

Semantika čudovišnog tijela u spekulativnoj fikciji

Caktaš, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:510789>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-04**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za hrvatski jezik i
književnost

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni)



Ivana Caktaš

Semantika čudovišnog tijela u spekulativnoj fikciji

Diplomski rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni)

Semantika čudovišnog tijela u spekulativnoj fikciji

Diplomski rad

Student/ica:

Ivana Caktaš

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Miranda Levanat-Peričić

Zadar, 2018.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Caktaš**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Semantika čudovišnog tijela u spekulativnoj fikciji** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 21. veljače 2018.

SAŽETAK

Semantika čudovišnog tijela u spekulativnoj fikciji

Polazeći od tijela kao diskurzivne konstrukcije, te pristupajući kategoriji čudovišta kroz Cohenovih sedam teza, u ovom se radu posebna pozornost posvećuje ulogama tjelesne čudovišnosti u značenjskim sustavima romana koji pripadaju žanru spekulativne fikcije, a tematski se određuju kao distopije. U središnjem dijelu rada analizira se semantika čudovišnog tijela u sedam izabranih književnih djela: *Sluškinjina priča* (1985.) *Gazela i Kosac* (2003.), *Godina potopa* (2009.), *Ludi Adam* (2013.) Margaret Atwood; *Kis* (2010.) Tatjane Tolstoj; *Sanjaju li androidi električne ovce?* (1968.) Phillipa K. Dicka i *Planet Friedman* (2012.) Josipa Mlakića. Zajedničko je obilježje navedenih tekstova da za izražavanje kritičkog stava prema suvremenim društvenim problemima koriste obrazac čudovišta u čije tijelo „upisuju“ poruke upozorenja kao karakterističnu žanrovsku konvenciju spekulativne fikcije. Cilj je rada ukazati na značenjske promjene koncepta čudovišta u okviru semantičkih sustava različitih prikaza „mogućih budućnosti“, odnosno aktualnih problema projiciranih u budućnost, u kojima je distopijsko (pr)opisivanje socijalnih i kulturnih vrijednosti posredovano upravo značenjima koje prenosi čudovišno tijelo, u otklonu od onoga što određena književna „zbilja“ postulira kao normalno, ljudsko i prirodno.

Ključne riječi: *semantika tijela, čudovišnost, spekulativna fikcija, distopija, suvoremeni roman*

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Definiranje tijela	3
2. 1. Tijelo čudovišta u književnosti	4
3. Žanr spekulativne fikcije	7
4. Distopijske vizije u romanima Margaret Atwood: od <i>Sluškinjine priče</i> do trilogije <i>Ludi Adam</i>	9
4. 1. Transgenetička čudovišta, modificirane životinje i čudovišna tijela ljudi u trilogiji <i>Ludi Adam</i>	11
4. 2. Tijelo žene u romanu <i>Sluškinjina priča</i>	16
5. Groteskna tijela u romanu <i>Kis</i> Tatjane Tolstoj	19
6. Androidi, kiborzi i „androidizirana“ tijela u romanima Phillipa K. Dicka i Josipa Mlakića	23
6. 1. Semantika androidnog tijela.....	26
6. 2. Semantika humanog tijela	28
6. 3. Semantika animalnog tijela	30
7. Zaključak	33
Popis literature	36

1.Uvod

Premda se pojmu tijela može pristupiti iz različitih perspektiva, za ovaj rad, koji semantiku tijela vezuje uz semantiku čudovišnosti, važno je postmodernističko shvaćanje tijela koje ne uključuje samo materijalne i fizičke nego i diskurzivne manifestacije tjelesnosti. Osim toga, postmodernistički i poststrukturalistički pristupi tijelu otvaraju pitanja spola, roda i seksualnog opredjeljenja, te također statusa tijela u društvu, odnosno opreke između individualnog tijela i njegove pozicije u kolektivu. Pritom je važna Foucaultova sintagma „tijelo kao diskurs“ jer ona pretpostavlja povezanost tijela i mehanizama moći, kontrole i discipline te problem položaja tijela u biopolitičkoj hijerarhiji.

Obzirom da se tijelo može promatrati kao diskurzivni prostor upisivanja socijalnih i kulturnih značenja, ono se vezuje i uz pitanja identiteta te postaje na neki način sistem razlika. U tom smislu pojam tijela vezuje se uz čudovišnost kao oblik njegove reduktivne, krajnje razlike. Naime, čudovište je također diskurzivni konstrukt koji se temelji na opreci prema vladajućoj konstrukciji „ljudskog“ i „prirodnog“, a upravo je tijelo onaj aspekt čudovišnosti koji se percipira kao dominantan, kojim se čudovište identificira kao čudovište. U tom smislu Jeffrey Jerome Cohen (1996.) odredio je čudovišno tijelo kao utjelovljenje specifičnog kulturološkog trenutka određenog vremenom, osjećajem i mjestom, u kojemu se čudovišno tijelo konstituira kao izraz tjeskobe, strasti i straha.

Ovaj rad podijeljen je na sedam poglavlja. Nakon uvodnog dijela pristupa se razmatranju koncepta tijela i čudovišta u odvojenim poglavljima, a zatim se pokušava definirati žanr spekulativne fikcije jer se upravo u književnim tekstovima toga žanra ostvaruje specifična semantička veza tijela i čudovišnosti. Zatim se interpretira specifična semantika tijela čudovišta u izabranim romanima. Zasebno poglavlje posvećeno je distopijskim romanesknim svjetovima Margaret Atwood te interpretaciji semantike tijela u romanu *Sluškinjina priča* i u trilogiji *Ludi Adam* koja obuhvaća romane *Gazela i Kosac*, *Godina Potopa* i *Ludi Adam*. Budući da je za književni svijet romana *Kis* Tatjane Tolstoj iznimno važna uloga tijela koja se vezuje uz koncept groteske, ovo djelo analizira se u zasebnom poglavlju. Također, u okviru promišljanja problema odnosa ljudskog tijela i androiziranog tijela u zasebnom poglavlju uspoređuju se romani *Sanjaju li androidi električne ovce?* Phillipa K. Dicka i *Planet Friedman* Josipa Mlakića.

Cilj je rada ukazati na značenske promjene koncepta čudovišta u okviru semantičkih sustava različitih tekstova. Budući da se značenja mijenjaju s obzirom na tekst, nužno je uočiti

sadržaje i poruke upisane u tijelo u određenom kontekstu. Takvim sagledavanjem semantike tijela čudovišta ukazuje se i na značenjski sustav samog žanra spekulativne fikcije, koji sadrži mnoge prikaze suvremenih problema projicirane u budućnost, a distopijsko (pr)opisivanje socijalnih i kulturnih vrijednosti posredovano je upravo značenjima koje prenosi čudovišno tijelo, u otklonu od onoga što određena književna „zbilja“ postulira kao normalno, ljudsko i prirodno.

2. Definiranje tijela

Iako se čini samorazumljivim, tijelo je kompleksan pojam kojemu se može pristupiti iz aspekta različitih disciplina, a pritom se javljaju i različiti pristupi koji se ne mogu uvijek usuglasiti. Robyn Longhurst ističe da definiranje tijela djeluje apsurdno, jer svi „imamo“ tijelo ili „jesmo“ tijelo. Unatoč tomu, različiti pokušaji definiranja i razumijevanja tijela javljaju se od starih Grka do postmodernizma (Longhurst, 2008: 129). Danijela Marot Kiš i Ivan Bujan ističu uključenost tijela u oblikovanje „identitetskog obrasca osobe“, odnosno „slike o sebi“. U tom smislu tijelo ima dvostruku ulogu, onu koja se temelji na biološkim aspektima („tjelesnu shemu“) i onu koja je vezana uz kulturološku nadogradnju („tjelesnu sliku“). Premda je tijelo uvijek biološki određeno, što znači da je uključeno u „primarni doživljaj okoline i interakciju s njom uz pomoć perceptivnog sustava i motoričkih sposobnosti“, usprkos tomu ono sadrži više značenja od samog biološkog, dapače, upravo biološki aspekt omogućuje formiranje različitih praksi, stavova i sustava vrijednosti, odnosno nadogradnju kulturološkog aspekta „tjelesne slike“ (Marot Kiš i Bujan, 2008: 112).

Interes za različita značenja tijela pokazale su i mnoge feministkinje, kao što je Moira Gartens, koja je zastupala stav da ne postoji samo jedno tijelo, već „tijela“ u množini. (Longhurst, 2008: 129). Takva tvrdnja onemogućila je jednostavno definiranje tijela jer ističe različitost tijela i nemogućnost svođenja na jedno tijelo:

„Tijelo – bilo bebe, bilo djeteta, bilo odrasle osobe – površina je društvenog i kulturnog upisivanja: ono je stanište subjektivnosti; mjesto je užitka i boli; javno je i privatno; ima propusnu među kroz koju prolaze tekuće i krute tvari; materijalno je, diskurzivno i fizičko.“ (Isto:130).

Feministkinje su istakle kulturološki aspekt tijela i mnogostrukost tijela. Uz to, od 1990-ih godina razmatrale su rod i spol kao dva konstrukta koja se međusobno nadopunjuju, za razliku od feministkinja 1970-ih i 1980-ih godina koje su odvajale i razlikovale rod (društvena konstrukcija uloga i odnosa) od spola (biološko tijelo) (Isto: 130). Razumijevanje tijela očitovalo se dalje u društvenim znanostima, u kojima su se razvijali različiti pristupi, kao što su psihoanalitički, fenomenološki i kulturni pristup (Isto: 131). Kulturni je pristup fundamentalan za shvaćanje kulturnih i društvenih sustava koji se upisuju u tijelo.

U današnjem suvremenom svijetu pridaje se velika pozornost tijelu, ono je medijski izloženo i sveprisutno u konzumerističkom društvu. Iz tog razloga važna je veza koju tijelo uspostavlja s identitetom. Tijelom doživljavamo svijet oko nas, njime percipiramo informacije iz okoline pa je u tom smislu tijelo ujedno i „prvo utočište identiteta osobe“, dok je proces formiranja identiteta dvostruko usmjeren: „od tijela kao središta prema okruženju u kojemu ono postoji“ i obratno (Marot Kiš i Bujan, 2008: 111). Okruženje utječe na tijelo ideološkim praksama, „hijerarhijom, stereotipima, predrasudama i kulturološki uvjetovanim normama“ (Isto). U današnjem se vremenu u različitim vrijednosnim hijerarhijama promiču određena značenja tijela, koja uključuje izgled i fizičke sposobnosti, a samim time stvara se slika poželjnog ideala. Konstrukt idealnog tijela povezan je s potrebom za moći jer je tijelo samo kulturalni aparat kojemu se pripisuje moć. U tom smislu Enver Kazić ističe Foucaultovu sintagmu „tijelo kao diskurs“ jer ona predstavlja „određeni sistem upisanih i neprenosivih značenja“, kao i „grupu određenih praksi, predstavljanja i veza koje strukturiraju tijelo i njegovu poziciju u društvu“ (Kazić, 2016: 2). Takvo shvaćanje tijela iznimno je važno u 21. stoljeću zbog utjecaja masovnih medija koji promiču tijela marketingom. Razvio se vrijednosni sustav u kojemu su određena tijela prihvatljivija od drugih, odnosno predodžbe „savršenog“ i „normalnog“ reklamirane su, dok je sve ono što se ne uklapa u promovirane dimenzije marginalizirani ostatak. Takav sustav je razvio niz binarnih opozicija, kao što su: duhovno i tjelesno, stalno i promjenjivo, lijepo i ružno, zdravo i nezdravo, dobro i loše, poželjno i nepoželjno te prihvatljivo i neprihvatljivo. Sve navedene opozicije zastupljene su u književnim svjetovima spekulativne fikcije, budući da se u projekcijama budućnosti nastoje prikazati aktualni društveni problemi, osobito oni koji se vezuju uz propitkivanje kategorija ljudskog i prirodnog.

2.1. Tijelo čudovišta u književnom tekstu

Čudovišta se pojavljuju u nizu različitih tekstova, stoga ih nalazimo od drevne mezopotamske književnosti do suvremenosti, gdje igraju osobito ulogu u mitskim pripovijestima borbe s junakom, odnosno arhetipskom obrascu sukoba koji ima za cilj promoviranje određenih društveno prihvatljivih vrijednosti koje se vezuju uz tijelo junaka.

„Prolaze stoljeća, izmjenjuju se civilizacije, razvijaju novi mediji, a obrazac junaka i čudovišta odolijeva, prilagodljiv i fleksibilan poput neizlječive i urođene bolesti od koje pati

tkivo pripovijedanja u svim kulturama. Budući je riječ o obrascu utemeljenom na konfrontaciji i kontrastu, u zastrašujućem i odvratnom tijelu čudovišta svoje mjesto našlo je sve ono što određeno društvo smatra bolesnim, nastranim i lošim, dok idealizirana slika koju utjelovljuje junak iscrpljuje gotovo sve pozitivne mogućnosti u skladu s predodžbama kulture kojoj pripada“ (Levanat-Peričić, 2008: 531).

