

Hibridnost žanra - što je ostalo od fantastike? Večernji akt Pavla Pavličića i Sanatorij Gorana Tribusona

Saradžić, Adriana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:249580>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-05-25**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

Zagreb, 20. srpnja 2018.

HIBRIDNOST ŽANRA – ŠTO JE OSTALO OD FANTASTIKE?

***VEČERNJI AKT* PAVLA PAVLIČIĆA I *SANATORIJ* GORANA TRIBUSONA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS BODOVA

Mentorica:

Doc. dr. sc. Suzana Coha

Studentica:

Adriana Saradžić

Sadržaj

| | |
|---|----|
| 1. Uvod..... | 1 |
| 2. Generacija fantastičara u hrvatskoj književnosti..... | 2 |
| 3. Pitanje žanra i fantastika kao žanr..... | 6 |
| 4. <i>Večernji akt</i> – žanrovski hibrid..... | 12 |
| 4.1. Obilježja kriminalističkog romana..... | 14 |
| 4.2. Fantastični elementi..... | 18 |
| 4.3. Fantastično u funkciji društvene kritike..... | 25 |
| 5. <i>Sanatorij</i> – Tribusonov povratak fantastici..... | 29 |
| 5.1. Ratna pozadina..... | 31 |
| 5.2. Fantastični motivi i postupci..... | 34 |
| 6. Zaključak..... | 45 |
| 7. Literatura..... | 47 |
| 8. Sažetak..... | 50 |

1. Uvod

Hrvatska književna kritika i povijest vrlo su često u interpretacijama naslova suvremenih autora sklone periodizacijama pojedinih dijelova njihovih opusa kao zaokruženih cjelina uvjetovanih vremenom njihova nastanka. Slijedom toga, kada je riječ o generaciji hrvatskih fantastičara, možemo reći da je već stalnim mjestom postala tvrdnja da su se oni – nakon početnog pisma u modelu fantastike – okrenuli žanrovskoj literaturi. Takve klasifikacije, međutim, simplificiraju stanje stvari te mogu dovesti do površnih tumačenja i ocjena. U tome smislu, u ovome će se radu nastojati pokazati kako je fantastika ostala prepoznatljivim dijelom njihova pisma i nakon početne faze, i to na primjeru romana *Večernji akt* (1981.) Pavla Pavličića i *Sanatorij* (1993.) Gorana Tribusona, pri čemu za poticaj na istraživanje ove teme kao i za prijedlog naslova diplomskoga rada zahvalu dugujem dr. sc. Julijani Matanović.

Budući da su Pavao Pavličić i Goran Tribuson svoje književne putove započeli kao fantastičari, najprije će se ukratko predstaviti ta generacija hrvatskih pisaca. Pritom će poseban naglasak biti stavljen na ispitivanje veze između fantastične literature i društvene zbilje u Jugoslaviji sedamdesetih godina 20. stoljeća, koja se, premda su fantastičari često o izbjegavali o tome govoriti, pa i izričito negirali takve interpretacije, reflektirala u njihovoj prozi. Također, kako bismo uopće raspravljali o fantastičnoj prozi, nužno je istražiti okvire njezine žanrovske određenosti. U tu svrhu sumirat će se najvažnije spoznaje o specifičnostima fantastičnog žanra, koje se prije svega oslanjaju na promišljanje pojmova nadnaravnog i čudesnog te njihova odnosa prema iskustveno mogućem. Polazište za takvo određenje fantastičnoga žanra bit će kanonska knjiga *Uvod u fantastičnu književnost* Tzvetana Todorova te tekst Pavla Pavličića *Po čemu je fantastika fantastična?*

Nakon navedenih preglednih razmatranja središnji dio rada bavit će se interpretacijama *Večernjeg akta* i *Sanatorija*, romana u kojima su književni znanstvenici i kritičari uglavnom pronalazili gradbene elemente različitih žanrova. Rad će se voditi svojevrsnom potragom za fantastičnim elementima utkanima u njihove strukture, međutim, zbog spomenute žanrovske hibridnosti, fantastika će se tumačiti i s obzirom na njezino ispreplitanje s ostalim žanrovima. U *Večernjem aktu* fantastika koegzistira s kriminalističkim žanrom, dok *Sanatorij*, također primarno fantastični roman, pokazuje pojedine odlike ratnog romana. Uočit ćemo da fantastika u oba romana ima posebnu ulogu. U *Večernjem aktu* ona je u funkciji društvene kritike kojom Pavličić otvara mnoga važna društvena i metaknjiževna

pitanja. *Sanatorij* ćemo pak iščitati kao metaforički prikaz hrvatske ratne zbilje devedesetih godina 20. stoljeća. Promišljanje o razlozima zbog kojih ovi pisci koji su se afirmirali s fantastikom ponovno posežu za njezinim osnovnim instrumentarijem dovest će nas do pokušavanja davanja odgovora na uvodno pitanje iz naslova ovoga diplomskoga rada – *Što je ostalo od fantastike?*

2. Generacija fantastičara u hrvatskoj književnosti

Krajem šezdesetih godina 20. stoljeća na hrvatskoj književnoj sceni pojavila se nova generacija pisaca koja, za razliku od svojih prethodnika, nije bila okupljena oko pojedinog časopisa niti je pripadala nekoj književnoj grupi, pravcu ili školi.¹ Usprkos tome, između njihovih djela postojala je određena poetska sličnost zbog koje su ih kritičari prepoznali kao književnu skupinu.² Kao naziv za ovaj naraštaj pisaca uobičajen je termin fantastičari, međutim, prije nego što se kritika složila oko toga termina, za njih su se koristila i različita druga imena. Najprije su nazivani borgesovcima, kako ih je imenovao Branimir Donat u eseju „Astrolab za hrvatske borhesovce“ objavljen u časopisu *Teka* 1972. godine, smatrajući da je presudan utjecaj na njih imao Jorge Luis Borges.³ Ovome nazivu protivili su se i pisci i kritika, posebice jer je nosio negativan prizvuk koji je aludirao na puko kopiranje Borgesa.⁴ Uz to, kasnije je uočeno da su fantastičari tematski bliži piscima kao što su Mihail Bulgakov, Edgar Allan Poe, Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Franz Kafka i Gabriel García Márques.⁵ Drugi naziv koji se koristio jest mlada proza ili nova proza, no on se također ne drži prikladnim terminom jer s vremenske distance gubi svoje značenje.⁶ Premda ni naziv fantastičari nije idealan jer može obuhvaćati sve autore koji pišu takvu književnost, na kraju je on ipak prihvaćen je kao najbolji.⁷

Moglo bi se reći, i u tome smislu se složiti s nekima od samih fantastičara, da je već u artikuliranju njihove književne generacije postojalo nešto začuđujuće, što neki interpretiraju i kao fantastično: ovi su autori u istom trenutku počeli pisati fantastičnu prozu, pritom ne

¹ Usp. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2000., str. 18.

² Usp. isto, str. 19.

³ Usp. isto, str. 12.

⁴ Usp. isto.

⁵ Usp. Jelčić, Dubravko: *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Naklada Pavičić, 2004., str. 356.

⁶ Usp. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 13.

⁷ Usp. isto.

znajući jedan za drugoga. No, jedan ih je događaj ipak povezao i najavio kao skupinu, a odvio se u jesen 1969. godine kada je *Studentski list* na čelu s Hrvojem Turkovićem kao novim urednikom kulture započeo sustavno objavljivati njihove priče.⁸ Pisci o kojima je riječ su Pavao Pavličić, Drago Kekanović, Dubravko Jelačić Bužimski, Stjepan Čuić i Irfan Horozović. Iste godine i splitski časopis *Vidik* objavljivao je fantastične priče Gorana Tribusona, Milorada Stojevića i Bože Žige.⁹

Zajednička poetika fantastičara uobičajila se tumačiti kao bijeg u nove, irealne svjetove, konstruirane ukidanjem empirije, a u kojima se okultne, halucinatorne, spiritualne, mistične i bizarne pojave odvijaju izvan i iznad zakona iskustvene logike.¹⁰ Hrvatska književnost koja im je prethodila bila je nerijetko društveno angažirana i upućena na realno životno iskustvo te su pisci često preuzimali uloge otvorenih društvenih kritičara. Fantastičari su eksplicite odbijali odgovornost za socijalnu ili političku problematiku. Za njih književnost, kako su tvrdili, nije imala društvenu ulogu niti je trebala biti kritičko sredstvo – naglašavali su važnost raskidanja veza između literature i društvene zbilje. Implicite, međutim, kako se već naglasilo, upravo su tim prividnim odmicanjem od realnosti izražavali svoje komentare i poruke o njoj. Pojava fantastičara na hrvatskoj književnoj sceni označila je kraj druge moderne i najavila začetak razdoblja postmoderne. Postmoderna se između ostaloga deklarirala kao era brisanja granica između elitne i trivijalne književnosti, ukidanja hijerarhije žanrova te uspostavljanja zaigranoga dijaloga s tradicijom, što su sve tendencije primjetne i u književnosti fantastičara.¹¹ Fantastičari su u svoje tekstove umetali fragmente djela tradicionalne književnosti, pribjegavali su intertekstualnosti i metatekstualnosti, dok su istovremeno preuzimali pojedine obrasce trivijalne književnosti. Navedeni postupci bili su dio nove, postmodernističke poetike, na što upućuje i Krešimir Nemeć: “Izrazili su nov senzibilitet, novu retoriku i drukčije poimanje literature od onoga što je dotad vladalo na našoj književnoj pozornici. [...] otvoren je put defunkcionalizaciji, demitologizaciji i dezideologizaciji književnosti. U jednom delikatnom političko-kulturnom razdoblju fantastičari su zasijali sjeme što će u postmodernističkim osamdesetima uroditi novim plodovima. Prozni model što je tako kratko trajao proizveo je dalekosežne učinke: nakon njega u hrvatskoj književnosti više ništa nije bilo jednako.”¹²

⁸ Usp. isto, str. 15.

⁹ Usp. isto.

¹⁰ Usp. Nemeć, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga, 2003., str. 297.

¹¹ Usp. isto, str. 260.

¹² Isto, str. 298.

U vezi *neobjašnjive slučajnosti* pojave generacije fantastičara, Irfan Horozović je primjerice izjavio: “Dogodilo se nešto čudno u našim prvim susretima. Čitali smo i cijenili manje-više iste pisce, prezirali većinu onog što se smatralo značajnim u našoj sredini u to vrijeme.”¹³ Slično je ustvrdio i Pavao Pavličić: “Nije postojao nikakav projekt, nego su se ljudi upoznali preko svojih tekstova, a nekako se dogodilo da su ti tekstovi bili po opredjeljenju slični. To je možda razlog što ta grupa kasnije nije nikada istupala kao grupa, nas su drugi vidjeli kao grupu, ali zato nikada nije bio u pitanju neki zajednički projekt.”¹⁴

Usprkos njihovu upornom odbijanju govora o tome, uzmemo li u obzir specifične društveno-političke okolnosti u Jugoslaviji početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća, teško je ne primijetiti moguće društvene razloge zbog kojih se ova grupa pisaca okrenula fantastici. Naime, kako je poznato, proljeće i ljeto 1971. godine bilo je vrijeme Hrvatskog proljeća, kulturno-političkoga pokreta čiji su glavni ciljevi bili „ekonomska i politička nezavisnost Hrvatske, promjena jugoslavenskoga Ustava, ukidanje verbalnoga delikta i sloboda medija.”¹⁵ Uznemiren rastom hrvatskog nacionalnog pokreta, Josip Broz Tito u prosincu iste godine poziva partijsko vodstvo Hrvatske na sjednicu u Karadorđevu, koja je okončana kapitulacijom hrvatskog partijskog vodstva i pobjedom konzervativnih unitarističkih snaga.¹⁶ Nakon kraha Hrvatskog proljeća na čelo Saveza komunista Hrvatske postavljeno je novo vodstvo koje je zabranilo svaku javnu kritičku riječ o stanju u državi, što je rezultirao ukidanjem objave svih časopisa Matice Hrvatske.¹⁷ U takvim uvjetima književnici i intelektualci postali su ozbiljna prijetnja, a mnogi od njih „završili su na sudu i potom u zatvoru ili izolaciji.”¹⁸ Kao odgovor na vremena u kojima je zavladao atmosfera potpune represije i ideološkog nadzora, nastupila je poznata *hrvatska šutnja*, u okviru koje je moguće tumačiti i povlačenje hrvatskih književnika iz javnog i književnog života. Pokušamo li protumačiti pojavu fantastičara u ovim okolnostima, moći ćemo zaključiti da je jedan od razloga zbog kojega su odlučili zbilju zamijeniti iluzijom bio taj što su u svojim neobičnim, fantastičnim književnim svjetovima nastojali pronaći mogućnost za slobodu umjetničkog izraza. Rezonirajući na taj način, i Krešimir Nemeć dovodi u vezu pojavu fantastike i tadašnju političku situaciju: „Na drugoj strani, to je i vrijeme pojačane ideološke represije i kontrole umjetnosti pa je društveni

¹³ „Bosna – to je kuća u kući, čovjek u čovjeku“, razgovor s Irfanom Horozovićem, *Slobodna Dalmacija*, 20. 8. 1995., str. 3. Citirano u: Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 18.

¹⁴ „Sve traži da bude opisano“, razgovor s Pavlom Pavličićem, *Quorum* 1 (1988.), str. 3. Citirano u: Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 18.

¹⁵ Bagić, Krešimir: *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010.*, Zagreb: Školska knjiga, 2016., str. 13.

¹⁶ Usp. Nemeć, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 258.

¹⁷ Usp. Matković, Hrvoje: *Povijest Jugoslavije: 1918-1991-2003*, Zagreb: Naklada Pavičić, 2003., str. 366.

¹⁸ Nemeć, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 258.

eskapizam bio u neku ruku i iznuđen. Fantastika se činila mogućom alternativom vladajućem političkom diskurzu: bio je to prostor čiste slobode i igre, prostor što umjetniku omogućuje ostvarenje prava na individualnost, posebnost i razliku. I to je bio oblik angažmana: odbijanje svakog angažmana! Fantastika je umjetniku postala oblik zaštite od pretjerane brige ideoloških tutora [...].¹⁹

Neveliki korpus fantastične književnosti obuhvaća svega dvadesetak naslova, od kojih neki od najuspješnijih izlaze 1975. godine. Ta godina smatra se vrhuncem fantastične proze – Pavao Pavličić objavljuje zbirku *Vilinski Vatrogasci*, Goran Tribuson *Prašku smrt*, Veljko Barbijeri *Novčić Gordiana Pia*, Dubravko Jelačić *Bužimski Surove kazališne priče*, Saša Meršinjak debitira *Akrobatom*, Marin Carić *Otokom*, a izlazi i drugo izdanje Čuićeve *Staljinove slike i drugih priča*, koja je bila među najbolje prihvaćenim ranim knjigama naraštaja.²⁰ Časopis *Republika*, koji, na primjer, tijekom čitave 1973. godine nije objavio ni jedan tekst fantastičara, 1975. godine objavljuje Pavličića, Vesnu Bigu, Bužimskog i Dunju Grbić, uz tekst Krste Špoljara u kojemu hvali fantastičare.²¹ Jurica Pavičić zaključuje da je 1975. godina ostvarila „kanonizaciju fantastičarske estetike.“²²

Nakon te godine fantastičnu književnost obilježilo je ono što Velimir Visković naziva „rasapom zajedničke poetike“,²³ a kao uzrok tome navodi slab interes čitatelja. Tadašnjoj kritici i čitateljima književna fantastika bila je slabo poznat i nevažan žanr, a situaciji je odmoglo i to što su fantastičari držali veliku distancu od obzora očekivanja publike koja je njihovim djelima pristupala s preduvjerenjem da „prava literatura“ treba biti povezana s neposrednom društvenom zbiljom.²⁴ Na tragu ovoga uvjerenja bio je čak i Branimir Donat. Iako je u *Astrolabu za mlade hrvatske borhesovce* prvi iznio pozitivne kritike o fantastičarima, naposljetku je tumačio njihov eskapizam kao oblik neodgovornosti koja ih čini drugorazrednim piscima.²⁵ Da je loša recepcija čitateljstva bila primarni uzrok raspada fantastike, smatra i Goran Tribuson. Tribuson je u emisiji *Večer na 8. katu*, u kojoj je Pavao Pavličić bio glavni gost, komentirao to razdoblje: „To je bio jedan tip literature koji je, onako, bio dosta hermetičan i zakučast i, mislim, ja sam odustao od njega kad sam vidio da me osim mame nitko ne čita, tako da sam prešao na nešto drugo. Čini mi se da smo nas dvojica negdje u isto vrijeme, pri čemu je on bio vjerojatno prvi, napustili taj koncept te

¹⁹ Usp. isto, str. 297.

²⁰ Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 15.

²¹ Usp. isto.

²² Usp. isto.

²³ Visković, Velimir: *Mlada proza: eseji i kritike*, Zagreb: Znanje, 1983., str. 18.

²⁴ Usp. isto, str. 19.

²⁵ Usp. isto.

hermetične fantastične literature i pribjegli nečem drugom, nečem čitljivijem, jednostavnijem, nečem, to je zapravo teže možda pisat', pa smo prešli na nekakvu žanrovsku literaturu, pa smo počeli pisat krimić' i razne druge stvari. Mislim, tako da je naprosto ta skupina polako nestala. Mislim, čini mi se da smo, zapravo, mi jedini brodolomci preživjeli nakon tog projekta.“²⁶ Generacija fantastičara je, dakle, nakon 1975. godine programatski i svjesno napustila dotadašnji smjer i počela se okretati novim temama, modelima fabuliranja te posljedično i žanrovima.

3. Pitanje žanra i fantastika kao žanr

Prije nego što pokušamo definirati fantastiku u žanrovskom kontekstu, potrebno je najprije razjasniti sam termin žanra, posebice jer je riječ o terminu čije je granice ponekad teško odrediti. Proučavanje književnih djela u kontekstu njihove pripadnosti pojedinim skupinama, kao i određivanje pravila koja te skupine formiraju, predstavlja jednu od središnjih preokupacija književne teorije, ali i onu kojoj se, od antičkih vremena pa sve do danas, uvijek nanovo pristupalo iz novih i drukčijih perspektiva. Žanr je pojam čije se značenje mijenjalo kako su se mijenjale i književne epohe. Možemo stoga zaključiti da je ovo termin koji je u stalnom razvoju, a određene nedoumice po pitanju definiranja pojma žanra postoje i u suvremenoj književnoj genologiji. Obuhvaća li žanr pojmove kao što su drama, lirika, proza, pojmove kao roman, komedija, pripovijest ili pak pojmove kao što su pikarski roman, domoljubna lirika i slično? U svojem *Rječniku književnoga nazivlja* Milivoj Solar se osvrnuo na terminološke probleme definiranja žanra, koji je po njemu „[...] naziv u klasifikaciji književnosti koji se rabi u više značenja. U hrvatsku znanost o književnosti ušao je prvotno preko prijevoda s francuskoga i engleskoga, pa uglavnom ima značenje književne vrste ili roda, određujući uglavnom tradicijom uspostavljene pojmove kao što su ep, roman, tragedija, oda i slično. [...] U novijim pokušajima klasifikacije književnosti žanr se nastoji najčešće točnije odrediti u smislu najniže razine klasifikacije, kao skupina književnih djela nekih prepoznatljivih karakteristika, premda se često i u tom slučaju zadržavaju nešto općenitija značenja, najčešće otprilike u smislu književne vrste ili podvrste u ranijim sustavima klasifikacije.“²⁷

²⁶ Usp. *Večer na 8. katu: Pavao Pavličić 02.04.2015.* <https://www.youtube.com/watch?v=5uHP0uu72TA> (vrijeme 37: 53) (pregledano 5. svibnja 2018.)

²⁷ Solar, Milivoj: *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, 2006., str. 322.

