

Fantastika u hrvatskoj književnosti između avangarde i postmodernizma

Bauk, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **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:131:606882>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**



Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Odsjek za kroatistiku

**FANTASTIKA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI IZMEĐU AVANGARDE
I POSTMODERNIZMA**

DIPLOMSKI RAD

23 ECTS-boda

Ivana Bauk

Zagreb, srpanj 2021.

Mentorica

Doc. dr. sc. Kristina Grgić

Komentor

Prof. dr. sc. Tvrtko Vuković

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Uvod u fantastiku	2
3. Teorijske definicije fantastike	3
3. 1. Prije Todorova	4
3. 2. Tzvetan Todorov – fantastika kao žanr	5
3. 2. 1. Fantastično, čudno i čudesno	6
3. 2. 2. Fantastika – žanr u nestajanju	8
3. 2. 3. Kritika Todorovljeva poimanja žanra fantastike	8
3. 3. Todorovljeva <i>kabanica</i> – nakon Todorova	9
3. 4. Funkcije fantastike	18
3. 5. Dihotomija realistično/fantastično	21
4. Od avangarde do postmodernizma: kasni modernizam?	23
5. Prije analize	27
6. Analiza i interpretacija odabranoga korpusa svjetske književnosti	29
6. 1. Franz Kafka: <i>Preobrazba</i>	29
6. 2. Karel Čapek: <i>Stopa i Stope</i>	33
7. Analiza i interpretacija odabranoga korpusa hrvatske književnosti	36
7. 1. Nikola Šop: <i>Priča o tome kako je moj gradić potonuo</i>	36
7. 2. Vjekoslav Kaleb: <i>Gost</i>	38
7. 3. Ranko Marinković: <i>Benito Floda von Reltih</i>	41
7. 4. Vladan Desnica: <i>Delta</i>	44
7. 5. Krsto Špoljar: <i>Paramnezija</i>	46
7. 6. Antun Šoljan: <i>Brod u boci</i>	49
8. Zaključak	51
9. Izvori	53
10. Literatura	54
11. Sažetak/Summary	56

1. Uvod

Ovaj će se rad pozabaviti pojavom fantastike s teorijskoga, kao i književnopovijesnoga gledišta. U prvome poglavlju, koji služi kao svojevrsni uvod u fantastiku, iznijet će se osnovne definicije fantastike kakve se, primjerice, mogu pronaći u rječnicima i leksikonima te kako se fantastika poimala kroz povijest. Predstaviti će se različiti teorijski pristupi fantastici i posredno najvažniji problemi s kojima se teorija susreće. Zahtjevno je dati punu definiciju fantastike kada se još uvijek ne može postići konsenzus oko definicija nekih kategorija, poput stvarnosti, imaginarnog, realističnog, kojima se teoretičari služe u njezinu određenju. Jedna od temeljnih nesuglasica pojavljuje se u vezi s diferenciranjem fantastike prema kategorijama žanra, modusa, svojstva ili poriva koje ćemo podrobnije objasniti u nastavku rada. Na kraju prvoga dijela ovoga rada prikazat će se teorijska shvaćanja o dihotomiji realistično/fantastično koja je, iako jedna od nekolicine dihotomija vezanih uz fantastiku, izdvojena jer se od tog realističnoga, zbiljskog najčešće polazi pri definiranju fantastike.

U drugome se dijelu rada obrazlaže književnopovijesno određenje razdoblja sadržanog u naslovu: od avangarde do postmodernizma. Neki ovo razdoblje nazivaju kasni modernizam, a mnogi povjesničari književnosti rabe sintagmu druga moderna koja se koristi za drugi dio, uvjetno rečeno, kasnoga modernizma u hrvatskoj književnosti, dok bi u prvome dijelu prevladavale težnje za fingiranim autentičnim prikazom zbilje. Također će se razmotriti veza fantastike i modernizma. Modernizam, između ostalog, karakterizira napuštanje mimetičke teorije i prikaza zbilje, a fantastična književnost krši osnovna mimetička načela oblikovanja teksta i zakonitosti empirijskoga svijeta.

Na temelju teorijskih pregleda o fantastici i definicije razdoblja kojim se bavimo, u nastavku će se analizirati reprezentativna književna djela. Naglasak je stavljen na prozu i na hrvatsku književnost iz koje su odabrana djela Nikole Šopa, Vladana Desnice, Antuna Šoljana, Krste Špoljara, Vjekoslava Kaleba i Ranka Marinkovića. Ni jedan od ovih autora možda nije poznat po pisanju fantastike, ali analizom njihovih tekstova pokušat ćemo pokazati da su oni dali važan prinos i u području fantastike. Jedan dio analize bit će posvećen i svjetskim autorima, Franzu Kafki i Karelu Čapeku, koji su pisali tekstove za koje smatramo da imaju fantastičnih elemenata, iako ih neki teoretičari ne svrstavaju u kategoriju fantastike u užem smislu. Vidjet ćemo koji su to

fantastični elementi i koja je poveznica fantastike i modernizma u njihovim tekstovima i može li se ona pronaći u tekstovima hrvatskih autora.

Na kraju ovoga rada pokušat će se ponuditi zaključak književnih analiza i vidjeti što to povezuje ove autore. Također će se pokušati pronaći poveznica, odnosno moguće dodirne točke između tekstova koje su pisali hrvatski autori i onih koje su pisali Kafka i Čapek.

2. Uvod u fantastiku

Kad Tatjana Peruško piše o fantastici kao labirintu teorija, svi koji su se uhvatili u koštac proučavanja teorije fantastike združeno će se složiti. To uistinu i jest labirint kojim koračamo čitajući razne teoretičare i njihove definicije fantastike i koji nas vodi različitim putanjama, pa tako i da se ponekad osjećamo kao da idemo u krug. Promatramo li fantastiku kao žanr, kako nas je naučio jedan od njezinih utjecajnijih teoretičara Tzvetan Todorov, ili možda kao impuls ili modus? Nema jednoznačnoga odgovora.

Definicija pojma fantastike u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* započinje na sljedeći način:

„Fantastika, naziv za korpus proznih književnih tekstova (po nekim teoretičarima književni žanr) koji karakterizira prisutnost nadnaravnih, čudesnih i nevjerojatnih motiva. Termin dolazi od grč. riječi *fantastikos*: koji stvara predodžbe, maštovit. U estetiku termin uvodi Platon koji govori o fantastičnoj umjetnosti kao suprotnosti imitativnoj (*eikastike*). Termin se u estetici i književnoj teoriji učestalije pojavljuje s usponom fantastične književnosti u XVIII. st, ali tada i tijekom XIX. st. pretežito ima pejorativan prizvuk“ (2010: s. v. *fantastika*).

