

Miranda Levanat-Peričić

ČITANJE DISTOPIJE IZ ASPEKTA
RAZLIČITIH TEORIJA ŽANRA:
PAVLIČIĆ, SUVIN, FROW

UDK: 82.01-3

Izvorni znanstveni rad

Miranda Levanat-Peričić

Odjel za kroatistiku i slavistiku, Sveučilište u Zadru

Distopijski roman najčešće se određuje obzirom na sadržaj, kao roman kojemu je tema negativna, a često i postapokaliptična vizija društva budućnosti. Uz pretpostavku da je distopijski roman žanr čija poetika prekoračuje granice što ih je Darko Suvin postavio između začudne (znanstveno-fantastične) i naturalističke fikcije, te se samim tim ne može smatrati podžanrom znanstvene fantastike, navedeno tematsko određenje u ovom se radu nadopunjuje određenim strukturalnim i formalnim specifičnostima. Pritom se žanrovskim problemima pristupa iz nekoliko pozicija, najprije iz aspekta Pavličićeve definicije žanra, a zatim postavljajući Suvinovu teoriju znanstvene fantastike u suodnos s općom teorijom žanra Johna Frowa.

Ključne riječi: distopijski roman, znanstvena fantastika, teorija žanra, strukturalne dimenzije žanra, Aristotelova teorija uzroka

UVOD U »GENOLOŠKU DŽUNGLU«

Iako Pavao Pavličić, dotičući se romana kao književne vrste, u svojoj književnoj genologiji ne spominje distopijske romane, njihova se obilježja mogu prepoznati i upisati na klasifikacijsku razinu specifične interpretacije vrste, na kojoj se djela najoštrije razlikuju od drugih skupina, a koju on naziva podvrstom i žanrom (Pavličić, 1983: 21). Premda inzistira na razinama klasifikacije koje su hijerarhijski određene, zanimljivo je da u Pavličićevoj genologiji razina žanra odgovara razini podvrste, s tom razlikom što je žanr u većoj mjeri utemeljen na prepoznatljivim obrascima. Književna djela koja pripadaju žanru međusobno dijele više osobina nego književna djela koja pripadaju podvrsti, pa se tako epistolarni roman kao podvrsta, a pikarski roman kao žanr, ostvaruju među Pavličićevim primjerima interpretacije (vrste) romana. Ipak, usprkos ovim naizgled jasnim razgraničenjima, Pavličić upozorava da je žanr »teško uhvatljiva kategorija« koju

je potrebno »uvijek iznova definirati« (Pavličić, 1983: 103). Nestabilnost definicije posljedica je dinamike žanrovskog razvoja i upućuje na žanr kao povijesno određenu kategoriju koja je u stalnoj mijeni i kretanju.

No, povrh problema dijakronijske razgradivosti, definicija žanra se usložnjava i na sinkronijskoj razini, obzirom da se u praksi rijetko ostvaruju čisti žanrovski modeli. Darko Suvin također zapaža kako je »jedna od nevolja s razlikovanjima u teoriji žanrova (...) to što je povijest književnosti puna ‘graničnih slučajeva’« (Suvin, 1982: 21). Prizovemo li na tragu ove tvrdnje Pavličićevu genologiju, Suvinove »granične slučajeve« identificirat ćemo u kombinaciji osobina različitih žanrova, ali također, i u mogućnosti da se osobine podvrste realiziraju unutar žanra. Književni oblik koji nazivamo distopijskim romanom, gotovo beziznimno ostvaruje se hibridno, pa kompleksne žanrovske modele nalazimo u cijelom nizu primjera.¹ U tom smislu, u romanu *Gazela i kosac* Margaret Atwood kritika je uočavala tragove *Bildungsromana*, pikarskog romana, romanse, pa čak i robinzonijade. Lako ćemo se složiti i oko toga da je *Cesta* Cormaca McCarthyja i distopija i roman ceste, da isto vrijedi i za Mlakićev *Planet Friedman*, da je Houellebecqovo *Pokoravanje* distopijski i politički roman, a roman *Kis* Tatjane Tolstoj distopija i menipska satira. No, pitanje koje opravdano proizlazi iz ove situacije jest – što navedene književne tekstove čini distopijskim romanima? Mogu li se uopće ti romani svrstati u zajedničku skupinu, kao žanrovi ili kao podvrste?