Pavao Pavličić u knjizi *Književna genologija* žanr definira kao najnižu klasifikacijsku razinu, odnosno kao „naziv za jednu specifičnu razinu klasifikacije, onu razinu na kojoj se djela najoštrije razlikuju od drugih skupina.“²⁸ Također pojašnjava da „žanr predstavlja manju skupina djela unutar vrste, koja sadrži sve osobine koje ima vrsta, ali i neke druge“,²⁹ a ovom definicijom upućuje na specifičnost žanra kao klasifikacijske razine. Predstavnicima žanra, dakle, ne posjeduju samo jednu nego više zajedničkih osobina koje ih razlikuju od ostalih predstavnika vrste u koju se žanr kao u veću skupinu uključuje te je zbog toga književno djelo preciznije određeno i više ograničeno svojom pripadnošću žanru nego što je, na primjer, pripadnošću rodu ili vrsti.³⁰ Pavličić smatra da žanr uvijek stoji u odnosu s vrstom i predstavlja njezinu interpretaciju. Žanr ima ista obilježja koja ima i vrsta, međutim, žanr pojedina obilježja koja konvencije vrste dopuštaju pretvara u pravilo – on sužava višeznačna i široka pravila vrste i čini ih jednoznačnima, a tu jednoznačnost uzima kao temelj svojih normi.³¹ Pavličić odnos vrste i žanra objašnjava uspoređujući termine roman i pikarski roman. Pravilima vrste romana obuhvaćene su samo opće karakteristike koje djelo mora posjedovati, kao što su fikcionalnost, položaj pripovjedača, prozni iskaz i slično, ali tip radnje, osobine lika, prikazana sredina ili struktura djela nisu obuhvaćene tim pravilima.³² Žanr normira upravo te osobine pa će tako pikarski roman biti prepoznatljiv po glavnom liku s precizno ocrtanom moralnom i duhovnom obilježjima, tipičnom društvenom okruženju i specifičnom načinu junakova kretanja kroz njega.³³

Iako se čini da je suvremena književnost napustila žanrovske podjele, priznavanje postojanja žanrova je nužno. Žanrovi potvrđuju vezu između pojedinog književnog djela s već postojećim djelima i na taj način funkcioniraju kao spoj putem kojega se uspostavlja odnos sa sustavom književnosti.³⁴ Tzvetan Todorov smatra da je čitanje književnog teksta u žanrovskom kontekstu neizbježno, odnosno da se prilikom čitanja nameću dva zahtjeva. Prvi je da ne smijemo zaboraviti kako tekst pokazuje svojstva zajednička čitavom skupu književnih tekstova, ili jednom od podskupova književnosti, odnosno žanru, a drugi da uočimo kako tekst nije samo proizvod već postojećeg sustava utemeljenog na određenim književnim svojstvima; tekst predstavlja i preoblikovanje tog sustava.³⁵ Todorov stoga

²⁸ Pavličić, Pavao: *Književna genologija*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983., str. 21.

²⁹ Isto, str. 101.

³⁰ Usp. isto, str. 21.

³¹ Usp. isto, str. 102.

³² Usp. isto.

³³ Usp. isto.

³⁴ Usp. Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik, 2010., str. 10.

³⁵ Usp. isto, str. 11.

zaključuje da se proučavanje književnosti kreće u dva smjera – s jedne strane djelo se kreće ka književnosti, odnosno žanru, dok se s druge strane žanr kreće prema djelu.³⁶

Pojam *fantastično* u književnosti, kao što je slučaj i s pojmom žanra, nije uvijek lako jednoznačno odrediti. Kornelija Kuvač-Levačić navodi da je značenje termina fantastično teško ograničiti jer se „odnosi na široko područje snova, vizija, mita, religije, bajke i uopće istinske ljudske težnje da se nadmaši, nadiđe ljudsko.“³⁷ Termini fantastika i fantastično vuku korijen iz grčkih riječi *fantastikos* – biti sposoban predočavati, tvoriti slike i *fantasia* – predstava, predodžba, utvara.³⁸ Kao termin koji se odnosi na specifična obilježja umjetničkog djela, pojam fantastično se počinje primjenjivati od kada se počela osvještavati i fantastična književnost kao žanr, od druge polovine 18. stoljeća. Pavao Pavličić drži da se pojava fantastike koju poznajemo u današnjem smislu riječi podudara s pojavom znanstvenog pogleda na svijet jer fantastika od čitatelja traži racionalistički pristup djelu. Tekstovi koji prethode 18. stoljeću, a koji opisuju nadnaravne događaje, stoga ne pripadaju fantastici nego žanrovima kao što su bajka, mit, basna i slično.³⁹ K. Kuvač-Levačić nadalje razlikuje užu i širu smisao izraza fantastično u književnosti. U najširem smislu on se odnosi na sva književna djela koja sadrže irealne i čudesne elemente, dok u užem smislu označava način literarnog prikazivanja koji u likove i čitatelje unosi sumnju u granice između stvarnosti i imaginacije. Sumnja o kojoj govori Levačić postavljena je u centar promišljanja o fantastičnom još kod Tzvetana Todorova i od tada je ostala stalnim mjestom teorije toga žanra. Todorov je fantastično definirao kao neodlučnost koju lik ili čitatelj osjećaju kad se nađu pred (naizgled) natprirodnim događajem, a koja se ne može razriješiti tako da se taj događaj prihvati ili odbaci kao dio stvarnosti.⁴⁰

Baveći se razgraničavanjem pojma fantastike, kritičari i teoretičari često su nailazili na dvojbu – je li fantastika svojstvo teksta, epitet koji mu se dodjeljuje ili je fantastika termin iz književne genologije, odnosno žanr? Teoretičari koji su tumačili fantastiku kao svojstvo književnog djela najčešće su bili kritizirani zbog nepreciznog određenja termina i njegove primjene na pretjerano širokim područjima, dok su, s druge strane, pristaše genološke upotrebe termina kritizirani kao isključivi.⁴¹ Eric Rabkin, jedan od kritičara koji fantastiku

³⁶ Usp. isto.

³⁷ Kuvač-Levačić, Kornelija: *Moć i nemoć fantastike*, Split: Književni krug, 2013., str. 10.

³⁸ Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 34.

³⁹ Usp. Pavličić, Pavao: „Po čemu je fantastika fantastična?“, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: vrsta ili žanr. Zbornik radova s XIX. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 29. do 30. rujna 2016. godine u Splitu*, (ur.) Vinka Glunčić-Bužančić, Kristina Grgić, Split: Književni krug; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Zagrebu, 2017., str. 19.

⁴⁰ Usp. Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 27.

⁴¹ Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 35.

smatraju svojstvom genološki različitih tekstova, tvrdi da je opseg radova koji na neki način odgovaraju određenju fantastične književnosti preširok da bi konstituirao jedan žanr.⁴² Rabkin pritom u fantastičnu književnost uključuje tekstove koji pripadaju već konstituiranim žanrovima, kao što su gotički roman, roman strave, dio detektivske proze i znanstvenu fantastiku.⁴³ Mirel Komad također u područje fantastike smješta devet žanrova koje dijeli na *fantasy*, herojsku fantastiku, fantastiku u širem smislu riječi i *fantasy* u svojem užem smislu.⁴⁴ Jurica Pavičić zapaža da bi se ova dvojba mogla razriješiti u sustavu koji je ponudio ruski formalizam sa svojim shvaćanjem *dominante*, sukladno čemu postupci koji uređuju kompoziciju djela i podređuju sve ostale postupke postaju *dominanta*, odnosno specifično obilježje koje može odrediti žanr.⁴⁵ U tom bi slučaju žanr fantastike bio određen i prepoznat prema njemu svojstvenim postupcima.

Slično je razmišljao i Tzvetan Todorov, koji svoju kapitalnu knjigu *Uvod u fantastičnu književnost* započinje mislju da je „naša namjera pronaći pravilo koje vlada u mnogobrojnim tekstovima, i zbog kojeg ih zovemo »fantastična djela«, a ne tražiti ono što je u svakom od njih specifično.“⁴⁶ Todorov fantastiku određuje kao žanr, a spomenuto njegovo pravilo po kojemu prepoznavamo fantastične tekstove jest neodlučnost, kolebanje i na razini književnoga svijeta (gdje neodlučni mogu biti likovi) i na razini recepcije djela (gdje neodlučnošću reagiraju čitatelji). Pri definiranju žanra fantastike za Todorova je također važan odnos između fantastike i čudnog ili čudesnog. U žanru čudnog konačno je rješenje prirodno, odnosno čitatelj prihvaća zakone stvarnosti kao objašnjenje opisanih pojava, dok je u žanru čudesnog konačno rješenje natprirodno, što od čitatelja traži da prihvati nove zakone prirode. Fantastično se ne preklapa s ovim žanrovima, ono je uvijek između čudnog i čudesnog. Todorov je ključne uvjete definiranja fantastike artikulirao na sljedeći način: „Prvi je zahtjev da tekst treba navesti čitatelja da svijet književnih likova smatra za svijet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima govori. Zatim, tu neodlučnost isto tako može osjećati netko od likova; na taj način je odluka čitatelja povjerena jednom liku, a u isto vrijeme neodlučnost je predstavljena, ona postaje jedna od tema djela; u slučaju naivnog čitanja stvarni čitatelj se poistovjećuje s likom. Na kraju, važno je da čitatelj

⁴² Usp. Rabkin, Eric: *The Fantastic in literature*, Princeton: Princeton University Press, 1977., str. 117.

⁴³ Usp. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 35.

⁴⁴ Usp. isto.

⁴⁵ Usp. isto, str. 36.

⁴⁶ Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 7. Ovdje, kao i u drugim sličnim slučajevima, citati iz Todorovljeve knjige preuzeti su iz srpskoga prijevoda, ali za potrebe ovoga rada prilagođeni su hrvatskome jeziku.

zauzme određeni stav prema tekstu: on će u ovom slučaju jednako odbaciti alegorijsko tumačenje kao i pjesničko.⁴⁷

Todorov naposljetku zaključuje da nisu sva tri zahtjeva jednake vrijednosti: prvi i treći sačinjavaju žanr, dok drugi ne mora bit zadovoljen. On također smatra da postoji nekoliko podžanrova između fantastičnog i čudnog te fantastičnog i čudesnog, pri čemu u te žanrove smješta djela koja tijekom cijele radnje zadržavaju neodlučnost svojstvenu fantastičnoj književnosti, ali koja na kraju završavaju u čudnom ili čudesnom. *Čisto fantastično* uvijek se treba nalaziti između fantastično-čudnoga i fantastično-čudesnoga. Prema Todorovu je u užem smislu riječi svako djelo fantastično ako se dvoumi između naravnog i nadnaravnog objašnjenja, između tajanstvenog i čudesnog, čime kolebanje postaje temeljno načelo fantastičnog.⁴⁸

Todorovljeva tumačenja ostala su do danas najčešća polazišna točka u proučavanju fantastične književnosti. Tako se primjerice i Rosemary Jackson u svojoj knjizi *Fantasy: The Literature of subversion* oslanja na njegov model, proširujući ga uz pomoć psihoanalitičke teorije. Za nju je fantastika subverzija koja pruža tragove neizrečenog i neviđenog u društvu, onog što je bilo utišano, nevidljivo, pokriveno i učinjeno odsutnim.⁴⁹ Kathryn Hume fantastiku definira kao svaki otklon od konsenzusne stvarnosti, kao autohton poriv književnosti koji se očituje u bezbroj varijacija, od čudovišnih do metafore.⁵⁰ Kornelija Kuvač-Levačić također se osvrće na Todorovljeve teze razlikujući pritom dva tipa fantastike – prvi podrazumijeva potpunu irealnost i to naziva čistom fantastikom, a drugi obuhvaća realnu situaciju koja napreduje prema fantastičnom.⁵¹

Problematikom žanra fantastike bavio se i Pavao Pavličić, koji u svojem tekstu *Po čemu je fantastika fantastična?* kroz nekoliko točaka iznosi kakva treba biti neka priča da bi pripadala žanru fantastike. Pavličić najprije ističe da se u fantastičnoj priči mora prikazivati događaj koji odstupa od prirodnih zakona ili svakodnevnih iskustava, ali da se taj događaj treba odvijati u svijetu koji se podudara sa zakonima logike stvarne ljudske zbilje.⁵² U svijetu fantastične priče sve treba biti uobičajeno, osim neobične pojave koja odudara od poznatog i očekivanog. To znači da je između čitatelja i pisca najprije stvoren sporazum o tome što je

⁴⁷ Isto, str. 34.

⁴⁸ Usp. McHale, Brian: „Svijet iza ugla“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi* 4-6 (1996.), str. 78.

⁴⁹ Usp. Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of subversion*, London – New York: Routledge, 1981., str. 4.

⁵⁰ Hume, Kathryn: „Fantastika i mimesis“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi* 43 (1996), str. 60.

⁵¹ Usp. Kuvač-Levačić, Kornelija: *Moć i nemoć fantastike*, 2013., str. 31.

⁵² Usp. Pavličić, Pavao: „Po čemu je fantastika fantastična?“, 2017., str. 19.

normalno i svakodnevno, a onda se ta norma narušava iznenadnim zaokretom u fabuli.⁵³ Pavličić pojašnjava da se fantastična priča treba zbivati u ljudskom svijetu jer bi se u svijetu vila, čarobnjaka i sličnih plodova mašte fantastične pojave očekivale, a to bi uništilo efekt fantastičnog. Ako se, na primjer, u fantastičnoj priči i govori o duhovima, to nije zato da bi se doznalo što duhovi misle ili osjećaju, nego zato da bi se doznalo kako njihova pojava djeluje na ljude.⁵⁴ Pavličić stoga smatra da se fantastični elementi ne uvode u priču kako bi se pripovijedalo o nečem novom i nepoznatom, već da bi se uz njihovu pomoć osvjetlili čovjekovi problemi u njegovom „običnom“, zbiljskom svijetu.⁵⁵ Fantastičnih događaja bi u tekstu trebalo biti što manje ili, što je možda i najbolji izbor, u priči bi trebao biti samo jedan fantastični događaj jer umnožavanje začudnih događaja naposljetku slabi učinak začudnosti.⁵⁶ Također je važno da ovaj začudni događaj bude osnovni motiv radnje, a nikako sporedni.⁵⁷ U fantastičnoj priči taj neobični događaj često postaje pokretač radnje tako što junaci nastoje utvrditi njegovo podrijetlo ili se pitaju kakve će posljedice on izazvati. Važno je, međutim, da središnji fantastični događaj ostane neobjašnjen. Fantastična priča je zagonetka s otvorenim krajem – čitatelj doznaje kako je završio junak, ali ne otkriva kako je nastalo čudo.⁵⁸

Kada je riječ o generaciji hrvatskih fantastičara, Jurica Pavičić tvrdi da njihova djela nisu žanrovska, već upravo suprotno. Pavičić je uočio da su hrvatski fantastičari izbjegavali postupke i konvencije fantastičnog žanra zbog čega ih je nazvao antižanrovskim piscima: “[...] ono što im je zajedničko jest da su u fazi kada funkcioniraju kao poetički srodnici svi odreda, zapravo, antižanrovski pisci. Odlikuje ih hermetičnost, manirističnost, reduktivnost, intertekstualna i metatekstualna rafiniranost, arhaični i čak izvještačeni stil – ukratko, osobitosti posve nespojive sa žanrovskim.”⁵⁹ Kada fantastičari i posegnu za žanrovskim motivima, postupcima, likovima i situacijama, oni im služe tek kao element eruditskoga *patchworka* i intertekstualnog poigravanja, čemu je osobito sklon Goran Tribuson.⁶⁰ Ova intertekstualna poigravanja u fantastičnoj kratkoj prozi predstavljaju složene kriptograme koje nepripremljen čitatelj neće moći lako „dešifrirati“. Hrvatska fantastična proza je hermetična i zahtijeva eruditskog čitatelja, što potvrđuje da nije riječ o žanrovskoj, lako prohodnoj prozi. Kao i Velimir Visković, Pavičić hermetičnost drži uzrokom slabijega prijema kod publike, zbog čega je u konačnici i došlo do odustajanja od fantastičnog modela.

⁵³ Usp. isto, str. 12.

⁵⁴ Usp. isto.

⁵⁵ Usp. isto, str. 13.

⁵⁶ Usp. isto, str. 14.

⁵⁷ Isto, str. 14.

⁵⁸ Isto, str. 17.

⁵⁹ Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 86.

⁶⁰ Usp. isto, str. 85.

Možemo zaključiti da u suvremenoj teoriji fantastične književnosti, kako smo u ovome poglavlju raspravili, postoje nedoumice oko njezina definiranja. Ipak, većina kritičara i teoretičara suglasna je oko pojedinih značajki njezine žanrovske tipologije. Fantastika je žanr koji u racionalne književne svjetove uvodi iracionalne, začudne događaje, poništavajući iskustvenu logiku čitatelja pri interpretaciji tih događaja. Uz to, čitatelju se ne otkriva ključ za konačno rješenje enigme: žanr fantastike dosljedno se koleba „između čudnog i čudesnog, između fikcionalnih svjetova različitih zakonitosti, između noematičkog i fantazmičkog, primarnog svijeta i »svijeta do nas« i između kodova realističke i ne-realistične proze.“⁶¹

4. *Večernji akt* – žanrovski hibrid

Rani postmodernistički procesi „trivijalizacije, komercijalizacije i dehijerarhizacije vrijednosti“⁶² predstavljali su plodno tlo za procvat žanrovske književnosti. Tako su i nekadašnji fantastičari započeli sve češće preuzimati postupke i konvencije komercijalne literature, a među svim pripadnicima generacije poetske tendencije ovoga razdoblja najjasnije su artikulirane u opusu Pavla Pavličića.⁶³ Nakon fantastičnih zbirki *Lada od Vode* (1972.) i *Vilinski vatrogasci* (1975.) Pavličić počinje pisati prozu detekcije. Njegov književni preokret najavio je promjenu dotad ustaljenih predodžbi o popularnom žanru kao manje vrijednoj vrsti književnosti i napuštanje očekivanja po kojemu „prava“ literatura treba biti dosadna i nekomunikativna.⁶⁴ Pavličić „čisti“ svoju prozu od natruha psihologije, filozofije i tereta „velikih tema“ te se vraća priči i pripovijedanju.⁶⁵ Fabula ponovno postaje nosivi element naracije.⁶⁶ Kada je riječ o fabuli u kriminalističkom žanru, za nju je izrazito važna kompozicijska kohezija, budući da svaki detalj mora biti povezan s cjelinom i strogo funkcionalan unutar nje.⁶⁷ Kompozicija krimića utemeljena je na oblikovanju enigme, napetosti, postupnog razvijanja zapleta i pravovremenog nuđenja raspleta, pri čemu svi ti

⁶¹ Isto, str. 41.

⁶² Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 299.

⁶³ Usp. isto, str. 300.

⁶⁴ Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zagreb: Znanje, 1988., str. 184.

⁶⁵ Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 299.

⁶⁶ Isto.

⁶⁷ Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 184.

dijelovi trebaju zadržati izravnu međupovezanost.⁶⁸ Pisanje krimića iziskuje vještinu „intelektualne kombinatorike“,⁶⁹ što napominje Visković, smatrajući da je upravo taj aspekt kriminalističke proze, uz mogućnost lakšeg pronalaska puta do publike, privukao Pavličića: “Pavao Pavličić je nakon prve dvije fantastičke knjige počeo pisati prozu detekcije privučen atraktivnošću koju taj žanr ima za čitatelje, ali i mogućnošću da se pokaže »zanatsko« umijeće, osobito na planu gradnje sižea kojim mora vladati pisac »krimića«.”⁷⁰ Treba ipak napomenuti da se Pavličić rijetko zadržavao u sferi onoga što bismo smatrali „čistim“ kriminalističkim žanrom. Tek je nekoliko njegovih romana iz ovoga razdoblja blisko tipičnom kriminalističkom romanu, a ti romani su: *Plava ruža* (1977.), *Press* (1980.) i *Pjesma za rastanak* (1982.).⁷¹ U svim ostalim romanima Pavličić u osnovnu kriminalističku shemu uvodi sekundarne žanrove i to na način da „aplicira na klasičnu kriminalističku zapletsku narativnu podlogu elemente analize psihičkog života ili pak socijalnog angažmana koji su strani standardnom krimiću.“⁷²

Miješanje žanrova odlika je i *Večernjeg akta* (1981.). S više od četrdeset tisuća prodanih primjeraka, *Večernji akt* bio je prvi pravi Pavličićev *bestseller*, jednako pozitivno prihvaćen i kod kritike i kod čitateljstva.⁷³ Roman donosi priču o Mihovilu, dvadesetogodišnjem studentu Likovne akademije, koji posjeduje neobičnu vještinu izrade savršenih falsifikata. Mihovil falsificira bez upotrebe posebnih alata ili pomagala, no njegovi falsifikati toliko su dobro izvedeni da ih ni stručnjaci ne mogu razlikovati od originala. U početku krivotvori novčanice, slike, dokumente i pisma, što se još uvijek kreće unutar logičnih okvira, međutim, priča ubrzo započinje poprimati neobičan tijek. Mihovil ustanovljuje da može falsificirati predmete, biljke, pa čak i životinje, a uz to otkrije i da ne može falsificirati falsifikate, to jest, da može prepoznati krivotvorene umjetnine, povijesne dokumente i slično. Njegovi obilasci muzeja i arhiva vode ga do poražavajuće istine – okolina je puna falsifikata, a naše znanje o povijesti i svijetu često je utemeljeno na plagijatima i neistinama.⁷⁴ Vijest o Mihovilovom talentu počinje se sve više širiti okolinom. Za njega se zanimaju različiti stručnjaci, ljudi iz umjetničkih krugova, čak i tajne organizacije koje pokušavaju iskoristiti njegovu moć za vlastite sumnjive ciljeve. Mihovil postaje javna osoba,

⁶⁸ Usp. isto.