Isprva zvuči poprilično jasno, ali prvi dio definicije upućuje na različite slojeve fantastike. Ti slojevi uzrok su mnogih nesuglasica među teoretičarima fantastike, ali moguće je da je baš to ono što je čini zanimljivom. *Književni leksikon* Milivoja Solara fantastičnu književnost definira kao „sva književnost koja ne poznaje razliku između stvarnog i izmišljenog, mogućeg i nemogućeg, sna i jave“ (Solar 2007: s. v. *fantastična književnost*). Kada ističe fantastiku kao poseban književni žanr, Solar piše da je „zasnovan na čitateljevoj sumnji u mogućnost da se

opisane pojave mogu racionalno objasniti“ (isto). U žanrovskoj definiciji vidi se utjecaj Todorova, o čemu ćemo nešto više govoriti u poglavljima koji slijede.

Fantastični elementi oduvijek postoje u književnosti. Motivi sna, jeze, čudovišta, nemogućnost razlikovanja istine od laži, mogućeg od nemogućeg, jave od sna, sve se to javlja i u književnosti prije romantizma, vremena u kojem fantastika zadobiva svoje priznanje. Pavičić tako piše da se fantastika i fantastično kao „termin bi koji označavao svojstvo umjetničkog proizvoda, a ne stanje duha ili proizvodnu pretpostavku umjetničkog rada“ u modernom smislu javlja isto kada i fantastična književnost, od 18. stoljeća (1996: 134). Iako je priznata, tada je i dalje mogla imati pejorativan prizvuk. Mnogi je nisu priznavali i gledali su podcjenjivački na nju. Pavičić spominje primjer „osvrt(a) Waltera Scotta iz 1827. na E. T. A. Hoffmannova *Pješčuljka* gdje kritizira 'fantastični način pisanja' neprihvatljiv 'engleskoj ozbiljnosti ukusa“ (isto). No mogli su se pronaći i oni pisci i spisateljice koji su stali u obranu fantastike poput de Sadea, George Sand, Gautiera i drugih (isto).

Za razliku od brojnih teorijskih rasprava o realizmu, devetnaesto stoljeće nije ponudilo takve rasprave o fantastici. Dvadeseto stoljeće donosi napredak na tomu polju te se mogu pronaći razne rasprave o fantastičnoj književnosti. Unatoč tomu za sveobuhvatnu teoriju čekalo se do 1970. godine kada Tzvetan Todorov objavljuje *Uvod u fantastičnu književnost*. Todorovljeva studija tako postaje ključ pomoću kojega čitamo sve druge rasprave o fantastici. Većina se autora poziva na njega – nadopunjujući ga ili suprotstavljajući mu se.

3. Teorijske definicije fantastike

Kao što je već nekoliko puta naglašeno, knjiga *Uvod u fantastičnu književnost* smatra se prijelomnim trenutkom za proučavanje fantastike stoga je primjereno staviti je u centar ovoga pregleda prema kojemu ćemo onda orijentirati ostale autore.¹ Prvo će biti riječ o nekolicini autora koji su se bavili fantastikom prije Tzvetana Todorova te na koji su način oni utjecali na njega, pa tako i na ostale proučavatelje fantastike. Zatim slijedi pregled razrade fantastičnoga žanra kako ga

¹ Inspiraciju za ovakav pregled definicija fantastike pružila je Tatjana Peruško u svojoj knjizi *U labirintu teorija. O fantastici i fantastičnom*.

donosi Todorov. Naposljetku ćemo iznijeti definicije fantastike autorica i autora koji djeluju nakon Todorova. Jedni će se nastaviti na njegov rad, slažući se s njime ili opovrgavajući ga, a drugi će razraditi svoje teorije neovisno o njemu. Moderna shvaćanja fantastike više naginju širenju fantastike na kategorije svojstva („tematski element prisutan u djelu, ali ne nužno žanrovski dominantan“), modusa („nadžanrovski način koji se ostvaruje u različitim žanrovskim inačicama“), odnosno impulsa ili poriva (utjelovljenje „imaginacijskog procesa u djelima koja sadrže neka fantastična obilježja ili pripadaju nekom od fantastičnih žanrova“) [Peruško 2018: 78]. Ideja je ovoga teorijskog pregleda ponuditi glavne struje u proučavanju fantastike na jednome mjestu kako bi se preko njih mogla analizirati odabrana književna djela o kojima će biti riječ u drugome dijelu rada.

3. 1. Prije Todorova

Kritički tekstovi o fantastičnoj književnosti u početku su se najviše bavili „imaginacijskim procesima koji dovode do stvaranja fantastičnih djela, pri čemu je nerijetko dolazilo do poistovjećivanja psihološkog procesa (eng. *fancy* ili *fantasy*) s njegovim rezultatom (*fantasy* u značenju fantastične fikcije)“ [Peruško 2018: 31]. Fokus nije bio na žanrovskim pitanjima nego na temama i motivima određenoga djela, „odnosno pokušajima da se definicija fantastične proze utemelji na prepoznavanju i opisivanju tipično fantastičnih tema“ (isto: 32). Todorov upravo takav pristup, temeljen na kategorizaciji natprirodnih bića, pojava i događaja, odbacuje u svojoj knjizi.

Jedan od tih *predtodorovskih* kritičara je i Louis Vax koji u svojem djelu *L'art et la littérature fantastiques* ne daje formalnu definiciju fantastike nego se fokusira na književna djela, njihove likove i teme. Tvrdi da fantastiku ne treba definirati jer ni „prirodoslovcu ne treba riječ priroda“ (Vax 2017: 75). U proučavanju fantastike ograničio se na klasifikaciju tema i motiva pa je prema tomu neka priča fantastična ako je o „vješcu, vampiru ili vukodlaku, od koje čitatelj treba zadržati na poseban način, oćutjeti neku slatku strepnju“ (isto: 49). Todorov opovrgava Vaxovu tematsku klasifikaciju, a u međuvremenu je i sam Vax prestao definirati fantastiku temeljem popisivanja motiva i tema. No nikako nije prihvatio strukturalističko poimanje žanra te se opirao teorijskim generalizacijama (Peruško 2018: 33). Vax se također ne slaže ni s onim kritičarima (naročito Todorovom) koji tvrde da se reakcije i emocije empirijskog čitatelja trebaju isključiti iz razmatranja o fantastici – za njega je smisao postojanja fantastike baš u izazivanju tih emocija i reakcija (isto: 34). Za Vaxa je *fantastično* estetska kategorija, prisutna u različitim književnim

žanrovima i formama, a javlja se i u filmovima, slikarstvu, glazbi – premašuje literaturu (Vax 2017: 64) – te on izričito odustaje od bilo kakve zaokružene definicije biti fantastičnog.

