

Boris KOROMAN

Vrijeme distopijskih projekcija – Brešanov roman *Država Božja 2053.*

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.

Izvorni znanstveni rad

Rad se bavi distopijskim romanom Ive Brešana *Država Božja 2053.*, objavljenim 2003. godine. Taj se roman u opusu Ive Brešana prepoznaje kao djelo koje se doima izdvojenim i posebnim zbog autorova drugačijeg pristupa u pripovijedanju. Za razliku od dotadašnjih njegovih pripovijesti, romana i novela, koje se redom bave mjestom protagonista u njihovim lomovima s ideološkim utvarama 20. stoljeća, u ovome romanu narativna obrada projicira zbivanje u budućnost i ostvaruje se u žanru distopije. Budući da je od objave romana prošlo više od dva desetljeća te je moguće i s te, „povijesne“, distance pristupiti njegovu ponovnom čitanju, pokazuje se da se Brešanov roman *Država Božja 2053.* dobro uklapa u izmijenjene okolnosti sadašnjosti, kao i u promjene u polju književnosti i njezinoj žanrovskoj distribuciji. S druge strane pokazuje se da se roman vrlo dobro uklapa i u Brešanovu pripovijedalačku poetiku, u njegov repertoar pripovjednih postupaka. Te su dvije linije podudarnosti i uklapanja osnovne teme članka kojima se pristupa teorijskim aparatom u kojem pojmove suvremenosti, (post)modernosti i vremena obrađuju Fredric Jameson, David Harvey i Mark Currie. Tema distopijskih narativa u 21. stoljeću, kako njezine pojave u hrvatskom književnom polju tako i njezine proliferacije u globalnom književnom, kulturnom i transmedijskom polju, komplementarna je tema kojom se nastoji pokazati da je pisanje romana *Država Božja 2053.* doista odraz duha vremena 21. stoljeća i specifičnih artikulacija sadašnjosti i budućnosti.

KLJUČNE RIJEČI: distopijska fikcija, *Država Božja 2053.*, Ivo Brešan, roman, vrijeme

Država Božja 2053. između „izleta“ i „poduhvata“

O romanu *Država Božja 2053.* Ive Brešana objavljeno je više kritičkih čitanja uz nekoliko relevantnih radova koji mu pristupaju monografski (Mrdeža Antonina 2020) ili u komparaciji s drugima (Kuvač-Levačić i Car 2014). Neki od autora Brešanov roman prepoznaju kao svojevrsnu posebnost unutar autorova opusa određujući ga kao Brešanov „izlet u SF“ (Nemec 2020: 196) ili pak kao „poduhvat u hrvatskoj prozi“ (Mrdeža Antonina 2020: 266). Roman se tako otkriva kao netipičan ne samo u Brešanovu opusu već i u žanrovskoj distribuciji suvremene hrvatske književnosti i u podžanrovskim artikulacijama hrvatskog romana. O rijetkosti kojom se u hrvatskoj književnosti zahvaća u žanr spekulativne distopijske fikcije piše Igor Gajin u članku koji se bavi nekima od novijih hrvatskih distopijskih romana 21. stoljeća (Gajin 2015), dok Divna Mrdeža Antonina označava ovaj Brešanov roman kao „poduhvat“ upravo stoga „što prethodi intenziviranju i populariziranju distopije kao žanra“ (ibid.: 266). Vjerojatno je zbog te netipičnosti Brešanova romana i posebnog načina obrade brešanovskih velikih tema zla i fanatizama „svih ideoloških boja i orijentacija“ (Nemec 2020: 193) u recepciji romana moguće primijetiti dosta podijeljenosti i začuđenosti,¹ usmjerenih k prošlosti i budućnosti istovremeno i naizmjenice.²

Ovako posložena konstelacija relacija unutar kojih se prepoznaje nastanak ovog Brešanova romana zaziva analitički pogled koji bi je nastojao problematizirati i dodatno osvijetliti, i to je namjera ovoga članka. Dok se činjenične književnopovijesne okolnosti, kao što je slaba proizvodnja distopijskih romana (kao i znanstvene fantastike) u hrvatskoj književnosti, ne mogu osporavati, ostala analitička čvorišta kroz koja se pristupa *Državi Božjoj 2053.* moguće je dodatno i ponovno postaviti u istraživački fokus. Namjera je u članku prikazati da se pisanje romana *Država Božja 2053.* uklapa, i to, naravno očekivano vrlo dobro, i u autorovu poetiku i njegove postupke organiziranja pripovijedanja, ali da se uklapa i u poseban trenutak povijesti, odnosno (a ovo nije samo figura)

¹ „ (...) mnogom će čitatelju Brešanova distopija više izgledati kao slika/iskustvo prošlosti nego kao scenarij onoga što bi bilo kad bi bilo...“ (Bošković 2006: 75).

² „ (...) njega ne zanima toliko futurološka vizija koliko zapravo sama prošlost prema kojoj je njegova *Država Božja 2053.* ne samo okrenuta, nego je upravo krcata njezinim prošlostoljetnima rekvizitima“ (Brešić 2003).

– sadašnjosti. Nastojat će se pokazati da organiziranje pripovijedanja, koje i Brešana i druge pisce vodi prema izboru distopije kao žanra, ne predstavlja eksces, već proizlazi iz promijenjenog odnosa prema nekim kategorijama vremena u ovome 21. stoljeću, prvenstveno iz promjena doživljaja sadašnjosti. Dvadeset prvo stoljeće pokazuje se zanimljivim i zato što u sebi nosi iznimno puno koncepcija, predodžbi i ideja, zasigurno i „bremena“, prethodnog 20. stoljeća, ali i koje se na određeni način „razračunava“ s njime. To je također stoljeće koje vrlo neumoljivo ulazi u svoju treću dekadu, u kojoj se to 20. stoljeće čini sve daljim, i u kojoj se prepoznaju elementi koji sada čine, stvaraju i proizvode 21. stoljeće događajima i procesima koji će ga u budućnosti činiti prepoznatljivim i posebnim. Prijelomni događaji u posljednjih nekoliko godina, a koji će se u budućnosti zasigurno okarakterizirati kao „povijesni“, podsjećaju sada na to da ovim stoljećem vladaju neke druge silnice, ali opet baš takve koje u nekim slučajevima kao da su izmislile iz neke zaboravljene, „izmještene“ ili „promašene“ prošlosti, kontaminirajući pritom tu i takvu prisutnu sadašnjost i upravljajući zamućen pogled prema neizvjesnoj mogućoj budućnosti ili budućnostima. Ove hotimice zapetljano posložene misli o temporalnim odnosima uvod su u teme o vremenu u pripovijedanju, o budućnosti i o distopijama.

Iskustvo sadašnjosti se promijenilo

Mnogi okviri promišljanja o odnosima vremena i pripovijedanja predstavljeni su u vrlo korisnoj studiji Marka Currieja, *About Time* (2007).³ Studija je organizirana oko osnovnih pojmova vremena: bavi se sadašnjošću, prošlošću i budućnošću i time kako se te vremenske kategorije isprepliću unutar naracije te kako isprepliću stvarnost s naracijom. Currieja zanimaju povezanosti tih u osnovi filozofskih koncepata vremena s načinima organiziranja vremena u pripovjednim tekstovima pri čemu se stoga potpuno logično referira na čitav niz autora iz različitih područja, od filozofije, književne teorije u užem smislu do interdisciplinarnih istraživača: od sv. Augustina, preko primjerice Edmunda Husserla, Paula Ricoeura, Gérarda Genettea, do Davida Harveyja itd. Kada govori o sadašnjosti, o prezentu, a to je u ovome razgovoru o distopijama

³ Jasno, riječ je o namjernoj igri riječima te se naslov može čitati i kao „O vremenu“, a i kao „Već je vrijeme“.

određena polazna točka, Currie u prvom redu upućuje na teoretičare postmodernizma, posebice Davida Harveyja i Fredrica Jamesona.