⁶⁹ Isto.

⁷⁰ Visković, Velimir: *Mlada proza*, 1983., str. 20.

⁷¹ Usp. Beganović, Davor: „Između fantastike i proze detekcije: skica za žanrovsku tipologiju proza Pavla Pavličića“, *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo* 42 (1986.), str. 558.

⁷² Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 185.

⁷³ Usp. Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 301.

⁷⁴ Usp. Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, u: Nemeč, Krešimir, Detoni-Dujmić, Dunja: *Pavao Pavličić, Đuro Sudeta, Dinko Šimunović*, Zagreb: Školska knjiga, 1994., str. 14.

a njegov rad predmet istraživanja, proučavanja i polemika.⁷⁵ Kako se priča razvija, tako i njegov talent raste do razine prave fantastične enigme. Primjerice, u disko-klubu falsificira još jednu dvoranu u koju, zajedno sa zapanjenim posjetiteljima, uspijeva ući prolazeći kroz zid, dok na Sljemenu usred noći stvara sunčan srpanjski dan. Čak stječe i poklonike koji u njemu prepoznaju ideologa i karizmatiskog vođu.⁷⁶ Ti sljedbenici postaju fanatična sekta „falsifikatora“ koji, nezadovoljni stanjem u svijetu, žele stvoriti novu, bolju zbilju.⁷⁷ Mihovil zbog svega toga započinje predstavljati ozbiljnu opasnost za vlast. Policija ga odlučuje uhititi, ali on u trenutku uhićenja izvodi svoje falsifikatorsko remek-djelo: falsificira samoga sebe, mijenja identitet, postaje stari čovječuljak i započinje novu egzistenciju, no to nije završetak romana. Naime, na kraju su pridodana dva pisma. U prvome urednik šalje Pavlu Pavličiću prve otiske romana *Večernji akt* i moli ga da sve još jednom pogleda i potpiše priloženi ugovor, dok u drugome pismu Pavličić odgovara da on nije autor romana *Večernji akt*, ali da nema ništa protiv toga da se djelo objavi pod njegovim imenom. Dovodeći u pitanje samo autorstvo romana, priča završava prelijevanjem „ideologije falsificiranja“ izvan granica samog romana.⁷⁸

Mihovilova izrada falsifikata nešto je što bi u zbiljskom svijetu svakako bila ilegalna aktivnost. U romanu je pak falsificiranje predstavljeno kao fantastična pojava koja postaje pokretač začudnih, pa i daljih fantastičnih događaja. Stoga već pri upoznavanju s fabularnom okosnicom romana možemo naslutiti kako je on objedinio elemente više književnih žanrova. U tome smislu žanrovima u *Večernjem aktu* možemo pristupiti kao različitim slojevima kroz koje je nužno proći tijekom interpretacije romana. U ostatku ovoga poglavlja istražila sam o kojim žanrovima je riječ te pokušala pojasniti njihovu koegzistenciju unutar romana *Večernji akt*.

4.1. Obilježja kriminalističkog romana

Osvrnimo se ponovno na fabulu *Večernjeg akta*, ali ovoga puta s naglaskom na njezine pojedinosti. Roman započinje *in medias res*.⁷⁹ Mihovil se budi, odlazi u trgovinu i, kako

⁷⁵ Usp. isto.

⁷⁶ Usp. isto.

⁷⁷ Usp. isto.

⁷⁸ Usp. isto.

⁷⁹ Usp. isto, str. 22

odmah doznajemo, plaća novčanicom koju je sam krivotvorio: „Mihovil je posegnuo rukom u stražnji džep traperica, napipao ondje svjež, šuštavi papir, pa je zatim izvadio novčanicu i pružio je blagajnici. Na slabome i indirektnom svjetlu, obojenom k tome zastorom od javorovog lišća, boja novčanice izgledala je na trenutak čudno. Mihovilu je poskočila jabučica u grlu, gore pa dolje. [...] Bila je to druga od dviju novčanica po petsto dinara što ih je te noći svojom rukom nacrtao.“⁸⁰ Nakon što je enigma Mihovilovog falsificiranja predstavljena kao središte priče, fabula se nastavlja izrazito dinamično razvijati. Ovaj postupak tipičan je za kriminalistički roman. Čitatelj prati, bez retardacija i digresija, jednu osnovnu radnju kojoj je sve podređeno.⁸¹ Za Mihovilovu sposobnost ubrzo doznaju i ljudi iz njegove okoline. On pokazuje savršene falsifikate Maurovićevih stripova svojem najboljem prijatelju Zoranu i slikaru Kolariću, a napetost raste kada za falsifikate saznaju Zoranov zet Ciprijan, zaposlenik Instituta, i filolog Darko Perković. Tijekom razgovora s Ciprijanom i Perkovićem, nagoviješteno je da Mihovilova falsifikatorska djelatnost neće biti tako bezazlena kakvom je on u tome trenutku doživljava. Ciprijan upozorava Mihovila i Zorana: „Stvar je ozbiljna, ja ti to naglašavam. Krajnje ozbiljna. I molim te da to odmah uzmeš na znanje. [...] To je opasnije nego što sam ja mislio. Mnogo opasnije. [...] A tebi savjetujem, i njemu isto: što manje mašite time! Što manje. On i ne zna na čemu sjedi, a i ti skupa s njim.“⁸² Ovim rečenicama i sam čitatelj upozoren je na nadolazeće, potencijalno opasne situacije u kojima bi se Mihovil zbog falsificiranja mogao naći. Te situacije doista će se ostvariti. Dok bude istraživao mogućnosti vlastitih falsifikata, Mihovil će i sam postati predmet istrage, a upravo je istraga jedna od karakterističnih situacija kriminalističkog romana.⁸³ Ona, dakako, podrazumijeva postojanje neke zagonetke. Kompozicija *Večernjeg akta*, kao što bi bio slučaj s tipičnim kriminalističkim romanom, usmjerena je prema budućnosti i razrješenju te tajne zagonetke, odnosno Mihovilove sposobnosti falsificiranja.⁸⁴ Pritom nema paralelnih radnji ni „slijepih“ motiva – kompozicija predstavlja pravilnu uzlaznu liniju koja ide prema završnoj točki.⁸⁵

Održavanje stalne napetosti priče je još jedno obilježje *Večernjeg akta* koje je tipično za kriminalistički roman. Pri razvoju napetosti Pavličić se u romanu služi načelom gradacije – napetost raste zajedno s Mihovilovom vještinom falsificiranja.⁸⁶ Od početne izrade falsifikata dokumenata do falsificiranja biljaka i životinja, Mihovil kasnije može stvarati paralelne

⁸⁰ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2016., str. 9 i 10.

⁸¹ Usp. Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 22.

⁸² Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 28 i 32.

⁸³ Usp. Mandić, Igor: *Principi krimića: konture jednog trivijalnog žanra*, Beograd: Mladost, 1985., 114.

⁸⁴ Usp. Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 22

⁸⁵ Usp. isto.

⁸⁶ Usp. isto.

prostore i novu stvarnost. Posljedice ovih zbivanja također poprimaju sve veće razmjere. Interes društva raste do razine opće histerije, dok pritisak policije i vlasti, koji Mihovila pokušavaju zaustaviti, istovremeno jača. Događaji postaju sve napetiji, neobičniji i nevjerojatniji, brzinom zbog koje se čini da žure prema svome razrješenju.⁸⁷ Završnu točku kulminacije predstavlja Mihovilov čin samofalsificiranja, a napetost scene postignuta je uvođenjem motiva policijske pretrage. Dok im Mihovil, sada s novim identitetom nepoznatog starijeg čovjeka, bježi liftom, policija temeljito pretražuje njegov stan. Usredotočenost šefa na neobične detalje u stanu otkriva njegovu upornost, ali i gotovo paranoične sumnje: „Otvorite – vikao je. – Milicija! [...] Čelavi šef dao je znak glavom. Ostala dvojica počela su pretraživati stan, a on je ostao u kuhinji iz koje je mogao dobro vidjeti predsoblje. Pogledao je ostatke kave u džezvi, zavirio u šalice, opipao pepeljaru u obliku pauna s raskriljenim repom pa zakimao glavom. Uzeo je malo meda među prste pa ga protrljao na jagodicama i opet zakimao. [...] Pretražite kuću!“⁸⁸

Linearno-progresivna fabula *Večernjeg akta* „pročišćena“ je od svega što bi moglo odvratiti pažnju čitatelja od osnovnog zbivanja.⁸⁹ Tome načelu prilagođeni su i likovi romana. Oni su jednostavno i jednodimenzionalno opisani jer bi psihološki složeni i detaljni opisi likova u ovome slučaju predstavljali samo nepotrebnu digresiju. U skladu s tim, o pojedinostima iz Mihovilovog života izvan same teme falsificiranja doznajemo malo toga. Mihovil živi sam sa svojom Bakom, no pojašnjenje ove situacije, kao i iznošenje detalja Mihovilovog djetinjstva ili dijela života koji je prethodio njegovim falsifikatorskim aktivnostima, potpuno je izostavljeno. Mihovilov život iz perspektive čitatelja započinje u trenutku kada on stvara svoj prvi falsifikat. Kao primjer krajnje sažete karakterizacije likova u romanu, promotrimo lik Bake. Prvi detalj koji možemo primijetiti jest taj da baka nema „pravo“ ime – ona je jednostavno Baka, s velikim početnim slovom B. Pavličić je ovim malim, ali značajnim detaljem uspješno poentirao njezinu karakterizaciju. Ako pristupimo imenu lika kao simboličnom nositelju njegovog identiteta, onda nas Bakino navodi na to da zaključimo kako je biti Mihovilova baka čitav njezin identitet. Aspekti njezine osobnosti koji su van konteksta odnosa s Mihovilom, i zbog toga za priču nevažni, nisu opisani. Jedina njezina uloga u romanu je biti Mihovilova baka, što doista i jest – stalna podrška, topla i brižna, ona je baka s velikim B: „Baka se užurbala oko štednjaka, razgovarala je s njim sve se pomalo osvrćući. Brzo je ljuštila krumpire, prala salatu, podgrijavała juhu koju je izvadila iz

⁸⁷ Usp. isto, str. 23.

⁸⁸ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 253 i 254.

⁸⁹ Usp. Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 23.

frižidera. [...] Baka je gledala za njim, znajući da on izbjegava odgovor. Oči su joj se napunile suzama pa se brzo nagnula nad krumpir i odreske. Nekoliko suza kapnulo je na salatu zajedno s uljem.⁹⁰ Pavao Pavličić u svojoj knjizi *Sve što znam o krimiću* pojašnjava da su takvi funkcionalni i jednostavni opisi likova tipična odlika krimića: „[...] u umjetničkoj prozi opis služi postizavanju umjetničkih učinaka; u krimiću on služi isključivo pripovijedanju. [...] Ako je netko u krimiću strasni pušač cigara, onda ga to ne karakterizira kao društveni ili psihološki tip, nego ima smisla tek u svjetlu činjenice da je na mjestu zločina nađen pepeo od cigare.“⁹¹ Premda su likovi u *Večernjem aktu* opisani kroz samu radnju romana, njihova karakterizacija nije izostala. Naprotiv, kako napominje V. Visković: „Likovi su redovno karakterizirani kroz radnju ili dijalog, po njihovom načinu kretanja, po postupcima u određenoj situaciji, po govornim osobinama doznajemo kakav je njihov psihički ustroj. Pavličić majstorski pronalazi karakteristične detalje kojima klišetirane likove individualizira. Podsjetio bih samo na majstorski izrađen detalj vezan za Zoranova oca koji u svim dramatičnim situacijama počinje krišom masirati srce.“⁹² U tome smislu zanimljiva je i govorna karakterizacija slikara Kolarića, koji ni jednu rečenicu ne izgovara do kraja: „To je, dakle, naš mladi, je li. Baš mi je, da znate da mi je baš. Ja sam oduvijek mladima. To.“⁹³

Lingvostilistička struktura iskaza u *Večernjem aktu* jednako je „stegnuta“ kao i opisi.⁹⁴ Jezik je „običan“, jednostavan, lišen ukrasa i jezičnih eksperimenata. K. Nemeč ističe da je takav jezik karakterističan za kriminalistički žanr: „U *Večernjem aktu* jezik je strogo usmjeren samo na svoju obavijesnu funkciju. Na »neutralnosti« jezičnog izričaja upravo se napadno inzistira. Rečenice su kratke, izbjegava se opis subjektivnog doživljavanja likova, emocije su prikrivene. To je zapravo jezik koji redovito nalazimo u krimićima: usmjerenost na pokretne smjernice radnje onemogućuje estetiziranje.“⁹⁵

Pavličić u *Večernjem aktu* doista preuzima neke od postupaka i konvencija kriminalističkog žanra. Uostalom, ne upućuje li nas činjenica da se glavni junak romana bavi falsificiranjem, ilegalnom radnjom koja je najčešće vezana uz kriminalni milje, na vezu romana s kriminalističkim žanrom? Roman je pun napetih epizoda i zapleta koji podsjećaju na one u krimićima. Javlja se motiv zagonetke i potrage koja se kreće u dva smjera: jedan podrazumijeva potragu za objašnjenjem podrijetla neobičnog Mihovilova falsifikatorskog talenta, a drugi konačan ishod njegove falsifikatorske aktivnosti. Ipak, i uz sve te elemente,

⁹⁰ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 239 i 240.

⁹¹ Pavličić, Pavao: *Sve što znam o krimiću*, Zagreb: Ex libris, 2008., str. 44 i 212.

⁹² Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, Zagreb: Znanje, 1988., str. 191.

⁹³ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 21.

⁹⁴ Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 185.

⁹⁵ Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 32.

Večernji akt nije klasičan krimić niti bi se kao takav mogao iščitati. Pojedini postupci kriminalističkog žanra u *Večernjem aktu* predstavljaju „samo manje važan, površinski sloj: dubinska struktura *Večernjeg akta* sasvim se odmiče od shematike krimića.“⁹⁶ Krimiće je racionalan žanr, utemeljen na kodovima logike koji su prethodno poznati i piscu i čitatelju, a *Večernji akt* čitatelju nudi potpuno iracionalan rasplet priče.⁹⁷ Uz to, junak krimića nikada ne posjeduje nadnaravne moći. One bi njegovo ponašanje učinile nepredvidivim, što bi narušilo „matematičku kombinatoriku“ gradnje fabule na kojoj je utemeljen taj žanr.⁹⁸ Iracionalne i nadnaravne pojave izlaze iz domene krimića i ulaze u domenu fantastike, žanra čije su značajke u *Večernjem aktu* najdominantnije.

4.2. Fantastični elementi

Spomenuli smo da je kriminalistički žanr „logičan, racionalan“ žanr. Ako bismo ga promatrali u tim okvirima, onda bi se podrazumijevalo da žanr fantastike u mnogočemu predstavlja njegovu opoziciju. Međutim, to nije nužno slučaj. Štoviše, Davor Beganović kriminalistički žanr opisuje kao tek djelomično realističan žanr.⁹⁹ Likovi i prostor kriminalističkih romana jesu prikazani vjerno, ali ti opisi izrazito su plošni i pojednostavljeni.¹⁰⁰ Likovi u krimiću postoje tek kao uloge u zapletu, dok su njihovi odnosi obično usko povezani sa zločinom.¹⁰¹ Iz toga proizlazi da je odnos krimića prema stvarnosti jednodimenzionalan, to jest, da je vjerni prikaz stvarnosti u krimiću samo privid.¹⁰² Također, detektiv ne smije pogriješiti – njegov razum uvijek treba biti nadmoćan zbilji, a to svakako nije realno.¹⁰³ Beganović je uočio da postoje određene dodirne točke između žanra detekcije i fantastike, a prisjetimo se k tome i da je Eric Rabkin u žanr fantastike uključio upravo jedan dio detektivske proze. Beganović navodi da radnja obaju žanrova obično započinje narušavanjem prividnog mira zbilje neakvim neobičnim događajem, bilo da je riječ o ubojstvu, tajanstvenim nestancima ili pojavama koje se ne mogu racionalno objasniti.¹⁰⁴ Oba

⁹⁶ Isto, str. 22.

⁹⁷ Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 186.

⁹⁸ Usp. isto.

⁹⁹ Usp. Beganović, Davor: „Između fantastike i detekcije: skica za žanrovsku tipologiju prozu Pavla Pavličića“, *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo* 42 (1986.), str. 560.

¹⁰⁰ Usp. isto.

¹⁰¹ Usp. isto.

¹⁰² Usp. isto.

¹⁰³ Usp. isto.

¹⁰⁴ Usp. isto.

žanra, dakle, pri stvaranju iluzije zbilje koriste fantastično, uz razliku da „kod proze detekcije ono nije manifestirano pojavom duhova, vampira ili vukodlaka. Ali, Pavličić ni svoju fantastičnu prozu ne gradi uvođenjem nadnaravnih bića. To što je realistički momenat na pojavnoj razini u prozi detekcije jače istaknut, nema važnosti. Zbiljnost (stvarnosnost) postoji tek tu – svaki dublji prodor u strukturu otkriva nam fantastičku fakturu ovog žanra. Ispostavlja se da su fantastika i proza detekcije mnogo bliži srodnici no što se to čini neopreznom čitaocu.“¹⁰⁵ Možda je upravo njihova „srodnost“ razlog zbog kojega kriminalistički i fantastični žanr skladno funkcioniraju unutar *Večernjeg akta*.

Unatoč njegovoj žanrovskoj hibridnosti, *Večernji akt* primarno je fantastični roman. Razlog tome je jasan – sama tema *Večernjeg akta* neupitno je fantastična. Glavni lik romana posjeduje nadnaravnu sposobnost falsificiranja, a kako ta sposobnost sve više napreduje, tako i priča sve više ulazi u prostor fantastičnog. Mihovil se „postupno i neosjetno transformira iz svakidašnjega prema nesvakidašnjem, na način koji asocira na transformaciju jednostavnog i pomalo plahog Clarka Kenta u fantastičnoga Supermana.“¹⁰⁶ Beganović fantastiku u *Večernjem aktu* opisuje kao „čistu“,¹⁰⁷ a slično stajalište izražava i Velimir Visković, referirajući se na definiciju fantastike Tzvetana Todorova: „[...] raspleti su fantastički postavljeni; ili, ako ćemo slijediti terminologiju Tzvetana Todorova, postavljeni su u sferi »čudesnoga«: odigrava se nadnaravni događaj za koji ne postoji racionalno objašnjenje (Mihovil u *Večernjem aktu* falsificira samog sebe).“¹⁰⁸ Pri određivanju fantastičnih elemenata u tom romanu, može se krenuti od spomenutoga modela fantastičnog žanra samoga autora, Pavla Pavličića, iznijetoga u članku *Po čemu je fantastika fantastična?* Kako je već bilo spomenuto, prva točka koju je Pavličić naveo ona je po kojoj fantastična priča treba prikazivati događaj koji odstupa od prirodnih zakona ili svakodnevnih iskustava, ali se taj događaj treba odvijati u svijetu koji se podudara sa zakonima logike ljudske zbilje, što je ujedno i prvi od triju Todorovljevih zahtjeva žanra fantastike, za koji je navedeni autor ustvrdio kako treba navesti čitatelja da svijet književnih likova drži za svijet mogućih ljudi te da čitatelj stoga bude neodlučan između prirodnoga i natprirodnoga objašnjenja događaja o kojima se govori.¹⁰⁹ Takvu situaciju pronalazimo u *Večernjem aktu*. Mihovil posjeduje nadnaravnu moć falsificiranja, no izvan iracionalnih okvira te pojave, svijet koji Mihovila okružuje sasvim je logičan, „normalan“ i nalik našem. Kada tvrdimo da je svijet u romanu

¹⁰⁵ Isto, str. 561.