Tijela čudovišta oprečna su dominantnoj konstrukciji ljudskog, a njihova fizionomija prikazuje se hibridnošću i prekomjernošću (Levanat-Peričić, 2014: 283). Pojam hibridnosti nosi biološke i lingvističke konotacije, a za razumijevanje tijela čudovišta važna je biološka konotacija jer opisuje hibridno tijelo. Katharyne Mitchell definira organski hibrid kao tijelo koji „nosi fizičke tragove elemenata heterogena podrijetla, ali pojavljuje se kao zasebni entitet, kao samosvojna stvar“ (Mitchell, 2008: 245). Uz to, Katharyne Mitchell naglašava da hibridnost pruža „najširi interpretativni okvir za ideju kreativna procesa miješanja koji vodi formiranju nečega što je bjelodano novo i drukčije, ali što sadrži (često proturječne) tragove svojih prethodnika“ (Isto: 246). Prema tome, novonastalo organsko tijelo može sadržavati čak i kulturološke tragove različitih civilizacija, o čemu iscrpno govori Jeffrey Jerome Cohen u svojim sedam teza o čudovišnosti (1996).

Cohenovih sedam teza nastoje obuhvatiti sve aspekte čudovišnosti. Prva teza nadopunjava sve naknadne, a u njoj se tvrdi da je „tijelo čudovišta tijelo kulture“¹. U tom slučaju nemoguće ga je odvojiti od kulture i društva jer čudovište je projekcija tog društva. Pri odgonetanju zagonetki čudovišnog odgoneta se društveno, jer čudovište je odraz i produkt određene kulture. U skladu s tim, tijela čudovišta u spekulativnoj fikciji često odražavaju ekološke, rodne, političke, ideologijske i druge aktualne probleme.

Druga Cohenova teza glasi „Čudovište uvijek pobjegne“², a odnosi se na tragove tj. materijalne dokaze koje čudovište ostavlja. Tijelo čudovišta sastoji se i od njegovih fragmenata, kao što su otisci prstiju, talismana zubi, kandža, silueta, sjena itd.. Takvi ostaci ukazuju na bliskost ili stanište čudovišta, dakle, djeluju kao dio tijela. Drugim riječima, čudovišta su istodobno i tjelesna i izvantjelesna, što znači da žive i kroz tragove koje ostavljaju iza sebe.

¹ „Thesis I: The Monster's Body Is a Cultural Body“ (Cohen 1996: 4).

² „Thesis II: The Monster Always Escapes“ (Isto).

Treća teza glasi „Čudovište je nagovještaj kategorijalne krize“³, što znači da čudovište izbjegava jednostavnu klasifikaciju i remeti prirodni i društveni poredak. No, upravo zato što prijeti poništavanju razlika, čudovište je opasno. Osim toga, zbog svoje „ontološke liminalnosti“ čudovište se pojavljuje u doba društvene krize. Samim tim što je hibridno i izbjegava kategorizaciju, čudovište je opasno i stoga pojavljivanje čudovišta zahtjeva preispitivanje društvenih vrijednosti, stavova, etike i morala (Isto: 6).

Četvrta je Cohenova teza – „Čudovište prebiva na vratima razlike“⁴, a prema njoj čudovišni aspekt je onaj koji se percipira kao „drugost ili različitost“. Čudovišta reprezentiraju izvanjsko, a čudovišna razlika počiva na kulturološkom, političkom, rasnom, ekonomskom i seksualnom aspektu (Isto: 7). Stoga žene, kriminalci, pripadnici drugih rasa, mentalno i fizički oboljeli mogu biti prikazani kao čudovišta iz aspekta dominantnih diskursa ili iz perspektive identiteta koji prisvajaju pravo na reprezentaciju. Takve primjere nalazimo u romanu *Sluškinjina priča* i u trilogiji *Ludi Adam*.

Peta Cohenova teza glasi „Čudovište nadgleda granice mogućeg“⁵, a odnosi se na zabranu i zaustavljanje kretanja izvan dozvoljenih intelektualnih, seksualnih i geografskih granica. Čudovišta definiraju i kroje granice, nalaze se na opasnim i zabranjenim mjestima koja nas izazivaju da ih istražimo. Sprječavaju mobilnost razgraničavanjem prostora i kažnjavaju znatiželju, stoga sigurnost nalazimo u poznatim i zaštićenim prostorima. Čudovište nas odbija od žudnje za otkrivanjem novih spoznaja, a utočište nalazimo u vlastitom domu jer prelaskom granice nema povratka.

Šesta teza „Strah od čudovišta je zapravo vrsta požude“⁶ odnosi se na žudnju prema čudovišnim i zabranjenim praksama. Preziremo čudovišta, ali im istovremeno zavidimo na njihovoj slobodi. Riječ je o simultanom odbijanju i privlačenju koja uzrokuje trajnu kulturološku popularnost čudovišta (Isto:17).

U posljednjoj tezi „Čudovište se nalazi na pragu...nastanka“⁷ Cohen ističe da čudovište kao društveni konstrukt traži preispitivanje kulturalnih pretpostavki rase, roda i spola (Isto: 20). Postoji diskurs o „zdravom“, „normalnom“ i „prirodnom“ tijelu, a taj se diskurs razlikuje od epohe do epohe, od kulture do kulture. Međutim, nikako ne postoji jedinstven, svemoćan, općeprihvaćen stav o tome što bi „prirodno“ i „normalno“ tijelo trebalo

³ „Thesis III: The Monster is Harbinger of Category Crisis“ (Isto: 6).

⁴ „Thesis IV: The Monster Dwells at the Gates of Difference“ (Isto: 7).

⁵ „Thesis V: The Monster Polices the Borders of the Possible“ (Isto: 12).

⁶ „Thesis VI: Fear of the Monster is Really a Kind of Desire“ (Isto: 16).

⁷ „Thesis VII: The Monster Stands at the Threshold...of Becoming“ (Isto: 20).

biti. Upravo zato javlja se pojam čudovišnog tijela oblikujući se u tim diskurzivnim procjepima, u otklonu od onoga što određena epoha, kultura ili tekst smatra normalnim i prirodnim.

Polazeći upravo od Cohenove definicije prema kojoj je čudovište „kategorija koja izmiče čvrstom klasifikacijskom sustavu, a kao predmet kulturalnih studija predstavlja kôd ili obrazac utemeljen na prekomjernoj prisutnosti (višku) ili odsutnosti (nedostatku) koje remeti općeprihvaćenu konstrukciju ljudskog i prirodnog“, Miranda Levanat-Peričić u svom pristupu čudovišnosti istaknula je određene kulturološke znakove drugosti koji su presudni za detektiranje „čudovišne Drugosti“. U tom smislu otkloni koji diskurzivno oblikuju čudovišnost predstavljaju se „kroz nedostatak ili višak elemenata koji se u prehrani, jeziku staništu ili odijevanju smatraju krucijalnim za predodžbu o 'ljudskom' ili 'prirodnom'“. Prema tomu, znakovi čudovišne Drugosti detektiraju se u diskursu o čudovišnom mjestu, čudovišnom jeziku, čudovišnoj prehrani i čudovišnom porijeklu (Levanat-Peričić, 2014: 274-275). Navedena obilježja pokazat će se važnima pri formiranju čudovišnog identiteta u romanima spekulativne fikcije koje ćemo analizirati.

3. Žanr spekulativne fikcije

Prema Mareku Oziewiczu, termin „spekulativna fikcija“ razvio je tri različita značenja kroz povijest:

1. Spekulativna fikcija je podžanr znanstvene fantastike i narativ koji stavlja fokus na čovjeka umjesto na tehnologiju.
2. Spekulativna fikcija žanr je suprotan znanstvenoj fantastici, iz razloga što tematizira moguće i ostvarive svjetove budućnosti.
3. Spekulativna fikcija je kategorija za sve žanrove koji odstupaju od oponašanja svakodnevnog života (Oziewicz, 2017: [http](#)).

Prvu navedenu definiciju iznio je Robert A. Heinlein 1941. godine, no ona je danas uglavnom odbačena. Marek Oziewicz smatra da Heinleinov pristup spekulativnoj fikciji kao podžanru znanstvene fantastike nije ispravan jer isključuje fantastiku, horor i druge nemimetičke žanrove (Isto). Uz to Heinleinova definicija ograničava žanr znanstvene fantastike svodeći ga na isključivu tematizaciju tehnoloških problema. Sukladno tome

ograničava se i žanr spekulativne fikcije. Premda Heinleinovo definiranje nije prihvaćeno, njegov termin „spekulativna fikcija“ je zaživio i inspirirao mnoge autorice 1970-ih godina, kao što su Ursula K. LeGuin, Doris Lessing i Margaret Atwood. Margaret Atwood koristi pojam 1980-ih godina opisujući svoj distopijski roman *Sluškinjina priča* (1986.), a obilježja tog žanra Oziewicz uočava i u njezinim kasnijim romanima *Gazela i Kosac* (2003.), *Godina potopa* (2009.) te *Ludi Adam* (2013.).

Prema distinkciji koju ističe Margaret Atwood inzistirajući na tome da njezini romani pripadaju žanru spekulativne fikcije, znanstvena fantastika obuhvaća radnje koje nisu moguće u stvarnosti, kao što je invazija Marsovaca i općenito književne konstrukcije nalik imaginarnim svjetovima H. G. Wellsa, a nasuprot tomu, spekulativna fikcija odnosi se na radnje koje su potencijalno ostvarive, iako se nisu još dogodile (Atwood, 2011: http). No, Marek Oziewicz ističe da je problematično samo polazište „mogućih budućnosti“ kao glavne odrednice žanra spekulativne fikcije, iz razloga što su takvi prikazi budućnosti već viđeni u utopijama krajem 19. i početkom 20. stoljeća (Oziewicz, 2017: http). Uz to, Margaret Atwood ograničava žanr znanstvene fantastike pripisujući mu samo irealne radnje. Unatoč tomu aspekt budućnosti još uvijek je čest predmet rasprava kada se govori o spekulativnoj fikciji, no „moguća budućnost“ ne može biti temeljna odrednica žanra.

Treća definicija termina „spekulativna fikcija“ opisuje pojam kao široko polje kojemu pripadaju različita nemimetička djela. Prema toj definiciji spekulativna fikcija obuhvaća podžanrove fantastike i znanstvene fantastike, ali i sve druge nemimetičke žanrove koji su derivirali iz ta dva žanra (Isto). Na tragu rečenoga, Annie Neugebauer nabroja podvrste koje pripadaju spekulativnoj fikciji kao što su distopije, post-apokaliptične priče, alternativna povijest, magijski realizam, začudne priče, *steampunk* itd. (Neugebauer, 2014: http). Marek Oziewicz također naglašava da spekulativna fikcija obuhvaća i različite književne oblike, da je zastupljena u kratkim pričama, novelama, romanima, grafičkim romanima, slikovnicama, stripovima i poeziji; uz to se pojam shvaćen u najširem smislu proteže i na različite medije, odnosno na dramu, film, radio, televiziju, kompjuterske igrice i tomu slično. Upravo zbog obuhvaćanja različitih književnih formi i medija Oziewicz smatra da je teško izdvojiti specifične poetičke odrednice spekulativne fikcije, te stoga kao glavno obilježje ističe da „žanr u svojoj zbujujućoj heterogenosti ispituje normativne pojmove o stvarnosti“ (Isto). U vezi toga, Miranda Levanat-Peričić također smatra da je spekulativna fikcija obilježena sklonošću prema „bioetičkim i biopolitičkim endističkim temama“ (Levanat-Peričić, 2014: 2).

Sklonost prema takvim temama ukazuje na neograničen prostor spekulativne fikcije koji njeguje nemimetičke tradicije multikulturnog svijeta.

U čitavoj žanrovskoj zbrci postaje jasno da se termin spekulativne fikcije može koristiti u užem i širem smislu. Margaret Atwood spekulativnu fikciju opisuje u najužem smislu kao podžanr, dok Marek Oziwicz koristi širi smisao, što se primjećuje po mnogim hibridnim vrstama koje navodi.

Odabrani spekulativni romani u ovom diplomskom radu po svojoj su tematici distopijski, stoga je potrebno pobliže definirati distopiju. Distopija je verbalna konstrukcija, ona je imaginarna, često mračna i postapokaliptična vizija neodređene budućnosti. Usko je povezana s pojmom utopije, no nije njezina suprotnost. Utopija i distopija međusobno se nadopunjuju, jedno uvijek nastaje kao reakcija na drugo. Distopija nastaje kao upozorenje na suvremeno stanje svijeta u nadi za postizanjem utopije. U svim analiziranim distopijskim romanima prisutna je želja za postizanjem utopije koja se provodi hiperboliziranjem aktualnih problema globalne suvremenosti.