Mark Currie opaža da se nešto događa s našom predodžbom sadašnjosti, a ta snažna predodžba ima veze s postmodernom, odnosno sa svim onim procesima koje prepoznaju i artikuliraju Harvey i Jameson (a u refrenu se pojavljuju i Derrida i Lacan), tako da to izgleda kao staza kojom se isplati krenuti. U poglavlju „društvene teorije sadašnjosti“ Currie izdvaja tri „načina“ kojima se „može pristupiti promijenjenom iskustvu sadašnjosti“ (Currie 2007: 9). Valja istaknuti da je riječ o „promijenjenom iskustvu sadašnjosti“ jer to pretpostavlja da je ranije postojalo drugačije iskustvo, odnosno da se iskustvo sadašnjosti mijenja s vremenom, kroz povijest, i da ovisi o određenim kulturnim i društvenim procesima, odnosno kontekstu.

Ta su tri izdvojena načina: „kompresija prostora i vremena“, „ubrzana rekontekstualizacija“ i „groznica arhiviranja“ (ibid.: 9). Kompresijom vremena i prostora bavi se ekstenzivno David Harvey u *Postmodernom stanju* (1991). Kompresija prostora i vremena može se prepoznavati još od početaka industrijske revolucije, ključna je za rađanje modernizma (Harvey 1991: 252), no intenzivirala se s drugom polovicom 20. stoljeća. Kompresija prostora i vremena događa se jer su doživljaji prostorne udaljenosti izmijenjeni zbog brzina prometalata, a posebno upotrebom različitih medija telekomunikacije; prostor se kroz kompresiju sažima, i pritom doživljaj vremena teži k simultanosti (Currie 2007: 9).

Ubrzana rekontekstualizacija, osim što je jedan od načina kojima se može pristupiti „promijenjenom iskustvu sadašnjosti“, prepoznatljiva je i kao postmodernistički postupak. Sadašnjost nosi tragove prošlosti i njima je moguće započeti postmodernu igru; prošlost je kroz istrgnute fragmente odabrana, brikolirana, „nakeljena“, „prištepana“ u naš prezent. I dok su rekontekstualizacija, parodija i reciklaža paradigmatični postupci postmodernizma, „ubrzana rekontekstualizacija“, kao način doživljavanja izmijenjene sadašnjosti, vezana je uz robne odnose u razvijenom kapitalizmu – ona se događa kada „jaz“ između originalnog modela i rekontekstualiziranog proizvoda „postaje sve kraći, ako ne i beskonačno, tako da je vremenska distanca između originala i njegove rekontekstualizacije posve ukinuta“ (ibid.: 10).

Kada se govori o groznici arhiviranja, nju Currie opisuje kao pojavu „mahnitog arhiviranja i snimanja suvremenog društvenog života, čime se sadašnjost pretvara u prošlost anticipirajući svoje sjećanje“ te nastavlja:

Arhiviranje je naše iskustvo takozvanih medija vijesti jer je uzročno-posljedični slijed događaja i njegovog bilježenja kao vijesti obrnut u visoko razvijenom medijskom kapitalističkom društvu: događaj se bilježi ne zato što se događa, već se događa zato što se bilježi. I tako dalje. (Currie 2007: 11)

Mahnito arhiviranje pokazuje se kao dominantno iskustvo doživljaja vremena u posljednjih petnaestak godina, posebno s pojavom društvenih mreža u novomedijskom kontekstu. Budući da Currie svoju studiju o vremenu ispisuje prije tih nastupajućih tehnoloških, medijskih i društvenih promjena i prije recentnog pomaka u doživljaju vremena, ti primjeri nisu mogli biti u dovoljnoj mjeri opisani, no to samo potvrđuje koliko su ovi načini promjene doživljaja vremena u suvremenosti ne samo utkani u sadašnjost nego koliko se i intenziviraju. A to pak primjećuju i Currie i Jameson još u vrijeme pisanja svojih tekstova na početku novog stoljeća.

Zaključno na ovu podtemu vrijedi citirati i Fredrica Jamesona iz jednog rada u knjizi o odnosu modernosti i postmodernizma, u primjeru koji (skraćeno) navodi i Currie te se doista radi o svojevrsnom zaključku:

Vjerujem da je pojava postmodernizma usko povezana s pojavom ovog trenutka kasnog, potrošačkog ili multinacionalnog kapitalizma. Također vjerujem da njegova formalna obilježja umnogome izražavaju dublju logiku tog određenog društvenog sustava. Međutim, to ću moći prikazati samo na jednoj velikoj temi: naime nestanak osjećaja za povijest, način na koji je cijeli naš suvremeni društveni sustav malo-pomalo počeo gubiti sposobnost zadržavanja vlastite prošlosti, počeo živjeti u trajnoj sadašnjosti i u trajnoj mijeni koja briše tradicije one vrste koju su sve ranije društvene formacije morale na ovaj ili onaj način očuvati. (Jameson 1992: 179)

Kroz ta tri elementa, „načina“ koji su važni za pristup izmijenjenome iskustvu sadašnjosti mogu se prepoznati oblikovni elementi izmijenjene logike prezenta. Prezent, ta „trajna sadašnjost“ kroz ove je načine njezina doživljaja s jedne strane „kontaminiran“ (Currie 2007: 10) ne-sadašnjošću; prezent je „preplavljen“, opisao bi Harvey (1991: 291). Ne samo to, s druge se strane

sadašnjost upravo zbog te kontaminacije širi, ekspandira; prezent zauzima i preuzima cjelokupan doživljaj vremena. U takvoj situaciji, nekadašnja linearost, susljednost, pa i kauzalnost, odnosno poredak stvari, dovode se u pitanje. A to veliko pitanje „poretka stvari“ jest: što se sada događa s prošlošću i budućnošću, ako se izgubio uobičajen temporalni poredak? Ako prošlost više nije ona pozicija s koje ili od, iz koje se može lako stupiti u vezu s prezentom, pitanje je može li se boraveći u prostovremenskoj kompresiji, ubrzanom rekontekstualiziranju i arhivskoj groznici uopće učiti iz prošlosti?

To, čini se, otvara solidnu poziciju za razumijevanje dvaju tema u ovome članku – za tematiziranje i kontekstualiziranje nastanka romana *Država Božja 2053.*, kao i za razumijevanje pojave žanra distopije s početkom 21. stoljeća u hrvatskoj književnosti i njegove proliferacije u globalnoj kulturi.

Vrijeme je za distopije

Kako bi se rasvijetlio taj Brešanov „eksces“ ili barem „izlet“ (Nemec 2020: 196) u budućnost, čini se da bi ga bilo korisno postaviti u vremenski okvir njegova nastajanja i u kontekst žanra.

U 21. stoljeću žanr distopijske fikcije i globalno doživljava procvat, a ta činjenica doista ima veze sa spomenutim promjenama doživljavanja vremena u sadašnjosti, s ekspandirajućim i kontaminiranim prezentom. Ako su, dakle, prema Jamesonu „gubljenje sposobnosti zadržavanja vlastite prošlosti“ i boravak u „neprestanoj sadašnjosti i trajnoj promjeni“ spoznajni temeljni doživljaji vremena, projekcije budućnosti doista se ne mogu temeljiti na svijetu koji nastaje promišljanjem proizašlom iz razumijevanja protoka vremena, na učenju iz kauzalnosti ili iz promatranja procesa dugih trajanja, već se budućnost rasprostire putanjama koje izniču iz strahova koje sadašnjost proizvodi i hrani upravo zbog nedostatka refleksije prošlosti.