Roger Caillois još je jedno od imena koje Todorov kritizira i s kojim se ne slaže po pitanju određenja fantastike. No Tatjana Peruško navodi kako je „Todorov u Cailloisovim tekstovima mogao pronaći brojne poticaje kao što su, primjerice, redukcionistički impuls u određivanju korpusa fantastike, promicanje čitateljeve reakcije u kriterij žanrovske pripadnosti te odbacivanje alegorijske intencionalnosti teksta“ (2018: 32). Riječ je o tomu da Caillois analizirajući likovna djela definira fantastiku: u svojoj knjizi *U srcu fantastike* navodi slike koje su po njemu fantastične i uz njih niže književne primjere. Bitno je istaknuti kako Caillois fantastiku promatra „široko, nadžanrovski i intermedijски“ (isto) te daje primjere iz različitih vrsta slika i književnih rodova u kojima se može pronaći fantastično. Isključuje iz fantastike „sve ono što nema subverzivnu ideološku funkciju, što ne krši poredak i ne opire se empirijskoj provjeri ili racionalnom tumačenju zbilje“ (isto: 33). Na tom se tragu fantastika nastavila proučavati kao transgresivni i ideološki angažirani žanr. Peruško piše kako su dvije važne spoznaje u Cailloisovoj studiji. Prva dovodi u pitanje Todorovljev prigovor da je Cailloisov pristup isključivo tematski, tako što pokazuje da je za njega fantastičnost svojstvo predstavljanja neke teme ili predmeta. Fantastičnost se tako odnosi na stil prikazivanja, a ne na predmet prikazivanja (npr. na zmajeve i čudovišta). Druga je spoznaja potreba za uspostavljenim redom, poretkom što ga fantastično može narušiti i izazvati u njemu rascjep. Fantastike nema ondje gdje nema izbrojivih vrijednosti, gdje je sve moguće, gdje je stvarni svijet zamijenjen čudesnim (isto). Mane Cailloisove studije očituju se u „činjenici da kriterij za određivanje fantastičnog u umjetnosti smješta na autorsku i recepcijsku razinu“ (isto). Pripadnost žanru vidi u manjku autorove namjere, kada fantastično izbija usprkos autoru. Cailloisov je pristup nedovoljno teorijski razrađen i nedostaje mu usustavljenosti, ali nudi zanimljive temelje za daljnja istraživanja o fantastici.

3. 2. Tzvetan Todorov – fantastika kao žanr

Odmah na početku svoje knjige Tzvetan Todorov jasno ističe kako je fantastična književnost književni žanr. U proučavanju i definiranju fantastične književnosti traži pravilo koje vlada u mnogim tekstovima kako bi ih povezao u žanr, a ne traži ono što je u svakom tekstu specifično (Todorov 1987: 7) te tako odmah temelji svoju studiju na strukturalističkom pristupu. Svjestan je kako nijedna teorija žanrova nije savršena: djela se ne moraju uvijek točno poklapati s

iskonstruiranim kategorijama te jedno djelo može predstavljati više od jedne kategorije, više od jednog žanra (isto: 26). Unatoč tomu u svojoj knjizi donosi razradu fantastike kao žanra.

Najprije ćemo se pozabaviti trima uvjetima za koje Todorov smatra da se trebaju zadovoljiti kako bi neko djelo uvrstili u fantastični žanr (isto: 37):

1. Tekst treba natjerati čitatelja² da svijet opisan u njemu smatra svijetom živih ljudi. Čitatelj se treba kolebati između prirodnog i natprirodnog objašnjenja³ ispriповijedanih događaja u tekstu;
2. Ta čitateljeva dvojba, oklijevanje može se podudarati i s oklijevanjem lika u tekstu pri čemu se čitatelj može poistovjetiti s likom. Čitateljeva je uloga povjerena nekom od likova, a dvojba je istovremeno i prikazana kao jedna od tema djela;
3. Čitatelj mora odbaciti alegorijsko i poetično tumačenje ispriповijedanih događaja jer takva tumačenja isključuju fantastiku.

Prvi i treći uvjet potrebni su da bi se iskonstruirao fantastični žanr, drugi ne mora biti ispunjen, ali Todorov tvrdi kako većina primjera ispunjava sva tri uvjeta. Čitajući uvjete, jasno je kako su svi povezani s kategorijom čitatelja što nam poručuje da se čitatelj mora zamisliti, dvojititi oko onoga što čita. Njegovo kolebanje je dio žanra.

3. 2. 1. Fantastično, čudno i čudesno

Kada se u ovome svijetu koji poznajemo dogodi nešto što ne možemo objasniti njegovim zakonima, ta se pojava može protumačiti na jedan od dva moguća načina. Ili je riječ o pukom plodu mašte, pa zakoni ovoga svijeta ostaju isti kakvi jesu, ili se taj događaj uistinu odigrao i dio je stvarnosti, pa ovim svijetom upravljaju zakoni nama nepoznati. Dokle god traje ta nedoumica, kolebanje, nalazimo se u fantastici. Čim odaberemo jedan od dva gore ponuđena odgovora,

² Riječ je o implicitnom čitatelju, onomu koji je već upisan u tekst. Implicitni čitatelj „postize da tekst otkrije potencijalnu višestrukost svojih veza, što znači da one nisu automatski prisutne u samom tekstu, već su proizvod čitateljeva rada na njemu“ (Grdešić 2015: 122). Stvarni čitatelj može čitati tekst kako god želi (komedija mu može ne biti smiješna), a implicitni čitatelj „služi kao garancija čitanja na temelju tekstualnih znakova (komedija je komična)“ (isto).

³ Treba imati na umu da su i pojedini teoretičari prije Todorova koristili pojam neodlučnosti kao temelj fantastične književnosti [usp. Lachmann. 2015. *Neodlučnost u fantastičnom tekstu (od Hoffmanna do Tribusona)*].

napuštamo fantastično i ulazimo u jedan od dva njemu bliska žanra: čudno/tajanstveno⁴ ili čudesno (Todorov 1987: 29). Fantastično, dakle, traje onoliko koliko i neodlučnost, kolebanje oko ispriповijedanih događaja. Književno će djelo biti fantastično ako neizvjesnost potraje do kraja čitanja. Ako se kolebanje može razriješiti racionalnim tumačenjem te ako čitatelj prihvati da zakoni ovoga svijeta ostaju netaknuti, pripovjedni tekst ulazi u žanr čudnog. No ako se u tekstu potvrdi natprirodno tumačenje kao rješenje nedoumice, odnosno čitatelj prihvati nove zakone prirode koji je objašnjavaju, tekst svrstavamo u kategoriju čudesnog (isto: 46). Fantastično se tako smješta između čudnog i čudesnog, teško joj je odrediti granice, stoga Todorov spominje i podžanrove koje donosi u sljedećoj tablici (isto: 49):

čisto čudno	fantastično čudno	fantastično čudesno	čisto čudesno
-------------	-------------------	---------------------	---------------

Isprekidana crta koja se nalazi na sredini tablice predstavlja čisto fantastično. Pod čisto čudno spadaju djela u kojima se događaji mogu racionalno objasniti, ali su ipak jedinstveni, zapanjujući i nevjerojatni. U fantastično-čudnom podžanru postoji racionalno objašnjenje za natprirodne događaje koje se može svrstati u dvije kategorije prema opozicijama stvarno/prividno i stvarno/imaginarno. U prvoj kategoriji nema nikakvih natprirodnih događaja nego je ono za što je lik mislio da se dogodilo zapravo bilo plod njegove mašte. U drugoj su se kategoriji događaji zbili, ali mogu se razumno objasniti. S druge strane isprekidane crte nalazi se fantastično čudesno – najbliže čistom fantastičnom. U tom se podžanru ispriповijedani događaji otpočetak predstavljaju kao fantastični te se na koncu i prihvaćaju kao neprirodni. Granica između fantastičnog i čudesnog neizvjesna je. Dolazimo i do posljednjeg podžanra, a to je čisto čudesno gdje natprirodni događaji i likovi ne izazivaju nikakvu posebnu reakciju – ni kod ostalih likova ni kod čitatelja. Čudesno je ovdje svojstvo same prirode događaja (isto: 49–58). U ovaj podžanr spada bajka. Ostali primjeri koje Todorov navodi (hiperbolično čudesno, egzotično čudesno, instrumentalno čudesno i znanstveno čudesno) ne pripadaju u kategoriju čistog čudesnog zbog toga što se u njima natprirodno može objasniti; oni su tu samo kako bi se odredile granice čistog čudesnog.