4. Distopijske vizije u romanima Margaret Atwood: od *Sluškinjine priče* do trilogije *Ludi Adam*

Trilogija *Ludi Adam* i roman *Sluškinjina priča* predstavljaju fingirani odgovor na suvremenu situaciju kulturne krize. Iako se u ovim književnim svjetovima iznose pretpostavke onoga što se može dogoditi u budućnosti, u njima ipak dolazi do preplitanja vremenskih planova prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Izmjenjivanje temporalnih aspekata karakteristično je za žanr distopije kojemu pripadaju navedeni romani. Prema Coral Ann Howells primarna je funkcija distopije poslati znak upozorenja čitateljima; upozorenje implicira mogućnost izbora, a izbor ukazuje na postojanje nade (Howells, 2006: 161). Distopijske teme najčešće su negativne, a učestalo i postapokaliptične anticipacije budućnosti, no one ne izuzimaju nadu, već ukazuju na mogućnost promjene, tj. otklanjanja opasnosti. U tom smislu ovi romani pripadaju i (nadređenom) žanru spekulativne fikcije, u okviru kojega su distopije česta pojava. No, unatoč pripadnosti istom žanru, *Sluškinjina priča* i trilogija *Ludi Adam* nude sasvim drugačiji povijesni kontekst. *Sluškinjina priča* napisana je krajem 20. stoljeća, dok je trilogija *Ludi Adam* nastajala početkom 21. stoljeća. Dok je *Sluškinjina priča* proizvod 1980-ih godina, nastala kao odgovor na tadašnje političke i religijske trendove

Sjedinjenih Američkih Država, prvi dio trilogije, roman *Gazela i Kosac* objavljen 2003. godine, projicira strahove od globalne katastrofe na tragu biopolitičkih tema i ekološkog endizma u kojemu svijet postaje eksperiment bez kontrole i nadzora. Prema Coral Ann Howells, romani dijele propale utopijske vizije, otpor prema prevladavajućem režimu, priče preživjelih pojedinaca i sadrže otvorene završetke (Howells, 2006: 161). No, Howells u svom čitanju zamjećuje različite pristupe rodu i narativnim pozicijama u okviru ovih romana te posebno ističe kako primjena ženskog pripovjedača u prvom licu mijenja muški distopijski žanr, kakav je slučaj u *Sluškinjinoj priči*. Za razliku od toga, pripovijedanje u romanu *Gazela i Kosac* odvija se iz perspektive protagonista u trećem licu, što je uobičajeno za tradicionalni distopijski narativ. (Isto: 164). Njezin je pristup korektan s obzirom da uspoređuje samo *Sluškinjinu priču* i *Gazelu i Kosca*. Međutim, treba obratiti pozornost na čitavu trilogiju jer već sljedeći roman, *Godina Potopa*, mijenja protagonista Snježnog djevojkom Toby koja postaje središnji lik romana. Samim tim mijenja se i rodna perspektiva cijele trilogije; Snježni ipak nije posljednji čovjek na svijetu, žensko tijelo nije zanemareno. No, Coral Ann Howells nije mogla uključiti ove podatke u svoju interpretaciju jer je rad napisala 2006. godine kada *Godina Potopa* i *Ludi Adam* nisu još bili objavljeni. Svakako, hipotetsko polazište ovih romana sasvim je drugačije. Sva četiri romana postavljaju spekulativno pitanje „Što ako?“, ali nastavak postavljenog pitanja u romanu *Sluškinjina priča* različit je od onog postavljenog u trilogiji *Ludi Adam*. *Sluškinjina priča* zamišlja totalitarni režim koji je ovladao Sjedinjenim Američkim Državama i predstavlja hipotetičke probleme vezane uz status (ne)moći žene i položaja ženskog tijela u društvenoj hijerarhiji. U tom distopijskom svijetu zamišljena ekološka katastrofa rezultira porastom slučajeva neplodnosti, razvojem kršćanskog fundamentalizma i napadom na feminizam. S druge strane, trilogija *Ludi Adam* obuhvaća brige uzrokovane napretkom bioloških znanosti, dakle teme genetskog inženjeringa i manipulacije genima. Distopijske vizije *Sluškinjine priče* zaokupljene su zlouporabom ljudskih prava i opresivnim djelovanjem nad ženama. Roman ukazuje na probleme socijalne i političke agende. *Ludi Adam* također problematizira socijalne i političke probleme, ali težište stavlja na zlouporabu znanstvene moći, a ne samo državnog aparata. Genetskim inženjeringom nastala su transgenetička čudovišta tj. humanoidna bića u okviru postapokaliptičnog prostora.

Vremenske i prostorne odrednice romana su slične, riječ je o bliskoj budućnosti na području Sjedinjenih Američkih Država, radnja *Sluškinjine priče* odvija se 2005. godine, dok se u *Gazeli i Koscu* odvija 2025. godine. Diferencirana spekulativna polazišta dovode do

drugačijeg pristupa tijelu čudovišta. *Sluškinjina priča* prikazuje žensko tijelo čudovišnim zbog opresivnog stanja društva u kojemu ono postaje predmet lišen ljudskih prava. Trilogija *Ludi Adam* prikazuje čudovišta nastala znanstvenim modifikacijama, stoga je kontekst navedenih romana nužan za razumijevanje specifične semantike tijela koja se u njima razvija.

4.1. Transgenetička čudovišta, modificirane životinje i čudovišna tijela ljudi u trilogiji *Ludi Adam*

Margaret Atwood ovom trilogijom nudi različite semantičke mogućnosti čitanja tijela čudovišta. Tijela čudovišta koja se pojavljuju u navedenim romanima klasificirala sam u tri skupine: genetički modificiranu novu vrstu, nakazne modificirane životinje i čudovišna tijela ljudi. Genetski modificiranu humanoidnu vrstu je stvorio Kosac kada je puštanjem virusa istrijebio glavninu populacije i time stvorio stanje postapokalipse. Koščevo polazište dijelom je bilo utopijsko jer je želio osigurati preživljavanje superiorne nove vrste. Likom Kosca Margaret Atwood kritizira probleme naglog napretka znanosti i time šalje znak upozorenja svojim čitateljima i svijetu. Kosac doživljava ljudski rod kao manjkavu vrstu i odlučuje ju zamijeniti boljom. On stvara hibride, svoju djecu, takozvane Koščiće koji nadomještaju sve trenutne ljudske mane:

„Mogli su se stvoriti čitavi narodi s unaprijed izabranim osobinama. Bit će velika potražnja za ljepotom, naravno. Kao i za poslušnošću: nekoliko svjetskih vođa izrazilo je zanimanje za to“ (Atwood 2003: 296).

Svaki je Koščić lijep u smislu ostvarivanja konstrukta idealnog tijela, za razliku od opisa starijih čudovišta koja su smrdljiva, nečista, odbojna i otrovna. Koščići su mogli biti crni, bijeli, žuti, smeđi, svih mogućih boja kože. Važno je naglasiti da je kod njih uklonjen rasizam i narod Rajskog Vrta ne registrira boju, a takvom karakteristikom Atwood izravno kritizira rasnu nesnošljivost. Uz to Koščeva djeca programirana su da umru s trideset i pet godina jer starenje kod ljudi uzrokuje tjeskobu, koja mora biti uklonjena. Oni mogu probavljati neobrađeno bilje, stoga se hrane samo lišćem, bobicama, travom i korijenjem. Prehrana čudovišta je važan dio identiteta jer često određuje granicu humanog i nehumanog. Koščići se hrane samo biljem ali su unatoč tome čudovišni jer se percipiraju kao „drugost“. Nadalje, oni recikliraju vlastiti izmet, što je ekološki prihvatljivija solucija. Otporni su na ultraljubičasto

zračenje, imuni su na određene mikrobe i u svom tijelu imaju ugrađeno sredstvo protiv komaraca. Oni se pare sezonski, kada ženka poplavi tada je spremna za parenje. Osim toga, nedostaju im živčani spojevi za stvaranje hijerarhije. Takva neurološka značajka iznimno je važna jer se njom iznosi negativan stav prema hijerarhijskom sustavu. Umno svojstvo nedostatka hijerarhije je ideal, želja za postignućem utopije, ali i ujedno kritika na suvremeno kapitalističko društvo koje aktualizira hijerarhijske odnose. Koščići su stvoreni da budu na vrhu hijerarhijske piramide, odnosno da budu nova i bolja vrsta. Premda je Kosac umjetnost smatrao nepotrebnom u vrijednosnom sustavu novog društva, Koščići su sposobni kreativno se izražavati. U romanu *Gazela i Kosac* izgrađuju improvizirani kip koji nalikuje na Snježnog. Umjetničko stvaralaštvo negativno se iščitava:

„Čuvaj se umjetnosti, govorio je Kosac. Čim počnu raditi umjetnost, bit će nevolja. Simbolično razmišljanje bilo koje vrste značit će pad, smatrao je Kosac. Ubrzo će izmisliti idole, sprovode, grobne darove, zagrobni život, grijeh, pismo, kraljeve, ropstvo i rat.“ (Isto: 346).

Koščići su čudovišni jer se suprotstavljaju općeprihvaćenoj konstrukciji ljudskosti, a njihova artificijelnost opasna je za društvo jer ih se zbog kulturnih razlika percipira kao „drugost“, iz tog razloga se prema njima ne može razviti odnos povjerenja. Koščići ujedno doživljavaju ljude kao druge:

„Imali su drugu kožu kao ti – kaže Napoleon. – Jedan je imao perje na licu kao ti.“ (Isto: 349).

Česta referiranja na kožu nisu slučajna, već odaziv na suvremene multikulturalne probleme. Premda Koščići ne personificiraju nijednu poznatu kulturu, autorica se već referirala na druge humane kulture uvodeći „Djecu Vrtlara“ i „Teks-Meksikance“. Kao potpuna novotvorina, Koščići mogu otvoriti niz pitanja, prije svega ona koja se odnose na mogućnost nastanka nove hibridne vrste. Tom strepnjom završava čitava trilogija, ostavljajući površni utisak sretnog kraja. Margaret Atwood ovakvom semantikom tijela potvrđuje svoje „ustopijske“ spekulacije i ostavlja prostor za čudovišta koja ironično rečeno „nisu Marsovci“. Roman *Ludi Adam* otvara niz drugih hipotetskih scenarija, među kojima se nalazi razmnožavanje Koščića i preživjelih ljudi te razvija zastrašujuću pomisao na mogućnost sasvim nove hibridne vrste u kojoj se spaja ljudsko i neljudsko. Razloge zbog kojih ova pomisao izaziva tjeskobu može se analizirati u kontekstu zapažanja Danijele Marot Kiš koja

ističe kulturološku determiniranost određenih tjelesnih procesa važnih za oblikovanje identiteta:

„Ljudi pridaju kulturološka značenja različitim tjelesnim procesima i pojavama: rađanju, seksu, smijehu i plaču, rumenilu...i procjenjuju produkte tjelesnih procesa (znoj, suze, krv, slinu...) različito u različitim kulturama (...) Činjenica da je velik dio kulturalnih tabu tema i mitova povezan s tijelom i tjelesnim procesima (seks, menstruacija, rađanje) potvrđuje hipotezu o povezanosti tijela, kulture i ideologije s procesom formiranja identitetskih obrazaca.“ (Marot Kiš, 2008: 114).

Košćići i ljudi različito doživljavaju tjelesne procese, što se osobito manifestira u različitom pristupu trudnoći i spolnim odnosima, odnosno temi razmnožavanja i prokreacije. Dok ljudska populacija u trilogiji spolnim odnosima pridaje osjećaje nelagode ili užitka, ovisno o pristanku na čin, nasuprot tome Koščići ne pripisuju spolnim odnosima nikakve osjećaje. Usto, u postapokaliptičnom svijetu trudnice osjećaju strah i tjeskobu tijekom trudnoće, dok Koščići izražavaju radost i željno očekuju novu vrstu unatoč tomu „što neki od nas poplave, a neki od nas ne“ (Atwood, 2013: 468). No, premda ljudi i Koščići imaju posve različite kulturološki i biološki uvjetovane identitetske obrasce, u trilogiji se javlja utopijska žudnja za suživotom između dviju različitih zajednica. Pritom se od strane drugih ljudi javlja istinska strepnja zbog opstanka neljudske vrste. U romanu *Godina potopa* tri djevojke su trudne, no jedna je bila silovana. Vjerojatnost da djevojka rodi dijete kriminalca je zastrašujuća. Porodi međutim nisu prikazani u romanu i kraj ostaje otvoren. Paradoksalno, postapokalipsa je prikazana utopijski, dok su apokalipsa i vrijeme prije nje distopijski. Mogućnost začeca s kriminalcem označava i širenje njegovoga genetskog koda, a takva radnja označava cikličnost, odnosno vraćanje u početni distopijski ambijent u kojemu opstaju čudovišni ljudi.

Iako je čudovišnost ljudskog tijela jedna od središnjih tema u romanima *Godina Potopa* i *Ludi Adam*, ipak se već na početku romana *Godina Potopa* ukazuje na destruktivnost ljudskog kolektiva kao na oblik otklona od „normalnog“ ponašanja:

„Gomila je bijesno urlala na njih, bacala cigle i kamenje: oni hoće proći, oni hoće pobjeći iz grada. Što su htjeli branitelji barikada? Pljačku, nema sumnje. Silovanje, novac i druge beskorisne stvari.“ (Atwood, 2016: 21).

Monstruoznost je upisana i u nazive različitih društvenih skupina kao što su „Crni crvendaći“, „Izajini vukovi“, „Azijske fuzije“ i „Teks-Meksikanci“, ali i u tjelesnom opisu pojedinih likova. Tako primjerice Blanco predstavlja čudovišni lik, žene ga među sobom nazivaju „Ljiga“. Kao šef „Tajnoburgera“ Blanco vodi mnogo ilegalnih poslova, no to mu uglavnom polazi za rukom jer je u dobrim odnosima s glavnom korporacijom „Poslobranom“. Premda se čini da Blanco izgleda poput običnog čovjeka, u njegov tjelesni opis „upisana“ je opasnost:

„Blanco je još imao nabijeno tijelo izbacivača iako se udebljao, previše piva, rekla je Rebecca. Zadržao je i repić na zatiljku proćelave glave kao zaštitni znak izbacivača, a na rukama je imao cijelu zbirku tetovaža: zmije ovijene oko mišića, narukvice od lubanja na zapešćima, vene i arterije na nadlanicama koje su izgledale kao da im je oderana koža. Oko vrata je imao tetoviran lanac s lokotom u obliku crvenog srca, usađenim u dlake na prsima koje su mu virile iz raskopčane košulje. Govorilo se da mu se taj lanac spušta niz leđa i ovija oko naopake gole žene koja je uvukla glavu u njegovu guzicu.“ (Isto: 31).