Odgovor na ova i slična pitanja najprije bi valjalo potražiti u *Metamorfozama znanstvene fantastike*, dakle s obzirom na mjesto što ga taj književni oblik zauzima u genološkom sustavu Darka Suvina, koji koristi niz ekvivalentnih naziva u kojima se mogu prepoznati žanrovska obilježja distopije. Nalazimo ih u njegovim »modernim anticipacijama«, »antiutopijama«, »suvremenim zemljovidima pakla«, pa čak i kada piše o utopijama. No, uvijek je riječ o podžanrovima znanstvene fantastike ili SF-a,² koji Suvin u cjelini smatra protejskim žanrom i područjem kojim vlada »genološka džungla« (Suvin, 2010: 53). Razloge zbog kojih nema čistih oblika Suvin vidi u povijesnom razvoju i generičkoj afirmaciji SF-a koja se odvijala tako što se SF oslobađao »otpadne mase« popularne znanosti i »mladenačke ili popularne sublitterature« koje je imao u svojim korijenima, pritom se kanibalski hraneći nizom drugih žanrova (Isto, 60). Povrh svega, Suvin uočava žanrovsko parazitiranje i mimikriju kao probleme koji uvjetuju dodatnu genološku konfuziju. Žanrovsko se prerušavanje događa s jedne strane tako što, kako to Suvin ističe – »vestern ili neka srodna sublitterarna vrsta (...) maskira svoje strukture (...) izvanjskim obilježjima SF: raketama, laserskim pištoljima, čudovištima«, a s druge se strane preko simbioze popularne znanosti i mladenačke pustolovine SF opet

¹ Za sustavniji pregled pokušaja definiranja distopije usp. Bošković, 2016: 273-274.

² U svojim ranijim radovima Suvin je koristio pojam »naučna fantastika« (Suvin, 1982.), dok u recentnim radovima koristi sintagmu »znanstvena fantastika« uz kraticu SF prema engleskom *science fiction* (Suvin, 2010.).

vraća bajci.³ Takvi oblici po Suvinu samo oponašaju kulise SF-a, a modelirani su po strukturama drugih »subverneovskih« inferiornih oblika kojima on očito odriče pravo na žanr; to za njega nije SF, jer SF je »književnost spoznajne začudnosti«, a ovo je, tvrdi Suvin – »kašica« kojom »ambiciozniji čitalac i pisac ne može dugo biti zadovoljan« (Isto, 63-64). Dakle, u »genološku džunglu« upleteni su s jedne strane subžanrovi, a s druge podžanrovi, no razlika među njima presudna je u Suvinovu vrednovanju statusa žanra.⁴ U vezi toga, Margaret Atwood tvrdi zapravo isto što i Suvin kada ističe da u njezinim romanima *Sluškinjina priča* i *Gazela i kosac* nema teleportacije, Marsovaca, svemirskih brodova ni putovanja kroz vrijeme, i da se u njima ne pripovijeda ništa što se ne može dogoditi ili se možda već negdje nije počelo događati (Atwood, 2011: 6). No, ona upravo zbog toga drži da njezini romani nisu znanstvena fantastika.⁵ Čini se da Suvin i Atwood govore o istom problemu pripadanja ili nepripadanja žanru, ali nude posve oprečna rješenja jer govoreći o istom žanru imaju u vidu različite fenomene. Riječ je, dakle, samo o prividnom sporu. Pavličić upozorava na situaciju u kojoj se poetika određenog žanra predstavlja »kao jedina legitimna varijanta vrste« (Pavličić, 1983: 103), što onda i žanr čini teško odredivom kategorijom, premda u ovom slučaju spor nastaje i oko toga što i Atwood i Suvin uz žanr vezuju određeni društveni i kulturni status. No, dok Suvin »subverneovskoj kašici« maskiranoj raketama, laserskim pištoljima i čudovištima, odriče pravo na žanr, Margaret Atwood tu istu