⁴ Tatjana Peruško (2018) koristi pojam tajanstveno umjesto čudno, ali u ovome će se radu upotrebljavati pojam čudno jer se već uvrježio u hrvatskoj znanosti o književnosti.

3. 2. 2. Fantastika – žanr u nestajanju

Dok ima kolebanja, ima i fantastike. Čim ono nestane, nestane i fantastika. Vječno postavljena u neodlučnosti, fantastika je žanr u nestajanju. Nestalan i neuhvatljiv, neprestano se nalazi na rubu da sklizne u druge podžanrove (čudno i čudesno). Žanr koji nestaje je i nestao – fantastika je kao žanr trajala samo jedno stoljeće, kako tvrdi Todorov. Fantastično se sustavno pojavilo krajem 18. stoljeća s Cazotteom, a završilo s Maupassantom sto godina poslije (Todorov 1987: 169). U dvadesetom stoljeću više se ne može vjerovati u nepromjenjivu stvarnost pa tako ni u književnost koja bi bila prijepis te stvarnosti (isto: 171). Upravo je ta stvarnost ono što fantastika izaziva, osporava. Književna djela dvadesetoga stoljeća, točnije Kafkina *Preobrazba*, ukidaju kategorije stvarnog, normalnog i prirodnog. Više o tome bit će riječi u poglavlju koji se bavi *Preobrazbom*.

Fantastičnu je književnost zamijenila psihoanaliza. Uz psihoanalizu više se ne trebamo skrivati iza figura vampira, vragova i inih kako bismo pričali o seksualnoj želji primjerice – ona sama, uz književnost koja nadahnuće pronalazi u njoj, govori o tomu bez prerusavanja (Todorov 1987: 164). Teme fantastične književnosti postale su teme psiholoških istraživanja (isto) poput dvojnika, pandeterminizma koji je ništa drugo doli praznovjerje, odnosno vjerovanje da sve ima svoj uzrok. Todorov, koji donosi odlomak iz Freudove studije koja se bavi praznovjerjem, odnosno gdje piše kako „u psihičkom životu ništa nije proizvoljno, neodređeno“ (prema Todorov 1987: 164), zaključuje kako „psihoanalitičar ovdje zauzima stav sličan stavu pripovjedača fantastične priče tvrdeći da postoji uzročan odnos između na izgled nezavisnih činjenica“ (1987: 165).

3. 2. 3. Kritika Todorovljeva poimanja žanra fantastike

Jedan od ključnih teorijskih prigovora odnosio se na Todorovljevo poimanje žanra. Todorov na samom početku svoje knjige iznosi i analizira teoriju modusa Northropa Fryea (u knjizi *Anatomija kritike: četiri eseja*). Pritom razlikuje teorijske žanrove, koji su rezultat povijesne dedukcije temeljene na apstraktnim postavkama, i povijesne žanrove, koji su rezultat promatranja književnih činjenica i primjera. Raščlamba teorijskih žanrova pokazuje kako su povijesni žanrovi podgrupa teorijskih žanrova što Todorovu znači da žanrovi koji se izvode dedukcijom iz apstraktnih pojmova (iz teorije) svoju potvrdu moraju pronaći u konkretnim tekstovima. Upravo taj zaključak je ono što mnogi smatraju najslabijom točkom njegove definicije. Christine Brooke-

Rose smatra da teorijski žanrovi ne moraju biti povijesno potvrđeni (Brooke-Rose 1981: 66). Također smatra da teorijski žanr koji je Todorov razradio ne zadovoljava uvjet koji se podrazumijeva u teoriji žanrova: utvrđivanje načela proizvodnje tipova tekstova (isto: 67). Todorov se ograničio na opisivanje postojećih tekstova, a nije stvorio teorijski temelj za predviđanje novih tekstova ili tipova tekstova, nije uspio predvidjeti budući razvoj fantastičnog žanra (isto). Upravo se taj manjak uočava kada Todorov analizira *fantastičnu* prozu dvadesetog stoljeća, odnosno Kafkine romane i pripovijesti, i zaključuje da je fantastika nestala, baš kao i kolebanje između prirodnog i neprirodnog (isto: 66–67). Todorov u svoju teoriju stoga uključuje samo tekstove iz određenog književnopovijesnog razdoblja i tako fantastika traje samo određeni period.

3. 3. Todorovljeva *kabanica* – nakon Todorova

Na početku ovoga poglavlja istaknuli smo kako kasniji teoretičari i teoretičarke uglavnom nastoje proširiti shvaćanje fantastike, s obzirom na Todorovljevo usko određenje, kategorijama modusa, impulsa ili svojstva. Dakle s jedne se strane fantastika poima nadžarovski, u širem smislu, kao modus, impuls ili svojstvo, dok se s druge strane proučava kao žanr, temeljem Todorovljeve definicije.⁵

Neil Cornwell, između ostalog, pokušava objasniti zbrku u definiranju pojmova fantastično (*fantastic*) i fantastika (*fantasy*). U načelu *fantasy* se odnosi na književni žanr, a *fantastic* označava širi pojam koji nadilazi žanrovske podjele. Do problema dolazi kada se u tu raspodjelu uključi i *fantasy* kao podžanr fikcionalne proze, kao što su Tolkienov *Gospodar prstenova* i Lewisove *Kronike iz Narnije*. Cornwell nudi rješenja tih zamršenih podjela što će se pokazati problemom ako se gleda iz kuta hrvatskoga jezika. On tako *fantasy* određuje kao širu kvalitetu koja je prisutna u različitim žanrovima i različitim književnim vrstama, a *fantastic* kao žanrovski pojam (Cornwell 2017). U hrvatskom bi jeziku bilo obrnuto: *fantastika* se smatra žanrom, a *fantastično* je pridjev koji se može povezati s najrazličitijim žanrovima i pripovjednim oblicima.