¹⁰⁶ Kovačević, Marina: *Pripovijedanje i stvaralaštvo: „agregatna stanja“ narativnog diskursa*, Rijeka: Izdavački centar, 2001., str., 105.

¹⁰⁷ Usp. Beganović, Davor: „Između fantastike i detekcije“, 1986., str. 561.

¹⁰⁸ Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 186.

¹⁰⁹ Usp. Todorov Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 34.

nalik našem, mislimo to doslovce – u *Večernjem aktu* radnja se zbiva u Zagrebu, a ulice grada potpuno su vjerodostojno opisane: „Prošao je Masarykovom, pa prolazom kraj kina »Balkan«, i stigao na Cvjetni trg. [...] Bogovićevom i Gajevom stigao je do Trga. Kao i uvijek, tu je nekoga bilo: netko je išao dijagonalno od centralne ljekarne prema taksi-stajalištu u Praškoj, netko se motao oko »Varteksa«, netko se pijan njihao kraj jednoga od dvaju kioska.“¹¹⁰ Međutim, nisu samo racionalni, logični događaji oni koji su u romanu realistično opisani. Pojave koje izlaze iz okvira zakonitosti stvarnog i mogućeg također su opisane tradicionalnim realističkim pripovjednim postupcima.¹¹¹ Zbog tih razloga Krešimir Nemeć Pavličićevu fantastiku objašnjava formulom „neobično kao obično.“¹¹² *Večernji akt* započinje u gotovo konvencionalnom stilu nekakvog realističnog romana za mladež: „Oko pola sedam Baka je otvorila vrata, a zatim podigla zeleni zastor. Travanjsko sunce treperilo je po grmlju na obronku. Hajde, sinko – rekla je Baka. – Moraš u školu.“¹¹³ Narativni tijek nastavlja se razvijati poštujući logičko-kauzalne odnose i pravila realističke motivacije.¹¹⁴ Mihovilovi falsifikati ubrzo započinju privlačiti pozornost policije, ali i sumnjivih ljudi iz ilegalnih organizacija. Postavljaju se temelji za pravi krimić, a čitatelj je doista, nakon prvih stotinjak stranica romana, pripremljen za nastup napetog zapleta iz kriminalističkih romana.¹¹⁵ Ipak, kako priča odmiče, napušta se stroga forma krimića. Dotad uspostavljeni zakoni logičnog, “prirodnog“ poretka postupno se ukidaju uvođenjem fantastičnih, iracionalnih i neobjašnjivih elemenata.

Tzvetan Todorov je, prisjetimo se, fantastiku opisao kao žanr koji se uvijek nalazi na granici između dva žanra: čudnog, u kojemu su opisane pojave na koncu objašnjene zakonima stvarnosti te čudesnog, koje nudi natprirodno rješenje. Todorov je ove žanrove nadalje razgraničio u podžanrove, pa tako čudno dijeli na čisto čudno i fantastično čudno, a čudesno na fantastično čudesno i čisto čudesno. Iz perspektive navedenoga, Mihovil u početku izvodi realno moguće, puke kopije različitih pisama, dokumenata i umjetničkih djela. Budući da takva vrsta falsifikata nije u kontradikciji s mogućnostima iskustveno potvrđenoga svijeta, oni ne narušavaju granice logičnog i prirodnog. Doduše, tehnika kojom Mihovil proizvodi falsifikate jest neobična. On može stvoriti savršenu kopiju Maurovićeva stripa ili Matoševa pisma bez posebnoga predznanja i upotrebe specifičnih alata. No, teorija da Mihovil možda falsificira pomoću nekakvog „trika“ koji će se na kraju priče ipak racionalno objasniti, što bi

¹¹⁰ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 116 i 117.

¹¹¹ Usp. Nemeć, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 16.

¹¹² Usp. isto.

¹¹³ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 16.

¹¹⁴ Nemeć, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 17.

¹¹⁵ Usp. isto.

bilo sasvim u maniri kriminalističkoga žanra, u ovome dijelu romana još uvijek je primjenjiva. Dio fabule koji prati Mihovilovo falsificiranje novčanica, pisama, stripova i slika stoga naginje prema čudnom, gotovo i čistom čudnom, kojeg Todorov definira kao žanr u kojemu se „pričaju događaji koji se savršeno mogu objasniti pravilima koja priznaje razum, ali su na ovaj ili onaj način nevjerojatni, zapanjujući, jedinstveni, uznemirujući, neuobičajeni.“¹¹⁶ Mihovilova falsifikatorska djelatnost, međutim, neće se dugo zadržati na razini čudnog. Događaji koji će uslijediti počinju ozbiljno narušavati pravila iskustvene logike i eskaliraju toliko da „nismo ni primijetili kako se prostori realnosti šire i kako ulazimo u značenjsko polje fantastike.“¹¹⁷ Lakoćom kojom je falsificirao novčanice ili Stančićev akvarel, Mihovil uspijeva falsificirati Bakin geranij, a potom i Svećenikova lepezana. Takvu vrstu „falsifikata“ već je teže objasniti zakonima logike. Doduše, „falsificiranje“ biljaka i životinja u zbilji je danas doista moguće procesom kloniranja (1996. godine kloniran je prvi sisavac, ovca Dolly), pa to suvremenome čitatelju i ne mora izgledati nemogućim. No, u svijetu samoga romana nema nikakvih naznaka za znanstvena ili neka druga iskustveno moguća objašnjenja takvih događaja i procesa, što rezultira jačanjem kolebanja između prirodnog i natprirodnog, odnosno time da se priča počinje kretati prema čudesnom. To potvrđuje i scena u kojoj Mihovil falsificira dvoranu u disko-klubu. Tada već na glasu kao „čuveni umjetnik“,¹¹⁸ Mihovil na zidu pune disko-dvorane projicira sliku te iste dvorane, a ono što je uslijedilo potpuno je zapanjujuće: „Mihovil je zakoračio prema zidu. Izgledalo je da će udariti u nj. Ali, to se nije dogodilo. Vodeći Dinu za ruku, Mihovil je ušao u sliku, kao da ulazi u onu drugu dvoranu. Dok su ih svi drugi zaprepašteno gledali, odšetali su se polako do dna dvorane, zatim se okrenuli i vratili natrag. [...] Najhrabriji među gledaocima zakoračili su u onaj uski prolaz pa počeli ulaziti u sliku.“¹¹⁹ Opet, posežući za mogućim rješenjima izvan samoga svijeta romana, falsificiranje dvorane moglo bi se shvatiti kao mađioničarska iluzija, a pritom je zanimljivo da je, kao i „falsificiranje“ biljaka i životinja, „falsificiranje“ prostora danas također moguće. Pomoću posebnih računala i računalnih programa moguće je simulirati trodimenzionalni multimedijalni okoliš i ostvariti takozvanu virtualnu stvarnost. Ovi trenutci u romanu stoga su značajni i jer potvrđuju da definiranje fantastike donekle može ovisiti o iskustvima iz naše zbilje. Uz to, scena falsificiranja disko-dvorane osobito je začudna i zbog činjenice da su se svi koji su zakoračili u sliku nakon toga razboljeli od zagonetne bolesti, otporne na različite lijekove kojima su ih liječnici pokušavali izliječiti. Spašava ih tek

¹¹⁶ Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 48.

¹¹⁷ Isto.

¹¹⁸ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 171.

¹¹⁹ Isto, str. 172.

Mihovil, koji ih liječi vlastitim falsificiranim lijekovima. Još jedna moguća interpretacija je da su se oni, zakoračivši u falsificiranu dvoranu, zarazili bolešću iz neke nove, paralelne stvarnosti – one u kojoj zakoni falsificiranja predstavljaju zrcalni odraz zakonima zbilje. Mihovilov lik od tada se razvija iz „običnog“ krivotvoritelja do „proroka“ koji zanesenim sljedbenicima nudi mogućnost kreiranja nove zbilje. Rastom Mihovilove moći, iracionalni događaji poprimaju sve veće razmjere, no Pavličić ih i dalje „dozira vrlo pažljivo i niže po načelu gradacije: od poznatog prema nepoznatom, od mogućeg prema nemogućem, od vjerojatnog prema nevjerojatnom.“¹²⁰ Time slijedi još jedno načelo žanra fantastike iz članka *Po čemu je fantastika fantastična?*: u fantastičnoj priči neobičnih događaja treba biti što manje jer se njihovim umnožavanjem umanjuje učinak začudnosti.

Vrhunac začudnih događaja i fabule romana predstavlja trenutak Mihovilova falsificiranja samoga sebe. Kada čitatelj posumnja da će policija konačno uhititi Mihovila, on postaje neprepoznatljiv stariji čovjek i, pred očima zbunjenih policajaca, napušta lift svoje zgrade, ali i vlastitu egzistenciju kao posljednji dokaz „zločina“: „Iz lifta je izašao omalen, prilično debeo čovjek od kojih šezdesetak godina. Na sebi je imao plavo ljetno odijelo s prslukom, na prsluku lanac od sata, očito željezni. [...] Čovječuljak je izvadio izlizan novčanik prepun svakakvih papirića, iskaznica i potvrda, prekopao po njemu i izvukao ispresavijanu i ispucalu legitimaciju, gdje je na slici izgledao petnaest godina mlađi, čak je imao i nešto kose. Zvao se Bartol Mihetec.“¹²¹ Kao fizički potpuno druga osoba, nema sumnje da Mihovil prestaje biti Mihovil i postaje Bartol Mihetec, a to potvrđuju i policajci kojima ne preostaje ništa drugo osim zaključiti da je „ono u liftu ipak bio on. [...] Taj je i sebe uspio falsificirati.“¹²² Mihovil, odnosno Bartol Mihetec, odlazi u svoju podstanarsku sobu, gdje začudnost njegove preobrazbe kulminira. S jasnom vizijom i novostečenom mudrošću, Mihovil piše rečenice identične onima kojima započinje roman *Večernji akt*: „Stavio je pred sebe velik svežanj bijeloga pelir-papira i ogromno starinsko naliv-pero. Gledao je neko vrijeme u zid, pušeći i srćući kavu. Uzeo je pero, nalaktio se dobro na stol i počeo brzo pisati. Napisao je: Oko pola sedam Baka je otvorila vrata, a zatim podigla zeleni zastor. Travanjsko sunce treperilo je po grmlju na obronku [...]“¹²³ Takav otvoren i dvosmislen završetak poštuje još jedno spomenuto pravilo fantastičnog žanra: priča mora imati neriješen završetak, biti zagonetka s otvorenim krajem. Čitatelj doznaje kako je završio junak, ali ne otkriva kako je nastao središnji fantastični događaj. Nadalje, ugrađujući se u vlastito djelo, Mihovil i sam

¹²⁰ Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 18.

¹²¹ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 249 i 250.

¹²² Isto, str. 255.

¹²³ Isto, str. 260.

postaje falsifikat, što K. Nemeć interpretira kao „simbolično »uvraćanje« romana samoga u sebe.“¹²⁴ Mihovilovim pisanjem rećenica iz *Većernjeg akta* dolazi do „kratkog spoja“, kojim se „sugerira jaz teksta i svijeta, umjetnosti i života, te ističe artifićijelnost samog ćina pisanja,“¹²⁵ u ćemu se mogu prepoznati znaćajke maniristićke književnosti kako je shvaća Ernst Curtius, po kojemu maniristićka književnost daje „prednost umjetnićkom i umjetnom pred prirodnim, želeći iznenaditi, zaćuditi, zaslijepiti.“¹²⁶ U tome smislu, zanimljivo je da i Pavao Pavlićić, shvaćajući u svojim književnopovijesnim radovima taj pojam u pojedinim aspektima drukćije od Curtiusa, kao obilježja manirizma podrazumijeva „takve likove i situacije u kojima se relacija književnosti i stvarnosti ukazuje kao nešto problematićno, a granice između dviju sfera gube jasnoću“,¹²⁷ ćime se upravo odlikuje i njegov *Većernji akt*.

Nasuprot Mihovilovu ćinu samofalsificiranja, kao svojevrсна fantastićna paralela, stoji lik Griblera. Gribler je bizarni boem, ćudak sa „stenjevaćkom potvrdom“,¹²⁸ koji mašta o stvaranju apsolutno originalnog djela. To djelo bilo bi „bez trunke traga ićijeg utjecaja! Bez kopiranja života! Bez filozofije i politike! Ćista literatura!“¹²⁹ Djelo naslovljeno *DJELO* ne bi govorilo ni o ćemu nego o samom sebi, a takvu literaturu potpuno „ćiste originalnosti“ bilo bi nemoguće kopirati.¹³⁰ Griblerovo *DJELO* zapoćinje rećenicom: „Šikljalo je kada je Vergilije vriskao na šaranski prigovor.“¹³¹ Premda Gribler inzistira na tome da djelo govori samo o sebi, ćitatelj mođe primijetiti kako to nije sasvim toćno. Naime, rećenicom je ostvarena indirektna intertekstualna veza, i to ona s Krležinim romanom *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.). Griblerova rećenica neobićno je nalik rećenici kojom zapoćinje *Povratak Filipa Latinovicza*: „Svitalo je kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor.“¹³² Razlog zbog kojega smo zakljućili da Gribler stoji nasuprot Mihovilu jest taj što je on, kao i Mihovil, ukinuo svoju fizićku, a uspostavio autentićnu umjetnićku egzistenciju.¹³³ Mihovil postaje drugi ćovjek, a Gribler dio vlastita djela, u koje se doslovno fizićki ugrađuje: „Mihovil je prstom pokazao na stol. Tu je bio pisaći stroj, a u njemu papir. Bilo je oko pola stranice teksta, a u dnu se vidjela rijeć KRAJ. [...] Sjećaš li se što je govorio Gribler? – rekao je Mihovil. Da dijeli sudbinu svoga djela. Da je izjednaćio život i pisanje. Vidiš, dovršio je. [...] On je tu negdje, unutra –

¹²⁴ Usp. Nemeć, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 302.

¹²⁵ Isto.

¹²⁶ Curtius, Ernst R.: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, prev. Stjepan Markuš, Zagreb: Naklada Naprijed, 1998., str. 301.

¹²⁷ Pavlićić, Pavao: *Poetika manirizma*, Zagreb: August Cesareć, 1988., str. 63 i 64.

¹²⁸ Pavlićić, Pavao: *Većernji akt*, 2016., str. 78.

¹²⁹ Isto, str. 75.

¹³⁰ Usp. Nemeć, Krešimir: „Većernji akt Pavla Pavlićića“, 1994., str. 19.

¹³¹ Pavlićić, Pavao: *Većernji akt*, 2016., str. 77.

¹³² Krleža, Miroslav: *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Jutarnji list. Novi liber, 2013., str. 11.

¹³³ Usp. Nemeć, Krešimir: „Većernji akt Pavla Pavlićića“, 1994., str. 19.

kucnuo je prstom po papirima.“¹³⁴ Griblerov akt ugrađivanja u svoje djelo važan je trenutak u romanu jer čitatelju sugerira postojanje alternativne stvarnosti, čime ga priprema za kasnije fantastične događaje i jednako začudan završetak romana. Ako u jednom romanu čovjek može nestati tako da se fizički ugradi u djelo, onda su zbilja moguća sva rješenja.¹³⁵

Nakon Mihovilovih ponovljenih rečenica *Večernjeg akta*, otisnuta je riječ *SVRŠETAK*, što bi čitatelju trebalo sugerirati završetak romana. Međutim, ispostavlja se da je to tek igra s njegovom percepcijom. Premda priča o Mihovilu doista u tome trenutku završava, na kraju *Večernjeg akta* pridodana su dva pisma. Jedno pismo Zlatko Crnković, urednik *Večernjeg akta*, šalje Pavlu Pavličiću, dok mu u drugome pismu Pavličić odgovara sljedeće: „Poštovani družo Crnkoviću, pažljivo sam pročitao otiske koje ste mi poslali i veoma su mi se svidjeli. Mogu to reći zato što ja nisam autor toga teksta: niti sam vam poslao rukopis, niti sam potpisao ugovor.“¹³⁶ Pisma su ujedno i još su jedan fantastični trenutak romana, nadrealno brisanje granica fikcije i realnosti.¹³⁷ Takvim iskoračenjem iz romana u realan, fizički prostor u kojemu autor doista egzistira, Pavličić se samo naizgled vraća stvarnosti.¹³⁸ Dovođenjem u pitanje autorstvo romana, šire se okviri problematiziranja odnosa stvarnog i fikcionalnog i zbunjuje čitatelj – on će posumnjati u ono što je, čak i u kontekstu fantastičnog romana, trebalo biti čvrsto uporište realnog. Upravo je uočavanje strategije zbunjivanja čitatelja važan čimbenik pri određivanju fantastičnih elemenata u romanu *Večernji akt*. Naime, likovi su Mihovilovim natprirodnim vještinama više zadivljeni nego što su začuđeni. Oni su znatiželjni, zanima ih granica do koje Mihovilove sposobnosti sežu, ali nisu opterećeni nedostatkom zdravorazumskih objašnjenja ovih događaja. To osobito vrijedi za samog Mihovila, koji ni u jednom trenutku nije iznenađen vlastitim umijećem falsificiranja. On ga ne preispituje niti ga tumači kao fantastično – svoju sposobnost falsificiranja naprosto prihvaća kao dio nove, „realne“ životne situacije. Tz. Todorov je istaknuo da fantastično podrazumijeva postojanje čudnog događaja koje izaziva neodlučnost i kod čitatelja i kod junaka.¹³⁹ Taj zahtjev, međutim, ne mora biti ispunjen kada je riječ o fantastičnom-čudesnom, koje je determinirano „samo postojanjem natprirodnih činjenica, ne podrazumijevajući reakciju koju one izazivaju kod junaka.“¹⁴⁰ Takav bi bio slučaj s *Večernjim aktom*. Sumnja, nedoumica i kolebanje mogu se pojaviti kod čitatelja, ali se kod junaka romana, kako je rečeno, ne pojavljuju. Čitatelj je taj

¹³⁴ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 196.

¹³⁵ Usp. Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 19.

¹³⁶ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 261.

¹³⁷ Usp. isto, str. 105.

¹³⁸ Usp. Kovačević, Marina: *Pripovijedanje i stvaralaštvo*, 2001., str. 101.

¹³⁹ Usp. Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 33.

¹⁴⁰ Isto, str. 52.

koji se u konačnici suočava s enigmom falsificiranja. On može birati između prirodnih i natprirodnih objašnjenja Mihovilovih postupaka i odlučiti je li posrijedi bila zabluda osjetila, običan trik, proizvod mašte, vizualni efekt, eksperiment ili čudo.¹⁴¹ Ako su nas narativna struktura i tijek radnje mogli navesti na to da *Večernji akt* smjestimo u kriminalistički žanr, nedoumica čitatelja koja se može pojaviti, a koju Tzvetan Todorov postavlja kao prvi uvjet fantastičnog,¹⁴² vodi klasifikaciju navedenoga romana u smjeru potonjega genološkog kompleksa.