³ Povratak bajci Suvin prepoznaje u karakterističnom zapletu s »junakom koji odnosi pobjedu, zlikovcem koji nastrada, gospom u nevolji te neobičnim pomoćnicima ili čudešnim pomoćnim predmetima« (Suvin, 2010: 62). Ne samo da u ovom postupku svođenja strukture SF-a na prepoznatljive Proppove funkcije Suvin ne vidi ništa kreativno ni vrijedno (u smislu kognitivnog očuđenja koje bi trebalo biti funkcija znanstvene fantastike), on se, štoviše, izruguje takvim žanrovskim mimikrijama i čak ih drži licemjernima i društveno štetnima jer uzgajaju »naraštaje čitalaca tinejdžerskoga ukusa, koji su nesposobni razviti mjerila po kojima treba prosuđivati SF (empiričke međuljudske odnose da ne spominjemo)« (Isto, 63).

⁴ Premda se na prvi pogled čini da su pojmovi »subžanr« i »podžanr« jedno te isto, u Suvinovoj genologiji valjalo bi ih razlikovati – »podžanr« je klasifikacijski, a »subžanr« vrijednosni pojam. Naime, pojam »podžanr« Suvin upotrebljava kao ekvivalent »podvrste«, onako kako je opseg pojma odredio Pavličić u svojoj genologiji, dakle, kao skupinu djela koja »stoji u nekome nesumnjivom odnosu prema vrsti, mora dakle, sadržavati one bitne aspekte koje sadrži i vrsta« i pored toga pripadnici podvrste moraju dijeliti neke osobine koje nemaju drugi predstavnici vrste (Pavličić, 1983: 20). Dakle, podžanrovi znanstvene fantastike za Suvina su, prije svega, raspoređeni u dva osnovna modela: »ekstrapolacijske« i »analogijske« SF (Suvin, 2010: 67). Međutim, pojam »subžanr« izveden je od pojma »sublitteratura« i zapravo se može odnositi na svaku sublitterarnu verziju određenog podžanra. Kad tvrdim da svaki podžanr znanstvene fantastike može imati svoju subžanrovski razinu, onda mislim na pitanje vrednovanja. Subžanrovi znanstvene fantastike su sva književna djela koja Suvin razmatra u kontekstu žanrovskih prerašavanja bliskih bajci ili vesternu, a inferiornih u odnosu na bilo koji analogijski model SF poput primjerice »filozofijsko-antropološke analogije« koju Suvin ujedno smatra najznačajnijim područjem SF (Suvin, 2010: 70).

⁵ O tome detaljnije usp. Levanat-Peričić, 2016: 308.

Suvinovu »kašicu« smatra temeljnim svojstvom cijelog žanra, te svoj opus upisuje u drugi žanr, u spekulativnu fikciju, žanr kojemu je temeljno obilježje, kako ona ironično kaže – *no Martians*; dakle, da nema Marsovaca (Atwood, 2011: 6). No, ostavimo li problem društvenog statusa žanra po strani, ostaje nam neriješeno pitanje žanrovske strukture romana koji nazivamo distopijskim, bez obzira na to što se u jednom genološkom sustavu on uvrštava u znanstvenu fantastiku, a u drugom u spekulativnu fikciju.

Specifičnu žanrovsku konfiguraciju koja prema Pavličiću nastaje interpretacijom vrste, može se propitati iz aspekta teorije žanra Johna Frowa. Za ovu svrhu Frow izdvaja retoričku strukturu, tematski sadržaj i formalnu organizaciju kao tri dimenzije koje u odnosu uzajamne ovisnosti, međudjelovanja i prepletanja strukturiraju žanr (Frow, 2005: 72). Dakle, teza o posebnom distopijskom žanru održiva je uz pretpostavku da se distopija žanrovski konfigurira na trima strukturalnim razinama, za koje je važno da nisu hijerarhijski postavljene, nego »umrežene«.