⁵ Peruško ističe da se može tvrditi kako je prvo shvaćanje bliže anglosaksonskoj kritičkoj tradiciji, a drugo europskoj. Dalje piše kako se u nekim pregledima može pronaći da se žanrovski pristup naziva *francuskom školom* prema Cailloisu i Todorovu koji su bitno utjecali na razradu žanrovske definicije (2018: 40).

Osim što se bavio otpetljavanjem zamršenog *fantastičnog* čvora, Cornwell je ponudio i neka teorijska rješenja koja se tiču definiranja čistog fantastičnog žanra.⁶ On prihvaća Todorovljevu definiciju fantastičnoga žanra koji se koleba između susjednih žanrova, ali predlaže izmjenu njegove sheme tako što u nju uključuje nove kategorije. Predstavlja dvije tablice koje zajedno tvore jednu liniju. U prvoj tablici prevladava mimetička proza, a u drugoj fantastična. Kako se krećemo tom linijom, s lijeva na desno mimetička proza postaje sve manje istina, kulminirajući u čistom fantastičnom⁷ (Cornwell 2017: 246).

NE-FIKCIJA	FAKCIJA	REALIZAM	TAJANSTVENI REALIZAM	FANTASTIČNO- ČUDNO	ČISTO FANTASTIČNO
------------	---------	----------	-------------------------	-----------------------	----------------------

ČISTO FANTASTIČNO	FANTASTIČNO- ČUDESNO	ČUDESNO	MITOLOGIJA i dr.
-------------------	-------------------------	---------	------------------

Ova tablica predstavlja fantastični pol u kojemu se isto nalaze neki mimetički elementi što se više bližimo lijevom rubu. Kategorija čudnog račva se na tri dijela: *što ako?* (tekstovi poput Kafkina *Preobražaja* i Gogoljeva *Nosa* – tekstovi čija se radnja odvija u onome što bi moglo proći kao *naš* svijet, ali s jednim ili nekoliko elemenata koji su očito nemogući), bajka ili slični oblici (radnja se odvija u svijetu sličnom *našemu*, ali u kojem dolazi do magičnih elemenata ili preobrazbi; tu bi mogle spadati i basne) i *romance/fantasy* (radnja se odvija u svijetu koji očito nije *naš*, a on može biti pustolovno-ljubavni [*romance*] ili *vilinski* svijet poput Tolkienovog, ili izvanzemaljski svijet znanstvene fantastike) [isto: 247–248].

Eric Rabkin u svojoj razradi fantastičnog u književnosti nudi dva shvaćanja. Prvo je predstavljanje fantastičnog kao ljestvice (vidi Rabkin 1996: 116.) na kojoj se nalaze tekstovi različitih žanrovskih određenja poput kriminalističke književnosti i znanstvene fantastike. Dakle fantastika se u tom slučaju poima kao svojstvo tih tekstova u manjoj ili većoj mjeri. Prema drugom

⁶ Uzevši u obzir neke komentare Christine Brooks-Rose, Rosemary Jackson i Katryn Hume (vidi Cornwell 2017: 240–249).

⁷ Cornwell ističe kako tragom K. Hume uzima da je *fantastika*, „u svom užem značenju, do neke mjere prisutna gotovo u čitavom skupu“ (2017: 246).

shvaćanju, fantastika je žanr koji će biti dominantan u tekstovima, prisustvo svih ostalih žanrova u tim tekstovima bit će u sjeni fantastike. On želi ta dva shvaćanja pomiriti: fantastično kao svojstvo i fantastiku kao žanr smješta u dijagram (vidi isto: 122). Tvrdi da znanstvena fantastika, utopijska književnost i satira mogu biti na sličan način fantastične stoga se mogu promatrati kao zaseban nadžanr. Razmatranje načina na koji se djela služe fantastičnim može dovesti do novih analitičkih uvida koji će nadopuniti plodove uobičajene žanrovske kritike (isto: 124).

Za Rabkina su obilježja fantastičnosti izokretanje osnovnih pravila onoga što percipiramo kao stvarnost, a koja je književni tekst usvojio u svojemu pripovjednom svijetu. Ta pravila i kodovi moraju se okrenuti za 180 stupnjeva da bi to djelo bilo okarakterizirano kao fantastično, a da bi djelo pripadalo fantastičnome žanru, to obilježje mora biti dominantno (Rabkin 1996: 106–107). Rabkin, spominjući Todorova kojem sve fiktivno nije povezano s fantastičnim, piše kako je sva umjetnost fantastična, temelji se na pretpostavci *kao da* (isto: 124) te time fantastično postaje nadžanrovska kategorija.

Kathryn Hume najšire⁸ definira fantastiku: „*Fantastika je svaki otklon od dogovorne stvarnosti*, autohtona književna pobuda koja se iskazuje u bezbroj varijacija, od čudovišta do metafore“ (Hume 2017: 100). No što to uopće znači? Hume odbacuje žanrovsku perspektivu: teorije koje se fokusiraju na prepoznavanje i definiranje fantastičnoga žanra nemaju smisla. One proizlaze iz tvrdnje da je bitan poriv koji pokreće književnost oponašateljski stoga je fantastika odvojivi, rubni fenomen. Suvremeni teoretičari stoga pretpostavljaju da će se postavljanjem jasnih granica fantastike s nekoliko pravila doći do žanra ili oblika koji će se nazivati fantastikom (isto: 82). Korpus književnih tekstova koji oni nazivaju fantastikom jako je malen: fantastika se najbolje i najčešće definira isključivanjem, budući da je rubna pojava (isto: 98). Fokusirani su na tekstove koji su slični u načinu otklanjanja od dogovorne stvarnosti, a ne razmišljaju o drugim tekstovima koji se zbog nekih razloga ne uklapaju u postavljena pravila (isto: 82). Hume stoga pokušava objediniti sva nespojiva područja fantastike, poput znanstvene fantastike, utopije, alegorije, pučke fantastike, pjesničke fantastike i sl., i ustanoviti inkluzivnu i fleksibilnu definiciju fantastike. Sam naslov njezine knjige, *Fantastika i Mimeza (Fantasy and Mimesis)*, ukazuje na temelje njezinog proučavanja. Hume pobija razmišljanja da je književnost mimetička: ona je „proizvod dviju

⁸ Ovako široko poimanje fantastike možemo shvatiti kao oblik afirmacije autonomne moći književnika da sam stvara svoju zbilju i sam oblikuje svoje fiktivne svjetove.

pobuda“ (isto: 98), *fantastike* i *mimeze*. Dakle za nju *fantastika* nije samo svojstvo žanrovski raznovrsnih tekstova nego je jedan od temeljnih poriva književnoga stvaranja koji „proizlazi iz želje da se promijene datosti i izmijeni stvarnost“ (isto).

Vratimo se na definiciju s početka prijašnjeg odlomka. Odmah uočavamo sintagmu „otklon od dogovorne stvarnosti“. Nažalost, Hume je ne tumači detaljnije niti donosi njezin izvor, ali možemo je definirati kao kulturno-povijesnu predodžbu o tomu što je stvarnost. Otklon od dogovorne stvarnosti kršenje je onoga što smatramo fizičkim činjenicama te prihvaćanje pojmova kao što su ljudska besmrtnost, putovanja nadsvjetlosnom brzinom, telekineza, telepatija, tehničke ili društvene inovacije do kojih još nije došlo, alternativni svjetovi i univerzumi te priče u kojima se čudesno smatra stvarnim⁹ (Hume 2017: 100).