I to jest idejna vodilja čitavog žanra. Dakako, distopija kao žanr javlja se naravno puno ranije u 20. stoljeću,⁴ još od najpoznatijih primjera Jevgenija Zamjatina i Aldousa Huxleyja, a kanonizirana je kao ozbiljan umjetnički žanr

⁴ Mnoga pomno provedena bibliografska recentnija istraživanja smještaju pojavu distopija u drugu polovicu 19. stoljeća, u vrijeme kada su utopijski narativi još uvijek dominantni (Marks i dr. 2022: 10–11).

najpoznatijim romanom Georgea Orwella 1984. Istaknuto mjesto u književnoj povijesti distopija u 20. stoljeću zauzimaju Ray Bradbury i Anthony Burgess. U radovima koji se bave Brešanovom distopijom *Država Božja 2053.* ove se autore i romane povezuje s Brešanovom distopijom (Kuvač-Levačić i Car 2014: 194, Mrdeža Antonina 2020: 257, Brešić 2003); riječ je doista o kanonskim primjerima koji se navode i u različitim preglednim zbornicima o distopijama (Gordin i dr. ur. 2010, Marks i dr. ur. 2022).

Prave distopije ili preciznije, spekulativna distopijska fikcija, ipak je specifičnija: „Djela distopijske fikcije ponekad se pojavljuju kao protučinjenične ‘povijesti budućnosti’, koje projiciraju narative iz sadašnjosti u budućnost“ (Claeys 2022: 54). Kao projekcije u budućnost uvijek se baziraju na elementu društvenog rasapa i nekom kolektivnom strahu, bojazni te tako u sebi sadrže društvenu ili političku kritiku. Postoji zgodna izjava Margaret Atwood, kojoj je izvor u jednom *online masterclass* tečaju, te koja se posljednjih godina citira u više znanstvenih radova jer vrlo koncizno opisuje strukturu mišljenja oko distopija: „Ako ste zainteresirani za pisanje spekulativne fikcije, jedan od načina za stvaranje zapleta je uzeti ideju iz sadašnjeg društva i malo je pogurati u nekom smjeru“ (Atwood 2020). Srećko Horvat, pišući o distopijskom filmu, ističe da je za djela u tom mediju „inherentna društvena kritika“ (Horvat 2008: 11), dakle, jasna je povezanost s prijeporima sadašnjosti.

I premda distopije jesu plod 20. stoljeća, sadašnjost 21. stoljeća izgleda da sa svojim definitivnim izlaskom iz moderniteta, procesa koji traje barem od prosvjetiteljstva, pruža nove poticaje za proizvodno bujanje žanra. O tim se procesima u različitim studijama bavio Fredric Jameson, no ona iz 2002., *Singular Modernity*, posebno problematizira i postavlja u fokus složena pitanja koja se otvaraju u na relacijama modernitet – postmoderna – napredak. Pitanja o tome što nakon moderniteta intenzivno su prisutna s početkom novog stoljeća.

Nije slučajno, da se vratimo primjerima iz hrvatske književnosti, da se upravo s početkom 21. stoljeća uz Brešana i nakon Brešana počinju pisati distopije i u okviru hrvatske romaneskne produkcije, također kao svojevrsni odmak od dotadašnje žanrovske distribucije u hrvatskom književnom polju. Uz to što pojava distopija u hrvatskoj književnosti koincidira s bujanjem distopija u svijetu, i uz to što je sam Brešan na neki način doista otvorio put žanru u domaćem književnom polju, čini se da je još jedna pojava lokalnog polja povezana s mjestom za distopije u našoj književnosti – vrijeme je to kada u

hrvatskoj književnosti dominira tzv. stvarnosna proza. Distopijski se romani hrvatske književnosti, premda se temelje na sasvim drugačijem načinu obrade tema, ipak mogu povezati sa stvarnosti, i to elementima „protivljenja supremaciji kapitala i tendencijama neoliberalnog kapitalizma“ (Gajin 2015: 53), što čini zajedničku poziciju s modelom proze mimetičkog impulsa. Tu vezu prepoznaje i Gajin: „[č]injenica da se distopijski žanr u hrvatskoj književnosti intenzivira upravo sada dijelom je stoga objašnjiva i gore navedenom tjeskobom i tenzijom uslijed nadređenih procesa i silnica tranzicije, globalizacije i neoliberalnog kapitalizma“ (ibid.: 50); drugim riječima, motivacija za dva različita načina pisanja je podudarna.

Kada se spominju distopije kao globalni fenomen početka 21. stoljeća, na um pada podosta primjera koji su međusobno potpuno raznoliki i razlikuju se prema podžanru, obradi, mediju, originalnosti, ciljanoj publici, a što je sve zapravo argument za pokazivanje plodnosti žanra. Producenti industrije filmske zabave, producenti *streaming* servisa, a i *developer*i videoigara prepoznali su u žanru spekulativne distopijske fikcije tražen i željen kulturni proizvod novog stoljeća.⁵ Mnogi od tih kulturnih proizvoda funkcioniraju transmedijski, kao filmovi ili serije nastali su prema književnim predlošcima, ozbiljnim i manje ozbiljnim, neki i prema videoigrama (*The Last of Us*, *Fallout*)⁶ i obratno, iz filma su preneseni u videoigre. Ciljaju na svakojaku publiku, od tinejdžera, preko mladih adolescenata (književni i filmski serijali *Hunger Games*, *Maze Runner*, *Divergent*), što čini posebnu kohortu s posebnim podžanrovima, sve do onih kulturnih proizvoda koji računaju na afekte nostalgije kod publike srednjih godina, pa se ti proizvodi kreiraju u neprevodivim predmetnicama kao što au *remake* i *sequel*, pa i *reboot*, s primjerima poput *Westworld*, *Blade Runner*, *Mad Max* ili *Total Recall*. Govore o najrazličitijim strahovima, od postapokaliptičnih vizija⁷ (knjiga Cormaca McCarthyja i film *The Road*), straha od umjetne inteligencije (*Ex Machina*, *Her*, *Westworld*), društvene kontrole (*The Purge*), nekontrolirane suvremene tehnologije (vrijedi spomenuti serijal *Black Mirror*) ili kombiniraju

⁵ Filmom, animiranim filmovima, videoigrama, stripovima, posebice mangama, bave se danas svi pregledi utopijskih i distopijskih žanrova (usp. Marks i dr. 2022).

⁶ Premda za neke od naslova postoje i hrvatske inačice, zbog jasnoće na pojedinim mjestima, kao i iz razloga jer su neki naslovi neprevedeni ili neprevodivi, upućuje se samo na izvorne ili engleske naslove.

⁷ Apokaliptične i postapokaliptične vizije i distopije su zaseban, vrlo plodan i zanimljiv podžanr (usp. Pitetti 2017, Prettyman 2022).

različite strahove i žanrovske elemente (*Squid Game, Years and Years, Snowpiercer*) katkada baveći se i temom umjetnosti i njezine moći u opustošenom svijetu (*Station Eleven*). Žanr rađa i vrlo zanimljive i vrlo popularne podžanrove, podžanr apokalipse, s još specifičnijom zombi apokalipsom te podžanr *battle royale*, koji svi izvrsno funkcioniraju transmedijski. U ovom popisu, u kojem zbog ekonomičnosti toliko toga mora biti izostavljeno, ima svakovrskih djela, no proizvodnja je iznijela i neka vrlo važna i umjetnički vrlo vrijedna ostvarenja. Od njih, čini mi se, zaista vrijedi izdvojiti igrani film *Children of Men* (2006) Alfonsa Cuaróna i seriju *The Leftovers* (2014 – 2017) autora Damona Lindelofa. Premda je njihovo uvrštavanje i isticanje „uvjetno“, jer ne pripadaju „čistom“ žanru distopije, ta su ostvarenja ovdje spomenuta ne samo zato što se mogu smatrati važnim umjetničkim djelima sa svojim mjestom u povijestima filmova i serija već i zbog jednog iznimnog elementa koji je moguće povezati i s Brešanovim romanom, a o čemu će biti nešto riječi na kraju članka.