FROWOVA RETORIČKA STRUKTURA ŽANRA I DISTOPIJSKI ROMAN

Žanrovska dimenzija, koju Frow promatra u okviru retoričke strukture, odnosi se na unutartekstne relacije između pošiljatelja i primatelja, koje se uglavnom ostvaruju kroz neko obraćanje publici (Frow, 2005: 75). Kada su u pitanju kompleksni žanrovi kao roman, najčešće je riječ o pokušaju uspostavljanja kontakta autorskog pripovjedača s publikom putem pregovaranja, kojim se stječe kredibilitet i autoritet. To se odnosi i na iskaze namjere upisivanja teksta u određenu književnu tradiciju, i na oblikovanje uputa koje vode čitatelja do ključa za interpretaciju djela. Za tu svrhu distopijski se romani učestalo koriste citatima, kao posrednicima određenoga književnog kanona, koji je u totalitarnom svijetu budućnosti zabranjen ili odbačen i zaboravljen, a zatim ponovno biva otkriven i očuđen nekim iskošenim čitanjem. Intertekstualne veze ne ostvaruju se pritom s nekim slučajno izabranim primjerima nego s onim tekstovima koji su relevantni za poruku u cjelini kao što je to Shakespeare u Huxleyevu *Vrloj novom svijetu*, Yeats i Philip Dick u Mlakićevu romanu *Planet Friedman*, Sv. Augustin u Brešanovoj *Državi božjoj 2053.*, Puškin u romanu *Kis Tatjane Tolstoj* ili konačno Huysmans u Houellebecqovu *Pokoravanju*. Štoviše, oblikovanje složenih citatnih lanaca ili pletenica istodobno je vrsta žanrovskog pozicioniranja i poziv publici na određeni tip čitanja.⁶ Navest ću primjer citatnog lanca iz romana *Kis Tatjane Tolstoj*, gdje posebno mjesto među prizvanim autorima pripada Puškinu, koji se na citatnoj razini romana javlja od parafraze do predmeta, no uvijek u vezi s pjesmom »Spomenik«. Najprije je tu učestala fraza »Aleksandrov carski stup« koja

⁶ Detaljniju analizu postupka »citatnog ulančavanja« s primjerima iz Mlakićeva romana *Planet Friedman* usp. Levanat-Peričić, 2016: 311.

se upotrebljava kadgod se želi istaknuti veličina bilo kojeg predmeta u bilo kojem kontekstu,⁷ a zatim i citat koji se materijalizirao kao spomenik koji je Benedikt Karpov napravio od drveta i nazvao ga »puškinom«. U tekstu označen malim slovom, spomenik je nakazan, beznog i šestoprst, i kao takav ujedno satirična subverzija Horacijeva izraza *Exegi monumentum* koji je prizvao Puškin u prvom stihu svoje pjesme o spomeniku »nerukotvorenom«.⁸ No, Puškinov spomenik »koji ne bje rukom sazdan« u romanu Tatjane Tolstoj postaje šestoprsta drvena »rukotvorina« naivnog umjetnika koji će povrh toga kasnije tvrditi da je on stvorio puškina, »naše sve« (Tolstoj, 2010: 233-234).

U kontekstu žanrovskog autopozicioniranja posredstvom izabrane književne tradicije, istaknula bih ulogu Huysmansova opusa i životopisa u Houellebecqovu *Pokoravanju* – to je opus na kojemu je glavni junak François doktorirao i čijim tekstovima odmjerava vlastiti život, no uz povremene interpretacije određenih romaneskih ulomaka, glavni junak pokušava i svoju biografiju odmjeriti Huysmansovom, osobito s obzirom na činjenicu da se taj naturalistički pisac potkraj života posvećuje vjeri i odlazi u samostan u Ligugéu. Pokoravanje islamu na kraju romana slijedi nakon neuspjela pokušaja da se toj izabranoj tradiciji, koja sada više nije samo književna nego i religijska, pripiše neki značaj. Naime, sve što je François osjetio u Huysmansovu samostanu kada ga je posjetio riješen u njemu pronaći konačno ispunjenje, bilo je da mu nedostaju cigarete (Houellebecq, 2015: 163), da bi nakon prelaska na islam utvrdio kako ni za čim nije imao žaliti (Isto, 224). Izuzev eksplicitno označenog Huysmansa, u *Pokoravanju* je možda najsnažnije prisutan duh Camuseva Mersaulta, diskretno upisan u pozadinu emocionalne disfunkcionalnosti glavnog junaka, osobito dok se objavljuje u morbidnoj, i za građanski moral provokativnoj vezi erosa i thanatosa. Pritom se u Houellebecqovu romanu relacija s Camusem ne ostvaruje izravnim uključivanjem tuđeg teksta, nego implicitnom citatnom posudbom erotske situacije koja slijedi nakon majčina pogreba. Kada naime François na povratku iz provincije u svom pariškom stanu zatječe telegram o majčinoj smrti i obavijest o njezinu pokopu na groblju za siromahe, iznenađen činjenicom da je živjela u potpunoj samoći, razloge za ovakav razvoj situacije pripisuje nedostacima njezina društvena života (Isto, 130). Odbacujući odgovornost, lakonski ostavlja majčinu smrt zajedno s računima za zdravstveno osiguranje i poreznim odrescima, te odlazi u šetnju Parizom da bi na ulici izvidio tragove promjene političkog režima. Pritom na njega