Kathryn Hume bajku, basne, utopije i distopije, znanstvenu fantastiku, tajanstvene priče, priče strave, priče o duhovima, fantastične pripovijesti prema Todorovu izjednačuje kao različite aktualizacije jednog fantastičnog poriva. Svi navedeni oblici razlikuju se prema temeljnim funkcijama koje proizlaze iz njihova različitog odnosa prema zbilji i čitatelju (Peruško 2018: 46). *Fantastique* je podvrsta fantastike koju Hume po odnosu prema zbilji svrstava u djela književne iluzije, odnosno u eskapističku književnost (uz pastoralu, pornografiju, krimice, pustolovne romane, tajanstvene priče i dr.). Naziva je tim imenom jer je smatra nasljeđem francuske kritičke škole (Castex, Caillois, Todorov). Takva podvrsta fantastike donosi katartički učinak, zbog izvjesnosti povratka u zaštićeni svijet svakodnevnice, i obraća se čitatelju i njegovim osjećajima, a ne moralu ili razumu, te od njega očekuje da se poistovjeti s likovima (isto: 46). Od ovakvog teorijskog pristupa ne možemo dobiti detaljniju analizu određenih žanrova te njihove spoznajne i kritičke vrijednosti jer je poopćavanje neizbježna posljedica sveobuhvatnog pogleda na književna djela koja sadrže otklon od dogovorne stvarnosti (isto: 46). Hume zaključuje ako se izuzme kratko razdoblje realističke paradigme, možemo vidjeti da imaginarno i fantastično dominiraju višestoljetnom književnom praksom: „od mitova, mirakula, misterija, alegorijskih spjevova, novela o čudesnim događajima, narodnih priča, bajki, basni, pastorala, epskih spjevova, drama,

⁹ Hume objašnjava da je nekadašnja publika, a možda i sam autor, vjerovala u postojanje čuda i čudovišta, ali često se njihovo postojanje prihvaćalo samo u određenom smislu (kao dio junakova života, kao stvari kojima se trebamo čuditi). Da imamo posla s fantastikom, znat ćemo ako retorika priče smjesti zmajevu negdje drugdje ili u neko davno vrijeme (Hume 2017: 100).

tragedija i pustolovnih romana do neoromantičkog uspona fantastične novele te snažnoga antimimetičkog otklona u književnosti 20. stoljeća“ (isto: 46).

Dieter Petzold, slično kao i Kathryn Hume, iznosi ideju o dvama porivima koji su temelj književnosti. No prije nego što iznese svoje shvaćanje fantastike, pokušava razjasniti terminološku zbrku. U engleskome jeziku riječ *fantasy* ima više značenja, a jedno od njih je i fantastična književnost. On smatra da bi izrazi *fantasy literature* (fantastična književnost) i *fantasy fiction* (fantastična proza) trebali funkcionirati kao sinonimi i označavati određeni korpus tekstova, odnosno žanr. Pojam *fantasy* (fantazija) bi stoga označavao potkreativne umjetnosti¹⁰, poriv urođen književnosti¹¹ ili prirodnu ljudsku djelatnost¹² (Petzold 1996: 69). Pojam fantastično (*fantastic*) isto tako je problematičan jer se neki autori njime služe kao pridjevom izvedenim iz riječi fantazija (*fantasy*), a drugi ga, pod utjecajem francuske kritike, koriste u suženom smislu te ga povezuju uz gotičku književnost i srodne žanrove tajanstvenog, odnosno čudnog (isto). Kao rješenje Petzold preporučuje korištenje riječi *fantastique* (kao što to čini Hume) kada se misli na taj uži smisao ili korištenje pojma *fantazmatski*¹³ (što će on dalje činiti).

Fantastična je književnost samo jedan od više načina odstupanja književnosti od mimetičkog odnosa prema stvarnosti. Ne možemo tvrditi da su svi ti načini fantastični (kao što to primjerice Hume tvrdi) jer time dovodimo u pitanje smislenost žanrovskog razlikovanja. *Realistična* književnost, kao pojam suprotstavljen fantastičnoj književnosti, odnosi se na djela što se priklanjaju zakonima za koja pretpostavljamo da upravljaju svijetom (isto: 70). Petzold umjesto toga termina predlaže novi: noematski (isto). On bi bio u suprotnosti s pridjevom fantazmatski koji zamjenjuje pridjev fantastični za koji smo već ustvrdili da ima previše značenja (isto). Tako dolazimo do dvaju temeljnih poriva, sličnih onima što ih predlaže Kathryn Hume, koji se međusobno ne isključuju te bi se na svaki tekst trebalo gledati kao na mješavinu noematskog i

¹⁰ Kovanicu *sub-creative art* Petzold preuzima od Tolkiena koji piše da autor kao podstvaratelj (*sub-creator*) stvara slike i druge svjetove unutar svijeta, dakle umjetnost koja stvara nove svjetove (vidi <https://coolcalvary.files.wordpress.com/2018/10/on-fairy-stories1.pdf>).

¹¹ Prema Kathryn Hume.

¹² Prema Tolkienu: „*Fantasy* je prirodna ljudska aktivnost. Svakako ne uništava ili čak vrijeđa Razum; i ne oslabljuje apetit za znanstvenu istinu niti zamagljuje njezinu percepciju“ (vidi <https://coolcalvary.files.wordpress.com/2018/10/on-fairy-stories1.pdf> str. 27). [prijevod I. B.]

¹³ Pojam preuzima od Davida Claytona (vidi Petzold 1996: 69).

fantazmatskog diskursa (Petzold 1996: 70–71). Petzold tvrdi kako bi fantastična književnost bila ona u kojoj je fantazmatski diskurs „samo izraženiji nego u 'realističnim' vrstama književnosti, i on je tu i strukturalno važan, jer određuje narav čitavoga teksta“ (1996: 71). Sukladno tomu, on fantastičnu književnost svrstava u kategoriju fantazmatskog.