Opisom njegovih tetovaža naglašava se njegova sklonost nasilju i zlostavljanju žena. Blanco je ubijao, rezao, tukao i silovao žene. Jedna od glavnih junakinja ovog romana, Toby, njegova je žrtva. Kroz čitav roman ona bježi od Blanca, ali konstantno strahuje da joj je na tragu i da će ju uhvatiti, doživljava ga upravo kao čudovište. Blanco izmiče svim opasnostima, gotovo da je besmrtni i izaziva neprestani strah čak i dok je odsutan. Prostor u romanu odražava ovo bipolarno distanciranje likova – mjesto na kojem obitava Toby s Božjim Vrtnarima je *locus amoenus*, dok Blanco ostaje na području *locus horridusa*. Veliku opasnost predstavljaju i veterani loptobola. Loptobol je bila ustanova za osuđene kriminalce, ograđena šuma u kojoj su se kriminalci sukobljavali *paintball* pištoljima, ali umjesto boje pucala se kiselina koja izjeda oči i kožu. Oni koji prežive loptobol mogu se vratiti u normalan svijet, ali nikada se ne uspijevaju pravilno rehabilitirati u društvo. Posebno je zanimljiv opis veterana kojim se oni približavaju kategoriji neljudskog:

„Veterane loptobola uvijek su držala na oku dvojica-trojica Poslobranitelja jer bi veterani mogli puknuti i stvoriti veliku štetu. Mi u Ljusci nikad nismo smjele biti nasamo s njima – nisu razumjeli seksualne igre, uopće nisu znali stati, a razbijali su mnogo više od namještaja. Bilo je najbolje pustiti ih da se napiju do besvijesti, ali brzo, inače bi eksplodirali od bijesa. – Što se

mene tiče, zabranio bih ulaz tim seronjama – govorio je Mordis. – Iza tih ožiljaka nije ostalo ništa ljudsko. Ali Seksomart plaća nam golem dodatak kad dođu.“ (Isto: 99).

Žensko tijelo poprima obilježja čudovišnosti kod prikaza plesačica. Djevojke na svom tijelu imaju ljuske, njihov je izgled bliži animalnom nego humanom obliku. Kriminalci i žene međusobno su povezani kroz romane tako što su djevojke žrtve, a muškarci agresivni predatori. Ženska tjelesnost i seksualnost prikazana je tržišno, bez ljubavi i užitka, a muški libido je demoniziran. Međutim, ne samo da je odnos muškaraca prema djevojkama animalan, one su doista prikazane animalno. Naime, one su dijelom životinje, njihovo tijelo ima obilježja zmijskog tijela, no posve je nemoćno pred brutalnim napadom muškog tijela.

„Jedanput sam vidjela djevojku s ljuskama kako trči ulicom usred dana, a ganja je muškarac u crnom odijelu. Sve je blještala zbog sjajnih zelenih ljusaka. Odbacila je visoke pete i trčala bosonoga izbjegavajući prolaznike, ali onda je naletjela na razbijeno staklo i pala. Muškarac ju je sustigao i podignuo sa zemlje te ju je odnio natrag u Ljusku dok su joj zelene zmijske ljuske nemoćno visjele. Krvarili su joj tabani. Kad god bih se toga sjetila sva bih se naježila.“ (Isto: 60).

Životinje prikazane u romanima genetski su modificirane, kao i sami Koščići. U romanu *Gazela i Kosac* Farma d.o.o. investirala je u uzgoj modificiranih životinja zbog proizvodnje mesnih prehrambenih proizvoda. Tako su proizvedene životinje kao npr. „super-pile“ i „svinjoni“. Super-pile uopće ne sličići životinji, riječ je o živoj tvorevini koja se sastoji od mnoštva pilećih bataka, a svinjoni su velike svinje, većeg su obujma jer tako mogu sadržavati veći kapacitet organa. Margaret Atwood prikazom životinja otvara cijeli niz bioetičkih tema vezanih uz aktualne probleme genetski modificirane hrane i zlouporabe životinja u procesu proizvodnje hrane. U *Gazeli i Koscu* te u *Godini Potopa* svinjoni i veprovi prikazani su agresivno i neprijateljski, ljudi strahuju od njih i po mogućnosti se brane oružjem. U *Ludom Adamu* svinjoni uspostavljaju komunikaciju s preživjelim ljudima i stvaraju neku vrstu pakta. Međusobno se udružuju, ljudi obećavaju da neće ubijati svinjone, kako bi zajedno porazili preživjele veterane loptobola. Preživjeli ljudi uspostavljaju kontakt sa svinjonima i Koščićima, a problem predstavljaju samo preostali kriminalci. Margaret Atwood time ukazuje kako nije problem u „Marsovcima“ ili stereotipnim čudovištima, već u stvarnim ljudima. Dok je genijalni genetičar Kosac zajedno s drugim znanstvenicima stvarao nove vrste i kršio zakone prirode, kriminalci su ubijali, silovali i mučili. Transgenetička čudovišta, modificirane

životinje i kriminalci odraz su aktualnih društvenih problema, među kojima najveću opasnost za opstanak ljudske vrste predstavlja upravo „čovjek“.

4.2. Tijelo žene u romanu *Sluškinjina priča*

Sluškinjina priča prikazuje priču otpora jedne žene prema patrijarhalnoj tiraniji. Glavna karakteristika totalitarnog društva u romanu je stroga podjela na muškarce i žene. Žene se prema socijalnom položaju dijele na „Supruge“, „Sluškinje“, „Marte“, „Tetke“ i „Ekonosupruge“. Novonastali režim protivi se razvodima i izvanbračnim zajednicama, a sve žene koje su u prošlom sustavu bile razvedene ili živjele u izvanbračnim zajednicama, u novom društvu postale su „Sluškinje“ i oduzeta su im djeca. Društveni položaj žena određen je plodnošću; prema tom izvrnutom poretku neplodne „Supruge“ hijerarhijski su iznad plodnih „Sluškinja“. Pored toga, „Ekonosupruge“ su supruge muškaraca slabijeg društvenog i ekonomskog položaja, dok su „Supruge“ žene „Zapovjednika“ koji imaju visok položaj u društvu, a „Sluškinje“ im trebaju osigurati potomstvo. „Sluškinje“ koje ne ostanu u trudne u zadanom vremenu proglašavaju se „neženama“ i odlaze u *Kolonije*, gdje ih čeka gotovo sigurna smrt. „Tetke“ uče „Sluškinje“ kako se ponašati u društvu, a „Marte“ su kućne pomoćnice ili kuharice. Glavna protagonistica romana je Fredova koja je otuđena od svog imena i identiteta, a uz to nema prava i zadužena je pružati seksualne usluge državi. Fredova se bori za psihički i emocionalan opstanak svojom pričom koja je vrsta samorehabilitacije i bijega od sadašnjosti (Usp. Howells, 2006: 165). Ova distopija dehumanizaciju prikazuje posredstvom tema tijela i jezika. Totalitarni režim u državi Gilead održava svoju stegu onemogućavanjem prava glasa ženama, a zakoni, konstrukcije govora i ponašanja propisani su normama koje su strogo zadane i neupitne. Ženski identitet sasvim se gubi, a žensko tijelo i komunikacija u rukama su nametnutog novonastalog režima. Nedostatak dijaloga reprezentira supresiju ženskog glasa. Čudovišni jezik u *Sluškinjinoj priči* očituje se upravo svojom manjkavošću:

„Naučile smo šaptati gotovo bešumno. U polumraku smo mogle pružiti ruke, dok Tetke nisu gledale, te preko međuprostora dotaknuti jedna drugoj šaku. Naučili smo čitati s usana, s glavama položenim na krevetima i okrenutim ustranu promatrajući jedna drugoj usta.“ (Atwood, 2017: 16).

Roman sadrži retrospektivne ulomke i one koje opisuju sadašnjost; na prošlost se gleda kao na izgubljeno utopijsko vrijeme u sadašnjosti koja ima distopijska obilježja. Fredova čezne za komunikacijom i slobodom koju je nekoć imala. Prisjeća se svađa oko rublja, bezveznih i nepotrebnih razgovora, no bilo kakva forma dijaloga u novonastaloj mučnoj stvarnosti doima se boljom od konstantne šutnje:

„Kako li sam nekada prezirala takav razgovor. Sada čeznem za njim. Barem je bio razgovor. Nekakva razmjena.“ (Isto: 22).

Gestikulacija preuzima funkciju govora, a jezik tijela igra glavnu komunikacijsku ulogu. No, dok još nije poznala tu vrstu tjelesne komunikacije, Fredova se prestrašila kada joj je Nick prvi put namignuo. Premda ne zna interpretirati takvo ponašanje, s Moikom razvija znakovni jezik, odnosno pokretom tijela signalizira vršenje određene radnje, prema tomu Moirin okret glave označava zajednički odlazak na zahod. Takvi primjeri pokazuju kako je restrikcija govora uzrokovala razvijanje kreativnih rješenja u kojima tijelo postaje komunikacijski medij.

Patrijarhalne strukture Gileada određuju kako žensko tijelo treba djelovati za čitavu zajednicu, a budući da su žene „klasificirane“ prema plodnosti, u toj hijerarhiji „Sluškinje“ u potpunosti gube pravo na posjedovanje vlastitog tijela. Tako Fredova od svog identiteta ima samo svoje misli i osjećaje koje skriva, dok tijelo više nije njezino. Preciznije, od tijela Fredova posjeduje samo glavu, što se vidi prilikom opisa posjeta liječniku:

„Drugu plahtu, platnenu, navlačim preko tijela. Na razini vrata još je jedna plahta, obješena sa stropa. Ona me presijeca, pa liječnik neće ni vidjeti moje lice. On se bavi samo trupom.“ (Isto:60).

Budući da dio tijela iznad struka pripada Fredovoj, a onaj ispod pripada zajednici, ona je gotovo bestjelesna. Otrgnutost tijela od vlastita identiteta najbolje se očituje u opisu „Obreda“. U „Obredu“ sudjeluju Supruga, Zapovjednik i Sluškinja. „Obred“ je lišen romantike i ljubavi, čin je nužan zbog izazivanja trudnoće. Seksualni čin za Fredovu se pretvara u postupak otuđenosti i alijenacije od vlastitog tijela:

„Moja crvena suknja dignuta je do struka, ali ne više. Ispod nje Zapovjednik jebe. Ono što jebe nalazi se u donjem dijelu tijela. Ne kažem da vodi ljubav jer to i ne čini. Ne bi bilo točno reći ni

da spolno opći, jer to podrazumijeva dvoje ljudi, a u ovome sudjeluje samo jedna osoba. Ni silovanje ne bi odgovaralo: ovdje se ne događa ništa na što nisam pristala.“ (Isto: 103).

Osim što je Sluškinjama zabranjeno pušiti cigarete, piti alkohol, jesti hranu koju žele i birati seksualne partnere, sve Sluškinje jednako su odjevene:

„Na krevetu su crvene rukavice. Podižem ih, navlačim na ruke, prst po prst. Sve osim krila oko mog lica je crveno: boja krvi koja nas određuje. Suknja dopire do gležnja, široka, nabrana, skupljena u ravni oplećak koji se proteže preko prsa, širokih rukava. Bijela krila također su dio službene odjeće; moraju nam omogućiti gledanje, ali i drugima da nas vide.“ (Isto: 20).

Jednaka odjeća označava formiranje kolektivnog identiteta, odnosno gubitak vlastitog. Enver Kazić ističe da se u tijelo upisuju značenja kroz sve aspekte svakodnevnog života, što uključuje i *dress-code* (Kazić, 2016: 14). Prema tomu, žene *Sluškinje* gube vlastiti identitet i mogućnost svojevoljnog ponašanja, a percipiraju se čudovišnima od strane drugih žena i muškaraca jer im je takvo značenje upisao vladajući režim. Cilj je koristiti ženu kao stroj za rađanje, ona gubi svoj humani identitet i ne razlikuje se od drugih Sluškinja. Osnovno ljudsko pravo je pravo na život i mogućnost određivanja njegova kraja, a Sluškinjama su oduzeti svi predmeti kojima je moguće učiniti samoubojstvo, onemogućavajući im i tu vrstu slobode. Prijestupi se kažnjavaju tjelesnim ozljedama ili smrću:

„Za prvi prekršaj obrađuju stopala. Upotrebljavaju čelično uže, izlizano na krajevima. Zatim dolaze na red ruke. Baš ih briga što su napravili od vaših nogu ili ruku, pa makar to bile trajne ozljede. Zapamtite, govorila je Tetka Lydia. Za naše svrhe vaša stopala i ruke nisu bitni.“ (Atwood, 2017: 101).