⁷ Detaljnije o ulozi imena Aleksandra Velikog u žanrovskom kontekstu menipske satire i teme »onostranog snižavanja«, usp. Levanat-Peričić, 2011: 81.

⁸ Iako prvi stih Puškinove verzije Horacijeva izraza *Exegi monumentum* glasi *Я памятник себе воздвиг нерукотворный* (Puškin, 2004: 28), prijevod Gustava Krkleca ne čuva pridjev »nerukotvoran« (*Ja spomenik u svoju već podigoh slavu*). Bulcsú László sačuvao je izvorno značenje parafrazom: *Spomenik – digoh si, što ne bi rukom sazdan* (Puškin, 2002: 118). Najviše se izvorniku približio Josip Užarević u svojoj studiji o Puškinu – *Ja spomenik sebi podigoh nerukotvoran* (Užarević, 2002: 318).

najснаžniji dojam ostavlja aktualni stil ženskog odijevanja uslijed kojeg više nije moguće zagledanje stražnjica niti konstrukcija mentalne slike ženskoga spolnog organa, o čemu se vrlo eksplicitno izražava (Isto, 132). Ta promjena, do koje je došlo zbog rasprostranjenosti novoga odjevnog predmeta, duge pamučne košulje koja se nosi iznad hlača, na emotivni svijet glavnog junaka ostavlja dublji trag od majčine smrti i okolnosti njezina pogreba.

Ova dva primjera pokazuju u kojoj je mjeri distopijski roman, iako prividno zagrnut futurističkim ruhom, zapravo okrenut prošlosti. Za razliku od utopijskih projekcija, u distopijama se zamisao o budućnosti koristi ponajprije za preoznačavanje tradicije, i to najčešće one književne. U tom smislu distopijska je poetika usmjerena na prevrednovanje, a za tu svrhu često se koristi i postupkom snižavanja kanonskih vrijednosti. No, toj razini žanrovske identifikacije Suvin ne posvećuje previše pozornosti. Njega ne zanima poredbena diskurzivna analiza i vrlo rijetko se u njegovim tekstovima mogu naći citati iz književnih tekstova. Međutim, na sljedećim razinama koje Frow izdvaja kao zasebne strukturalne dimenzije žanra, možemo pratiti i podudarnosti sa Suvinovom teorijom znanstvene fantastike.

