ih u scenarij kojim prognoziraju što će retroaktivno biti naša prošlost, u koji će se teleološki slijed kontigencija tekuće stvarnosti posložiti kada zaživi i zavlada konačna verzija u odnosu na sve potencijalne verzije današnjice koje svakodnevnim izborima i postupcima eliminiramo te sužavamo perspektive sudbine prema distopijskom koncu.

Pri tome dijele gotovo jednak niz adresa kojima su distopijske kritike upućene i bliski su u detektiranju žarišnih jezgri vrlog novog doba. Pored protivljenja supremaciji kapitala i tendencijama neoliberalnog kapitalizma, autorima je zajednički i prijezir prema masmedijskoj proizvodnji društva spektakla te zamišljanje društva kao fizički odijeljenih klasa, elita od „ljudskog otpada“ (Bauman 2009: 38), uslijed onoga što postaje „glavno težište kapitalizma: trajno odvojiti interese i društvene položaje bogatih i siromašnih ljudi“ (Katurarić 2012: 44), pri čemu imamo sve ekstremniju polarizaciju: s jedne strane, „Zapad je povezoao svijet u cjelinu na taj način što je plodove svoje (privredne)

globalizacije ubrao sam“ (Katunarić 2012: 24), dok s druge strane „postoji još niži prostor – prostor ispod dna“ (Bauman 2009: 37), odnosno ono što Žižek naziva „inkluzivna ekskluzija“ (Žižek 2012: 12).

## **Distopijski toposi suvremenih hrvatskih prozaika**

Primjerice i Mlakić i Balenović naznačuju da se poredak vedrog totalitarizma održava ekstenzivnim medijskim emitiranjem opijuma za mase u žanrovi-ma sportskog spektakla i *reality show*-emisija, s tim da će Balenović upravo model i kulturu *Big Brother*a uzdići u koncept organizacije društva 2084. Kada njegovi stanari uđu u *reality show* pod nazivom Kuća velikog jada na 40 godina (riječ je dakle gotovo o cijelom životnom vijeku pod režimom te šou-emisije te o spremnosti, štoviše vjerovanju, da se autentična egzistencija ostvari isključivo ovjerom kamere i medijskom prezentnošću), njihova su glupava brbljanja baudrillarovska orgija pukog opticaja znakova bez čvrstih referencija i demonstracija posvemašnjeg gubitka značenja. Oslanjajući se na poetičku tradiciju apsurda Eugena Ionesca, Danila Harmsa i Alfreda Jarryja, ujedno bivajući i matakovićevski groteskan, Balenović kroz replike svojih likova pokazuje infantilizirani svijet vječnih derišta koji sustav vrijednosti i životne ambicije grade isključivo prema kriterijima medijske proizvodnje *celebrityja*, dok su s druge strane ti isti mediji i popkulturna industrija kvantitativnom dominacijom stvorili okoliš u kojem je šund sva kultura i izvor znanja. Pa stoga Balenovićevi likovi pretpostavljaju da moraju postojati i Dubrovačke zimske igre kada već postoje Dubrovačke ljetne igre, a da je Isus jedno vrijeme ipak bio popularniji od Beatlesa... Najjezgrovitiji prikaz te uzurpacije znanja i koloniziranja opće kulture trivijalitetima masovne kulture sročan je u sintagmi „general Peyton“ (Balenović 2012: 50).

Iako je Balenović fokusiran na mikrouniverzum *bigbrotherovskog* studija, njegov komprimirani model svijeta i te kako je podudaran sa svijetom u Mlakićevu i Popovićevu romanu, svijetom koji je podijeljen na zone i geta. Naime, kako pojašnjava Bauman, model ponašanja koji *Big Brother* popularizira jest pitanje

„ko koga šalje na deponiju“; ili pre, ko će to *prvi* uraditi, dok još ima vremena da se drugima uradi ono što bi oni rado želeli da urade tebi ako im se pruži šansa (...). Nema načina da se izbacivanje potpuno poništi. Pitanje nije *da li već ko i kada*. (Bauman 2010: 36-37)