4.3. Fantastično u funkciji društvene kritike

Večernji akt objavljen je 1981. godine, šest godina nakon što je fantastična proza u hrvatskoj postmodernističkoj književnosti dosegla svoj vrhunac. Stoga interpretacija romana u kontekstu njegove pripadnosti fantastičnoj prozi ne zahtijeva pristup s pozicije vremenskog odmaka, posebice jer se politička situacija u Jugoslaviji nije značajno promijenila od sedamdesetih godina, tijekom kojih su fantastičari bili aktivni. Tome svjedoči činjenica da je 1984. godine objavljena takozvana *Bijela knjiga*, izvorno naslovljena *O nekim idejnim i političkim tendencijama u umjetničkom stvaralaštvu, književnoj, kazališnoj i filmskoj kritici, te o javnim istupima jednog broja kulturnih stvaralaca u kojima su sadržane politički neprihvatljive poruke*.¹⁴³ *Bijela knjiga* je sadržavala popis autora i umjetničkih djela koja se nisu uklapala u ideološke vizije Centralnog komiteta saveza komunista Hrvatske.¹⁴⁴ Dokument možemo tumačiti kao kulminaciju dotadašnje represivne atmosfere i potvrdu da je sloboda stvaranja u Jugoslaviji toga vremena još uvijek bila ograničena. Fantastika je i u slučaju *Večernjeg akta* zadržala ulogu žanra koji pod okriljem irealnog razotkriva aspekte realnog. Mihovilova sposobnost falsificiranja indirektno otvara specifična društvena pitanja, ili, riječima K. Nemeca: „[...] u romanu otvara prostor za društvenu kritiku i raskrinkavanje mehanizama vlasti. Oboružan neuobičajenom sposobnošću da stvara novu, alternativnu zbilju, ali i u postojećoj razlikuje istinu od laži, original od plagijata, Mihovil na sve strane zamjećuje prijevaru i obmanu: gomilu falsifikata, krivotvorenih povijesnih dokumenata, namjerno iskrivljenih istina. Iza svega se kriju društveno licemjerje i ideološka manipulacija. Glavni lik

¹⁴¹ Usp. Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 18.

¹⁴² Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 32.

¹⁴³ Usp. Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 258.

¹⁴⁴ Usp. isto.

postaje svjestan vlastite moći koja može mijenjati svijet, mijenjati predodžbe o postojećem svijetu i njegovoj povijesti te graditi pravedniji poredak. Stoga se otvoreno suprotstavlja središtima moći [...].¹⁴⁵ *Večernji akt*, kao ni prethodna fantastična proza, nije se uspio odvojiti od povijesti i politike.

Uz spomenute elemente krimića i fantastike, u *Večernjem aktu* možemo uočiti i elemente društvenog romana. Politika vremena, primjerice, očituje se u činjenici da je Mihovil umjetnik te da je zbog toga uvijek sumnjiv, uvijek potencijalna prijetnja. On je od početka priče pod nekom vrstom istrage. Njegov rad izložen je stalnim procjenama: koliko je doista opasan, u kojem trenutku ga treba zaustaviti? Policija Mihovila „drži na oku“, prate ga sumnjivi ljudi, stan mu je više puta pretresen. Sve to aludira na poznate povijesne situacije u kojima su se tada našli mnogi hrvatski umjetnici. Vlast i birokratske strukture reflektirane su pak preko lika Zoranova oca,¹⁴⁶ političara koji nastoji zaustaviti Mihovila. Prilikom razgovora s Mihovilom i Zoranom, on komentira: „Ti si umjetnik – rekao je stari. – Zato ti i savjetujem ovo što ti savjetujem. [...] A što je to? – upitao je Zoran. [...] Kako što? Pa da digne ruke od toga. Od svega, mislim! – Ali stari, pa čovjek je rođeni slikar! I to savršen, već sada! [...] Pa što? – rekao je. – Možda bih ja bio savršen bacač bumeranga da sam se rodio u Australiji. U životu postoje različite mogućnosti. Čovjek treba da koristi one svoje sposobnosti koje su doista korisne, ne sve.“¹⁴⁷ Dok Zoranov otac predstavlja svjetovne institucije, religijske institucije reprezentira lik Velečasnog. Velečasni u Mihovilovim falsifikatima vidi zlu namjeru: „Osim toga, radite i bez nadahnuća. To je čista tehnika, to je krivotvorenje onoga božanskog u slikama, to je...Griješ, eto.“¹⁴⁸ Iz perspektive vlasti falsificiranje je kriminalna radnja, iz perspektive religije grijeh. Međutim, kada se nađu u istoj, za njih prijetećoj situaciji, svjetovne i religijske institucije ujedine se u postizanju zajedničkog cilja zaustavljanja Mihovila. Velečasni i Zoranov otac najprije nastoje okrenuti njegove vještine u korist vlastitih ideoloških ciljeva, ali kada Mihovilova moć izmakne van njihove kontrole, nastoje ga fizički onemogućiti, čak i uništiti.¹⁴⁹ Pored ove dvije „struje“, Mihovil je predstavnik nove ideologije, „ideologije falsificiranja“. V. Visković ističe da upravo zbog toga *Večernji akt* možemo interpretirati i kao društveni roman: „[...] ovo je i knjiga o vlasti, o ideologijskim

¹⁴⁵ Isto, str. 301 i 302.

¹⁴⁶ Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 190.

¹⁴⁷ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 49.

¹⁴⁸ Isto, str. 83.

¹⁴⁹ Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 190.

manipulacijama, o represiji sistema spram individua koje narušavaju konvencije sistema, o narastanju karizme ideoloških vođa [...].“¹⁵⁰

Mihovilova sposobnost da, osim što stvara falsifikate, može razlikovati falsifikat od originala, još je jedna tema *Večernjeg akta* kojom se načimlju društvena i literarna pitanja. Nakon obilaska muzeja i arhiva, Mihovil dolazi do strašne spoznaje: „Dosta onoga što mi znamo o povijesti, o umjetnosti, o životu velikih ljudi, o politici, velik dio tog pozitivnog znanja zasnovan je na falsifikatu. Ogromna masa toga naprosto nije istina.“¹⁵¹ Motivom falsificirane, lažne povijesti Pavličić preispituje društvo u kojemu živimo i njegov odnos prema vlastitoj povijesnoj tradiciji. Julijana Matanović je uočila da su u *Večernjem aktu* „najosjetljiviji dijelovi vezani uz falsificiranje povijesnih dokumenata.“¹⁵² Problematiku reflektira lik znanstvenika Kruškića, povjesničara uvjerenog da je Danteu Postojnska jama poslužila kao predložak za *Pakao*. Kruškić dolazi k Mihovilu i gorljivo ga uvjerava da opis tlocrta *Pakla* odgovara upravo tlocrtu Postojnske spilje. Jedini, „mali“ problem teze jest taj što za nju ne postoje dokazi, no Kruškić u tome ne vidi moralnu dilemu: „Ali, s druge strane, istina nije ništa manje istina samo zato što ne postoji materijalni dokaz! I šteta je da se istina ne prizna za istinu, samo zato što nema dokaza.“¹⁵³ Dokaz bi mogao osigurati upravo Mihovil i to tako da stvori „jedan mali, mali dokument, sitnicu jednu, gotovo ništa. Jedno pisamce.“¹⁵⁴ U tome „pisamcetu“ bi jedan naš latinist molio svojeg prijatelja u Italiji da pozdravi Dantea te bi ga obavijestio da je Danteu poslao podroban opis Postojnske jame. Kada ga Mihovil odbije, povjesničar izgovara rečenice koje zvuče zabrinjavajuće istinito: „Zar vi mislite da se inače povijest, naša i tuđa, sastoji od samih jasnih i dokazanih istina, zdravih kao cekin? Da drugi narodi to ne rade?“¹⁵⁵ J. Matanović je navela još jedan simboličan trenutak u romanu kojim se preispituje odnos naše umjetnosti i povijesti. To je scena u kojoj Mihovil pokušava falsificirati djelo *Gundulićev san* Vlahe Bukovca, ali ne uspijeva „jer, sama slika, za koju svi vjeruju da je original, bila je falsifikat. A, kao što znamo, nije riječ o umjetnini prosječne vrijednosti. Mihovila su željeli provjeriti na ponosu hrvatske likovne tradicije i kulture uopće. Ponos se pokazao lažnim.“¹⁵⁶

Problematikom odnosa falsifikata prema originalu otvorena su pak široka pitanja o svrsi i prirodi umjetnosti uopće. Sveučilišni docent Goran Car, jedan od likova koji

¹⁵⁰ Isto, str. 190.

¹⁵¹ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 137.

¹⁵² Matanović, Julijana: „Istraga je u tijeku“, pogovor u: Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2016., str. 286.

¹⁵³ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 70.

¹⁵⁴ Usp. isto

¹⁵⁵ Isto, str. 72.

¹⁵⁶ Matanović, Julijana: „Istraga je u tijeku“, pogovor u: Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 286 i 287.

podržavaju Mihovila, tako drži predavanje pod naslovom „Etički i estetički aspekti umjetničkog falsifikata“. Njegove misli zanimljive su i kompleksne, gotovo filozofske: „Kopija je savršena. Upravo u vezi s tim savršenstvom otvaraju se još neki problemi izrazito socijalne naravi. Društvo je, naime, još uvijek obvezno da zauzme neki odnos prema savršenstvu. U tom pogledu, kopija je u prednosti pred originalom. Original se može smatrati umjetnički savršenim, ali i ne mora, to je stvar stava i mijenja se od epohe do epohe i od čovjeka do čovjeka, jer umjetnost se ne može egzaktno mjeriti. A s kopijom je drugačije. Za nju se može utvrditi egzaktno da je savršena, jer ima predložak. To je ono bitno.“¹⁵⁷ Riječi Gorana Cara upućuju kako je „romantična vizija umjetnosti kao »emanacije subjektiviteta« i njegova neponovljivog odnosa prema svijetu danas prevladana.“¹⁵⁸ Odnos originala i falsifikata izmijenio se otkrivanjem novih načina reprodukcije i multipliciranja umjetničkih djela.¹⁵⁹ Nadalje, Mihovilov pronalazak Bukovčevog i ostalih falsifikata navodi nas da zaključimo kako se i njegov talent stvaranja falsifikata u povijesti mogao više puta ponoviti.¹⁶⁰ Kako je njegov talent razumljiv samo u pojedinim umjetničkim razdobljima, *Večernji akt*, zaključuje Matanović, „možemo čitati i kao teorijski priručnik o smjeni klasičnih i neklasičnih razdoblja u književnosti (vrijeme originala i vrijeme falsifikata, vrijeme individualnosti i oponašanja).“¹⁶¹ *Večernji akt* time potvrđuje i da „zabavna“ književnost, književnost pisana u skladu sa žanrovskim pravilima, može imati ne samo umjetničku, već i metaknjiževnu vrijednost. Pavličić je, dakako, sitnim pripovjedačkim dosjetkama i funkcionalnošću svakog detalja oživio klišeje žanrovskih konvencija kojima se priklonio.¹⁶²

Što je ostalo od fantastike? – pitanje je iz naslova ovoga diplomskoga rada. Vodeći se zaključcima do kojih smo u ovome poglavlju došli, možemo odgovoriti da je u *Večernjem aktu* fantastika održana itekako „živom“. U sljedećem poglavlju odgovor na isto pitanje pokušat ćemo potražiti u romanu još jednog pripadnika nekadašnje generacije fantastičara – romanu napisanom desetljeće nakon *Večernjeg akta*, u jednom sasvim drukčijem vremenu.

¹⁵⁷ Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, 2016., str. 109.

¹⁵⁸ Nemeč, Krešimir: „Večernji akt Pavla Pavličića“, 1994., str. 19.

¹⁵⁹ Usp. isto

¹⁶⁰ Matanović, Julijana: „Istraga je u tijeku“, 2016., str. 287.

¹⁶¹ Isto.

¹⁶² Usp. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara*, 1988., str. 194.

5. Sanatorij – Tribusonov povratak fantastici

Goran Tribuson je započeo pisati kao pripadnik generacije fantastičara. Njegova prva fantastična zbirka priči *Zavjera kartografija* (1972.), objavljena dok je bio apsolvent Filozofskog fakulteta u Zagrebu, najavila ga je kao pisca svjesnog zahtjeva žanra.¹⁶³ Svojom maštom, igrom i efektnim dosjetcama nasuprot velike ozbiljnosti, brzo je postao jedan od najprepoznatljivijih fantastičara.¹⁶⁴ Tribuson je uz Pavla Pavličića najpopularniji predstavnik generacije, a pojedini kritičari, među kojima je primjerice Slobodan Prosperov Novak, drže ga i najkvalitetnijim.¹⁶⁵ Hermetičan i svjestan literariziranosti svoje proze, rani Tribuson u maniri „pravoga fantastičara“ očuđuje čitatelja uvlačeći ga u polje zamršene simbolike, pučkolegendarnog, ezoteričnog, mitološkog i demonološkog.¹⁶⁶ Odlike su to i sljedećih dviju Tribusonovih fantastičnih zbirki, *Praška smrt* (1975.) i *Raj za pse* (1978.), nakon kojih, kao i ostali pripadnici generacije, postupno napušta fantastiku. Ipak, potrebno je naglasiti da je Tribuson fantastičnom modelu ostao najdulje privržen te da, kako je navela Jagna Pogačnik, „zapravo nikada od njega do kraja nije ni otišao [...]“.¹⁶⁷ Tribuson zadržava pojedine fantastične teme, kao što su srednjoeuropska ikonografija i ambijenti te interes za okultno.¹⁶⁸ Takav spoj pronalazimo u romanima iz *Aschenreiterova ciklusa*, koji predstavljaju vrhunac piščeva pripovjedaštva: *Snijeg u Heidelbergu* (1980.), *Čuješ li nas Frido Štern* (1981.) i *Ruski rulet* (1982.). Uz spomenuti fantastični, ostatak Tribusonovog romanesknog korpusa može se podijeliti na dva osnovna tematska i interesna kruga.¹⁶⁹ Prvi čine autobiografski obilježeni „generacijski romani“ koji se bave problematiziranjem generacijskih mitova i stereotipa, kao što su *Polagana predaja* (1984.) i *Legija stranaca* (1985.). U drugi krug ubrajamo kriminalističke romane, među kojima ćemo izdvojiti *Zavirivanje* (1985.) i *Uzvratni susret* (1986.). Početkom devedesetih godina Tribuson piše romane koji se nešto teže uklapaju u ove razdiobe: *Potonulo groblje* (1990.) i, za svođenje na jednoznačnu odrednicu još zahtjevniji, roman *Sanatorij* (1993.)

¹⁶³ Usp. Štiks, Igor: „Fantastični inventar Gorana Tribusona“, pogovor u: Tribuson, Goran: *Osmi Okular: izabrane priče*, Zagreb: Ceres, 1998., str. 212.

¹⁶⁴ Usp. isto, str. 213.

¹⁶⁵ Usp. Prosperov Novak, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb: Golden marketing, 2003., str. 583.

¹⁶⁶ Usp. Štiks, Igor: „Fantastični inventar Gorana Tribusona“, 1998., str. 212.

¹⁶⁷ Pogačnik, Jagna: „Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 40 (2000.), str. 184.

¹⁶⁸ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 2/3, (ur.) Renata Relja, Split: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2009., str. 239.

¹⁶⁹ Usp. Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 311.

Glavni (anti) junak *Sanatorija* je Valent Livadić, „čovjek u čiju fizionomiju je utisnut neki biljeg čudne i neizvjesne budućnosti.“ Rastavljen, nezaposlen i besperspektivan, Valent Livadić tipični je tribusonovski lik bezličnog gubitnika. Nakon majčinog pogreba on dobiva uputnicu s tajanstvenom dijagnozom za liječenje u sanatoriju smještenom negdje u istočnoj Slavoniji. Unatoč nerazjašnjenim okolnostima oko dijagnoze i liječenja, Livadić se prepušta odluci liječnika i odlazi u sanatorij. Ispraćen sirenama za uzbunu, on započinje svoje putovanje praznim vlakom, u kojem mu njegov jedini suputnik ukrade gotovo sve dokumente. Kondukter ubrzo obavještava Livadića da je „netko digao dio pruge u zrak“ te da će dalje morati pješice. Izašavši iz vlaka u neugodno pust i statičan prostor snježnog slavonskog krajolika, on nailazi na prvu u nizu bizarnih figura romana – Patakija, sakupljača ratnog željeznog otpada. Pataki ga vodi u svratište, gdje upoznaje ostale neobične likove: praznovjernog Gazdu, bolesnu švelju Sonju koja se liječi povremenim tabletomanskim izletima i na smrt bolesnog slikara Albina Majera, koji portretira još jednog gosta svratišta, tajanstvenog Lucijana Mirta. Samotni Jesenski, navodni lovac na ljude koji živi u izbi pored svratišta, jedini je lik koji nije gost svratišta, ali mu svejedno pripada. Livadić u krugu svratišta bezuspješno traži sanatorij, u vezi kojega sve postaje začuđujuće. Jedni mu tvrde da sanatorij nikada nije postojao, drugi daju čudne upute za put do njega, dok sam Livadić uskoro počne sumnjati da je svratište sanatorij, a njegovi gosti pacijenti. Svi daljnji događaji ne vode ga do nikakvih logičnih zaključaka, dapače, oni samo sve sigurnije ruše njegove ionako labave pretpostavke. Svratište ga drži uzaludno zarobljenog u istoj točki, a slično se može reći i za Sonju, s kojom se upušta u morbidan ljubavni odnos. Pred kraj romana slikar Albin Majer umire, a nakon njegovog pogreba Livadić postaje sve svjesniji toga da se krug oko njega polako zatvara. On više ne treba tražiti sanatorij jer će sanatorij pronaći njega. Bježeći od te spoznaje, Livadić nailazi na Patakijevo groblje metalnog otpada, gdje susreće Lucijana Mirta. „Bijeli anđeo“ Lucijan Mirt, pod gustim pahuljama snijega, odvodi Livadića do bolničara u sanatorijskom automobilu.

Tribuson se *Sanatorijem* neupitno vratio fantastici. Stvaralački postupak u romanu, o kojemu će više riječi biti kasnije, dosljedno je proveden prema principima fantastične proze. Njegov povratak fantastici, međutim, ima svoja duboka opravdanja i razloge. Tribuson je jednom prilikom izjavio da je *Sanatorij* djelo koje u vlastitom opusu najmanje razumije.¹⁷⁰ Ono što *Sanatorij* čini kompleksnim ili, kako kaže Tribuson, „teško razumljivim“ romanom jest njegova ukorijenjenost u tadašnjoj jednako kompleksnoj ratnoj zbilji. Zbog toga sam u

¹⁷⁰ Usp. Lederer, Ana: „Sanatorij“, pogovor u: Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009. str. 224.

ostatku ovoga poglavlju fantastične motive i postupke u *Sanatoriju* nastojala interpretirati s obzirom na njihovu specifičnu isprepletenost s ratnom tematikom.

5.1. Ratna pozadina

Kako bismo razumjeli važnu dimenziju *Sanatorija* – onu ratnu – roman je nužno najprije postaviti u povijesni kontekst. *Sanatorij* je napisan 1991. godine, a objavljen 1993. godine, u vremenu kada je Domovinski rat (1991. – 1995.) bio u punome jeku. Traumatična iskustva rata ostavila su trag na brojnim sferama društvenog života, kao i na različitim oblicima umjetničkih praksi, pa tako i na književnosti. Krešimir Bagić je opisao hrvatsku književnost ratnog doba sljedećim riječima: „Godina 1991. uistinu se duboko usijeca u književno tkivo i suočava pisce s jakom zbiljom koja se ne može prešutjeti. Doduše, afirmirani pisci nastavljaju razvijati već oblikovane literarne svjetove koristeći se poznatim žanrovskim i poetičkim obrascima. Ipak, postmodernističke poetike, artikulirane u posljednjem desetljeću, mnogima se čine odviše ekskluzivne, zapravo neprikladne za izravnu tematizaciju rata i vjerodostojan prikaz kolektivne nesreće. Stoga scenu istodobno oblikuju djela koja slijede logiku dotadašnjega književnog razvoja i djela koja potkopavaju tu logiku [...].“¹⁷¹ Dok se ratno pismo odmah jasno afirmiralo u pjesništvu, pojava ratne tematike u prozi tekla je sporije i razvedenije.¹⁷² Nasuprot kritičkom mimetizmu koji je podrazumijevao interes prozaika za neposrednu ratnu stvarnost, K. Bagić kao jednu od osnovnih tendencija hrvatske proze devedesetih izdvaja eskapizam, kojim je dio pisaca „svjesno odvratio pogled od »jake« hrvatske zbilje.“¹⁷³ *Sanatorij* na neki način možemo smjestiti između ovih dviju varijanti, odnosno između struje mimetizma i eskapizma. O mjeri u kojoj se ratna zbilja odrazila na *Sanatorij*, Goran Tribuson je komentirao: „Ja sam jednostavno pisao iz neke vrste dešperacije u kakvoj se čovjek mogao nalaziti negdje krajem 1991. i početkom 1992. Želio sam napisati roman o onim osjećajima s kojima čovjek živi u vrijeme rata, nisam htio napisati roman o ratu. Postoje neki lagani signali. Htio sam napisati jednu sumornu priču koja odgovara raspoloženjima kakvima sam bio obuzet.“¹⁷⁴ Kako je i sam Tribuson pojasnio, rat u *Sanatoriju* više je natuknut „laganim signalima“ nego što je izravno tematiziran. Premda je

¹⁷¹ Bagić, Krešimir: *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010.*, Zagreb: Školska knjiga, 2016., str. 110.