U definiranju pripadnosti nekom žanru unutar fantazmatskog modela Petzold kao teorijsku konstantu uzima odnos sekundarnoga svijeta (koji je stvoren u tekstu) prema općenito prihvaćenoj stvarnosti. Navodi četiri odnosa: subverzivan, alternativan, deziderativan i aplikativan. Subverzivni se odnos javlja u tekstu u kojem se svijet čini *normalnim*, sve dok se nešto neobično ne dogodi što pomuti čitateljevo shvaćanje stvarnosti i njegov osjećaj sigurnosti. Ovakav model sličan je *fantastique* (u Todorovljevu smislu) ili žanru čudnog. Žanrovi u kojima prevladava subverzivni odnos su gotička i jeziva priča, a tipični autori su Poe, Hoffmann i Kafka (Petzold 1996: 73). Alternativni se način javlja u utopijskoj književnosti i znanstvenoj fantastici gdje su sekundarni svjetovi zamišljeni kao alternative postojećoj stvarnosti. Nastaju „racionalnom umnom djelatnošću“ (isto) čime se stvara dojam da su teorijski mogući pa je nadnaravni element ili vrlo umanjen ili nepostojeći. Deziderativni način nalazi se u tekstovima u kojima je sekundarni svijet bolji od našega, izražava ljudske najdublje želje. Takvi tekstovi pružaju imaginarni bijeg iz groznih ograničenja stvarnosti. Kao primjere tih eskapističkih žanrova navodi ljubavni roman, pornografiju i avanturističku prozu koji su svi noematski (isto). Fantazmatski primjeri poput bajke i fantastike (*fantasy fiction*) nisu najbolji primjeri zato što oni izražavaju mnogo dublje, elementarne želje te ih smješta u aplikativni model, s tragovima deziderativnog (isto: 74). Aplikativnim načinom nastaju tekstovi u kojima je sekundarni svijet vidno drugačiji od stvarnosti, ali u kojemu vladaju zakoni koji su primjenjivi na stvarnost. Ovaj se način često kombinira s deziderativnim. U njega spadaju žanrovi od alegorije (*Životinjska farma*) do bajke i fantastične proze s alegorijskim porukama društvenog, političkog, vjerskog ili drugog karaktera (*Gospodar prstenova*) [isto]. U književnim će se tekstovima većinom pronaći kombinacija dvaju ili više modela, rijetko će se kada pronaći samo jedan (isto: 75).

Christine Brooke-Rose u svojoj knjizi *Retorika nestvarnog* donosi, između ostalog, žanrovske teorije povezane s problematikom odnosa stvarno/nestvarno: fantastika, *science fiction*, realistična proza i njihova međuzanrovska preklapanja (1981). Tako se bavi i fantastikom koja je zapravo jedna od modela odnosa između stvarnog i nestvarnog. U načelu prihvaća Todorovljevu

podjelu na čudno, fantastično i čudesno, i kategoriju čiste fantastike, ali ipak predlaže neke promjene. Brooke-Rose također kritizira ključ Todorovljeve definicije fantastike, a to je kolebanje između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja u tekstu. Smatra da fantastični žanr ne može počivati na toj nedvosmislenosti između dviju interpretacija jer se to obilježje može pronaći i u nefantastičnim tekstovima, kod kojih čitatelj isto oklijeva između više vrsta objašnjenja ispriповijedanih događaja (Brooke-Rose 1981: 65). Ako je jedino što čisto fantastično razlikuje od čudnog i čudesnog kolebanje, neodređenost, onda moramo istaknuti da se ta neodređenost odnosi samo na nadnaravno, pa je nadnaravno osnovni element, ili se moramo prema drugim nefantastičnim tekstovima odnositi kao prema pomaknutim oblicima fantastičnog (Brooke-Rose 1981: 65). Brooke-Rose pokušava doskočiti problemima koje je pronašla u Todorova tako što uvodi nove potkategorije u čisto fantastično: stvarno kao nestvarno (očuđenje ili distanciranje od poznatog; barokni oblici čudnog) i nestvarno kao stvarno (tekstovi u kojima se upotrebljavaju prevladavajući *realistični* pripovjedni postupci kako bi se obradilo ono što je čudesno, kao što je u većini znanstvene fantastike i drugim oblicima fantastičnog romana). Tvrdi kako su Gogolj i Kafka prvi obradili ono što se naziva nestvarnim kao da je riječ o nečemu stvarnom (isto: 51).

Rosemary Jackson nastavlja se na Todorovljevu studiju o fantastičnoj književnosti, ali u svojoj studiji donosi neke nove zaključke i razmatranja. Njezina definicija fantastike razlikuje se po tomu što je za nju fantastika *modus*¹⁴ iz kojega se razvijaju povezani žanrovi kao što su romantička romansa (*romance*), književnost čudesnog (bajke i znanstvena fantastika), fantastična književnost u užem smislu (prema Todorovu) te proza koja govori o abnormalnim psihičkim stanjima (Jackson 2009: 4). Često istovjetno koristi termine fantastično (*fantastic*) i fantastika (*fantasy*) kao nazive koji se odnose na *modus*. Time se zapravo iskazuje njezino titranje između žanrovske perspektive koju je naslijedila od Todorova i želje za obuhvaćanjem djela koje je moguće povezati kategorijom *modusa*, a koje Todorov nije mogao uklopiti u svoje okvire (Peruško 2018: 54). Jackson naglašava kako nema nekog idealnog teorijskog *modusa* koji bi uspio obuhvatiti razne žanrove. *Fantasy* nije apstraktna kategorija nego kritička, izvedena iz sličnih

¹⁴ Definiciju *modusa* preuzima od Jamesona: „Kad govorimo o *modus*u, mislimo zapravo na specifičan tip diskursa koji nije uvjetovan konvencijama danog razdoblja niti je neodvojivo povezan s određenim tipom jezičnog artefakta, nego postoji kao iskušnje i način izražavanja tijekom čitavog niza povijesnih razdoblja, i kao da pritom sebe nudi, doduše s prekidima, kao formalnu mogućnost koja može biti oživljena i obnovljena“ (prema Jackson 2009: 7). [prijevod Tatjana Peruško 2018: 54]

strukturnih obilježja u različitim djelima, koja pak proizlaze iz srodnih nesvjesnih nagona i želja (Jackson 2009: 4). Ona navodi kako fantastika nema neiscrpu građu, ne izmišlja neke nove svjetove koji su neljudski, nego zaokreće i kombinira elemente iz svakodnevnog svijeta. Tako zapravo proizvodi nove, začudne spojeve (isto). Jackson takvo određenje suprotstavlja pomalo nostalgичnom pogledu na fantastiku kao priču o potrazi za boljim svijetom, kao što je slušaj u djelima Tolkiena i Lewisa (isto: 5).

Jackson zamjera Todorovu što je zanemario dva bitna aspekta fantastične književnosti, a to su društvene i političke implikacije te sve mogućnosti koje nudi psihoanaliza, odnosno psihoanalitičko čitanje fantastičnih tekstova (Jackson 2009: 3). Predlaže promjenu žanrova koje je u svoju shemu uvrstio Todorov te ističe kako čudno ne pripada istoj književnoj terminologiji kojoj pripadaju fantastično i čudesno. Stoga predlaže da se kategorije žanrova zamijene kategorijom modusa (isto: 19). Dakle imali bismo fantastični modus koji s jedne strane graniči s čudesnim, a s druge s mimetičkim modusom kojim zamjenjuje kategoriju čudnog (isto). Fantastika ne može postojati neovisno o stvarnosti, ona osporava stvarnost, problematizira je „negativnom vjerojatnošću“.¹⁵ Fantastika stvarnost čini neprestano prisutnom, ali je istovremeno niječe tako što prikazuje „ono što se ne može dogoditi“ i „ono što ne može postojati“ (Jackson 2009: 13).