U romanu *Sluškinjina priča* prikazana je mračna hipoteza o ženskom tijelu koje postaje politički instrument, otuđen od pojedinke. Upozorenje koje iskazuje Margaret Atwood ističući problem političke manipulacije ženskim tijelom prije svega je usmjereno prema patrijarhalnim društvenim krugovima koji tu vrstu ponašanja učestalo podupiru svojim radikalno konzervativnim diskursima o tijelu žene kao inferiornom tijelu, a nadahnuće za takve teze često pronalaze u starozavjetnim tekstovima. Tako se primjerice neljudsko ponašanje i smrtni grijeh pokriva licemjernim pozivanjem na religijsko pokriće otkriveno u ulomku iz *Postanka* koji se čita prije svakog „Obreda“:

„Vidjevši Rahela da Jakovu ne rađa djece, postade zavidna svojoj sestri pa reče Jakovu: Daj mi djecu! Inače ću svisnuti! Jakov se razljuti na Rahelu te reče: Zar sam ja namjesto Boga, koji ti je uskratio plod utrobe? A ona odgovori: Evo moje sluškinje Bilhe: uđi k njoj, pa neka rodi na mojim koljenima, da tako i ja stečem djecu po njoj.“ (*Postanak* 30, 1-3).

Konačno, mračna teokratska država u kojoj se odigrava radnja *Sluškinjine priče* ne zove se bez razloga „Gilead“. To je toponim koji također upućuje na biblijski kontekst, ali i na njegovu zlouporabu u diskursima američke radikalne kršćanske desnice koja zagovara povratak na puritanske ideje iz sedamnaestoga stoljeća.

5. Groteskna tijela u romanu *Kis* Tatjane Tolstoj

Roman *Kis* Tatjane Tolstoj prikazuje rusku kulturu i civilizaciju kroz prizmu imaginarne postapokalipse. Vrijeme odvijanja radnje nije određeno, ali poznato je da se odvija nakon „Praska“, tj. nakon nuklearne katastrofe koja se odigrala na tom prostoru. Radnja se odvija u mjestu Fjodor-Kuzmičsk, odnosno apokaliptičnom gradiću na sedam brežuljaka. Grad je u prošlosti bio Moskva, a nakon toga mijenjao je ime po trenutnom diktatoru:

„A zove se naš grad, rodna gruda, Fjodor Kuzmičsk, a prije toga veli mati, zvao se Ivan Porfiričsk, a još prije Sergej Sergejičsk, a prije mu je ime bilo Južna Skladišta, a skroz prije – Moskva.“ (Tolstoj, 2003: 19).

U svojoj studiji o Sorokinovu romanu *Plavo salo* Irena Malenica i Zdenka Matek Šmit pozivaju se na Morrisonovu distinkciju distopije i utopije. Po njemu, distopija je „bijeg u povijest“, dok je utopija „bijeg od povijesti“. Upravo zato distopijska su društva gotovo uvijek slična današnjima ili onima koji su već postojali tijekom povijesti (Malenica i Matek Šmit, 2016: 195). Čini se da je i u romanu Tatjane Tolstoj, bez obzira na neobičan svijet koji prikazuje, zapravo riječ o trenutnoj situaciji, koja se prikazuje kroz povijest ruskog života i naroda, a odvija se u budućnosti.

U romanu Tatjane Tolstoj sve vrvi neobičnim tijelima, nakaznim i hibridnim bićima s vidljivim čudovišnim obilježjima. Nastala tjelesna obilježja posljedice su „Praska“ koji je deformirao društvo i uzrokovao raznovrsne mutacije:

„A oni što se rodiše poslije Praska imadu ine, svakojake Posljedice. Nekima ruke kanda su zelenim brašnom posute, kanda su rovali po žitarki, neki imadu škrge; neki imadu krijestu k'o pijetao ili štogod ino. A ponekad nema nikakovih Posljedica, samo pod stare dane prištevi iz očiju poiskaču, ili na skrivenom mjestu brada počme rasti sve do koljena. Ili na koljenima iskoče nozdrve.“ (Tolstoj, 2003 :17).

Tijela kakva opisuje Tatjana Tolstoj oprečna su primjerima neljudskih tijela u prozi Margaret Atwood. Dok Tatjana Tolstoj prikazuje hiperbolizirana, groteskna i prekomjerna tijela, Margaret Atwood prikazuje tijela koja su gotovo bliska zbilji, bez velikih pomaka u odnosu na prevladavajuće konstrukcije „ljudskog“ i „prirodnog“. Mihail Bahtin ističe preuveličavanja, hiperbolu, prekomjernost i pretjeranost kao najvažnije odrednice grotesknog stila (Bahtin, 1978: 320). U prethodno navedenom citatu iz romana, Tatjana Tolstoj preuveličava negativne aspekte tijela do granice nemogućeg i čudovišnog, a takvo opisivanje osnovna je odlika groteske. Groteskna tijela izazivaju podsmijeh, a podsmijehu se izvrgava negativna pojava (Isto: 322). Groteskna tijela satirično prikazuju rusku kulturu. Natal'ja Kovtun ističe metaforu tjelesnosti u likovima Fjodora Kuzmiča i Benedikta. Benedikt je središnji lik romana, a njegova čudovišna preobrazba prema Natal'ji Kovtun ukazuje na falusnu simboliku (Kovtun, 2016: 276). Naime, Benediktova je „Posljedica“ rep, a njegova deformacija percipira se kao tajna jer nije svima vidljiva, upravo kao i falus:

„Kad je bio dijete, otraga je sve bilo glatko. A kad je počeo rasti, kad se muška snaga počela javljati u njemu, tako je počeo rasti i repić.“ (Tolstoj, 2010: 124).

Natal'ja Kovtun rep promatra kao zrcalni odraz falusa, s obzirom da djeca posjeduju spolne organe od rođenja, a kako Benedikt nije rođen s repom, onda nije riječ o kontinuiranom zrcalnom odrazu. Rep dijeli sličnosti s muškim spolnim organom, a on „odražava vrijednosti koje su povezane s voljom za moći“, odnosno kritizira društveni falocentrizam i spolnu hijerarhiju. Nikita Ivanič smatra rep deformacijom i želi ga odstraniti, Benedikt pritom pokazuje negodovanje:

„Ne!!! Užas!!! Kako da ga odsiječete? To je isto kao ruku ili nogu! Ne! Nizašto!“ (Isto: 125).

Benediktova autopredodžba oslanja se na vlastiti rep; on ga smatra ključnim dijelom svoga tijela. Benediktu je rep važan jer njime pokazuje raspoloženje, a pritom ga ne

uspoređuje sa spolnim organom. Odsijecanjem repa dolazi do metamorfoze, nove tjelesnosti. Njegova nova tjelesna slika je osakaćena, on postaje invalid (Levanat-Peričić, 2011: 13.) Uz Benediktovu „posljedicu“ pojavljuje se i niz drugih primjera: Jedanipol (ima jedno i pol lice, i treća mu noga raste), Nikita Ivanič riga vatru, Varvari Lukinišni viri pijetlova krijesta iz oka, Olenjka ima kandže itd. Društvo budućnosti u romanu *Kis* podijeljeno je na „ljude“ i one koji to nisu. Međukategorije čudovišnosti i ljudskosti također su predmet zazora, što se uočava na primjeru „izroda“:

„Ma kvragu s tim izrodima, neka ih što dalje. Grdni su, ne znaš jesu li ljudi il' nisu: lice im k'o u čovjeka, trup pokriven krznom, a jure četveronoške. I na svakoj nozi čizma. Kažu da su živjeli još i prije Praska, ti izrodi. Svašta može biti“ (Tolstoj, 2010 : 10).

Premda „izrodi“ nemaju istaknuta čudovišna obilježja, oni se ne ponašaju u skladu s očekivanim „ljudskim“ normama, pa postaju društvena iznimka koja se zloupotrebljava. Porijeklo „izroda“ je nepoznato, samo se pretpostavlja da su živjeli prije „Praska“. Iako su predstavljeni kao tjelesno odbojni, oni su kulturološka predodžba drugosti, čudovišna ljudska rasa koja je marginalizirana. Preciznije, društvo *Kisa* dijeli se na tri glavne rase: „čeljad“ kojima pripada sam Benedikt Karpov; „Prijašnji“, tj. rasa mutanata od prija Praska i „izrodi“ (Levanat-Peričić, 2011: 3). „Prijašnji“ su slabo zastupljeni u populaciji u kojoj prevladava „čeljad“:

„Prijašnjih gotovo više i nema, osim izroda, ali oni kanda i nisu ljudi, a s današnjom čeljadi, to jest s nama, takvih razgovora nema.“ (Tolstoj, 2010: 28).

Prijašnji su preživjeli „Prasak“ i ostali besmrtni, ali mogu umrijeti od bolesti ili nesretnih slučajeva. Budući da Benediktova majka pripada „Prijašnjima“, a njegov otac ne, Benedikt donekle pripada i jednima i drugima. Slijedom navedenoga, Rafaela Božić smatra da njegova mutacija predstavlja nazadovanje u evoluciji (Božić, 2011: 8). Početkom romana opisuje se Benediktovo tijelo kao primjer zdravog tijela bez „posljedica“:

„Benedikt od rođenja nije imao nikakve Posljedice, lice mu čisto, zdravo rumeno, tijelo mu je jako, može se namah ženiti. Prstiju ima koliko i treba, brojao je, ni viška ni manjka, bez plivaćih kožica, bez krljušti, čak i na nogama. Nokti mu ružičasti. Nos jedan. Dva oka. Zuba ima nešto mnogo, više od trideset. Bijeli su. Zlatna brada, na glavi nešto tamnije kose, kovrčaju se. Isto na

trbuhu. Na sisama isto. Pupak je tamo gdje treba biti, točno na sredini. Ona stvar isto na sredini, malo niže.“ (Tolstoj, 2010: 33).

Za razliku od Benedikta, „izrodi“ se kroz čitav roman predstavljaju i doživljavaju kao neljudi.

Sva „čeljad“ u gradu dijeli čudovišnu prehrambenu naviku, hrane se naime miševima i crvima. Oni su glavna namirnica, a prijašnja hrana smatra se abnormalnom. Miranda Levanat-Peričić ističe kako je „razlika između Benediktove majke i Nikite Ivaniča, koji su Prijašnji, i Benedikta i njegova oca, koji pripadaju generaciji mutanata rođenih nakon Praska, upravo u prehrambenim navikama“. Međutim, „perspektiva iz koje se promatra čudovišna prehrana izokrenuta je, pa je mjerilo uobičajene ljudske prehrane izvan središnje pripovjedne perspektive – oni koji se hrane crvima i miševima, čudovišnima smatraju one koji jedu med i jaja“ (2012: 73). Benedikt je stoga zaprepašten činjenicom da se Nikita Ivanič zavlači u duplju pčelama i jede „njihovu smolu“, a šokira ga i to što jede jaja.

„A onu žutu lopticu što se našla u jajetu ispekao je na tavi i pojeo. Pojeo, bogami!!! I ništa mu nije bilo. On zapravo ne jede k'o ljudi. Črve ne priznaje. I majci je, istina od njih bilo muka. (...) Črvi su slijepi, glupi. Naloviš ih par tuceta, na štapić nanižeš, osušiš, a zatim izdrobiš. Kako su slani! Za mišju juhicu najglavniji začim. Otac je vazda hvalio Benedikta, a i sam je lovio črve, a mati bi iskrivila lice i mahala rukama“ (Isto: 37).

Središnja je čudovišna predodžba u romanu sâm „Kis“, čudovišna diskurzivna konstrukcija po kojoj je roman dobio naziv. Izuzev „Kisa“ spominje se čudovišna riba „modroperka“ koja plače i smije se, te „rusalke“ i „drvenice“. Kaže se da nitko nikada nije vidio „Kis“, a pretpostavlja se da živi u neprohodnim šumama. Njezino prebivalište tipično je arhetipsko stanište čudovišta, daleko i zagonetno. Fizionomija Kisa nije detaljno prikazana, ali posebno je naglašena njezina čudovišna kandža:

„Sjedi na tamnim granama i kriči divlje i žalosno: Ki-iiis! Ki-iis! A nitko je ne može vidjeti. Ode čovjek tako u šumu, a ona njemu straga za vrat – hop! – i kičmu zubima – krc! – a kandžom glavnu žilu napipa i prekine, i sav razum izađe iz čovjeka.“ (Isto: 11).

U navedenom primjeru istaknuta je zastrašujuća oskudnost čudovišnog jezika; čudovište se neartikulirano glasa „Kiiis“, no ono „kriči divlje i žalosno“. Kandža je metonimija za čitavo tijelo Kisa koje se ne može vidjeti, jedan dio tijela definira cjelinu, kao što se može uočiti u Cohenovim primjerima. Pojava „Kisa“ veže se uz mentalnu sliku Benedikta. Kis se spominje pri promjenama Benediktova psihičkog stanja, tj. prisutnošću određene manije (Levanat-Peričić, 2011: 15). Benediktove neuroze eskaliraju kada zajedno s tastom ubije Fjodora Kuzmiča. Tada se ispostavlja da je Kis Benedikova umna projekcija, odnosno njegov kriptomorf u kojeg se na kraju sam pretvara:

„Pogledaj se u vodu... U vodu... He-he-he... Ti si kis, nitko drugi... Ne treba se bojati... Ne treba se bojati... Svoji smo, svoji...“ (Isto: 273).

Tatjana Tolstoj prikazima različitih grotesknih tijela ukazuje na raslojenost ruskog društva, političku problematiku naslijeđenu iz prošlosti, ali i na nedostatak empatije i edukacije koji put u budućnost usmjerava prema prošlosti.