Zapleti spekulativne distopijske fikcije tako obično prevađaju strah od neke pojave koja postoji u sadašnjosti i koja bi mogla kompromitirati i preuzeti budućnost te se tako pripovjedni svijet gradi na temelju intenziviranja tog elementa, bila to: umjetna inteligencija, neki aspekt tehnologije, pitanja kontrole, ekonomije, okoliša. Neki element sadašnjosti, dakle, „malo se pogura“ – prema budućnosti.

No, s društvom u krizi, distopijski se pripovjedni svijet može oblikovati na način da društvo u rasapu otvara prostor za konstruiranje distopijskog pripovjednog univerzuma prema nekim, reinterpretiranim načelima iz prošlosti – retrogradno se dakle konstruira budućnost koja se temelji na mitovima i na banalnoj, ali moćnoj i učinkovitoj rekontekstualizaciji prošlosti. Riječ je zapravo o postupcima kojima su se nekada oblikovali upravo fašizam i nacizam – ti ideološki „teškaši“ upravo su neke od Brešanovih omiljenih tema. Pravila „igre“ kojom se fašizam kreira nabraja i opisuje Umberto Eco u znamenitom eseju *Vječni fašizam* ili *Ur-fašizam* (1995) te nije naodmet podsjetiti se na neke od elemenata koji su i ovdje bili spominjani u različitim kontekstima: kult tradicije, odbacivanje modernosti te „sinkretizam“ kao pojava jezika i kulture, odnosno ogledni primjer rekontekstualizacije na djelu⁸ (Eco 1995).

⁸ Eco navodi primjere paganskog sinkretizma u nacizmu te izmišljeni primjer povezivanja sv. Augustina i Stonehengea u suvremenosti.

Spomenuta studija *Singular Modernity* Fredrica Jamesona (2002), sa znakovitim i preciznim podnaslovom „Esej o ontologiji prezenta“, posvećena je pojmu moderne i moderniteta, a u uvodu se Jameson bavi procesima moderniteta s „regresijama u suvremenosti“. Budući da Jameson problematizira različita čvorišta vezana uz temu ovog rada, čini se prigodnim ovakav tip distopija nazvati regresivnim distopijama. Pozivanje na tradiciju, jezični elementi i novogovor, rekontekstualizacija kao strukturalno tkivo novog represivnog poretka, korištenje mitova radi proizvodnje mitova, brisanje i brikoliranje prošlosti, društvena implozija te regresija kao modus kolektivne društvene patologije pokazuju u kojoj su mjeri regresivne distopije građene istim postupcima kao i one povijesne.

Ovo su osnovni gradivni elementi podžanra regresivnih distopija te stoga distopijski svjetovi građeni na strahu od ubrzane, zlonamjerne i djelotvorne rekontekstualizacije prošlosti izgledaju slično. S potencijalom koji takav sustav proizvodnje pripovijesti i takve aktualizirane politike imaju, element prošlosti ulazi u igru i u stvarnosti i za fikciju te je sada vrlo lako prepoznati spomenuto polje izmijenjenog doživljaja sadašnjosti u 21. stoljeću. Pojednostavljeno, interes za proizvodnju distopijske fikcije u 21. stoljeću proizlazi iz koncepta kontaminiranog prezenta, a koji se ubrzava s tehnološkim promjenama, proizlazi iz problematičnog i neuspješnog odnosa prema prošlosti i povijesti, proizlazi iz brojnih izazova sadašnjosti te iz gubitka koherentnog narativa o budućnosti – prosvjetiteljski i moderni narativ o progresu ionako je toliko puta doveden u pitanje. O tome piše Jameson, tako izgleda vrijeme sadašnjosti u kojemu živimo, a postoji dojam da možda baš i ne bi trebalo biti tako te stoga fikcija predstavlja ujedno i bijeg i upozorenje.

Posebna je priča i posebno se može izdvojiti fenomen jedne regresivne distopijske fikcije koju je moguće dobro povezati s onom Brešanovom, a to je roman, ali i serija, serijalni filmski narativ iz 2016., *Sluškinjina priča*. Već spomenuta knjiga koju je Margaret Atwood objavila 1985., i prema kojoj je 1990. godine već bio snimljen dosta nezapažen film, svoj je novi život sa snažnom i globalno rasprostranjenom recepcijom dobila serijom proizvedenom u 21. stoljeću, i to ne slučajno u njegovu drugom desetljeću. Ta interpretacija romana odrađena je u suradnji s Atwood i izvedena prilično uspješno, barem u prvim sezonama, u toj mjeri da su određeni ikonički elementi vizualnog narativa postali repertoar raznih aktivističkih prosvjeda u kasnim 2010-ima.

Na razini teme paralela s Brešanovim romanom nadaje se kao neizbježna – društvo u krizi u kojem se uspostavlja brutalna teokratska vlast.

I na drugim razinama otkrivaju se sličnosti, uz očite razlike, o kojima će biti manje riječi. Brešanov se roman *Država Božja 2053.* također bez ograda može prepoznati kao distopijska fikcija, i to zbog svoje naglašene društvene kritike koja je potpuno pregledno utkana u tekst. Ova iznimno mračna vizija jedne moguće hrvatske budućnosti polazi od premise zloupotrebe demokratskih mehanizama radi postizanja nasilne tiranije. Kroz brzo izvještavanje o događajima u prvim poglavljima roman *Država Božja 2053.* može se lako prepoznati Brešanova zabrinutost kojom motivira društveni preokret. Kvaliteta i sadržaji kojima se kreira politička stvarnost u demokratskom društvu nedostatni su i jalovi, jasno se osjeća nemogućnost adresiranja i rješavanja velikih društvenih problema koja dovodi do opće političke nezainteresiranosti u državi, a što otvara prostor za zlonamjernu tiraniju. U pripovjednom tkanju ovog distopijskog svijeta, a kako bi se uspjele naglasiti njegove najstrašnije karakteristike poput masovnih likvidacija, potpune mentalne kontrole, potpunog siromaštva, najezdi štakora, epidemije kuge, plastično prikazanih posljedica upotrebe raznih oružja (sve vrvi od posječenih dijelova tijela), Brešan je morao pribjeći i elementima znanstvene fantastike.⁹ Brešanova slika tako, premda smještena u daleku budućnost, u ponekim je detaljima zanimljivo slična viziji dezintegriiranog društva Gileada, nekadašnjih Sjedinjenih Američkih Država, u romanu Margaret Atwood: demontaža i ukidanje demokratskih institucija, potpuna izoliranost nekadašnje države iz međunarodnog okruženja, nove institucije kontrole, gubitak svih prava iznimno velikih skupina stanovništva, uspostavljanje novih hijerarhijskih modela i upravljačkih institucija, sveprisutna rigidna kontrola, tjelesno sankcioniranje i masovne likvidacije, sveprisutno eksplicitno nasilje te, zanimljivo, devastacija okoliša. U doista brojnim publicističkim tekstovima i intervjuima povodom ekranizacije *Sluškinjine priče*, ona se interpretira kao „upozorenje“ ili „upozoravajuća priča“ (*cautionary tale*) koja referira na razne spomenute recentne društvene promjene. Brešan čini to

⁹ Vinko Brešić upravo na toj „tehnološkoj razini“ (Brešić 2004), na mjestima gdje se otvara prostor za znanstvenu fantastiku, uočava jedan od „delikatnijih“ problema romana. Tu jest i jedna od jasnijih razlika u odnosu prema romanu M. Atwood, koji je smješten u neposrednu blisku budućnost, te iz te perspektive nema potrebe za aktivacijom fantastike, a i otvara mogućnosti za pisanje koje se u prvom redu bavi intimnim doživljajima unutar tiranije.

isto: sam svoju priču u autorskom uvodu ne smatra „proročkim kazivanjem“, već je vidi kao „upozorenje“ (Brešan 2013: 7) o tome da prošlost i regresija mogu ugroziti sadašnjost i budućnost.