„Manje nego ikad je naš današnji svijet nekakav svijet bez granica. Naprotiv, to znači da se one umnožavaju i smanjuju u njihovoj lokalizaciji i njihovoj funkciji, da se rastežu ili udvostručuju, postajući zone, regije, pogranične zemlje u kojima se boravi i živi“ (Balibar, prema Vlaisavljević 2009: 161), jest ono što Mlakić i Popović pokušavaju mapirati svojom prostornom organizacijom društva u zone i geta, vizualizirajući time (ne)vidljive socijalne granice izmiješane i prepletene društvene stratifikacije, radikalizirajući hijerarhiju centra kao mjesta moći u odnosu na marginu ili periferiju ili naglašavajući rastuće društvene jazove prostornim metaforama.

### Zaključak: Kartografija isključivanja

Grad je fundamentalna forma utopije, zapisat će Jameson (Jameson 2005: 4), pa kada Mlakić poseže za prostorom cijelog planeta, tada, kao i u sličnim drugim slučajevima, zapravo imamo svođenje planeta na grad, odnosno na megalopolis, dok će Popović ispoštovati to pravilo i baviti se pitanjem „prava na grad“, kako se zvala i zagrebačka građanska inicijativa protiv kapitalističke privatizacije i eksploatacije javnog prostora i dobra. Prateći kronologiju statusa grada u hrvatskoj prozi, Krešimir Nemeč konstatira dugu tradiciju negativističkoga odnosa hrvatskih književnika prema urbanome prostoru kao mjestu gdje njihovi likovi degeneriraju i propadaju, a nakon „urbanih himni“ osamdesetih (od kojih je jednu napisao i Edo Popović prvijencem *Ponoćni boogie*), uslijed tranzicijskih procesa negativistički se odnos obnavlja:

Svojim brutalnim i pesimističkim slikama literarna reprezentacija tranzicijskoga grada vraća nas davno unatrag i podsjeća na mračne kovačićevske vizije urbanoga prostora kao oživotvorenja biblijske Sodome i Gomore. (Nemeč, 2010: 229)

zaključujući da je za suvremene hrvatske književnike grad ponovno postao žarište, gusta koncentracija cijelog spektra negativnosti tranzicije, globalizacije i neoliberalnog kapitalizma.

Robert Zecker će u povodu analize popkulturnih prezentacija grada upozoriti kako stereotipi i predodžbe formirani tim putem nisu nimalo bezazleni, nego se upisuju čak i u politička uvjerenja jer

čitatelji rijetko odjeljuju informacije koje primaju iz popularne kulture kao ‘puku fikciju’ i činjenice koje su prigodna osnova za razvijanje nečijeg političkog uvjerenja. Film, romani, crtici i drugi popkulturni proizvodi djeluju u tandemu s medijima,

poviješću u drugim tobože ozbiljnim žanrovima konstruiranja svjetonazora. (Zecker 2008: 10)

a Edo Popović, upisujući teze antiglobalističke knjige *Doktrina šoka* Naomi Klein, radikalizira odnos hrvatskih autora prema gradu kao poligon tranzicije tako što ga pretvara u otuđeno Drugo, korporativnu utvrdu i hram kapitalizma, strano tijelo koje je posve monopolistički privatizirano za Baumanove prakse i povlastice „lakog“, „fluidnog“, „softverskog“ kapitalizma.

Za Popovićevu radikaliziranu verziju *mappe mundi*, sažete u okvire grada, u urbanome prostoru više nema prijelaznih poluzona heterotopija, oaza, niša i punktova makar i pasivnog otpora (u ostatku tranzicijske proze to su uglavnom kafić i kvart), liminalnog prostora općenito, nego postoji jasno povučena demarkacija urbanoga kao prostora eksploatacije okruženoga prostorom isključenih. Popović to ispisuje iz uvjerenja da je kapitalistička kolonizacija grada i pretvaranje cjelokupnoga urbanoga organizma u sterilno „ne-mjesto“ jedna od najgorih posljedica suvremenih procesa barbarizacije, a svakako predstavlja snažnu sliku, snažniju i od Mlakićeve, o prirodi isključenosti i problema koji Bauman formulira riječima:

Neki od nas, koji su već na debljem kraju negativne globalizacije, mahnito žele da pobjegnu i da se osvete. Oni koji su još uvijek pošteđeni plaše se da njihov red da urade isto može da dođe – i doći će. (Bauman 2010: 115)

To je pozicija iz koje se gore opisanim strategijama i pokušajima javljaju hrvatski distopičari, međutim ne izbavljajući se iz paradoksa koji je rezimirao Mark Fisher: „Kapitalizam bešavno zauzima obzore onoga što je mislivo.“ (Fisher 2011: 21)

## Izvori i literatura

Balenović, Ivo. 2012. *2084: Kuća velikog jada*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Baudrillard, Jean. 2001. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Bauman, Zygmunt. 2011. *Tekuća modernost*. Zagreb: Pelago.

Bauman, Zygmunt. 2010. *Fluidni strah*. Novi Sad: Mediterran publishing.

Bauman, Zygmunt. 2009. *Identitet*. Zagreb: Pelago.

Fisher, Mark. 2011. *Kapitalistički realizam*. Zagreb: Naklada Ljevak.



- Horvat, Srećko. 2008. *Budućnost je ovdje – Svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Horvat, Srećko. 2007. *Znakovi postmodernog grada*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the Future*. New York – London: Verso.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Katunarić, Vjerran. 2012. *Putovi modernih društava*. Zagreb: Antibarbarus.
- Klein, Naomi. 2008. *Doktrina šoka*. Zagreb: VBZ.
- Kolanović, Maša. 2008. „Što je urbano u urbanoj prozi?“ *Umjetnost riječi* 1–2, 69–89.
- Mlakić, Josip. 2012. *Planet Friedman*. Zagreb: Fraktura.
- Mrakužić, Zlatan. 2010. *Književnost eskapizma*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Nemec, Krešimir. 2010. *Čitanje grada*. Zagreb: Ljevak.
- Nikolaidis, Andrej. 2010. *Homo Sucker – Poetika apokalipse*. Zagreb Algoritam.
- Popović, Edo. 2011. *Lomljenje vjetra*. Zagreb: Oceanmore.
- Postnikov, Boris. 2013. „Imaginiranje sutrašnjice bez budućnosti“, *Le Monde* – hrvatsko izdanje, br. 10, 3.
- Suvin, Darko. 2010. *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.
- Vlaisavljević, Ugo. 2009. „Od Berlina do Sarajeva – unutrašnje granice i vanjski zidovi“, u: *Zid je mrtav, živeli zidovi*. Ivan Čolović, ur. Beograd: XX vek, Beograd, 2009., str. 159–172.
- Zecker, Robert. 2008. *Metropolis – The American City in Popular Culture*. Westport: Praeger.
- Žižek, Slavoj. 2013. *Godina opasnog sanjanja*. Zagreb: Fraktura.
- Žižek, Slavoj. 2012. *Živjeti na kraju vremena*. Zagreb: Fraktura.

## THE TREND OF DYSTOPIA IN CONTEMPORARY CROATIAN PROSE

### Summary

---

**Igor GAJIN**

Academy of Arts, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek  
Kralja Petra Svačića 1/F, 31 000 Osijek  
gajinigor@gmail.com

In contemporary Croatian prose from 2010 to the present day, there has been an abundant series of novels with dystopian content that has introduced, so to speak, a new genre in the Croatian literary tradition, since in the diachrony of this national literature the dystopian themes have barely been represented. The paper intends to construe the cultural context of the cause of this phenomenon and point to the link in the structure of feelings formed by the processes of transition, globalization and neoliberal capitalism with the manifestation of the intensification of the dystopian genre as a motivated discursive manoeuvre by which social criticism is moved from the present “realistic prose” to “fantasy” imaginings of the future.

**Keywords:** transition, neoliberal capitalism, fantastic, (dys)topia, criticism