¹⁷² Usp. isto, str. 112.

¹⁷³ Isto, str. 118.

¹⁷⁴ Bašić, Ivana. Kokolić, Jasminka: „Oduzmete li mi pravo na mijenu, učinili ste od mene mrtvog pisca“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 36, 1/2 (1996.), str. 99.

jasno da likovi prebivaju u ratnom okruženju, ono ne prodire u njihove života. Štoviše, na prvi pogled bi se reklo da ih taj rat uopće ne određuje.¹⁷⁵ On postoji tek kao mračna slutnja, pojava koja se odvija „tamo negdje“ i koju likovi gotovo ne primjećuju. Primjerice, Livadić pri dolasku u svratište začuje eksploziju, dok ga Sonja, kao da je riječ o nekakvoj prolaznoj oluji, ravnodušno umiruje: „U dubini hodnika, uz koji su bila poredana vrata gostinskih soba, nalazio se velik prozor koji je gledao na onu stranu s koje je, kako se Livadiću učinilo, dopro jeziv prasak sličan grmljavini. Zagledao se u plavo jutro i tamo negdje daleko na obzoru uspio zamijetiti mali crveni žižak nečeg što gori i ispušta tanak trak dima. [...] – Ne bojte se. Sada je još dosta mračno pa se dobro vidi. Ali, čim se razdani, neće se više moći ni uočiti – reče žena, naglo se zakašlje, okrene i odjuri u svoju sobu.“¹⁷⁶ Prema ratnim pojavama, koje su u romanu najčešće u obliku zvučne kulise, Livadić kasnije, kao i svi i ostali gosti svratišta, postaje sasvim indiferentan: „Udaljena, mukla tutnjava koja bi se kadikad kasno noću začula iz smjera granične zone, svima je lako prelazila u naviku, pa se više nitko nije ni osvrtao na nju.“¹⁷⁷ Koliko Livadić nije svjestan rata, potvrđuje to što je u polupraznom, devastiranom gradu pokušavao pronaći informacije o sanatoriju: „[...] onako naivan i neupućen, zakucao je na vrata lokala na kojem je pisalo »Turistički ured«. Nemalo ga je iznenađenje čekalo tu gdje je, umjesto turističkih zaposlenika, zatekao dva vojnika s automatima kako sjede nogu oslonjenih o stol. Kad ih je upitao zašto ne radi turistički ured, nasmijali su se grohotom, ne objasnivši mu što im je u njegovoj radoznalosti tako smiješno.“¹⁷⁸

Ratna stvarnost možda je najizravnije opisana duboko simboličnom scenom u kojoj Livadić s prozora svratišta promatra kolonu ratnih izbjeglica. Prizor je toliko snažan da ni „naivan i neupućen“ Livadić ovoga puta ne može od njega odvratiti pogled: „Prizor što ga je ugledao s prozora, bio je nalik na snoviđenje, tako da je u prvi mah sa strahom u duši ustuknuo. Dolje na cesti što je snježnom bjelinom parala mrak, tiho i polako kretala se nepregledna kolona ljudi kojima nikako nije mogao vidjeti lica. Po njihovim figurama i hodu shvatio je da ih ima svakojakih, i žena, i staraca i djece, i kljastih, i ranjenih, i nemoćnih, i bolesnih, i uplašanih... Neki su imali povezane glave i ruke, drugi su se pak pomagali štakama, treći pogrbljeni gotovo puzali. Poduzetniji su gurali kola pretrpana različitim sirotinjskim zavežljajima, dijelovima namještaja ili bezvrijednim tričarijama koje nisu mogle biti drugo doli uspomene na dom. Malodušni su hodali praznih ruku, očiju uprtih u mrkli svod

¹⁷⁵ Usp. Crnković, Gordana: „Posveta modernizmu: Goran Tribuson, Sanatorij“, *Riječi* 11/12 (1993.), str. 165.

¹⁷⁶ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., Zagreb: Mozaik knjiga, 2009., str. 43.

¹⁷⁷ Isto, str. 122.

¹⁷⁸ Isto, str. 76.

na kojem, osim oblaka snjegonoša, nije moglo biti ničeg drugog.“¹⁷⁹ Tribuson je također jednom prilikom izjavio da je *Sanatorij* roman u kojemu se može vidjeti „smislen oblik božanske patnje.“¹⁸⁰ Ovu izjavu možemo potvrditi prethodno opisanom scenom, posebice ako obratimo pažnju na riječi koje Lucijan Mirt tada upućuje Livadiću. Lucijan u koloni izbjeglica vidi duboku, ogoljenu čovjekovu patnju. Zbog svoje istinitosti i „čistoće“, ta patnja postaje smisljena, lijepa, pa i božanska: „Dobro ih upamtite! [...] To vam je kompaserija nalik na povijesnu ili, još bolje, biblijsku. [...] ovaj je prizor lijep. Nije li patnja u svom elementarnom obliku uvijek nekako lijepa i svečana? [...] I patniku je patnja lijepa, ako ima neki okvir unutar kojeg će je promatrati. Mislim da su svrhovite i smisljene stvari uvijek lijepe, a ružnoća je zapravo u besmislu.“¹⁸¹

Gordana Crnković je primijetila da je središnja tema *Sanatorija* zapravo smrt.¹⁸² Smrt je prisutna u različitim oblicima i likovima: smrt Livadićeve majke, smrt slikara Albina Majera, Sonjina „umjetna“ smrt, smrt kao tema Jesenskijevih istraživanja i jedna od Gazdinih neobičnih preokupacija, pri čemu ga od samoubojstva odvraća tek briga da je predebeo za „konfekcijski lijes“. Tribuson u svojoj prozi često tematizira aktualnost, ali ona nikada ne postaje osnovna okosnica teksta. Političke i društvene prilike češće su usputni motivi nego što su pokretači zbivanja.¹⁸³ Međutim, Crnković ističe da upravo tematiziranje smrti u *Sanatoriju* potvrđuje sponu između romana i ratne zbilje: „Ali tjeskobnu atmosferu romana *Sanatorij* stvara stalna nazočna smrti koja je čini se jedina prava subjektivnost romana, i koja je već načela sve Tribusonove likove. [...] Kada uočimo da je smrt najvažnija ontološka kategorija ovog romana, postaje očito da ratna tema u *Sanatoriju* nije baš onako usputna kako se činilo na prvi pogled; ona je samo svedena na jednu, osnovnu dimenziju.“¹⁸⁴ Također, smrt je u romanu gotovo personificirana, i to najčešće putem Jesenskijevih misli. On opisuje smrt kao okrutnu i nasilnu silu koja podmuklo bira metodu za svaku od svojih žrtava: „Pa, znate li vi što smrt radi živim ljudima? No, hajde, zna li netko? [...] Postoji samo jedan jedini glagol kojim se to može izreći – nastavi Jesenski, kad mu nitko nije odgovorio. – Smrt ubija. [...] ima tisuću lica i za svakog odabire ono koje joj se čini najprikladnije. Nekog će zadaviti brzo i efikasno, drugom će zaustaviti srce naglim stiskom svoje koščate šake, trećem će sjediti dugo na ramenu i govoriti mu slatke riječi, nagovarajući ga na krivi korak. [...] Pa ipak, kažem

¹⁷⁹ Isto, str. 64.

¹⁸⁰ *Predstavljena izabrana djela Gorana Tribusona*, <https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/predstavljena-izabrana-djela-gorana-tribusona.html> (pregledano 2. lipnja 2018.)

¹⁸¹ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 65 i 66.

¹⁸² Usp. Crnković, Gordana: „Pozveta modernizmu: Goran Tribuson, *Sanatorij*“, *Riječi* 11/12 (1993.), str. 166.

¹⁸³ Usp. isto.

¹⁸⁴ Isto.

vam, spram strahota života, smrt nije ništa; ona je prekidač, otponac, otpuhuta luč...“¹⁸⁵ Smrt u romanu nije protumačena kao prirodni dio životnog procesa, „blagi dodir i odlazak nekamo daleko.“¹⁸⁶ Ona je neshvatljivo agresivna, ona, kako kaže Jesenski, „ubija“, a takvu viziju smrti može imati upravo čovjek suočen s ratnim stradanjima.

Iako je radnja *Sanatorija* smještena u ratno okruženje, čime roman evocira tadašnju neposrednu ratnu zbilju, on nije klasični ratni roman. To je potvrdio i Tribuson kada je izjavio kako nije imao namjeru pisati roman o ratu, već o osjećajima s kojima čovjek živi u vrijeme rata. Te osjećaje pisac će izraziti fantastičnim instrumentarijem.

5.2. Fantastični motivi i postupci

Kako smo već zaključili, u fabulu *Sanatorija* ugrađena su iskustva ratne stvarnosti. Ta fabula je, međutim, naknadno očiđena fantastičnim elementima, zbog čega djeluje kao tipična fiktivna zbilja koju možemo susresti u bilo kojoj fantastičnoj prozi.¹⁸⁷ *Sanatorij* je na neki način primjer eskapizma koji to nije.¹⁸⁸ Tematiziranjem Domovinskog rata Tribuson je u jednoj mjeri narušio „shemu“ fantastične proze, a s druge strane ostao joj je vjeran.¹⁸⁹ Vodeći se ovim zaključkom, I. Bašić i J. Kokolić upitale su Tribusona prilikom intervjua je li *Sanatorijem* pokušao ujediniti nekoliko faza u svojem stvaralaštvu, to jest, je li roman pokušaj ujedinjavanja fantastike i nekog realizma koji bi se mogao nazvati novim realizmom, na što je Tribuson odgovorio sljedeće: „Kako god išli u čitanju i interpretaciji idete pravilno, jer svako djelo trpi interpretaciju koja je konzistentna. Ja ne mogu objasniti moju intenciju – ona nije bila takva da na neki način sintetiziram sve putove i pravce kojima sam se tijekom višegodišnjeg pisanja kretao. No činjenica jest da on u svojoj fantastičnoj fabuli ima nešto od mojih ranih novela. Postoji nekakva tajna, neka vrst detekcije, dakle ima nešto i od krimića.“¹⁹⁰

Sanatorij, prisjetimo se, započinje smrću Livadićeve majke. Napuštajući bolnički odjel na kojem je ona bila smještena, Livadić zaključi kako je u majčinoj smrti jedna stvar ipak dobra: „[...] nikad više neće morati nogom stupiti na ovo mjesto ustajala zraka, neugodne

¹⁸⁵ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 168 i 169.

¹⁸⁶ Isto, str. 168.

¹⁸⁷ Usp. Strsoglavac, Đurđa: „Goran Tribuson“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 36, 1/2 (1996.), str. 87.

¹⁸⁸ Usp. isto.

¹⁸⁹ Usp. isto.

¹⁹⁰ Bašić, Ivana. Kokolić, Jasminka: „Oduzmete li mi pravo na mijenu, učinili ste od mene mrtvog pisca“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 36, 1/2 (1996.), str. 99.

vlažne topline i uvijek istog medikamentoznog mirisa.“¹⁹¹ Pomalo ironično, već na sljedećoj stranici doznajemo da se i sam Livadić treba liječiti, i to od nedefiniranog „psihosomatskog kratkog spoja“, popraćenog „sve lošijim prognozama i sve nejasnijom perspektivom.“¹⁹² Usljede potpuno normalni i uobičajeni događaji. Livadić o majčinoj smrti kratko razgovara s bivšom suprugom Dorom, a nakon toga organizira pogreb i odlazi na njega. Ipak, priča se ne nastavlja razvijati u „normalnom“ smjeru. To se nasluti kada liječnik Livadiću zaneseno izjavi da mu je dijagnoza nalik modernističkom slikarstvu: „Što je više okrećete, to ona odaje više novih smislova i značenja.“¹⁹³ U fabulu se uvodi element neobičnog i neočekivanog, ponajprije uvođenjem motiva misterioznoga sanatorija. Liječnik Livadiću opisuje sanatorij: „Pa, kakav...takav. Višestruke namjene. Mislim da bi vam mogao koristiti, bar dok se neke stvari ne pojasne. Ako se uopće...“¹⁹⁴

Stvari se, kako je liječnik ovom nedovršenom rečenicom Livadića upozorio, ni neće pojasniti. Neobični događaji samo se nastave nizati – Livadića u vlaku opljačka lugar koji je netom prije držao moralističku „propovijed“ o sve većem broju nitkova i lopova. Kada se Livadić kondukeru vlaka požali na pljačku, on mu iznosi bizaran zaključak: „On je možda lopov, ali nije lažljivac. Vidite, kad je rekao kako je svijet pun nitkova i lopova, zasigurno nije ustvrdio kako on ne spada među njih!“¹⁹⁵ Konduker Livadiću zatim priča o samoubojstvu vješanjem koje se nedavno dogodilo u vlaku, a situaciju ponovno interpretira iz pozicije apsurdne logike: „Možete li zamisliti samoubojicu koji izabere vlak da se u njemu objesi [...] Pa puno je komotnije baciti se pod vlak [...] Objesiti se u vlaku, to je isto kao kad biste imali revolver i išli se trovati gutajući metke. Apsurd!“¹⁹⁶ Apsurdnu logiku reflektira i Pataki, koji predstavlja neobičan spoj ratnog profitera: „Znate li samo koliko se kilograma raznih metala dade izvući iz jedne porušene kuće? [...] Kad biste prodali sve željezo koje se može pronaći u porušenom selu, zacijelo biste od toga mogli podići novu novcatu kuću. Livadiću se učini da je Patakijeva matematika pomalo čudna [...]“¹⁹⁷ Jednako čudne „životne matematike“ imat će gosti svratišta u koje Pataki odvodi Livadića. U takvim razmišljanjima i životnim stavovima prisutan je element paradoksalnog. Jurica Pavičić je ustvrdio da „fantastika ima imanentnu sklonost paradoksu, s obzirom da se temelji na dvosmislici, kolebanju i

¹⁹¹ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 7.

¹⁹² Isto, str. 9.

¹⁹³ Isto, str. 18.

¹⁹⁴ Isto.

¹⁹⁵ Isto, str. 28.

¹⁹⁶ Isto.

¹⁹⁷ Isto, str. 34.

antinomiji.¹⁹⁸ Stoga već ovi bizarni i nelogični zaključci likova za čitatelja funkcioniraju kao znak kojim je upozoren na to da se nalazi u neizvjesnome prostoru fantastičnog.

Tribuson je, dakle, najprije predstavio realistički okvir fabule. Livadiću u sasvim uobičajenim okolnostima umire majka. Logični zakoni zbilje potom se, uvođenjem začudnih događaja, postupno započinju narušavati. Time je primijenjena shema fantastičnog žanra koju smo proučili i u *Večernjem aktu* Pavla Pavličića. Riječ je o formuli „neobično kao obično“, tipičnom postupku fantastične priče. Neobičan i neobjašnjiv događaj odvija se u svijetu nalik našem – pri čemu on to ipak očigledno nije – što će čitatelja navesti da posumnja u svoju uobičajenu percepciju stvarnosti. Time je ispunjen Todorovljevi uvjet fantastičnog koji se odnosi na postojanje nedoumice kod čitatelja. Uz to, kao i u *Večernjem aktu*, u *Sanatoriju* postoji jedan središnji, začudni događaj koji funkcionira kao pokretač fabule. Dok je u *Večernjem aktu* fantastična enigma bila Mihovilova genijalna vještina falsificiranja, u *Sanatoriju* je to tajanstveni sanatorij. Zagonetka je gotovo uvijek u središtu Tribusonovih tekstova.¹⁹⁹ Ona „poput pijavice vrtložnog vjetra odvlači sklopove njegovih novela i romana u tajne, ezoterične, fantazmagorične zaplete.“²⁰⁰ Nakon što Livadić dolazi u sanatorij i započinje potragu za njim, Tribuson začudne događaje nastavlja nizati prema načelu gradacije. Ti neobični događaji uvode se postupno kako bi nevjerica polako rasla.²⁰¹ *Sanatorij* stoga pripada kumulativnom modelu fantastike, kojeg obilježava gradacija neobičnosti i nevjerice.²⁰²

Jedan od zanimljivih detalja u romanu je taj da Livadić na svoj put kreće vlakom. Pišući kritiku o Tribusonovoj prozi, Velimir Visković osvrnuo se upravo na motiv vlaka, kojeg interpretira „kao sredstvo premještanja koje znači prekinuće veze s poznatim i put u nepoznato, bačenost u nepoznato, tjeskobu.“²⁰³ Protumačimo li Viskovićevu misao u kontekstu fabule *Sanatorija*, vlak će predstavljati metaforu vremensko-prostornog stroja koji Livadića odvodi na nesigurno tlo.²⁰⁴ Čim napusti vlak, Livadić se suoči s pojavom koja nadilazi zakone logike i „tad shvati začudnost koja je bila dopuštena ili darovana njegovom oku.“²⁰⁵ U neizvjesnoj atmosferi snježne slavonske ravnice bez ljudskih prilika, Livadić pored pruge uoči raspelo. Čitavo raspelo prekriveno je snijegom, osim Kristova lica: „U ovoj čudnoj noći žuto svjetlo vagonске žarulje dalo je križu, i na njemu raspetom Kristu, neku posebnu

¹⁹⁸ Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 79.

¹⁹⁹ Usp. Pinter, Ivo: „Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona“, *Bjelovarski učitelj* 5, 1/2 (1996.), str. 5.

²⁰⁰ Isto.

²⁰¹ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 243.

²⁰² Usp. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 52.

²⁰³ Usp. Visković, Velimir: *Mlada proza: eseji i kritike*, 1983., str. 89.

²⁰⁴ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 243.

²⁰⁵ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 30.

svetost i naročit sjaj. Livadića kosne ova začudna slika i on pride raspetom, čije je porculansko lice bilo okupano, zapravo umiveno otopljenim snijegom. [...] križ na raspelu bio je zatrpan snijegom na kojem se već uhvatila sjajna kora, snijeg na Spasiteljevima nogama oblikovao se u bijele papuče, jedino se na porculanskom licu Kristovu snijeg neshvatljivo topio i curio, baš kao da je to lice toplo.“²⁰⁶

Kada Livadić dođe u svratište, začudnih događaja počne biti sve više. Tako ga Gazda odmah pri dolasku upozori na to da je već nekoliko ljudi bezuspješno tražilo sanatorij, a jednom od njih, za kojeg su skoro povjerovali da je uspio, kasnije su pronašli leš u nabujaloj rijeci. U zlokobnom tonu opisuje mu i put do sanatorija: „Kad budete kraj rijeke, po njenom ćete huku ocijeniti valja li vam krenuti dalje ili odustati. Ono što budete vidjeli, zacijelo će vas zbuniti. Pred vama će biti dva istovjetna pejzaža koja se idealno poklapaju. U jednom je stari mlin, brežuljak sa strništem i red divljih kestenova. Drugi pak pejzaž sadrži sve same iste stvari. Jedan je u drugome u nekoj vrsti koncentričnosti. Jedan pejzaž je put što vodi u sanatorij. – A drugi? [...] Na to će biti bolje da vam i ne odgovorim.“²⁰⁷ Veliki dio fantastične proze slijedi princip binarnosti i počiva na nekoj vrsti dvojstva, parnjaštva ili zrcalnog odraza.²⁰⁸ Naglasimo i to da je princip dualnosti još jedno manirističko načelo zamjetno u prozi hrvatskih fantastičara.²⁰⁹ Zrcalnost odražava fantastičnu sklonost za ontološko dvojstvo, „svijet do nas“,²¹⁰ a ovo načelo primijenjeno je u spomenutom motivu dvaju istovjetnih pejzaža. Nadalje, zrcalnost se u Tribusonovoj prozi oblikuje i kroz likove.²¹¹ Zrcalnost likova prisutna je u odnosu Albina Majera i Lucijana Mirta. Oni se gotovo uvijek pojavljuju zajedno, pri čemu predstavljaju dvije usko povezane suprotnosti: Albin je tih i samozatajan, a Lucijan retorički napadan.²¹²

Učinak fantastičnog pojača se nakon što Livadić shvati da su slova s njegove liječničke uputnice gotovo potpuno iščezla. Sonja mu pritom otkrije da se njoj dogodilo isto. Ona mu je najprije ispričala svoju nesretnu životnu priču – muškarac za kojeg se trebala udati ostavio ju je pred oltarom, zatim je postala švelja i počela kašljati, a u svratište je došla „više slučajno nego po vlastitoj odluci.“²¹³ Najzad mu prizna da je čitava priča laž te da je i ona došla u svratište tražeći sanatorij, ali, nakon što su slova s njezine uputnice također nestala,

²⁰⁶ Isto.