Ono što se u oba romana pokazuje znakovitim ponovo je jedno pitanje koje je usko vezano uz protok vremena. I Atwood i Brešan pisali su prije no što se u drugom, a i potom i u trećem desetljeću 21. stoljeća u stvarnosti počele događati promjene koje izgledaju kao davno napuštene i zaboravljene predmoderne ideje, koje se sada oživotvoruju u stvarnosti i koje kao da su preuzete iz nekog horora rekontekstualizacije. Ti su se romani pisali prije svih mogućih antimodernih konzervativnih revolucija drugog desetljeća 21. stoljeća, prije svih fundamentalizama, vrlo snažnih antimodernih skepticizama usmjerenih prema znanosti ili sustavu demokracije, prije pojave politički usmjerenog apokaliptičkog akceleracionizma te prije buđenja neoimperijalističkih narativa i politika, što se sve može prepoznavati pogledima uperenim od Washingtona, preko Varšave, Kabula ili Moskve. Doista izgleda da je *zeitgeist* kontaminirane sadašnjosti bez prostora za prošlost kao mjesto refleksije i bez mjesta za budućnost s idejom (kakovog god) napretka već bio prisutan ovdje među nama u vrijeme kada su nastajali *Sluškinjina priča* i *Država Božja 2053*. i dok je Fredric Jameson problematizirao ideje modernosti i postmoderne detektirajući „regresivne“ silnice vremena i dijagnosticirajući nadolazeći problem za sadašnjost. U Brešanovu slučaju s romanom *Država Božja 2053*. tu viziju „kontaminirane sadašnjosti“ sam autor jasno naglašava već u svojoj posveti: „svako buduće vrijeme, ma kakvo bilo i ma koliko bilo udaljeno od nas, bit će isto tako bremenito prošlošću baš kao što je i ovo naše“ (ibid.: 7). Ova je rečenica toliko brešanovska jer se može primijeniti za velik dio njegova opusa, koliko je i misao koja se opisuje upravo ovo „naše vrijeme“.

Crkveno pitanje i modeli poetičkog kontinuiteta

Stoga Brešanov odabir distopije kao modela za vlastiti pripovjedni obračun sa strahovima od fanatizama i fundamentalizama zapravo ne bi trebao biti neobičan. Brešanova distopijska fikcija nastaje s jedne strane kao rezultat osluškivanja i prepoznavanja „duha vremena“ i silnica stvarnosti koji se protežu daleko izvan okvira nacionalnog kulturnog polja. Roman *Država Božja*

2053. nadalje potpuno se uklapa u sam Brešanov plodni spisateljski *modus operandi*, u njegove pripovjedne studije o funkcioniranju ideologija i mitova i mjestu običnih ljudi u takvim svjetovima i takvim povijestima. Smještenost naracije u budućnost, premda je i to poigravanje vremenom uklopljeno u brešanovske postupke, čini se gotovo pa sekundarnom jer Brešanovo vrijeme koje ga zaokuplja jest i čitavo 20. stoljeće i početak 21., te on to iskustvo povijesti kao učiteljice života lako translataira i pola stoljeća naprijed. Neobično je, i valja na to obratiti pozornost, nešto drugo – poneki elementi recepcijskih reakcija na ovo romaneskno ostvarenje. Dakako, *Država Božja 2053.* nije bez spisateljskih brešanovskih „problema“. Strast za pripovijedanjem koja ide na štetu izgradnje likova i različitih detalja pripovijesti jedan je od očitijih problema teksta ove distopije, vrlo sažeto može se prepoznati da je „pripovjedač Brešan zaokupljen u prvome redu idejom, a manje njezinom umjetničkom kostimizacijom“ (Brešić 2003). No ono što recepciju čini neobičnom ne kreće se u smjeru bavljenja tim zanatskim problemima Brešanove distopije, što uz Brešića i Krešimir Nemeć istiće kao „određene slabosti u Brešanovu proznom stvaralaštvu, karakteristične za hiperproduktivne autore“ (Nemeć 2020: 194). Element recepcije na koji valja usmjeriti fokus otkriva se u jednom drugom pitanju koje se provlači kroz različita čitanja (Brešić 2003, Bošković 2006, Kuváč-Levačić i Car 2014): zašto Brešan, ili, vidi li doista Brešan Crkvu kao (najveći) problem hrvatskog suvremenog društva? Doista je pritom dobro usmjerena opaska I. Boškovića da je Brešan „teži“ pisac da bi ga se moglo čitati dnevopolitičkom dioptrijom i ideološkim instrumentarijem“ (Bošković 2006: 75). Zapravo se odabirom Crkve kao ishodišta za građenje distopijskog univerzuma Brešan pokazuje dovoljno senzibilnim jer uspijeva detektirati da se antimoderne ideje, koje su u vrijeme pisanja roman još u začetku, plastično i pregledno u naraciji mogu ilustrirati kroz religijski fundamentalizam, baš kao što to dvadesetak godina ranije uočava i Atwood. Nije ovdje riječ o obraćunu s religijom, konačno, završetak romana temeljen je na snažnim i prepoznatljivim religijskim kršćanskim imagemima o „pravoj ideji Krista“ (Brešan 2013: 414). Riječ je i o prepoznavanju simptoma antimodernosti u svojem zamahu, a što se kroz Crkvu kao instituciju moći vrlo lako može artikulirati i zloupotrijebiti, konačno, riječ je o toliko puta spomenutom Brešanovu strahu i zazoru od fanatizama, a što je zapravo pojava koja dolazi prvenstveno iz religijskog polja.

S tim polazištima moguće je pronaći valjan odgovor na povezano pitanje postavljeno u jednom drugom čitanju, o tome zašto Brešan „kao da veću prijetnju hrvatskom društvu vidi u politizaciji Crkve nego u samom kapitalizmu, za razliku od svjetskih distopija koje u to vrijeme većinom problematiziraju djelovanje korporacija u suvremenom društvu Zapada“ (Kuvač-Levačić i Car 2014: 204). Odgovor na tu opasku složen je. Kapitalizam je s jedne strane isuviše prilagodljiv, raznolik u toj mjeri da bi se zapravo trebalo govoriti o kapitalizmima, kapitalizam je pojava sa snažnim kooptacijskim potencijalom (Hromadžić 2011) tako da u raznim svojim inačicama i vještom mimikrijom, konačno, i ne mora djelovati kao antimoderni ili antiprogresivni mehanizam. Crkva je nadalje onaj primjer kojim Althusser ilustrira jedan od temeljnih pojmova svoje studije – „ideološki aparat“ (Althusser 2018); to je takav ideološki mehanizam koji uspijeva proizvoditi i fanatizam i fundamentalizam s ikonički moćnom rekontekstualizacijskom strukturom antimodernizma, koja se pokazuje iznimno podatnom za pripovjedne obrade. A uz to, pomalja se u stvarnosti već i u vrijeme pisanja romana kao regresivna politička snaga u suvremenosti, što je sasvim dovoljno za inspiraciju.