DIMENZIJA »TEMATSKOG SADRŽAJA«: FROW I SUVIN

Kada je riječ o tematskom sadržaju, na ovoj razini Frow izdvaja žanrovske specifičnosti koje se iskazuju po stupnju vjerojatnosti određenih tipova radnji i tipova likova, koji mogu biti predstavljeni kao povijesna istina, mogućnost ili vjerojatnost (Frow, 2005: 75-76). To je usporedivo sa Suvinovom podjelom fikcije na naturalističku i začudnu obzirom na »način na koji rasvjetljuje odnose s drugim ljudima i njihovom okolinom« odnosno s obzirom na to može li se formalni okvir te fikcije ili ne može ovjeriti »zdravim razumom« (Suvin, 2010: 56). Dakle, SF je vrsta začudne fikcije kojoj je »minimalni razlikovni čimbenik novum«, a kao nužni korelat novuma Suvin ističe razliku između alternativne i »nulte« stvarnosti⁹ te tvrdi da alternativna stvarnost ima drukčije povijesno vrijeme »koje odgovara drugačijim ljudskim odnosima i društveno-kulturnim normama naznačenima u tekstu (...) i odstupa od piščeve – i pretpostavljene čitaočeve – stvarnosne norme« (Suvin, 1982: 19, 22). Budući da svijet naturalističke fikcije stoji u neposrednom odnosu prema »nultom svijetu« empirijski provjerljivih svojstava oko autora, iz Suvinove perspektive, nemoguće je napisati roman koji bi istodobno bio znanstveno-fantastični i naturalistički. S druge strane, ako je moguće napisati distopijski naturalistički roman, onda distopija jednostavno nije SF, u smislu kako taj žanr

⁹ Kada upotrebljava sintagmu »nulta stvarnost«, Suvin ima u vidu empirijski provjerljive podatke iz autorove zbilje, odnosno koncept »autorove empirijske okoline«. U oba slučaja termine uvodi da bi izbjegao neodređene i opterećene pojmove »realnost« i »realno« (Suvin, 2010: 37).

definira Suvin. Najbolji je primjer za to upravo Houellebecqovo *Pokoravanje*, distopijski roman iz francuske 2022. godine, iz budućnosti kojom se kreću svi poznati akteri francuske političke suvremenosti, u gotovo neizmijenjenim ulogama: tu su Marine Le Pen, Sarkozy i Hollande na poznatim političkim pozicijama, a toponimi i opisi prostora Pariza nametljivo su istaknuti. Radnja romana smještena je u autorovu empirijsku zbilju koja je čitatelju prepoznatljiva kao njegova vlastita okolina koja ga neposredno okružuje usprkos tomu što je predstavljena kao budućnost. Suvinovski rečeno, u recepciji nema kolebanja između piščeva »svijeta nultog stupnja« i »nove stvarnosti«, jer su te razine prikazane kao iste razine, bez onoga što Suvin zove »pomak stvarnosti« ili *reality displacement* (Suvin, 1982: 22).

Roman *Pokoravanje* objavljen je na dan terorističkog napada na *Charlie Hebdo*, 7. siječnja 2015., na dan kada se na naslovnici toga časopisa našla karikatura Houellebecqa u ulozi proroka. Tragične okolnosti u kojima se roman pojavio i zbog kojih se na trenutak učinilo da se budućnost o kojoj govori upravo počela odvijati u trenutku njegova objavljivanja, također je posljedica mimetičke »uvjerljivosti« iluzije koju je postigao pisac, odnosno zamke te iste referencijalne iluzije u koju se ulovio čitatelj. Dakle, za distopijski roman novum nije nužnost. Štoviše, projekcija budućnosti može biti utemeljena na načelu vjerojatnosti, oblikovana u skladu s mimetičkim postupcima, a koncept budućnosti utemeljen na vrlo racionalnim pretpostavkama i argumentaciji te prikazan kao neposredan ishod tekuće stvarnosti. No, u tom slučaju, riječ je o hipotetičkom realizmu, a ne o znanstvenoj fantastici.

DIMENZIJA »FORMALNE ORGANIZACIJE TEKSTA«: FROW I SUVIN

Što se tiče formalne organizacije teksta, kao posebne Frowove strukturalne dimenzije žanra, ona se u ovome slučaju uglavnom odnosi na pripovjedne pozicije, tj. na poziciju pripovjedača u odnosu na ispričano (Frow, 2005: 74). U tzv. kompleksnijim žanrovima kakav je roman, Frow u ovoj dimenziji uzima u obzir i veze prostora i vremena koje oblikuju žanrovski specifičan kronotop, o čemu Suvin također raspravlja kao o narativnoj posljedici novuma (Suvin, 1982: 25). U distopijskim romanima oblikuje se specifična vrsta kronotopa kao posljedica specifične funkcije, a to nije samo Suvinovo »kognitivno očiđenje«, nego i iskazivanje upozorenja i s tim vezana imaginacija katastrofe, što je Margaret Atwood formulirala kao upozorenje, gdje ćemo stići, ako se nastavimo kretati smjerom, kojim smo već krenuli (Atwood, 2011.). Ta vrsta književnog angažmana oko prenošenja važnih poruka postiže se u distopijama učestalim isticanjem signala, koji upućuju na prepoznatljive referente, a od čitatelja traže orijentaciju na suvremenost, odnosno recepcijski povratak iz budućnosti uz katarzično prepoznavanje konteksta aktualne zbilje, kao i vjerojatnosti njezine futurističke nadogradnje. Cilj