²⁰⁷ Isto. str. 46.

²⁰⁸ Usp. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 91.

²⁰⁹ Usp. Isto.

²¹⁰ Usp. Isto, str. 93.

²¹¹ Usp. Pogačnik, Jagna: „Borgesovski model fantastike“, 2000., str. 189.

²¹² Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 245.

²¹³ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 81.

odustala je od potrage. Pojava „slova koja nestaju“²¹⁴ pokreće važan preobrat u fabularnom razvoju, to jest, preobrat u Livadićevoj psihi. Prethodno odlučan u namjeri da pronađe sanatorij, Livadić sada počne „razmišljati o tome kako je liječnička uputnica za sanatorij bila obična klopka [...]“.²¹⁵ Ta misao odvede ga do Jesenskog, za kojeg se u međuvremenu ispostavilo da je nekoć bio liječnik. Jesenski prouči Livadićeve nalaze i zaključi kako je, sudeći prema njima, dosad već trebao biti mrtav. Nošen novom, zlokobnom sumnjom da je sanatorij zapravo svratište, a on duh koji njime luta, Livadić pokuša izbjeći neminovnu sudbinu i baci u plamen sve svoje nalaze. Fabula se do ovoga trenutka uglavnom kretala u sferi čudnog. Situacije, likovi i njihovi razgovori jesu bili zapanjujući, uznemirujući i neuobičajeni, ali nisu nadilazili okvire mogućeg ili narušavali zakone prirode. Još uvijek je postojala mogućnost da se neobične okolnosti priče ipak objasne „zdravorazumskom“ logikom. Slova koja tek tako nestaju s papira već je teže objasniti zakonima prirode (osim ako bismo pretpostavili da su ispisana „čarobnom“ tintom koja nestaje), posebice jer je Sonja potvrdila da se i njoj dogodilo isto, što je znak da nije riječ o nekakvoj slučajnosti ili pogrešci. Nakon ove pojave prostor fantastičnog započinje se širiti – događaji postaju sve više nestvarni, a fantastično-čudesne pojave sve su češće. Kako se prostor fantastičnog širi, tako se pak krug oko Livadića nepovratno zatvara. Također, ovdje postaje posve jasno da sumnja u objašnjenje događaja nije prisutna samo kod čitatelja, već i kod samoga junaka. Livadić se koleba – je li sanatorij stvaran ili je nekakva varka? Je li svratište možda sanatorij? I je li on uopće još uvijek živ? Osjećajući kako će „poludjeti od nestvarnosti“, Livadić očajnički traži bilo kakav trag realnog, „slamku zbilje.“²¹⁶ To zrno razuma pokušava pronaći telefonirajući svojoj bivšoj ženi Dori, međutim, umjesto utjehe, dobije samo sablasnu potvrdu da je bliži „svijetu s one strane“ nego zbilji: „Nitko mu se ne javi. [...] I tad, zbunjen, kao po tuđem, a ne vlastitom planu, okrene svoj broj, iako tamo daleko nije bilo nikog tko bi podigao slušalicu. Tihi, neuobičajeni elektronski zvuci rojili su se u slušalici, a potom se sve poput zvučne oseke povuklo i stišalo, da bi se na koncu začulo jedno tiho i umorno halo. [...] Jedva čujan glas mogao je pripadati samo duhu, njegovoj majci [...]“.²¹⁷ Efekt strave u ovoj sceni zaokruži Gazdin komentar – telefon, naime, odavno ne radi. Krajnje začudan i pomalo gotički sablastan je i motiv gostioničkog sata. Kako se približava smrt Albina Majera, tako kazaljke otkucavaju sve sporije, da bi se u trenutku njegove smrti potpuno zaustavile.

²¹⁴ Isto, str. 99.

²¹⁵ Isto, str. 121.

²¹⁶ Isto, str. 160.

²¹⁷ Isto, str. 161.

Dok je boravio u svratištu, Majer je slikao portret Lucijana Mirta. Kao da je izrada portreta bila neka njegova neobična životna misija, on umre isti dan kada ga dovrši. S obzirom na to da gosti svratišta nemaju novca za njegov sprovod, Livadić svećeniku nudi Majerov portret. Svećenik zapanjeno promatra Lucijanov portretiran lik, nad kojim se sada jasno očituje zlatna aureola: „Vidite li sad ovu promjenu u očima... nije li to izraz prosvjetljenja... a gledajte, kad još malko nagnem... to će već biti izraz blagosti... pa potom sućuti i razumijevanja... A pogledajte sad ovo! [...] Pod određenim kutom što su ga tvorile sunčeve zrake i slikarsko platno, iz bljedila oko naslikane glave, u jednom je bezmjerno malom trenutku izniknula zlatna aureola, bljesnula i odmah nestala.“²¹⁸ Za to su, zaključuje svećenik, moguća samo dva objašnjenja: ili je na slici lik anđela ili ju je anđeo naslikao. Sonja pak komentira kako je možda riječ o optičkoj varci. U tome slučaju ovo bi bila druga optička varka u romanu – prva je Livadićeva uputnica s koje su nestala slova. *Sanatorij*, kao što bismo od fantastičnog romana i očekivali, čitatelja uvodi u krajnje nesiguran svijet tajanstvenih, nelogičnih događaja, a pojava optičkih varki u priči je još jedan način kojim se Tribuson poigrava s percepcijom čitatelja.

Nesigurnost percepcije ostvarena je ponajviše nepouzdanošću samih likova. V. Visković je naveo da su „Tribusonovi junaci umjetnici, čudaci, suludi znanstvenici“,²¹⁹ a ni *Sanatorij* nije iznimka. Ako uočimo da su svi likovi u romanu „pomaknuti“ čudaci upitnog mentalnog stanja, onda ne iznenađuje to što nijedan od njih nije dosljedan u svojoj priči. Kada Livadić gotovo i povjeruje u Gazdin opis koncentričnih pejzaža, Pataki ga upozori na to da Gazda „nije baš jak u glavi“, a zanimljivo je da je netom prije Livadić isto zaključio po pitanju Patakija. Lucijan Mirt pak tvrdi da sanatorija „nema kao što ga nikad nije ni bilo.“²²⁰ Lucijan je opisan kao čovjek u čijoj „fizionomiji i pokretu ima nečeg gotovo kristovskog“,²²¹ što je njegovom liku dalo neobičnu svetost. To potvrđuju i Lucijanovi monolozi, koji nalikuju na svojevrzne ceremonijalne propovijedi. Upravo je relativnost percepcije česta tema njegovih govora: „Zar bi samo po tom bijelom papiru što ga zlurado čuvate sanatorij imao postojati? Zar su iskazi mjerilo stvari po kojima one jesu, ili nisu? [...] Vi to samo pretpostavljate, a pretpostavke se na stjenovitoj stvarnosti rasprskavaju poput slabašna vala.“²²² Lucijan je, čini se, figura čija je uloga „prosvijetliti“ Livadića i dovesti ga do nekih odgovora, no ti odgovori ostaju zagonetni koliko i Lucijanova retorika, utemeljena na ideji da „nema odgovora na

²¹⁸ Isto, str. 183 i 184.

²¹⁹ Visković, Velimir: *Mlada proza: eseji i kritike*, 1983., str. 90.

²²⁰ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 59.

²²¹ Isto.

²²² Isto, str. 59 i 67.

pitanje koje je krivo postavljeno.²²³ Tribuson, u skladu s kodovima fantastičnog žanra, nikada ne nudi očita rješenja. Tako ni aureola na portretu na koncu ne potvrđuje je li Lucijan doista anđeo ili, kako ga Sonja ironično proziva, „samozvani, privatni svetac.“²²⁴

Uz Lucijana je zanimljiv lik Jesenskog. Za razliku od gostiju svratišta, on je fizički zdrav, ali je zato njegovo mentalno stanje upitno.²²⁵ Obratimo najprije pažnju na rečenicu koju Jesenski upućuje Livadiću prilikom njihova prvoga susreta: „Po ovim pitomim ravnicama nakotilo se gadova kao nikad dosad.“²²⁶ Naime, identičnu rečenicu izrekao je lugar koji je Livadića opljačkao u vlaku. Ovaj primjer ponovljenih rečenica nije iznimka u romanu. One su česta pojava u *Sanatoriju*, što je još jedan znak kojim se čitatelj upozorava na to da se ne nalazi na sigurnom tlu.²²⁷ Jesenski, izravnije nego što to čini Lucijan, savjetuje Livadiću kako da se spasi: treba zaboraviti sanatorij i baciti u vatru svoje nalaze. Ipak, Jesenski je nepouzdan koliko i svi ostali likovi. Vodeći se spomenutim Viskovićevim opisom Tribusonovih likova, Jesenskog možemo smjestiti u kategoriju „suludih znanstvenika“. On je nekoć bio liječnik, a s vremenom je postao opsjednut otkrivanjem „logike smrti“. U svrhu svojeg morbidnog eksperimenta Jesenski je namjerno pogrešno liječio pacijente. Kada se uvjerio da ljudi „nelogično“ umiru, bez obzira kakvim ih metodama liječi, odustao je od liječničkog poziva, ali i od vjere u postojanje ikakvog egzistencijalnog smisla: „Razočaran, srušen zapravo u prašinu i dotučen, shvatio sam da ljudi, bez obzira na to što ja radio, umiru bez reda i plana, da smrt ne poznaje logiku i strategiju, da medicina u takvim okolnostima nema smisla pa da zapravo, izvedeno iz toga, ništa pod kapom nebeskom nema smisla i da je sve dopušteno.“²²⁸ Već smo istaknuli da je lik Jesenskog važan jer se njegovim mislima u romanu izravno načimlju pitanja o odnosu života i smrti. Ne iznenađuje stoga da Jesenski kontemplira i o postojanju Boga. Jesenski se u jednom trenutku suprotstavlja svećeniku: „Obećavati mrtvima nov, nesmiljen sud – nastavi Jesenski – nije znak dobrog odgoja. Pa, oni su prošli životnu kalvariju gdje im je tako temeljito i oštro presuđeno da je svaka naknadna juristička prijetnja neumjesna [...] što ako stvari nisu onakve kako ih prikazujete? Što ako tamo gore nema ničeg, i što ako je ovaj jadnik tu definitivno i nepovratno umro na sve vijeke vjekova?“²²⁹ Čini se da kroz Jesenskog progovara sam Tribuson.²³⁰ Jesenskijeva uvjerenja da je život potpuno besmislen, a čovjek pred tim egzistencijalnim kaosom bespomoćan,

²²³ Isto, str. 212.

²²⁴ Isto, str. 58.

²²⁵ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 245.

²²⁶ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 115.

²²⁷ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 245.

²²⁸ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 150.

²²⁹ Isto, str. 191 i 192.

²³⁰ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 245.

odražavaju upravo one „osjećaje s kojima čovjek živi u ratu“, a koje je Tribuson *Sanatorijem* nastojao opisati.

U tome smislu obratit ćemo pažnju na još jedan detalj. Prilikom dosadašnjih opisa likova i situacija u *Sanatoriju* najčešće smo se služili riječima kao što su bizarno, morbidno ili jezivo. Začudni događaji u *Sanatoriju* nisu samo natprirodni ili neobični. Kada se u romanu narušava logika, ona se često narušava u morbidnim okolnostima. Iz toga razloga sumnja čitatelja često raste u pravu nelagodu, pa čak i strah. U romanu se primjerice ponavlja motiv mrtvih konja. S obzirom na to da se konj smatra plemenitom životinjom, ovo je osobito uznemirujuć prizor: „Polje uz bukov gaj, možda ni kilometar od izgorjela tenka, bilo je puno mrtvih konja, što je objašnjavalo nazočnost tolikih ružnih vranetina. Kao nekakav snoviti sag, mrtvi su konji svojim nepomičnim, ispučnim trbusima i ukočenim nogama pokrili dobar dio polja i šumarka. Jesu li pobijeni, ili su krepali od gladi, pitao se Livadić. Ili možda od straha?“²³¹ Takvim motivima Tribuson fantastiku u *Sanatoriju* približava žanru strave i uspostavlja jezivu, zlokobnu atmosferu, zbog koje se fabula romana može „odčitati kao metafora našeg bolesnog vremena i ugrožene osobne i kolektivne egzistencije.“²³²

Klasificirajući fantastičnu tematologiju, Tzvetan Todorov je kao najdominantiju grupu tema izdvojio takozvane „ja-teme“. Ja-teme su teme kojima je „zajednički nazivnik ukidanje (što također znači i rasvjetljavanje) granice između tvari i duha [...] prijelaz duha u materiju postao je moguć. To načelo izvor je mnogih osnovnih tema: osobita uzročnost; pandeterminizam; umnožavanje ličnosti; ukidanje granica između subjekta i objekta; [...] preobražaj vremena i prostora. [...] Ove se teme mogu odrediti tako što ćemo reći da se u biti tiču strukturiranja odnosa između čovjeka i svijeta; nalazimo se, prema Freudovim terminima, u sustavu opažanje-svijest. [...] toliko da bismo sve ove teme mogli odrediti kao »teme pogleda«.“²³³ Todorov nadalje pojašnjava da se ukidanje granice između tvari i duha ponekad drži prvim znakom ludila.²³⁴ Iz toga razloga ne iznenađuje da je u fantastičnoj književnosti česta tema upravo ludilo. Tematiziranje ludila je, prema Todorovu, još jedan postupak kojim se postiže nužna dvosmislenost.²³⁵ Jurica Pavičić je potvrdio Todorovljevu tezu navodeći da su, uz pojavu vraga-demon-a-neznanca, opsesija i, kao njezin daljnji stupanj, ludilo, najčešće teme hrvatske fantastičarske proze.²³⁶ Teme ludila i opsesije javljaju se i u *Sanatoriju*. Prethodno smo napomenuli da je Jesenskijeva psihička stabilnost upitna, ali isto možemo reći

²³¹ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 50.

²³² Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, 2003., str. 315.

²³³ Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 115–121.

²³⁴ Usp. isto, str. 119.

²³⁵ Usp. isto, str. 38.

²³⁶ Usp. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari*, 2000., str. 77.

i za sve ostale likove romana. Njihova životna uvjerenja i načini na koji ih prakticiraju su, u najmanju ruku, vrlo neobični, a na koncu i sam Livadić komentira da je u svratištu počeo gubiti razum. Tema opsesije je na neki način prisutna u Livadićevoj potrazi za sanatorijem. Livadić nije opsjednut u doslovnom smislu riječi, ali ipak u jednom trenutku izjavi kako mu se čini da uopće ne djeluje po vlastitom, nego tuđem planu. On ne zna ništa o sanatoriju, osim da su ga mnogi uzaludno pokušavali pronaći, a neki su u toj potrazi izgubili živote. Bilo bi očekivano da će „normalan“ čovjek, suočen s takvim preprekama odustati. Livadić ne odustaje čak ni onda kada se počnu gomilati znakovi da je potraga za sanatorijem suluda, moguće i kobna.

Naveli smo da su ja-teme vezane za perceptivne probleme. One su teme „pogleda“ i podrazumijevaju dvojenje oko statusa doživljenog,²³⁷ a jedna od takvih tema je i san. Priče fantastične književnosti često sadrže motiv sna, a san i java isprepliću se i na planu sadržaja.²³⁸ Tako je i u *Sanatoriju* ponekad nejasno događa li se nešto ili se Livadiću to samo čini,²³⁹ a čak i sam Livadić više puta ponavlja da je njegova percepcija nalik snoviđenju. Na kraju krajeva, Lucijan govori Livadiću kako je „sanatorij san dokonih.“²⁴⁰ Snovita atmosfera uspostavljena je dvosmislenošću i neobičnim događajima, pri čemu je motiv sna više puta izjednačen sa smrću. Na to Livadića podsjeća Jesenski: „Smrt je naprosto prekidač, otonac ili otpuhnutu luč... Tko nam može garantirati da je već više puta nismo iskusili! Kad se noću probudite uznojeni od strašna sna, ne učini li vam se kako je i u vašem životu ponešto zagrobno?“²⁴¹ Opis sna kao stanja bliskog smrti javlja se i u Sonjinom liku. Ona pronalazi svoje životno utočište u „tabletnim pijanstvima“, kojima „otputuje“ u gotovo komatozno stanje: „[...] gledajući je kako nepomično leži, pokazujući mu tek pokretima vjeđa kako je još živa. Shvati da je ona u polusnu, ali je bio siguran kako je svjesna njegove nazočnosti. [...] Ne bojte se – rekla je jedva čujno. [...] To je lažna, umjetna smrt. Svakom je s vremena na vrijeme potreban odmor koji nam pruža.“²⁴² Albin Majer pak bolno umire grčeci se u „sombabulnim kretnjama.“²⁴³ Ponovno je uspostavljena paralela između utonuća u san i umiranja. Obratimo pažnju i na to da je Jesenski prema nalazima zaključio da je Livadić već mrtav, dok Gazda tvrdi kako je „duh koji više nije živ, duh osuđen da luta od svratišta do

²³⁷ Isto, str. 77.

²³⁸ Usp. Isto, str. 78.

²³⁹ Usp. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, 2009., str. 245.

²⁴⁰ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 59.

²⁴¹ Isto, str. 216.

²⁴² Isto, str. 119 i 120.

²⁴³ Isto, str. 136.

svratišta.“²⁴⁴ Prihvatimo li Gazdin komentar kao istinit, zaključit ćemo da Livadić „luta“ nekim tajanstvenim međuprostorom, između svijeta živih i svijeta mrtvih, što se podudara sa spomenutim opisima sna u romanu. Možda je upravo zbog toga Livadićeva percepcija nalik na snoviđenje u kojemu ne može razlikovati san od jave, „ovaj svijet od onoga.“

Kako je već bilo spomenuto, fantastičari su odbacili termin borgesovci zbog njegova upućivanja na epigonstvo. Ipak, termin borgesovac, dakako u svojem neepigonskom značenju, doista je utemeljen kada govorimo o fantastičnom proznom rukopisu Gorana Tribusona.²⁴⁵ Među ostalim pripadnicima generacije Tribusonu se pripisivala upotreba najveće količine „borgesovštine“, a jedan od takvih motiva prisutan je i u *Sanatoriju*. Riječ je, naime, o labirintu. Livadić u romanu često opisuje jednoličnost slavonske geografije: „Besmislen snijeg, ogoljelo sivilo praznih krošnji, blatni putovi i razrovane ceste, bijelo, bezbojno sunce i olovni oblaci, porušeni čađavi krovovi i dim u daljinama. Dok je mirno i nekako rastreseno stajao sred pogrebne skupine, Valentu se Livadiću neodoljivo činilo kako se oko njega, ma kuda prošao, ponavlja, varira i umnaža uvijek isti monoton pejzaž s kojim se ni na koji način ne može poistovjetiti, i u kojem ni jednim djelićem bića ne može sudjelovati.“²⁴⁶ Slavonski pejzaž za Livadića postaje labirint. Lutajući u potrazi za sanatorijem, on ne vidi kraj ni početak tih putova koji se beskonačno „ponavljaju, variraju i umnažaju.“ Primijetimo i rečenicu koju Livadiću, dok je u gradu tražio informacije o sanatoriju, izgovara apotekarica: „Slavonija je za mene labirint bez kraja i konca.“²⁴⁷ Osim Slavonije, strukturu labirinta na neki način ima i svratište. U opisima prostora svratišta najviše se spominju upravo hodnici, a ti opisi obično imaju simboličnu pozadinu: „Ovdje u hodniku poprilično je jasna situacija. Imate dva prozora, svaki na jednom kraju hodnika. Na ovom ste prozoru upravo vidjeli lijep i smislen oblik božanske patnje. Tamo na drugom vidjet ćete kaos i besmisao.“²⁴⁸ Svratište je labirint koji nema izlaz. Ono stoga funkcionira i poput zamke – što gosti duže ostaju u njemu, to sve sigurnije postaju njegovi zarobljenici. Livadić luta okolnim selima, odlazi i u grad, ali se uvijek iznova vraća u svratište. U Tribusonovoj prozi sama fabula često djeluje kao labirint, što je primijetio Ivo Pinter: „Kao u nekom labirintu fabule i likovi lutaju (=putuju) mračnim prostorima zadanog vremena (koje je i staza sudbine), mijenjaju na peripetijskim čvorovima svoje smjerove, moguća shvaćanja, ne vide činjenice,

²⁴⁴ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 158.