Kao drugi mogući, tek skicirani argument, može se spomenuti nekoliko stvari. Prva je činjenica proizvodnje distopijske fikcije u hrvatskom književnom polju u 21. stoljeću, o čemu je već bilo riječi – kapitalizam u tim djelima jest tema. Drugi je argument iznimno složen i proizlazi iz vrlo kompleksnih odnosa žanrova i društveno-ekonomskih odnosa, vezan je uz različite rasprave, različita viđenja i polazišta kojima se analiziraju s jedne strane utopije i distopije, a s druge kapitalizam i marksističke artikulacije društvenog uređenja te međusobni odnosi ova dva skupa. Prepoznaje se da i kapitalizmi i komunizmi (i inačice i bliskoznačnice), a i drugi neekonomski sustavi mogu biti inspiracije i za utopije i za distopije te se i ovisno o „poziciji“ i „rakursu“ pristupa i pojedinim djelima i žanrovima, pojednostavljeno, neki smatraju da su distopije reakcija na staljinizam, dok drugi, posebice u novije vrijeme, prepoznaju da je trenutna faza kapitalizma pruža obilje inspiracije za distopijske obrade. Literatura za ovu temu je iznimno plodna (usp. npr. Gordin i dr. ur. 2010, Suvin 2010, Postnikov 2013, Marks i dr. ur. 2022) i pokazuje da u okvirima zamišljanja drugačijih svjetova ništa ne mora biti zadano.

Sve ovo vodi k razmišljanjima kako je korisno *Državu Božju 2053.* promatrati i kao primjer kontinuiteta načina književne obrade kod samog Brešana,

čime je također moguće ublažiti začudnost pred Brešanovim narativnim odabirima. Prvi i najznačajniji element kojim se može pokazati kontinuitet pripovjedačkih postupaka odnosi se na obradu vremena, na vrijeme kao važan čimbenik proizvodnje zapleta, važan motiv, temu, interes, strukturni moment, snažno žarište pripovijedanja. Nemeć primjerice navodi postupak „putovanja kroz vrijeme“ (Nemeć 2020: 191) kao postupak karakterističan za Brešana. Doista, nalazimo ga na sličan način obrađen u romanima *Astaroth* (2001) i *Tri života Tonija Longina* (2005).

Nadalje, na vrlo razvidan način vrijeme jest i velika tema Ive Brešana u velikom dijelu njegova opusa uopće, a i jedan od naglašenijih pripovjednih postupaka: Brešan se bavi paralelnim vremenima (*Katedrala* (2007)), dugim procesima (*Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996)), određene figure simultanosti i rekontekstualizacije povijesnih narativa toliko su brešanovski postupak, koliko i dio Curriejeva „promijenjenog iskustva sadašnjosti“. Konačno i sam roman *Država Božja 2053.* dio je temporalno organiziranog triptiha, romaneskne trilogije u kojoj je *Astaroth* smješten u prošlost, *Vražja utroba* u sadašnjost dok *Država Božja 2053.* mora imati mjesto rezervirano za budućnost. Strukturno, formalno, organizacijski i tematski, Brešan se iznimno puno bavi vremenom, kontinuitetima i diskontinuitetima, ponavljanjima i vremenskim sudarima, cikličnim procesima, usporednim vremenima, bavi se dugim trajanjima i njihovim prekidima¹⁰ tako da putanja prema budućnosti, ona u *Državi Božjoj 2053.*, nije eksces, već smjer koji proizlazi iz autorske logike opusa, odabir koji se ne može izbjeći.¹¹

Drugi postupak koji valja izdvojiti kao element istovremenog uklapanja *Države Božje 2053.* i u autorovu poetiku i u kontekst suvremenog doživljaja vremena već je spomenuta rekontekstualizacija. I ona je u užem smislu povezana s temom obrade vremena, a u Brešanovu distopijskom romanu kao osnovni strukturalni postupak proizvodnje distopijskog društva; ono je cijelo u rekon-

¹⁰ Uz do sada spomenute Brešanove romane u romane koji se izrazito bave vremenom mogu se ubrojiti i *Gorgone* (2006), pa i *Prokletnici* (2010), zatim prozne zbirke, izrazito *Pukotine* (2000) i *Mrtvima ništa ne treba* (2014).

¹¹ Konačno, Brešanovi se romani rado čitaju i razumiju i u sadašnjosti; mogu potvrditi primjerice sasvim dobru recepciju kod studentske populacije. Na određen način njegova usmjerenost na bavljenje vremenom kao temom i kao strukturnim elementom pripovijedanja omogućila je recepciju manje ovisnu o trenutku čitanja.

tekstualizirajućoj ugnjetavačkoj histeriji. Uz to, Brešan i prostore distopije, pojedine hrvatske gradove, a što je prikazala D. Mrdeža Antonina (2020), a i likove, članove obitelji Loko, kalemljuje na određene ideje u prepoznatljivom postupku brikoliranja. Zapravo, kada se govori o Brešanovu opusu i rekontekstualizaciji, može s njegovih novijih spisateljskih romanesknih angažmana vratiti samom početku i značajnom emblematičnom primjeru njegova opusa – drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. *Predstava Hamleta* školski je savršen primjer rekontekstualizacije, tekst čija se uspješnost temelji na funkcioniranju na više registara, na „susretima“ na „krivim“ mjestima na izglobljenim kontekstima. S time postaje zanimljivo pratiti upotrebe Shakespearea: Shakespeare koji je izbačen iz konteksta primjer je za rekontekstualizaciju kod Currieja (2007: 10), Shakespearea nalazimo u brojnim primjerima u *Teoriji parodije* Linde Hutcheon (2000), prepoznajemo ga kao glavni motiv, inspiraciju i intertekstualnu strukturalnu okosnicu u distopijskom romanu i miniseriji *Station Eleven* te, konačno, *veliki bard* je i u ovome primjeru: „Winston se probudio s riječju ‘Shakespeare’ na usnama“ (Orwell 2015: 38), iz kanonskog distopijskog djela, *1984*. Shakespeare je znak, Shakespeare je emblem, i Brešan je retorički potez rekontekstualiziranja takvih prepoznatljivih znakova, emblema izvrsno prepoznao i koristio u cjelokupnom opusu. Tako je i u romanu *Država Božja 2053*. – valja samo podsjetiti na popise zabranjenih knjiga u teokraciji Tea Torlaka – Miroslav Krleža, ali i A. G. Matoš, primjerice, kao izraziti emblemi hrvatske književnosti, nalaze svoje novo važno mjesto u distopijskom kontekstu.

Suprotno od tiranije

Postoji još jedan ranije najavljen element koji povezuje Brešanov roman s distopijskom proliferacijom u 21. stoljeću, a to je tema obitelji. Premda je to tema koja će se obrađivati i u drugim radovima, ona se ovdje nadovezuje na obradu obiteljske tematike u vrijednim distopijskim djelima 21. stoljeća, onima koja tematiziraju društveni rasap (u) budućnosti nastao zbog nekog izvanjskog elementa, čime se ta djela smještaju, ako ne u „prave“ distopije, a tada zasigurno u spekulativnu fikciju. Riječ je o spomenutim primjerima knjige i serije *Sluškinjina priča*, zatim serije *The Leftovers* te filma *Children of Men*.