je toga narativnog eksperimenta dijagnosticirati simptome kraja ili simptome loše budućnosti u aktualnoj zbilji.

Ako bismo odnos Suvinova i Frowova teorijskog modela željeli grafički prikazati tako da ekvivalente koji u Suvinovoj teoriji odgovaraju Frowovim strukturalnim dimenzijama žanra postavimo u odgovarajuću tablicu, slika bi pokazala svojevrsno iskliznuće među razinama. Razlika među teorijskim pristupima može se ilustrirati i pogledom kroz prozor iz različitih pozicija – fenomen koji promatramo ne mijenja se u ovisnosti od pogleda, ali se prizor koji vidimo kroz prozor mijenja u ovisnosti od pozicije koju zauzimamo u odnosu na okvir prozora – iz Suvinove pozicije zaklonjena je razina promatranja koju Frow naziva retoričkom dimenzijom žanra, dok se s Frowova mjesta vidi samo unutarnja strukturalna konfiguracija, ali ne i učinci koje žanr proizvodi na publiku. No, upravo na funkciji ili učincima žanra inzistira Suvin određujući znanstvenu fantastiku kao književnost spoznajne začudnosti. Matrica na kojoj su postavljene obje teorije zapravo silno nalikuje Aristotelovoj teoriji uzroka, kojoj u svakom pristupu nedostaje jedan – dok je za Suvina *causa materialis* nevažan, u Frowa je odsutan *causa finalis*.

ARISTOTELOVA TEORIJA UZROKA KAO POLAZIŠTE DEFINICIJE ŽANRA

Upravo zbog toga što je usporedba suvremenih teorija žanra u konačnici prizvala Aristotela, moramo se podsjetiti da je njegova definicija tragedije ujedno i definicija žanra utemeljena na teoriji uzroka.¹⁰ Može li uistinu tako utemeljena definicija biti oslonac suvremenoj teoriji?

Prije svega, ako prihvatimo žanr kao fenomen u razvoju, onda definicija predstavlja iznalaženje načina da se taj razvoj prikaže pa premda se žanrovi ne javljaju kao čisti modeli, nego se ostvaruju u procesu stalnoga unutarnjeg prelagivanja i dinamike uvjetovane međužanrovskim prepletima, to ne znači da im se ne može pristupiti uz pomoć fiksnih parametara. U tom smislu definirati žanr značilo bi prikazati taj proces u skladu s Aristotelovom teorijom uzroka – kao svrhovito kretanje koje nastaje od nečega i u nečemu (*causa materialis*), sastoji se od određenih dijelova koji tvore cjeloviti predmet (*causa formalis*), odvija se i djeluje na određeni način (*causa efficiens*) i usmjereno je prema nečemu (*causa finalis*). Pristupajući distopijskom romanu iz ove perspektive, u zaključku bih ponudila sljedeću definiciju – distopijski je roman književni oblik, koji se s obzirom na predmet mimezisa ili formalni uzrok, određuje kao predstavljanje negativne vizije društva budućnosti. Budući da pritom u kreativnom dijalogu s književnom tradicijom bira određene tekstove kako bi ih resemantizirao ili jednostavno isko-

¹⁰ U vezi s tim, Zdeslav Dukat u komentarima se poziva na mišljenje Kennetha A. Telforda (Aristotel, 1983: 109).