²⁴⁵ Pogačnik, Jagna: „Borgesovski model fantastike“, 2000., str. 184.

²⁴⁶ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 187.

²⁴⁷ Isto, str. 76.

²⁴⁸ Isto, str. 68.

odriču se starih i prihvaćaju nove zakone i zakonitosti kretanja, življenja, postojanja.“²⁴⁹ O simboličnom motiva labirinta u književnosti, pisao je Branimir Donat u svojem tekstu „Četiri stavka o labirintu“. Donat je naveo da labirint simbolizira putovanje i sazrijevanje: „Labirint vodi u unutrašnjost osobnog ja, neku vrstu unutrašnjeg i skrivenog svetišta gdje se nalazi najskrovitiji dio čovjekove osobnosti [...] Dolazak u središte labirinta kao završetak inicijacije, uvodi u nevidljivu ložu, koju su umjetnici uvijek ostavljali obavijenu tajnom, ili bolje: koju je svatko mogao ispuniti prema svojoj intuiciji ili svojim osobnim afinitetima.“²⁵⁰

Središte labirinta u *Sanatoriju* predstavlja sanatorij. Livadić na koncu odlučuje da ne želi ići u njega, ali i tom odlukom samo slijedi put svoje neizbježne sudbine. Kao što je Livadića upozorio Lucijan: „Tek kad čovjek odustane, otvara mu se sanatorij...“²⁵¹ Livadić do sanatorija zapravo nikada ne dolazi jer priča završava njegovim ulaskom u sanatorijski automobil, koji ga do tamo tek vodi. Time Tribuson do samoga kraja ne objašnjava što se u sanatoriju zbiva, koja je njegova funkcija, ali ni postoji li on uopće. Završetak je, dakle, oblikovan u skladu s načelima žanra fantastike. Prisjetimo se ponovno Pavličićevog zaključka: fantastična priča je zagonetka s otvorenim krajem – čitatelj doznaje kako je završio junak, ali ne otkriva kako je nastalo čudo. Tako čitatelj doznaje da Livadić odlazi u sanatorij, ali sam sanatorij ostaje nerazjašnjena tajna. Ako bismo pokušali odgonetnuti ovu tajnu, kao prvo i „najlogičnije“ rješenje nametnuo bi se odgovor da je sanatorij čitavo vrijeme bio metafora za smrt. U svakome slučaju, neupitno je da se Livadić odlaskom u sanatorij konačno otisnuo od zbilje: „Motor je bivao sve ravnomjerniji i sve tiši, a prostor poprimao izgled raspršenog snježnog bjelila u kome zbiljski svijet gubi posljednje konture. Osjećao je kako će u toj neobuzdanoj snježnoj oluji svojstva i slike predmeta uskoro sasvim iščeznuti. Poče mu se činiti kako je taj beskrajno bijeli snijeg nadomjestak za krajolik, kako možda iza toga više ničeg nema, čak ni prostora, i kako se u ovome trenu zacijelo već kroz gluhu i nijemu prazninu u kojoj se sve stapa, rastvara i napokon nestaje.“²⁵² Budući da smo *Sanatorij* analizirali u kontekstu njegove pripadnosti žanru fantastike, nećemo se upuštati u daljnje pokušaje razotkrivanja značenja takvog završetka ili smisla samoga sanatorija. Mireći se s pravilima fantastike, zadržat ćemo ga kao začudnu tajnu.

²⁴⁹ Pinter, Ivo: „Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona“, 1996., str. 11.

²⁵⁰ Donat, Branimir: „Četiri stavka o labirintu“, u: Donat, Branimir: *Prakseologija hrvatske književnosti 2: modernost i modernizam*, Zagreb: Fraktura, 2012., str. 362.

²⁵¹ Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009., str. 213.

²⁵² Isto, str. 216.

6. Zaključak

Fantastika je žanr granice kojega nisu uvijek jasno definirane, pa tako u književnoj kritici često možemo naići na nedoumice oko pitanja je li ona uopće žanr u pravome smislu riječi ili je tek određeno svojstvo književnog teksta. Većina književnih znanstvenika ipak dijeli mišljenje da je ona žanr, pri čemu se pozivaju na u ovome radu često puta citiranu kapitalnu studiju Tzvetana Todorova *Uvod u fantastičnu književnost*. Shvaćenu kao žanr u todorovljevske smislu, fantastiku prije svega obilježava interes za začudne, iracionalne pojave i događaje, tematiziranje kojih kod čitatelja izazva sumnju i kolebanje, posljedica čega je neodlučnost između prirodnog i natprirodnog objašnjenja priče. Upravo je čitateljevu nedoumicu Todorov postavio kao prvi i ključni uvjet fantastičnog. Odrednica je to i poetičke podloge hrvatskih fantastičara, generacije pisaca koja se na književnoj sceni pojavila sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Nakon pisanja u fantastičnom modelu, ovi autori su se, zbog različitih literarnih i izvanliterarnih razloga, okrenuli novim temama i žanrovima. Međutim, zanimljivo je da su Pavao Pavličić i Goran Tribuson zadržali sklonost fantastici i u svojim kasnijim romanima.

Prvi roman koji se u ovome radu analizirao je *Večernji akt* Pavla Pavličića. Roman je obilježen svojom žanrovskom hibridnošću – sloj kriminalističkog žanra čvrsto je isprepleten s fantastičnim elementima. Fabula prati tipičan kriminalistički zaplet u središtu kojega se nalazi svojevrsna istraga. Do završne točke istrage čitatelj dolazi slijedeći napete i dinamične epizode, no završetak romana neće odgonetnuti zagonetku, što bi se u tipičnom krimiću inače dogodilo. Razlog navedenome je taj što je *Večernji akt* primarno fantastični roman. Sukladno Todorovljevim konceptima, u njemu se neobični događaji najprije kreću u sferi čudnog (falsificiranje novčanica i dokumenata može se objasniti prirodnim zakonima), no zatim zalaze u prostor fantastičnog-čudesnog (falsificiranje prostora i stvarnosti teško je ili uopće nije objašnjivo zakonima iskustvenoga svijeta). Likovi pritom nisu začuđeni natprirodnim pojavama. Todorovljevo je pravilo o nedoumici i kolebanju u *Večernjem aktu*, dakle, prisutno samo na razini čitatelja – on je jedini kojeg fantastično može zbunjivati. Završetak romana ne razrješava sumnju, dapače, samo potvrđuje stalno kolebanje fantastičnog. Mihovil na koncu falsificira samoga sebe, čime je pred čitatelja ponovno postavljen izbor između čudnog i čudesnog, prirodnog i natprirodnog – je li Mihovil doista falsificirao samoga sebe ili je riječ o nekakvom izvedivom triku, varci? Prilikom analize fantastičnih elemenata *Večernjeg akta*, u radu se također istaknulo kako Pavličić njima otvara mnoga pitanja, kao što su odnos nacije ili nekog drugog kolektiva prema vlastitoj umjetničkoj tradiciji, odnos umjetnosti i zbilje,

falsifikata i originala te prirode umjetnosti uopće, tako su oni ustvari u svrsi propitivanja fundamentalnih pitanja ljudske egzistencije.

Drugi roman koji se u ovome radu analizirao je *Sanatorij* Gorana Tribusona. Iako je njegova fabula oblikovana tipičnim fantastičarskim postupcima, priča je smještena u ratno okruženje, čime se reflektira neposredna ratna zbilja. Valent Livadić bezuspješno traži sanatorij te je ta potraga obilježena nizom začudnih, nelogičnih događaja. Začudni događaji zbunjuju čitatelja, ali i samoga Livadića, koji postupno gubi percepciju granice između stvarnog i nestvarnog, zbilje i sna. Takvo brisanje granica između duha i materije odlika je grupe fantastičnih tema koje Tz. Todorov naziva ja-temama. U *Sanatoriju* dominiraju tipični motivi ja-tema, kao što su primjerice ludilo i san, a javljaju se i motivi zrcalnosti i labirinta, također karakteristični za fantastičnu prozu. Razvojem priče događaji postaju sve više nestvarni, a gradacija fantastičnih elemenata kulminira otvorenim završetkom: Livadić iz sanatorijskog automobila promatra kako zbiljski svijet gubi svoje posljednje konture. On se otiskuje od stvarnosti, granica između materije i duha konačno je potpuno izbrisana. Otvoren i dvosmislen kraj romana evidentirali smo i u slučaju *Večernjeg akta* fabula kojega je po mnogočemu strukturirana kao tipični krimić zbog čega bi se Mihovilovo samofalsificiranje moglo interpretirati ne samo kao natprirodna tjelesna transformaciju, već i kao moguća vješta krađa identiteta (što je tema koja kriminalističkom žanru svakako nije strana).

Do svojih završetaka oba romana dolaze gradiranjem začudnih događaja, no ključna razlika između njih je razina na kojoj se nedoumica oko tih začudnih pojava odvija. U *Večernjem aktu* fantastika izaziva čuđenje kod čitatelja, ali ne i likova, dok se u *Sanatoriju* kolebaju i čitatelj i junak. *Sanatorij* ispunjava Todorovljev zahtjev fantastičnog, koji se odnosi na postojanje neodlučnosti i kod čitatelja i kod lika. Prostor fantastičnog u *Sanatoriju* stoga je mnogo širi i čvršći nego što je u *Večernjem aktu*. Osim fantastičnih motiva i postupaka, romani o kojima je riječ dijele još jednu važnu sponu. Naime, ni u *Večernjem aktu* ni u *Sanatoriju* nije u potpunosti ispoštivano jedno od važnih uvjeta žanra po kojemu čitanje fantastičnog teksta ne smije biti pjesničko ni alegorijsko.²⁵³ Fabule pak tih romana mogle bi se shvatiti i kao alegorije koje se razotkrivaju ako ih iščitamo imajući na umu okolnosti vremena u kojemu su napisani, što je i razlog zbog kojega su ovome radu bile posebno naglašene pojedinosti vezane uz njihovu kontekstualizaciju. Na tragu takvih rezoniranja, *Večernji akt* bio bi priča o ideologiji represivnog sustava i „opasnoj“ poziciji jednoga umjetnika u njemu. Roman preispituje granicu između umjetnosti i zbilje, sposobnost

²⁵³ Usp. Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, 2010., str. 33.

umjetnosti da reflektira stvarnost, ali time ujedno upućuje i na jaz koji između književnoga teksta i stvarnoga života uvijek postoji, kao i na odnos koji se među njima uvijek nužno uspostavlja i podrazumijeva. Na sljedećoj razini roman se bavi odnosom stvarnog i nestvarnog, našega iskustvenog svijeta i onoga fantastičarskog „svijeta do nas“ (gdjegod on bio ili bi mogao biti). Alegorija tako u *Večernjem aktu* na neki način promišlja sama o sebi, a Pavličić u tome romanu postupa kao maniristički autor, za kojega je sam ustvrdio da promišlja o „položaju i o poslanju literature“, dovodeći je „u eksperimentalne situacije“, ispitujući „sve njezine mogućnosti“ i otkrivajući „koji su zadaci književnosti u vremenu u kojemu je ona prisiljena da te zadatke sama otkriva, jer joj ih više ne nude ni ideologija ni svjetonazor.“²⁵⁴ U romanu pak *Sanatorij* mnoge pojedinosti upućuju na to da je sanatorij potencijalna metafora za smrt, ali i alegorija tadašnje konkretne političke stvarnosti. Sumornom i tjeskobnom pričom koju uglavnom pokreće preokupacija smrću, Tribuson evocira atmosferu hrvatske ratne zbilje devedesetih. Stoga, i u ovim romanima, ali i u žanru fantastiku uopće, ma koliko se činilo da je fantastika opozicija zbilji, spona između tih dviju sfera ne samo da postoji nego je i od središnje važnosti. Pritom fantastika zbilju ne opovrgava na jednostavan i neproblematičan način već spram nje ima subverzivan odnos, u vezi s čime se može ponoviti misao Rosemary Jackson: „Fantastično pruža tragove neizrečenog i neviđenog u društvu, onog što je bilo utišano, nevidljivo, pokriveno i učinjeno »odsutnim«.“ Čini se kako su Pavao Pavličić i Goran Tribuson ponovno posegnuli za fantastikom upravo zbog njezine subverzivne moći.²⁵⁵ Fantastično je, pod okriljem nestvarnosti, uspjelo osvijetliti probleme i pitanja stvarnosti.

7. Literatura

Primarna

1. Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2016.
2. Tribuson, Goran: *Sanatorij*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2009.

²⁵⁴ Pavličić, Pavao: *Poetika manirizma*, 1988., str. 17.

²⁵⁵ O subverzivnoj moći književnosti hrvatskih fantastičara usp. Cocha, Suzana: „Pisanje/ čitanje Hrvatskog proljeća – između mita i traume“, u: Jakovina, Tvrko, ur.: *Hrvatsko proljeće. 40 godina poslije*, Zagreb: Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012., str. 306.

Sekundarna

1. Armanda, Lucijana: „Tribusonov Sanatorij ili san dokonih“, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 2/3, (ur.) Renata Relja, Split: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2009., str. 239–253.
2. Bačić, Krešimir: *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010.*, Zagreb: Školska knjiga, 2016.
3. Bašić, Ivana. Kokolić, Jasminka: „Oduzmete li mi pravo na mijenu, učinili ste od mene mrtvog pisca“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 36, 1/2 (1996.), str. 92–100.
4. Beganović, Davor: „Između fantastike i proze detekcije: skica za žanrovsku tipologiju proza Pavla Pavličića“, *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo* 42 (1986.), str. 555–563.
5. Coha, Suzana: „Pisanje/ čitanje Hrvatskog proljeća – između mita i traume“, u: Jakovina, Tvrtko, ur.: *Hrvatsko proljeće. 40 godina poslije*, Zagreb: Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012., str. 291–308.
6. Crnković, Gordana: „Posveta modernizmu: Goran Tribuson, Sanatorij“, *Riječi* 11/12 (1993.), str. 163–168.
7. Curtius, Ernst R.: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, prev. Stjepan Markuš, Zagreb: Naklada Naprijed, 1998.
8. Donat, Branimir: „Četiri stavka o labirintu“, u: Donat, Branimir: *Prakseologija hrvatske književnosti 2: modernost i modernizam*, Zagreb: Fraktura, 2012., str. 359–379.
9. Hume, Kathryn: „Fantastika i mimesis“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi* 43 (1996), str. 43–67.
10. Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of subversion*, London – New York: Routledge, 1981.
11. Jelčić, Dubravko: *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Naklada Pavičić, 2004.
12. Kovačević, Marina: *Pripovijedanje i stvaralaštvo: „agregatna stanja“ narativnog diskursa*, Rijeka: Izdavački centar, 2001.
13. Kuvač-Levačić, Kornelija: *Moć i nemoć fantastike*, Split: Književni krug, 2013.
14. Lederer, Ana: „Sanatorij“, pogovor u: Tribuson, Goran: *Sanatorij*, 2009. str. 222–228.
15. Mandić, Igor: *Principi krimića: konture jednog trivijalnog žanra*, Beograd: Mladost, 1985.
16. Matanović, Julijana: „Istraga je u tijeku“, pogovor u: Pavličić, Pavao: *Večernji akt*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2016. str. 273–292.

17. Matković, Hrvoje: *Povijest Jugoslavije: 1918-1991-2003*, Zagreb: Naklada Pavičić, 2003.
18. McHale, Brian: „Svijet iza ugla“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi* 4-6 (1996.), str. 77–104.
19. Nemeć, Krešimir: „Većernji akt Pavla Pavličića“, u: Nemeć, Krešimir, Detoni-Dujmić, Dunja: *Pavao Pavličić, Đuro Sudeta, Dinko Šimunović*, Zagreb: Školska knjiga, 1994., str. 6–34.
20. Nemeć, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga, 2003.
21. Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2000.
22. Pavličić, Pavao: *Književna genologija*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983.
23. Pavličić, Pavao: *Poetika manirizma*, Zagreb: August Cesarec, 1988.
24. Pavličić, Pavao: *Sve što znam o krimiću*, Zagreb: Ex libris, 2008.
25. Pavličić, Pavao: „Po čemu je fantastika fantastična?“, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: vrsta ili žanr. Zbornik radova s XIX. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 29. do 30. rujna 2016. godine u Splitu*, (ur.) Vinka Glunčić-Bužančić, Kristina Grgić, Split: Književni krug; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Zagrebu, 2017., str. 11–22.
26. Pinter, Ivo: „Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona“, *Bjelovarski učitelj* 5, 1/2 (1996.), str. 3–18.
27. Pogačnik, Jagna: „Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 40 (2000.), str. 181–192.
28. Prosperov Novak, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb: Golden marketing, 2003.
29. Solar, Milivoj: *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, 2006.
30. Strsoglavac, Đurđa: „Goran Tribuson“, *Književna revija: časopis za književnost i kulturu* 36, 1/2 (1996.), str. 67–92.
31. Štikš, Igor: „Fantastični inventar Gorana Tribusona“, pogovor u: Tribuson, Goran: *Osmi Okular: izabrane priče*, Zagreb: Ceres, 1998., str. 211–215.
32. Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik, 2010.
33. Visković, Velimir: *Mlada proza: eseji i kritike*, Zagreb: Znanje, 1983.
34. Visković, Velimir: *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zagreb: Znanje, 1988.

Internetske stranice

1. *Predstavljena izabrana djela Gorana Tribusona,*

<https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/predstavljena-izabrana-djela-gorana-tribusona.html>

(pregledano 2. lipnja 2018.)

2. *Večer na 8. katu: Pavao Pavličić 02.04.2015.*

<https://www.youtube.com/watch?v=5uHP0uu72TA> (vrijeme 37: 53) (pregledano 5. svibnja 2018.)

8. Sažetak

Hrvatski fantastičari su generacija pisaca koja je na književnoj sceni bila aktivna između 1969. i 1975. godine. Nakon tog razdoblja fantastičari napuštaju dotadašnji model pisanja te se okreću novim temama i žanrovima. Međutim, zanimljivo je da su Pavao Pavličić i Goran Tribuson, pisci koji su sačinjavali jezgru kruga fantastičara, zadržali sklonost fantastici i u svojim kasnijim romanima. U radu se analiziraju fantastični elementi u romanima *Večernji akt* (1981.) Pavla Pavličića i *Sanatorij* (1993.) Gorana Tribusona. Riječ je o romanima koji uz fantastični sadrže i slojeve drugih žanrova. U *Večernjem aktu* postoje elementi kriminalističkog i društvenog romana, dok *Sanatorij* pokazuje pojedine odlike ratnog romana. Cilj rada je interpretirati žanr fantastike s obzirom na žanrovsku hibridnost ovih romana, čime se ujedno istražuju razlozi zbog kojih Pavao Pavličić i Goran Tribuson ponovno posežu za fantastičnim modelom pisma.

Ključne riječi: fantastična književnost, hibridnost žanra, Pavličić, Tribuson

Key words: fantastic literature, genre hybridity, Pavličić, Tribuson