6. Androidi, kiborzi i „androidizirana“ tijela u romanima Phillipa K. Dicka i Josipa Mlakića

U svom romanu *Planet Friedman* Josip Mlakić intertekstualno se nadovezuje na roman *Sanjaju li androidi električne ovce?* što je vidljivo u cijelom nizu primjera kojima se izravno priziva proza Philipa Dicka. Ta dva romana sadrže sličnu atmosferu i ističu slične probleme u prikazu budućnosti. Philip Dick prikazuje hipotetsku stvarnost u okviru društva budućnosti, u svijetu nakon Trećeg svjetskog rata, preciznije, u 1992. godini – „Gledajući raspored za 3. siječnja 1992., vidio je da se traži poslovni profesionalni stav.“ (Dick , 2000: 8).

Pseudo-stvarnost romana smještena je u San Francisco, u svijetu zagađenom radioaktivnom prašinom:

„Jutarnji zrak, pun radioaktivnih čestica, siv i zamračujući, rigao je oko njega, nevoljko je zašmrcao na zadah smrti... Bilo kojeg mjeseca, međutim, pregled od strane liječnika Policije San Francisca mogao je dati drugačije rezultate. Stalno, novi posebni su se pojavljivali, stvoreni od redovnih sveprisutnom prašinom. Izreka koju su trenutno trubili plakati, TV reklame i

vladine reklamne pošiljke, glasila je: 'Emigrirajte ili degenerirajte! Izbor je vaš!'“ (Dick, 2000 : 11).

Osim ekološki devastiranog okoliša, svijet Dickova romana pokazuje niz drugih poremećaja. To je u potpunosti dehumanizirana država u kojoj kompaniji Rosen pripada središnja (bio)moć totalitarnog sustava. Naime, kompanija Rosen određuje što je živo, a što neživo. Pritom su odgovorni za narušavanje temeljnih ljudska prava; pobačaj se primjerice kažnjava smrću, što je distopijski motiv koji se javlja i u romanu *Sluškinjina priča*. Odgovorni su i za nehuman odnos prema androidima jer ih percipiraju kao neljudsku „drugost“. Rick Deckard sumnjičav je prema njihovim namjerama, stoga pokušava razabrati istinu.

Mlakićev *Planet Friedman* prikazuje bučan reklamni i korporativni svijet budućnosti. No, mjesto na kojemu se odvija radnja romana nije planet s neke udaljene galaksije; eksplicitno se tvrdi da je Planet Friedman prije nulte godine bio Zemlja – „Da. Planet Zemlja. Tako se zvao“, rekla je. 'Nisu postojale zone a stimulansi su bili zabranjeni.'“ (2012: 7). Blisku budućnost u svom romanu Mlakić ilustrira pomoću e-automobila, digitalnih zidova, identifikacijskih čipova, stimulansa i *e-billboarda*, slično kao i u svijetu Phillipa K. Dicka. Planet Friedman podijeljen je na zone s različitom koncentracijom korporacijske moći, a dijelovi romana nose nazive po zonama. Zone A, B i C omogućavaju nadzor korporacija, s tim da je nadzor najveći u zoni A, dok kroz slijedeće zone opada. Zoni A pripadaju građani dobrog imovinskog statusa koji žive sigurnim životom. Postoji i slobodna zona u kojoj korporacije nemaju nikakav utjecaj, ali ona ne pruža povoljne uvjete za život stanovnika. Zonom A vlada mišljenje da su emocije „nepotreban balast“, a ključ uspjeha je zanemarivanje osjećaja i robotizacija uma – „Emocije su imale svoju cijenu: tri i pol worldara mjesečno.“ (Isto: 13).

Roman *Sanjaju li androidi električne ovce?* također tematizira emocionalnu zatupljenost, pri čemu pomaže stroj „Orgulje za raspoloženje“. Oba romana prikazuju problem nedostatka emocija i empatije u modernom svijetu, a Mlakić se eksplicitnim citatima poziva na Dickov roman kao na neku vrstu proto-teksta:

„Čitao je knjigu. Razmišljao je o sličnosti Dickovih androida i stanovnika zona A. Zone A naseljavali su androidi koji ne smiju upoznati svoje tvorce, roditelje. Razmišljao je o psihološkom testu, sličnom onom za otkrivanje androida u knjizi, kojem bi bili podvrgnuti ljudi iz zona A.“ (Isto: 166).

No, dok je 1968. kada Dick piše svoj roman, koncept androida predstavljao znanstveno-fantastičnu metaforu, 2012. godine, kada Mlakić objavljuje svoj roman, u svijetu napredne biotehnologije tema genetskog inženjeringa i kloniranja preselila se u zbilju.

Zapažanja Jasmine Vojvodić ukazuju na pomake u odnosu prema ljudskom tijelu na početku novog milenija. Dok se u 20. stoljeću ljudsko tijelo nastojalo povezati sa strojem, u drugoj polovici 20. stoljeća i u prvim godinama 21. stoljeća inzistiralo se na „kiborgizaciji (dodavanju mehaničkih i poluelektroničkih dijelova tijela) i androidizaciji (potpunoj zamjeni biološkog tijela robotskim)“ (Vojvodić, 2016: 9). U tom smislu nalazimo androidizirana tijela u romanu *Sanjaju li androidi električne ovce?* i kiborgizirana tijela u romanu *Planetu Friedman*. Osim toga, stanovnici zone A u Mlakićevu romanu, unatoč tome što su biološki ljudi, mogu se smatrati androidima jer su lišeni emotivne dimenzije „ljudskog“, budući da se njihov identitet oblikuje vladajućim korporativnim i konzumerističkim načelima koje robotiziraju njihov um. Čudovišna dimenzija tijela manifestira se kod ljudi, životinja i androida u obama romanima. Pritom je u romanu *Sanjaju li androidi električne ovce?* upitno postojanje biološke kategorije ljudi jer se stalno manipulira sumnjom da čitavo društvo može biti androidsko. Josip Mlakić svoje društvo dijeli na zone, u kojima ljudi bez emocija, odnosno stanovnici zone A, djeluju androidno. Ovo konceptualna konfuzija oko definiranja ljudskosti u suvremenom svijetu biotehnologije navela je i Donnu Haraway na pisanje „Manifesta za kiborge“. U vezi zamagljivanja granica između stroja i ljudi, distinkcije koja je u vrijeme kada su nastali prvi strojevi bila jednostavna, no na kraju dvadesetog stoljeća izaziva paranoju, istaknula je sljedeće:

„Strojevi su na kraju dvadesetog stoljeća zamaglili razliku između prirodnog i umjetnog, uma i tijela, samorazvojnog i izvanjski dizajniranog te mnogih drugih distinkcija koje su primjenjive na organizme i strojeve.“ (Haraway, 1999: 170).

Zastrašujuća činjenica da ljudi primaju androidska obilježja, a androidi poprimaju ljudska, podsjeća na treću Cohenovu tezu o čudovištu kao „predznaku krize kategorija“, ali i na posljednju tezu o čudovištu koje stoji na „pragu nastanka“, u ovom slučaju na pragu postanka novog hibridnog bića, koje je po mnogočemu nadmoćno ljudskom. Dickovi androidi gotovo su savršena vrsta, jedina mana im je kratak životni vijek tj. smrtnost. Mlakićevi stanovnici zone A također djeluju savršeno, njima su emocije nepotrebne, oni rade na

unapređenju znanosti i tehnologije, a takvim akcijama održavaju red i stabilnost u svom društvu.

Androidi i ljudi u romanu *Sanjaju li androidi električne ovce?* imaju dosta sličnosti, od morfoloških do emotivnih obilježja. Važno je pritom istaknuti da androidi imaju emocije, oni osjećaju bol, tugu, ljutnju itd. Osim što nemaju mogućnost razviti empatiju, psihološki su jednaki ljudima. Programirana im je memorija, stoga imaju i lažne uspomene, neki androidi čak misle da su ljudi jer su tako programirani. Histeriju pobuđuje međutim upravo to što ne postoji vidna razlika između ove dvije vrste. U tom smislu Miranda Levanat-Peričić ističe:

„Replikant tj. android Dickova romana je ujedno neka vrsta distopijskog *homo sacera* Giorgia Agambena, on nije toliko negacija čovječnosti uopće koliko je 'živi mrtvac', prokleti izgnanik iz političke zajednice.“ (Levanat-Peričić, 2016: 29).

Psihološki svijet Mlakićevih „androida“ još je oskudniji. Oni imaju manjak osjećaja te stoga samo uz pomoć odgovarajućih tableta, tj. uz kemijske stimulanse, mogu spoznati kakav je osjećaj ljubavi, ljubomore, strasti itd. Zarobljeni su u vrtlogu neprestanog rada i zabave, okruženi naprednom tehnologijom. Nemaju razumijevanja za stanovnike drugih zona, već izvršavaju nametnute obaveze bez njihova propitkivanja.

6.1. Semantika androidnog tijela

Dickov android je proizvod je genetskog inženjeringa, organizam na razmeđu ljudskog i tehnološkog, izvornog i umjetnog. Kada kažem na granici izvornog i umjetnog, smatram da posjeduju tračak ljudske izvornosti jer su programirani da se tako osjećaju, iako su umjetni proizvod čovjeka. Budući da su godinama razvijani da bi se postigao ideal artifičijelnosti, postoje različite vrste androida. Najnaprednija vrsta je tip „Nexus-6“. Morfološki gledano ljudi i androidi imaju različiti autonomni živčani sustav i genetski sastav koštane srži. Takve razlike ne mogu se uočiti golim okom već medicinskom analizom. Nadalje, androidi nemaju sposobnost reprodukcije i ograničeni su kratkim životnim vijekom. Ne postoji točno određen životni vijek, ali prema liku Rachel Rosen, može se zaključiti da život androida traje maksimalno četiri godine. Budući da nijedno od ovih obilježja ne pomaže razlikovanju ljudi i androida, veliku ulogu u filmu i knjizi igra „Voigt-Kampff test“. Navedeni stroj prema širenju

zjenica ukazuje na posjedovanje empatije ili nedostatak iste. Test se sastoji od niza pitanja i odgovora koji trebaju izazvati empatijsku reakciju, a cijeli je postupak paradoksalan jer je riječ o stroju koji utvrđuje razliku između stroja i čovjeka. Nedostatak empatije uglavnom se manifestira u odnosima sa životinjama:

„Pris je sad otkinula tri noge s pauka, koji je bijedno puzao po kuhinjskom stolu, tražeći neki izlaz, put do slobode. Nije našao nikakav.“ (Dick, 2000: 159).

No, Rick Deckard nema empatiju prema androidima ubijajući ih zbog novca i religije, a na suosjećanje prema životinjama motiviran je materijalnim i statusnim razlozima, što se najbolje vidi u situaciji kada mu Rachel ubije kozu:

„Volio bih da ti mogu uraditi ono što si ti uradila meni, poželio je. Ali to se ne može uraditi androidu jer njih nije briga. Da sam te ubio sinoć moja koza bi sada bila živa.“ (Dick, 2000: 179).

Ta situacija otvara niz krucijalnih pitanja – Je li Rick android? Postoje li uopće ljudi? Je li prevlast tehnologije kraj čovječanstva i samim time bioetička insinuacija? Dick navodi da su za njega androidi metafora, predstavljaju ljude u fizičkom obliku, no ponašaju se neljudski. (Dick, 1972: 1). Upravo zbog toga teško je napraviti distinkciju između strojeva i ljudi, brišu se granice između ljudskog i neljudskog. Pritom distopijski svjetovi često prikazuju dehumanizaciju utemeljenu na izvrtanju etičkih vrijednosti ljudskog i neljudskog. Tako primjerice imamo slučaj androida koji su lišeni humane emotivnosti, no također i ljude upitne moralnosti, stoga su i androidi i ljudi dio jedne cjeline:

„Očito je humanoidni robot predstavljao usamljenog grabežljivca. Rick je volio misliti na taj način; to je činilo njegov posao probavljivim. Povlačeći – to jest ubijajući andija nije kršio pravilo života koje je postavio Mercer. Ubijaj samo ubojice, rekao im je Mercer one godine kad su se empatske kutije prvi put javile na Zemlji... ali nikad nije bilo jasno tko ili što je to zlo prisustvo. Mercerist osjeća zlo bez da ga razumije.“ (Dick, 2000: 28).

Gerhard Schmidt početkom romana *Planet Friedman* odlazi u zonu B zbog zadatka koji mora obaviti, a njegova je suputnica Paula Bolt koja je odrasla u zoni B. Opisi Paulina tijela učestali su provodni motivi romana. Gerharda privlači njezina tjelesnost, ali on kontrolira

svoje nagone u skladu s disciplinom koju je svladao u zoni A. Osim toga, Gerhard je Paulin liječnik deset godina te se prema njezinu tijelu odnosi profesionalno, no prvenstveno kao prema komadu mesa koje ne smije izazvati emocije. Paula je atletičarka čije se tijelo u međuvremenu tijelo „oštetilo“, te trpi česte i bolne napade grčeva. Naime, atletičari Planeta Friedman koriste se „miosinusoidima“ kao vrstom stimulansa koji poboljšava rezultate, ali i ostavlja kobne posljedice na tijelu:

„Razvijan je petnaestak godina, i to na bazi aminokiseline koja je izazivala jake i nekontrolirane grčeve mišića. Toliko jake da se u početku događalo da kod pokusnih životinja pucaju mišićna vlakna. Ideja je bila jednostavna: pokušati kontrolirati te grčeve, i to im je uspjelo. Impuls je sinusoidno putovao mišićnim vlaknima, a materijal je samo trebao uhvatiti te valove i pratiti ih. Paula Bolt činila je to savršeno. A sada ovo, reverzibilni proces koji je rezultirao nekontroliranim grčevima.“ (Mlakić, 2012: 9).