U središtima su ovih priča obitelji i mogućnost očuvanja obiteljske povezanosti u svijetu rasapljenom silnicama distopijske projekcije. Bilo da je riječ o inauguraciji teokratske diktature, kao u *Sluškinjinoj priči* i *Državi Božjoj 2053.*, o pandemiji i potpunom raspadu fertiliteta u *Children of Men* ili pak, kao u slučaju *The Leftovers*, o „događaju“ izvan poimanja i mogućnosti objašnjenja, te se silnice suprotstavljaju i supostavljaju elementu obitelji. Obitelj kao snažan imagem izniče kao suprotnost svijetu koji ne uspijeva održati svoju strukturu. To je pozicija koju je moguće prepoznati u svim primjerima, tako i kod Brešana, obitelj se na određen način otkriva kao neizravan protagonist. Nije u ovim slučajevima riječ o konzervativnom refleksu aktivacije obiteljskog narativa pod prijetnjom i s događajem „konačnog suda“, već o poziciji intime i bliskih odnosa nasuprot „mehaničkom“ razbijanju istoga. Upravo je topos obiteljske povezanosti snažno istaknut i među širim žanrovskim i medijskim ostvarenjima distopijskih pripovijesti. Iznimno je karakterističan motiv sredovječnog muškarca kojem je u distopijskoj priči ostavljena skrb o nekom djetetu,¹² koje katkad i nije njegovo, čime se pojam obitelji proširuje i na „nandomjesne“ obitelji, odnosno bliski se odnosi skrbi i povezanosti stvaraju i održavaju; obitelj nije nešto mehaničko, već emocionalni potencijal koji se supostavlja i suprotstavlja prijetjećoj distopijskoj pripovjednoj stvarnosti.

Brešanova obitelj Loko, međutim, nije u *Državi Božjoj 2053.* u takvoj poziciji naglašavanja povezanosti i obiteljskih vrijednosti, a djeca se kao likovi i ne pojavljuju u romanu. Kod Brešana je obitelj protagonist na način da je pisac upotrebljava kao korisno narativno sredstvo kojim može pokazati kako neovisno o pripadanju istom genotipu, odgoju i habitusu, kod ljudi se razvijaju najrazličitiji odnosi, stavovi i artikulacije prema idejama i ideologijama u nekom vremenu i prostoru; primjerice, likovi braće i sestara pripadaju svim zamislivim i dostupnim političkim artikulacijama te su tako i karakterizirani (fašist, marksist, liberal...). Riječ je o Brešanovoj uobičajenoj temi odnosa pojedinca i ideologije koja je ovdje rasprostrta kroz sudbine pojedinaca iz jedne velike obitelji iz Malog Iža. Brešanov tretman obitelji, kako to primjećuje Brešić, ne iskorištava potencijalnu priču koja je „imala najviše šansi“, onu o

¹² Primjera iz različitih pripovjednih medija postoji zaista mnogo. Ikoničke scene muškarca s djetetom karakteristične su za *The Road*, roman Cormaca McCarthyja, koji je pretočen i u film, zatim za roman i miniseriju *Station Eleven*, film *Children of Men* te seriju *The Last of Us*.

„sudbini porodice koja postaje žrtvom ideologije i mehanizma totalitarne vlasti“ (Brešić 2003), Brešanovi su likovi obitelji Loko ostvareni kao likovi-funkcije, pojedinci koji ilustriraju neku ideju i koji se narativno „aktiviraju“ kako bi se ta ideja provela do kraja. Osobni odnosi koji se u *Državi Božjoj 2053.* otkrivaju unutar obitelji Loko rasprostiru se od nepoznavanja ili međusobnog slabog poznavanja braće, sestara i nećaka, što je čest slučaj, preko privrženosti (Mira – Ambroz), antagonizama (Antun – Ambroz), netrpeljivosti (Grgur – Renco), do patološke i neobjašnjive povezanosti (Sanda – Renco), pa i incestuozne veze (Viktor – Mira). I taj je dijapazon postavljenih odnosa, kao i spomenuto pridruživanje karakternih, ideoloških, pa i stranačkih raznolikosti, jedino u funkciji pokretanja radnje, bez produbljenijeg i suptilnijeg tretmana obiteljskih odnosa.

Obitelj Loko, međutim, jest glavna strukturalna okosnica ovog romana u kojemu je pripovijedanje, odnosno dinamično nizanje događaja temelj proizvodnje radnje. U takvoj pripovjednoj strukturi neki se likovi uspijevaju razviti i u prave protagoniste, primjerice Viktor, koji od pomalo bezličnog odvjetnika prerasta u važnog aktivista otpora Torlakovu režimu te nesretno zaljubljenog nećaka koji će na kraju ipak odlučiti sudjelovati u ponovnom pokušaju restauracije društva. Tu je svakako i Jure, koji i otvara i zaključuje priču, i koji od „idealnog“ službenika Crkve evoluiruira u njezina aktivnog opONENTA i jednog od glavnih sudionika u otporu režimu, ali i u osobu koja na kraju počinje potpuno sumnjati u religiju, ljude, povijest, kao i u temelje na kojima se uspostavlja novi sustav nakon teokratske tiranije. Tako u završnici romana Jure naglašava istinu o klonovima: „Zaboravlja se da su svi oni žrtve i da su pretvoreni u klonove jer su od samog početka ustali protiv režima, za razliku od nas, koji smo mu dugo vremena služili“ (Brešan 2013: 391) potencirajući sumnju namjesto kolektivnog trijumfa. U sličnom je tonu i Viktorov unutarnji monolog na kraju romana: „Opet će doći do raspada sistema, nakon čega može nastati nova strahovlada. A onda će ta bagra, skrivena iza maske čestitih građana, opet izazvati histeriju sličnu ovoj koja je već pokosila tolike ljude. Osjeti kako u njemu raste bijes od pomisli na to i kako ga sve više ispunjava, smjenjujući tugu.“ (Brešan 2013: 404)

I pored toga što su svi brojni događaji u romanu usmjereni k svrgavanju nasilnog režima, a što se na kraju i događa, sam završetak romana čitatelja ne ispunjava zadovoljstvom, već pred njega postavlja brojna moralna pita-

nja. Ona se mogu doživljavati kao naknadno upisani obrati i kao anticipacija refleksije, odnosno postavljanje pitanja o onome što dolazi nakon dovršetka glavne priče. S tim se refleksijama iz dotadašnjeg dinamičnog i ne previše angažiranog pripovijedanja potpuno usmjerenog kretanju radnje sada počinje dosta jasno pomaljati, a potom i isticati autorova namjera, pa i autointerpretacija. Ona potiče i ostavlja svojevrsni antiklimaks; umjesto olakšanja i trijumfa na zadnjim stranicama romana u emocijama protagonista dominiraju sumnja, bijes, tuga i usamljenost.

Pa ipak, ako u *Državi Božjoj* možemo pronaći nadu i humanost, tada se ona ne skriva jedino i samo u Epilogu, u pustinjačkoj potrazi za nepatvorenom iskrenom vjerom – čak i kada je to neizravno izrečeno, odnosno izravno izbjegnuto kao kod Brešana, kada je to upisano nesvjesno i nenamjerno – bliskost i povezanost, pojavljuju se kao nevidljive silnice koje, ako katkad i ne pripadaju jasnim pozicijama otpora, onda svejedno jesu ono što je suprotno od tiranije. Drugim riječima, bez obitelji Loko ne bi bilo ni zapleta ni raspleta priče i ne bi se dogodio pad nasilnog režima.