ristio kao prepoznatljiv žanrovski potpis, distopijski je roman obilježen izrazitom intertekstualnošću te se stoga kao *causa materialis* u distopijama često javlja sama književnost, odnosno umjetnost. Osim što izabrani podtekst posreduje određene vrijednosti upisane u književnu i kulturnu tradiciju, on u hipotetičkoj budućnosti djeluje i kao ona iskupiteljska sila pomoću koje se otklanjaju negativni aspekti nekontrolirana razvoja, najčešće biotehnološke i biopolitičke prirode. Način na koji djeluje i na koji se odvija distopijski mimezis, odnosno *causa efficiens* distopijskog romana, jest pripovijedanje koje nastoji biti što bliže realističkom ili naturalističkom stilu da bi preko prepoznatljivih signala suvremenosti postiglo funkciju upozorenja. Dakle, distopijski *causa finalis*, koji povratno određuju sve ostale *causae*, jest upozorenje koje se iskazuje tako što se svijet budućnosti prikazuje kao uvjerljiva posljedica određenih aktualnih problema društva, te stoga u ime izabranog kanona i prizvanih ideologema, kroz iskazano upozorenje vrednuje suvremenost autorove empirijske zbilje.

NAVEDENA LITERATURA

- Aristotel (1983.), *O pjesničkom umijeću*. Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec.
- Atwood, Margaret (2011.), *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, London: Virago.
- Bošković, Ivan (2016.), »Utopija/distopija u gastronomskom ruhu – Barbierijev recept«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Fantastika: problem zbilje. Zbornik radova sa XVIII. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 24. do 25. rujna 2015. godine u Splitu*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Split – Zagreb: Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 273-284.
- Frow, John (2005.), *Genre*, London and New York: Routledge.
- Houellebecq, Michel (2015.), *Pokoravanje*. Preveo Vladimir D. Janković. Sarajevo/Zagreb: Buybook.
- Levanat-Peričić, Miranda (2011.), »Tipologija čudovišnosti i razine hibridizacije u distopijskoj menipeji Kis Tatjane Tolstoj«, *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, br. 159, str. 71-83.
- Levanat-Peričić, Miranda (2016.), »Metažanrovska obilježenost spekulativne fikcije u hrvatskoj književnosti: od Šufflaya do Mlakića«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Fantastika: problem zbilje. Zbornik radova sa XVIII. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 24. do 25. rujna 2015. godine u Splitu*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Split – Zagreb: Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 307-318.

- Mlakić, Josip (2012.), *Planet Friedman*, Zagreb: Fraktura.
- Pavličić, Pavao (1983.), *Književna genologija*, Zagreb: SNL.
- Puškin, Aleksandr Sergejevič (2002.), *Pjesme, bajke, drame*. Priredio Ivan Babić. Zagreb: Hum naklada.
- Пушкин, А. С. (2004.), *Сказки. Стихи. Поэмы. Повести*, Москва: Эксмо.
- Suvin, Darko (1982.), »Naučna fantastika i novum«, *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, br. 46, str. 19-27.
- Suvin, Darko (2010.), *Metamorfoze znanstvene fantastike*, Zagreb: Profil.
- Tolstoj, Tatjana (2010.), *Kis*. Preveo Igor Buljan. Zagreb: Pelago.
- Užarević, Josip (2002.), »Aleksandr Puškin i ruska književnost«, u: A. S. Puškin, *Pjesme. Bajke. Drame*. Zagreb: Hum naklada, str. 301-324.

READING DYSTOPIA FROM THE ASPECT OF DIFFERENT GENRE THEORIES: PAVLIČIĆ, SUVIN, FROW

A b s t r a c t

The dystopian novel is generally defined by its content, as a novel that depicts a negative, and often also post-apocalyptic vision of a future society. Assuming that the dystopian novel is a genre whose poetics crosses the boundaries set by Darko Suvin between speculative (science) fiction and naturalist fiction and thereby cannot be considered a science fiction subgenre, this article supplements its aforementioned thematic definition with some specific structural and formal characteristics. The analysed generic issues are approached from several positions, firstly from the aspect of Pavličić's definition of genre, and secondly by interrelating Suvin's theory of science fiction with John Frow's general genre theory.

Keywords: dystopian novel, science fiction, genre theory, structural dimensions of genre, Aristotle's theory of causality