Takva nezdrava praksa uništavanja tijela nije se mogla zaustaviti zbog profita jer bi povlačenje miosinusoide uzrokovalo pad dionica Roschea, a profit je na vrhu sustava vrijednosti Planeta Friedman, osobito u zoni A. Međutim, lik Paule Bolt ipak nema morfološke osobitosti androida kakve nalazimo u Dickovu romanu, riječ je samo o kemijskim stimulansima koji mijenjaju njezino tijelo. Planet Friedman zapravo ne nastanjuju androidi u doslovnom smislu, već u smislu androiziranih ljudi kojima se sustavnim odgojem i disciplinom deformira njihov emotivni svijet te oni svojim dehumaniziranim ponašanjem postaju nalik Dickovim androidima bez empatije.

6. 2. Semantika humanog tijela

Okolnosti u kojima se odvijao Treći svjetski rat u romanu *Sanjaju li androidi električne ovce?* utjecale su i na fizionomiju čovjeka te uvjetovale promjenu ljudske vrste u tjelesnom i u mentalnom smislu. Tako se na primjer, retardirana biološka vrsta „Kokošoglavaca“ razvila uslijed štetnog djelovanja radioaktivne prašine. Osim što se smatraju intelektualno inferiornima, oduzeta su im opća ljudska prava i nemaju mogućnost emigriranja. Koncept „Kokošoglavaca“ predstavlja kritiku stvarne društvene segregacije koja se temelji na biološkim argumentima.

Ljudi u Dickovu romanu posjeduju različite oblike tehnologije kao što su „orgulje za raspoloženje“, „empatske kutije“, „laserske pištolje“, „hoverauta“ i „Voight Kampffa testa“. Poput „Voight Kamffova testa“, i „orgulje za raspoloženje“ također ističu paradoksalni odnos ljudskog i androidnog jer je riječ o uređaju koji regulira ljudske emocije, a sama mogućnost da stroj uvjetuje i proizvodi emotivni svijet čovjeka, dovodi u pitanje jesu li „ljudi“ zapravo androidi. Osim toga, ljudi vjeruju u Mercera, a on s njima komunicira putem empatskih kutija te ih postavlja iznad androida koji ne mogu razviti empatiju. No, pri kraju romana, kada se utvrđuje da je Mercer prevarant, poništava se i religijska podloga razlikovanja ljudi i androida. Budući da se religija temeljila na šarlatanstvu i varanju, dokida se argumentacija o empatijskoj prirodi ljudi. Sam Mercer objašnjava Ricku stanje dehumanizacije i krize identiteta:

„Starac je rekao: 'Od vas će se zahtijevati da radite pogrešne stvari ma kuda otišli. To je temeljni uvjet života, da se od vas traži da narušite svoj vlastiti identitet. Kad-tad, svako biće koje živi mora to uraditi. To je konačna sjena, poraz stvaranja; to je kletva na djelu, kletva koja se hrani životom. Svuda u svemiru.“ (Dick, 2000: 146).

Sličan poraz ljudskosti odvija se i na Planetu Friedman. Misteriozni Blacktooth trebao je riješiti društvene probleme i stati na kraj korporacijama. No, u njegovom opisu ističu se čudovišna obilježja, osobito u slici njegove čeljusti koja je iskešena poput zvijeri. On ima očnjake koji su neravnomjerno veći od drugih, od kojih je jedan crn. Ime je dobio prema crnom očnjaku. Blacktooth dolazi do moći i stvara još jedan totalitarni režim, ali pod drugim vođom:

„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.“ (Gajin, 2015: 52).

U *Planetu Friedman* knjige nose važnu simboliku. Knjige su potpuno zabranjene u zoni A, ali Gerhardu ih otkriva Paula Bolt koja ih donosi iz zone B. One predstavljaju razliku između ljudskog i androidskog, upravo one su mjerilo ljudskosti koja izumire u moru tehnologije i nepromišljenosti. Knjige čak postaju izravan ekvivalent emocijama: „Emocije su beskorisni balast. To znači i knjige, i knjige su beskorisni balast.“ (Mlakić, 2012: 62).

U obama romanima razvija se zanimljiva ljubavna priča, koja također postavlja pitanja odnosa između ljudskog i neljudskog kroz poimanje emocija. Nakon što Rick Deckard prevari svoju ženu s androidom Rachel, još jednom se poništava granica između ljudi i androida, paradoksalnim prikazom čovjeka koji razvija emocije prema stroju. Sukladno tome, u Mlakićevu romanu Gerhard i Paula vode ljubav te time prelaze zabranjene granice među zonama. I Rick i Gerhard imaju supruge s kojima ne mogu uspješno komunicirati. U obama romanima bračni se partneri distanciraju uslijed zaokupljenosti ekranom, odnosno virtualnom stvarnošću. U Mlakićevu romanu to je televizijska emisija „Opstanak“, a u Dickovu „Buster Prijateljski“. Na planetu Friedman prikazuje se popularan *reality show* „Opstanak“ u kojemu građani dovode sebe u smrtnu opasnost da bi zaradili novac i postigli tzv. „solventnost“. Svi stanovnici zone A zaokupljeni su emisijom, te zbog toga gube kontakt s vlastitom okolinom. Gerhard i njegova supruga prate i komentiraju natjecateljicu Leonu koja postaje zvijezda nakon što preživljava sukob s mehaničkom kobrom. No, izvan svijeta prikazanog na ekranu, oni nemaju drugih sadržaja za razgovor. Takvo otuđenje u braku i odsustvo komunikacije usporedivo je odnosom između Iran i Ricka prilikom gledanja *talk showa* „Buster Prijateljski“ u romanu Philipa K. Dicka. Riječ je o emisiji koja se prikazuje svakoga dana, a prati ju čitava populacija. Ime je emisije simbolično jer Buster predstavlja jedinog prijatelja u ispraznom društvu bez socijalizacije. Emisija formira društvo, što se najbolje vidi u situaciji kada Buster dokaže da je religija građana lažna.

6. 3. Semantika animalnog tijela

Životinje u romanu *Sanjaju li androidi električne ovce?* dijele se na prave i električne, no pritom se dovodi u pitanje postoje li uopće prirodne žive vrste. Električne životinje povezuju se s androidima, jer su u pitanju strojevi. One imaju nižu cijenu na tržištu i općenito se smatraju manje vrijednim od izvornih životinja. Prava životinja izrazito su važna jer se odnosom prema životinjama stječe određeni društveni status:

„Ali gledat će s visoka na tebe. Ne svi oni, ali neki. Znaš kakvi su ljudi glede nebrige za životinju, smatrat će to nemoralnim i antiempatskim. Mislim, tehnički to nije zločin kao što je bilo odmah poslije Trećeg svjetskog rata, ali taj osjećaj još uvijek prevladava.“ (Dick, 2000: 15).

Morfološka razlika između umjetnih i prirodnih životinja metalni je poklopac koji ukazuje na njihovu artifičijelnost. Taj metalni dio umjetnih životinja glavni je znak njihova raspoznavanja. No, unatoč metalnom poklopcu teško je raspoznati prave životinje od električnih. Postojanje pravih životinja postaje upitno iz razloga što one mogu biti naprednije vrste električnih životinja bez metalnog poklopca. Sam Rick Deckard izražava sumnju izravno u romanu: „Glavni proizvođač androida rekao je zamišljeno, ulaže svoj višak kapitala u žive životinje.“ (Dick, 2000: 35). Sumnjivo je naime to što korporacija poznata po izradi androida i električnih životinja ujedno ulaže u žive životinje. Tekst je protkan mnogim proturječjima kojima je krajnji cilj potaknuti čitatelja na razmišljanje o granicama prirodnog i modificiranog života. Životinje koje se smatraju „pravima“ u tekstu su konj, noj, mačka, koza, pauk, vjeverica i sova. Odnos između električnih i pravih životinja usporediv je s odnosom između ljudi i androida, iz razloga što je kompleksno uočiti razliku među njima, ali i zbog toga što zauzimaju različit položaj u društvenoj hijerarhiji. U tom smislu prave životinje hijerarhijski su iznad električnih te su zbog toga skuplje i rjeđe; sukladno tomu ljudi su hijerarhijski vrjedniji od androida, odnosno prave životinje i ljudi percipiraju se kao „ljudsko“ i „prirodno“ što im omogućuje viši položaj naspram električnih životinja i androida koji se u skladu s tim percipiraju kao čudovišta. Prikazane električne životinje u romanu su ovca i žaba krastača. Žaba krastača pojavljuje se krajem romana i smatram da nosi veliku simboličku vrijednost. Valja pritom razlikovati simboličnost zelene žabe i krastače. Zelena žaba predstavlja pozitivne konotacije, dok krastača zbog svog izgleda redovito nosi negativne konotacije. U tom smislu Antonija Zaradija Kiš iznosi sljedeća zapažanja – „krastača je izvršitelj najtežih ljudskih osuda, prokletstva i društvena izopćenja.“ (Kiš, 2012: 326). Rick Deckard smatrao je krastaču pravom životinjom dok njegova žena nije uočila metalni poklopac. Žaba nije samo konac romana već konačno društveno izopćenje Deckarda. Žaba je Deckardu predstavljala nadu, a bez nje on je osuđen na propast. Time se simbolički ukazuje na problem gubitka identiteta do kojega dolazi uslijed nekontroliranog tehnološkog napretka. *Planet Friedman* prikazom životinja ukazuje na loš utjecaj tehnologije na sam okoliš. Zona A uopće nema nastanjene životinje, one su potpuno izumrle, ali postoje umjetne životinje i hologramski prikazi životinja. Istaknut je prikaz hologramske kobre protiv koje se bori Leona, a od umjetnih životinja ističu se krijesnice i ždralovi. Gerhard se prisjeća djetinjstva u kojem je lovio prave krijesnice i osjeća grižnju savjesti smatrajući se krivim zbog njihovog izumiranja:

„Sljedeće godine nisu se pojavile, niti ikada poslije. Pomišljao je te godine da su on i taj dječak uništili sve krijesnice na Friedmanu, da je upravo on ubio posljednju.“ (Mlakić, 2012: 13).

Pojava umjetnih krijesnica u Gerhardu budi grižnju savjesti, potiče melankolična razmišljanja o prošlosti i ocu, kao i želju za potiskivanjem tih negativnih emocija koje psychomR ne može suzbiti:

„Sjetio se očevih ždralova. Možda je i on kao dječak ubijao ždralove kao on krijesnice? I možda ta opčinjenost pticama potječe otuda, iz grižnje savjesti?“ (Mlakić, 2012: 82).

Za razliku od krijesnica koje su izumrle, ždralovi su istrijebljeni zbog prenošenja smrtonosne bolesti. Naime, tijekom godišnjih migracija, prenosili su smrtonosnu supergripu Cr, a budući da je lijek protiv bolesti bio dostupan samo u zoni A, to je uzrokovalo smrt mnogih u zonama B i C. Virus je vremenom mutirao, zbog čega se trošilo sve više novca pa je na kraju odlučeno da se ždralovi istrijebe:

„On i njegovi školski drugovi znali su satima stajati u školskom dvorištu i promatrati kako u daljini pljušti kiša mrtvih ždralova. Ptičja jata usmjeravali su sportskim zrakoplovima ili prodornim zvučnim signalima izvan zone A, a zatim ih zaprašivali otrovima iz drugih zrakoplova koji su letjeli iznad njih. Mrtve ptice zasipale su zonu B, zatrpavale je smrtonosnom kišom. Ipak, poneki ždral pao bi i u zonu A.“ (Mlakić, 2012: 31).

Gerhardov otac Andreas Schmidt istaknuo se za vrijeme epidemije tako što je cijepljenjem spasio pet milijuna ljudi. Unatoč tomu osuđen je na smrt zbog otuđivanja Roscheovih doza, a zbog osude percipira se kao mučenik i Spasitelj, odnosno onaj koji je svojom žrtvom spašavao druge. Njegova smrtna osuda u potpunosti je ilustrirala auru mučenika:

„Andreas Schmidt zatvoren je u veliki stakleni kavez s četiri zaražene ptice. Agonija je trajala tjedan dana i sve je prenošeno putem e-zida, svaka sekunda. Smrt od supergripe Cr bolna je i spora. Sama bolest ima tijek sličan kugi. Sedmi dan u kavezu je ostala samo jedna živa ptica, to je ona na Spasiteljevom desnom ramenu, koja je nakon toga eutanazirana.“ (Mlakić, 2012: 76).

Ždral je jedan od središnjih simbola u Mlakićevu romanu jer upozorava na štetan utjecaj ljudi na okoliš. Premda se Andreas Schmidt u ulozi Spasitelja trudio pomoći ljudskoj zajednici tako da pritom sačuva i ždralove i prirodu, pokazalo se da je pojedinac nemoćan u borbi protiv korporativne logike profita koja je svojom odlukom ostavila trajni biljeg na društvu. Negativne posljedice društva na okoliš očituju se i opisom čopora pasa u zoni B:

„Vidjeli su i pse, bilo ih je desetak. Lutali su između leševa i zavijali. Jedan je potrčao prema automobilu. Paula je izašla iz automobila i pogodila ga omamljivačem. Dotrčali su ostali psi i počeli trgati omamljenog.“ (Mlakić, 2012: 120).