Kada se u devedesetim godinama na književnoj sceni Ivo Brešan pojavio kao romanopisac, Krešimir Nemeć u njegovoj je prozi prepoznao događajnost koja je „vođena sigurnom rukom i velikom invencijom“ i u kojoj njegova „neiscrpiva narativna kombinatorika, kakva ponekad da i neki potez ‘viška’ i feljtonsko rješenje, u suvremenoj hrvatskoj prozi nema dostojna konkurenta“ (Nemeć 2003: 406). Nešto manje od dva desetljeća kasnije isti književni povjesničar detektirat će i dijagnosticirati da je za njegov „narativni rukopis karakteristična ... hipetrofija pripovijedanja. Priči su podređeni svi drugi strukturni aspekti, od izgradnje karaktera do kompozicijskih rješenja“ (Nemeć 2020: 205). Pričanje priče u prvom je planu i Brešan sa svojim distopijskim romanom ostaje unutar svoje autorske misije. Taj pogon i nagon za pripovijedanjem čini se kao dobro polazište za razumijevanje i promatranje Brešana kao autora koji se tako svojim romanesknim opusom katkada približava književnosti koja nije pisana zarad istaknutih mjesta u književnoj povijesti. Stoga se tog autora, koji se otkriva kao „pisac koji nema ni pravih prethodnika ni pravih nasljednika“ (ibid.: 205), i može, možda i treba, promatrati i iščitavati i izvan uobičajenih rakursa domaćeg književnog polja, a što se pokušalo i ovim radom, smještajući ga u okvir duha vremena i među popularna djela izvan domaće produkcije. Brešan se kroz velik dio svojega opusa poigrava dvjema

kategorijama: idejama i vremenom, te kao „veliki rekontekstualizator“ uspjeva u svojim romanima, čak i kada je njihova „teza“ i namjera očita, pogoditi i pogađati teme i priče koje s njegovom obradom ne postaju manje neuralgične i teške, ali su tu, pred čitateljima, postavljene, izrečene, prisutne, čitane, dovedene do svojih narativnih rješenja i spremne za rasprave. Taj komunikativni i komunikacijski aspekt njegova pripovijedanja, volja za pričom, autorova je specifičnost od koje valja polaziti u analizama njegova opusa.

LITERATURA

- ALTHUSSER, Louis (2018). *Ideologija & ideološki aparati države*. Preveli Ozren Pupovac i Vesna Arsovski. Zagreb: Arkzin.
- ATWOOD, Margaret (2020). „Atwood, M. Teaches Creative Writing MasterClass“ (5 October 2020). Dostupno na: <https://mstr.cl/3ouMtRt>. (14. travnja 2024.).
- BOŠKOVIĆ, Ivan (2006). „Nekoliko refleksija o romanima Ive Brešana“. *Književna republika* 11/12: 65–78.
- BREŠAN, Ivo (2013).² *Država Božja 2053*. Zagreb: Jutarnji list.
- BREŠIĆ, Vinko (2003). „Antiutopija. Ivo Brešan, *Država Božja 2053*“. *Vijenac* 256. Dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/256/antiutopija-11354/> (12. svibnja 2024.).
- CAR, Amanda i Kornelija KUVAC-LEVAČIĆ (2014). „Distopijski elementi u romanima *Pronalazak Athanatika* Vladana Desnice i *Država Božja 2053*. Ive Brešana“. U: *Riječki filološki dani, Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani u Rijeci od 22. do 24. studenoga 2012*. Ur. Diana Stolac, 193–206.
- CLAEYS, Gregory (2022). „Dystopia“. U: *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Ur. Peter Marks, Fátima Vieira, i Jennifer A. Wagner-Lawlor, Cham: Palgrave Macmillan, 52–64.
- CURRIE, Mark (2007). *About Time. Narrative, Fiction, and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ECO, Umberto (1995). „Ur-Fascism“. *The New York Review*, June 22, 1995. Dostupno na: <https://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/> (14. travnja 2024.).
- GAJIN, Igor (2015). „Trend distopijskog u suvremenoj hrvatskoj prozi“. *Anafora* 2/3: 41–58.
- GORDIN, Michael D., Helen TILLEY i Gyan PRAKASH, ur. (2010). *Utopial Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press.
- HARVEY, David (1991). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- HORVAT, Srećko (2008). *Budućnost je ovdje. Svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- HROMADŽIĆ, Hajrudin (2011). „Kooptacija kao intrinzični fenomen kapitali-

- stičkog sustava“. *Socijalna ekologija* 20 (2): 201–221.
- HUTCHEON, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. United States: University of Illinois Press.
- JAMESON, Fredric (1992). „Postmodernism and Consumer Society“. U: *Modernism/Postmodernism*. Ur. Peter Brooker. London, New York: Longman, 163–179.
- JAMESON, Fredric (2002). *Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London, New York: Verso.
- MRDEŽA ANTONINA, Divna (2020). „Likovi i prostor u Brešanovoj distopiji *Država Božja 2053.*“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 251–270.
- NEMEC, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- NEMEC, Krešimir (2020). „Poetičke mijene u romanima Ive Brešana“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 187–207.
- MARKS, Peter, Fátima VIEIRA i Jennifer A. WAGNER-LAWLOR (2022). „Introduction“. U: *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Ur. Peter Marks, Fátima Vieira i Jennifer A. Wagner-Lawlor. Cham: Palgrave Macmillan, 1–21.
- ORWELL, George (2015). *1984*. Preveo Antun Šoljan. Koprivnica: Šareni dućan.
- PITETTI, Connor (2017). „Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes“. *Science Fiction Studies* 44 (3): 437–454.
- POSTNIKOV, Boris (2013). „Imaginiranje sutrašnjice bez budućnosti“. *Le Monde diplomatique – hrvatsko izdanje* 10: 3. Dostupno na: <https://app.koofr.net/links/c5b4cc01-a9e3-407f-bec1-06da5e768314> (14. travnja 2024.).
- PRETTYMAN, Gib (2020). „Apocalyptic Visions“. U: *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Ur. Peter Marks, Fátima Vieira i Jennifer A. Wagner-Lawlor. Cham: Palgrave Macmillan, 203–218.
- SUVIN, Darko (2010). *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.

Time of Dystopian Projections – Brešan's Novel *Država Božja 2053.*

The article approaches Ivo Brešan's dystopian novel *Država Božja 2053.*, published in 2003. This novel remains in the oeuvre of Ivo Brešan as a text that appears to be diverse and special due to the author's different approach to his storytelling. In contrast to his previous narratives, novels and short stories, which deal with the place of the protagonist in their conflicts with the ideological phantoms of the 20th century, in this novel the narrative treatment projects the events into the future and is realized through the genre of dystopia. Since more than two decades have passed since the publication of the novel and it is possible to approach its re-reading from this "historical" distance, it is shown that Brešan's novel *Država Božja 2053.* corresponds well with the transformed conditions of the present, as well as with the changes in the field of literature and its genre distribution. On the other hand, it is also presented that the novel fits very well into Brešan's storytelling poetics, into his repertoire of narrative practices. These two lines of correspondence and matching are the basic theme of the article, and it is approached through a theoretical apparatus in which the concepts of modernity, (post)modernity and time are approached by Fredric Jameson, David Harvey and Mark Currie. The topic of dystopian narratives in the 21st century, both its entrance as the new genre in the Croatian literary field and its proliferation in the global literary, cultural and transmedia field, is a complementary topic by which it is tried to demonstrate that the writing of the novel *Država Božja 2053.* is indeed a reflection of the *zeitgeist* of the 21st century and the specific instances of the articulation of the present and the future.

KEYWORDS: *Država Božja 2053.*, dystopian fiction, novel, Ivo Brešan, time