Psi upućuju na pojavu bolesti u nižim zonama, ali i na siromaštvo, nehigijenske uvjete i apsolutni nedostatak hrane. U takvim je uvjetima „najbolji čovjekov prijatelj“ pretvoren u bijesnu zvijer koja se percipira kao čudovišna prijetnja. Pritom se degeneracija cijele vrste ne očituje samo time što je pas posve izgubio odnos s ljudskom zajednicom, nego se manifestira i u njegovu kanibalizmu.

7. Zaključak

Cilj ovog rada bio je predstaviti različite semantičke uloge tijela čudovišta u suvremenim romanima s temom distopijske budućnosti. Uvodni dio rada posvećen je teorijskom okviru poimanja tijela i čudovišnosti. Konceptu tijela pristupilo se prvenstveno kao diskurzivnoj konstrukciji u koju se upisuju određena socijalna i kulturna značenja, a za kategoriju čudovišta kao teorijsko polazište detaljno je izloženo Cohenovih sedam teza o čudovišnosti. Nakon poglavlja posvećenog problemima definiranja žanra spekulativne fikcije, u radu se analizirala semantika tijela u izabranim romanima. Spekulativna fikcija počiva na mogućnosti zamišljanja svjetova koji su se razvili drugačije od današnjeg. Novitet koji unosi spekulativna fikcija omogućuje čitatelju da s drugačije pozicije analizira probleme vlastite kulture i društva. Kada su u pitanju likovi čudovišta, treba naglasiti kako se taj arhetipski pripovjedni obrazac javlja od samih početaka književnosti, no u suvremenim književnim žanrovima, poput spekulativne fikcije, ostvaruje nove semantičke funkcije. U skladu s Cohenovim teorijskim polazištem o tijelu čudovišta koje je tijelo kulture koja ga je stvorila, morfologija

toga tijela poprima specifična kulturna obilježja te ujedno ukazuju na kulturološki uvjetovan koncept ljudskosti i samog čovjeka, koji se može sagledati upravo u opreci prema odklonu od „ljudskog“ i „prirodnog“ koje utjelovljuje čudovište.

U svim analiziranim romanima izražava se zabrinutost za aktualne političke, društvene, spolne, rasne, ekonomske i kulturne probleme na globalnoj razini. Čudovišno tijelo vrsta je palimpsesta na koji se upisuju navedeni problemi te ih u skladu s tim tjelesna morfologija čudovišta na osobit način reprezentira. U svakom djelu na specifičan način iznosi se zabrinutost zbog stanja zapadnog društva zahvaćenog političkom nestabilnošću i sukobima ideologija, a uz kritiku totalitarnih režima u svim romanima na razini reprezentacije prostora očituje se i hijerarhijska raspodjela moći koja ima svoju tjelesnu manifestaciju i javlja se kao biomoć, prevlast nad životima Drugih i manipulacija pojmom života uopće.

Margaret Atwood trilogijom *Ludi Adam* izražava zabrinutost za ekološko stanje Zemlje, ali ujedno prikazuje i nepomirljivu različitost među društvenim skupinama koje su biološki utemeljene, na fizičkoj razlici ljudi i neljudi i na razlici rodnih/spolnih tjelesnih identiteta. Problematika identiteta žene i njezina tijela u zastupljena je u romanu *Šluškinjina priča*, gdje je iskorištavanje ženskog tijela u društvu koje aluzijama na već viđenu fašističku prošlost upozorava na mogući razvoj čudovišnog sustava u kojemu državni aparat predstavlja neku vrstu hibrida nacizma i teokratskog srednjovjekovlja, a svoje čudovišne ritualne prakse ponižavanja žena temelji na doslovnom čitanju starozavjetnih argumenata.

Grotesknim izvrtanjem odnosa ljudskog i neljudskog na planu tijela, prehrane i jezika, u romanu *Kis* Tatjane Tolstoj izražava se zabrinutost za stanje ruske civilizacije koja se u nekoj bliskoj budućnost jednostavno počinje razvijati prema prošlosti. Metafora okretanja društvenog i kulturnog razvoja unatrag upravo je Benediktovo savršeno ljudsko tijelo na kojemu odjednom naraste rep kao znak evolucijske regresije.

Phillip K. Dick svojim androidima iskazuje zabrinutost zbog ljudske otuđenosti, ali kritizira i eugeničku ideologiju koja također priziva fašizam. Time se ova pripovijest uklapa u suvremene strahove o gubitku granica ljudskog tijela prema androidnom ili kiborškom uz činjenicu da u suvremenom svijetu ljudi doista postaju emotivno androidni, uključeni u svakodnevnicu repetitivnih radnji i odvojeni od realnosti različitim praksama sudjelovanja u virtualnoj stvarnosti. Josip Mlakić u svom romanu *Planet Friedman* izravno se poziva na roman Phillipa K. Dicka, ali u novomilenijskom svijetu njegova se zabrinutost oko iskorištavanja ljudskog tijela vezuje uz razvoj sustava pohlepe neoliberalnog kapitalizma koji

disciplinama i okrutnim kaznenim zakonima podupire razvoj novih ljudi bez emocija i suosjećanja jer sustav počiva na gramzivosti i iskorištavanju slabijih.

Čudovišno tijelo prikazuje tjeskobe aktualnog društva, u njega se upisuju društvene nepravde. S jedne strane, čudovište je izraz straha od gubitka ljudskog identiteta, a s druge, straha od manipulacije antropocentričnom hijerarhijom. Dok u Dickovu romanu androidi zastrašuju svojom sličnošću s ljudima i dobrom infiltracijom među „našom“ vrstom, s druge strane otvaraju pitanja ljudskog identiteta, pitanje tko smo „mi“, i što ako su razlike prema „njima“ prividne? Mlakićevi stanovnici zone A simuliraju mogući scenarij ljudske emocionalne retardacije u budućnosti. Istovremeno, svi stanovnici sigurne zone sadrže identifikacijske čipove i svoju sigurnost duguju neprestanom nadzoru. Problem tjelesnog nadzora prisutan je i u *Sluškinjinoj priči*, no u tom romanu vezan je uz apsolutni gubitak slobode i kontrole nad vlastitim tijelom. Sudbina koju doživljava Fredova nije znanstvena fantastika nego realistička pripovijest koja u mnogočemu podsjeća na suvremene žrtve aktualnih ratova i globalnih sukoba u kojima se religijska retorika koristi kao opravdanje za nečovječno postupanje. Također, *Sluškinjina priča* pokazuje kako žensko tijelo može funkcionirati kao čudovišno kada se političkim dekretom proglasi neljudskim te se obilježi kao predmet bez prava na identitet. Nadalje, tijelo Koščića u romanu Margaret Atwood implicira mogućnost nastanka genetskih modificiranih vrsta koje će svojim svojstvima prevladati ljudske slabosti, no izvor problema i dalje ostaju ljudi koji provode neetičke znanstvene postupke. Konačno, Kis sugerira da čudovišta uglavnom nisu izvanjska, već unutarnja, imaginarna. Kisa nitko nikada nije vidio, ali se na kraju priče otkriva u zrcalnoj metamorfozi glavnog junaka, dakle u metaforičkom obratu susreta s vlastitom čudovišnom slikom.

Popis literature

1. Atwood, M., *Gazela i Kosac*, Profil, Zagreb, 2003.
2. Atwood, M., *Godina potopa*, Profil, Zagreb, 2016.
3. Atwood, M., *Maddaddam*, ViragoPress, London, 2013.
4. Atwood, M., „The road to Ustopia“, *The Guardian*, 14. October 2011.
<https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia>
(zadnji pregled 7. veljače 2018.)
5. Atwood, M., *Sluškinjina priča*, Lumen, Zagreb, 2017.
6. Bahtin, M., *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.
7. Božić, R., „Knjiga u ruskoj distopiji“. [*sic*] - *časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 8/1, 2011., str. 26-36.
8. Cohen, J. J., „Monster Culture (Seven Theses)“. U: *Monster Theory. Reading Culture*. Ur. J. J. Cohen, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1996, str. 3- 25.
9. Dick, P. K., *Sanjaju li androidi električne ovce?*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2010.
10. Dick, P. K., „The Android and The Human“. 1972.
<http://1999pkdweb.philipkdickfans.com/The%20Android%20and%20the%20Human.htm> (zadnji pregled 21. veljače 2018.)
11. Kazić, E., „Tijelo kao diskurs u performans-operacijama umjetnice Orlan“. 2016.
http://www.academia.edu/28026786/Seminar_Paper_and_Second_International_Symposium_of_Young_Art_Historians_Split_13-15_5_2016_Tijelo_kao_diskurs_u_performans-operacijama_umjetnice_Orlan_Tijelo_kao_diskurs_u_Reinkarnaciji_St._Orlan_Body_as_a_Discourse_-_Orlans_operation-performances_-_BS (zadnji pregled 21. veljače 2018.)
12. Kovtun, N., „Riječ i tijelo u romanu: Tat'jane Tolstoj Kys“. U: *Tijelo u tekstu: Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, Disput, Zagreb, 2016., str 273-285.
13. Gajin, I., „Trend distopijskog u suvremenoj hrvatskoj prozi“, *Anafora: časopis za znanost o književnosti*, god. 2 (2015.), 1, str. 41-58.
14. Haraway, D., „Manifesto za kiborge“. U: *Feminizam/postmodernizam*. Ur. Linda Nicholson, Liberata, Ženski studiji, Zagreb, 1999., str. 167-205.

15. Howells, C. A., „Margaret Atwood's dystopian visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*“. U: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ur. Coral Ann Howells, Cambridge University Press, Cambridge, 2006., str. 161–175.
16. Levanat-Peričić, M., „Morfologija mitskog čudovišta“, *Croatica et Slavica Iadertina* 4, 2008, str. 531-550.
17. Levanat-Peričić, M., „Tipologija čudovišnosti i razine hibridizacije u distopijskoj menipeji *Kis Tatjane Tolstoj* (postkolonijalna interpretacija)“, *Književna smotra :časopis za svjetsku književnost*, 2011., str. 71-84.
18. Levanat-Peričić, M., *Uvod u teoriju čudovišta: od Humbabe do Kalibana*, AGM, Zagreb, 2014.
19. Levanat-Peričić, M., „Relacije posthumanizma i spekulativne fikcije iz očišta teorije čudovišta“. U: *Riječki filološki dani 10. Zbornik radova s Desetoga znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem održanoga u Rijeci od 27. do 29. studenoga 2014.*, ur. Lada Badurina, Nikolina Palašić, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016., str. 25-37.
20. Longhurst, L., „Tijelo“. U: *Kulturna geografija: kritički rječnik kulturnih pojmova*, ur. David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley, Neil Washbourne. Disput, Zagreb, 2008. str. 129-135.
21. Neugebauer, A., „What Is Speculative Fiction?“ 24. March 2014.
<http://annieneugebauer.com/2014/03/24/what-is-speculative-fiction/> (zadnji pregled 7. veljače 2018).
22. Malenica, I., Z. Matek Šmit, „Antiutopijska i dekonstruktivna vizija: Vladimir Sorokin, *Plavo salo*“, *Croatica et Slavica Iadertina*, 2016, 11/1, str. 193-202.
23. Marot Kiš, D., I. Bujan, „Tijelo, identitet i diskurs ideologije“, *Fluminensia*, 2008, 20/2, str. 109-123.
24. Mitchell, K., „Hibridnost“. U: *Kulturna geografija: kritički rječnik kulturnih pojmova*, ur. David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley, Neil Washbourne. Disput, Zagreb, 2008. str. 245-253.
25. Mlakić, J., *Planet Friedman*, Fraktura, Zagreb, 2012.
26. Oziewicz, M., „Speculative fiction“, *Oxford Research Encyclopedias*.
<http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78> (zadnji pregled 7. veljače 2018).

27. Suvin, D., *Metamorfoze znanstvene fantastike. O poetici i povijesti jednog književnog žanra*. Profil, Zagreb, 2010.
28. Tolstoj, T., *Kis, Pelago*, Zagreb, 2010.
29. Vojvodić, J., „Tijelo u tekstu zbornika o tjelesnosti (uvodna riječ)“. U: *Tijelo u tekstu: Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, Disput, Zagreb, 2016., str. 9-25.
30. Zaradija-Kiš, A., „Strašna krastača-jadno čudovište blagih očiju“. U: *Književna životinja. Kulturni bestijarij II. dio*. Ur. Suzana Marjanić i Antonija Zaradija-Kiš, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012., str. 325-349.

SUMMARY

Semantic of the monstrous body in speculative fiction

Beginning with the body as a discursive construct and by approaching the category of monsters through Cohen's seven theses, in this work special attention is devoted to the roles of physical monstrosity in the systems of meaning in novels belonging to the genre of speculative fiction, and are thematically defined as dystopia. The central part of the work analyzes semantics of the monster bodies in seven chosen literary works: *Handmaids Tale* (1985) *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009), *MaddAddam* (2013) by Margaret Atwood; *The Slynx* (2010) by Tatjana Tolstoj; *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) by Phillip K. Dick and *Planet Friedman* (2012) by Josip Mlakić. A common feature of these texts is that they use a pattern of monsters in which the body "writes" warning messages as a characteristic genre convention of speculative fiction for expressing a critical attitude toward contemporary social problems. The aim of the paper is to point out the significant changes in the concept of monsters within the semantic systems of various accounts of "possible futures", that is, the current problems projected into the future, in which the dystopian description of social and cultural values is mediated precisely by the meanings transmitted by the monstrous body, what a certain literary "reality" postulates as normal, human and natural.

Keywords: *body semantic, monstrosity, speculative fiction, dystopia, contemporary novels*