Andrej Zgorzelski piše kako postoji više nadžanrovskih modela proze od uvriježene podjele književnosti na *realističnu* i *fantastičnu* (2017: 114). Naime, sva djela koja se ne mogu uklopiti u *realističnu* književnost pripadaju fantastičnoj književnosti. Fantastično je sve ono što se ne podudara s čitateljevim iskustvom okolne zbilje (isto: 111). Zgorzelski skreće pozornost na prešutni sporazum između implicitnog autora i implicitnog čitatelja koji pretpostavlja da svako književno djelo podrazumijeva čitateljevu jezičnu kompetenciju i njegovo poimanje pojavnog svijeta (Zgorzelski 2017: 113). Taj sporazum „definira uzajamno djelovanje poznate vizije stvarnog svijeta i spoznatog poretka fikcionalnog svijeta“ i „određuje uvjete dešifriranja unutrašnjeg tekstualnog natkoda“ (isto: 114). Upravo iz tih sporazuma Zgorzelski pomišlja na postojanje više nadžanrovskih modela proze. On predlaže klasifikaciju od šest nadžanrovskih tipova proze koji nisu jednako stari, čime uključuje dijakronijski aspekt. Definirao ih je prema čitateljevoj jezičnoj kompetenciji koja određuje njegovo znanje o empirijskoj zbilji (isto: 115):

¹⁵ Pojam *negative subjunctivity* Jackson preuzima od Joanne Russ. Tim se pojmom označava odnos fantastike prema zbilji koji se temelji na subverziji, negaciji, osporavanju (Jackson 2009: 13).

mimetička, paramimetička, antimimetička, fantastična, nemimetička i metakonvencionalna književnost. Mimetička književnost pretpostavlja prepoznavanje poretka empirijske zbilje u fikcionalnom svijetu. Ona „*hini* da je fikcionalni univerzum kopija *empirijskog* svijeta“ (isto). Pod ovaj bi model spadali realistička proza te pustolovni, pikarski, sentimentalni, društveni i psihološki roman (vidi isto: 117) U paramimetičkoj je književnosti fikcionalni svijet napravljen poput alegorijskoga ili metaforičkog modela odnosa u stvarnosti. Ona pretpostavlja „alegorijsko ili metaforičko *prevođenje* fikcijskoga poretka u termine empirijskoga, unatoč mogućim razlikama koje postoje među njima“ (isto: 115). U njoj se nalaze alegorijski roman, neoklasična pastorala, životinjska basna, metaforička proza (Kafka, Čehov) [isto; 117]. U antimimetičkoj književnosti svijet fikcije zadobiva magijske ili nadnaravne dimenzije, stvara drugačiji model stvarnosti za koji se vjeruje da je istinit. Pretpostavlja se sučeljavanje s čitateljevom slikom o stvarnosti te se ispravlja njegova pogrešna slika svijeta (isto: 115). Ovdje spadaju bajka, okultni romani i sl. (isto: 117). Kod fantastične¹⁶ se književnosti pretpostavlja konfrontacija poretka empirijske stvarnosti s drugačijim poretkom te se ta pretpostavka ističe tako što se ta dva ili više poredaka predstavljaju u tekstu. Naglašava se neobičnost tih alternativnih modela svjetova spram stvarnosti (isto: 115). Pripadaju joj gotički, utopijski te fantastično-pustolovni roman (isto: 117). Nemimetička književnost promišlja o mogućim alternativnim modelima zbilje preko vizija ili kroz racionalne ekstrapolacije i analogije (isto: 116). Te moguće svjetove ne sučeljava s empirijskim modelom svijeta. U nju spadaju znanstvena fantastika, distopija i junačka fantastika (isto: 117). Metakonvencionalna književnost, kao i ostali nadžanrovski tipovi, podrazumijeva jezičnu kompetenciju implicitnog čitatelja i njegovo poznavanje empirijske stvarnosti i tradicionalnih književnih sustava. Ona pretpostavlja „*komentar* na temu konvencionalnih oblika komunikacije“ (Zgorzelski 2017: 118–119). Ovdje su se našle parodija i metanarativna proza.

Ne treba sve navedene modele promatrati kao čvrste i nepromjenjive. Svi oni podliježu povijesnim promjenama, ali i međusobnim prodiranjima iz kojih nastaju hibridni žanrovi (isto: 116). U antimimetički, nemimetički i fantastični model ulaze različiti povijesni žanrovi koje su i druge studije o fantastici uklapale u kategoriju fantastike, ali Todorovljevska fantastika (romantička i postromantička proza) nije našla svoje mjesto ni u jednom od modela.

¹⁶ Zgorzelski piše kako „fantastika, kao unutartekstualna književna pojava, počiva na raskidanju unutarnjih zakona za koje se inicijalno pretpostavlja da vladaju tekstem fikcionalnog svijeta“ (2017: 115).

Gordana Slabinac pozitivno je prihvatila klasifikacijski model koji je predstavio Zgorzelski, ali ističe da bi ga trebalo nadograditi. Ne slaže se njegovim pozicioniranjem Kafke u paramimetičku književnost što bi značilo da je Kafka „lako *prevodiv* i objašnjiv“ s čime se ona ne slaže jer postoje brojne različite interpretacije njegovih djela (Slabinac 1996b: 116). Na drugom mjestu u svojoj knjizi *Zavođenje ironijom* Slabinac se slaže s Todorovljevom shemom čudnog, čudesnog i čisto fantastičnoga, ali ne slaže se s njegovim širenjem sheme na kategorije čisto čudno, fantastično-čudno i čisto čudesno (Slabinac 1996a: 97). Fantastično se može pronaći i u književnim vrstama temeljenim na „drugacijim poetičkim pravilima, kao kvaliteta koja ih unekoliko ili bitno određuje“ (isto). Kao primjere navodi romane *Petrograd* i *Majstor i Margarita* za koje teško možemo reći da su fantastični romani, ali u kojima „na raznim semantičkim razinama buja fantastika“ (isto). Slabinac piše da fantastično ima različite svrhe i ciljeve: didaktične, ironične, satirične, parodijske (isto: 96). Fantastično se može javiti „na retoričkoj razini (doslovna uporaba figuralnog govora), na planu iskazivanja (problem pripovjedača) i u samoj strukturi žanra (neobičan događaj)“ [isto: 100]. Slabinac ističe kako se fantastični žanrovi koriste sposobnostima jezika da imenuje ono što ne postoji i da oblikuje natprirodno (isto). Stoga zaključuje kako je fantastično u svojoj biti „polisemičko, oksimoronsko, proturječno, protustvarno“ kada govori o „nepostojećim istinama i nadnaravnim svjetovima prikazujući nevidljivo i nemoguće“ (isto).

3. 4. Funkcije fantastike

Todorov piše kako je funkcija fantastike u književnosti bila kako bi se pisalo o zabranjenim temama. Opis društvene funkcije fantastike leži u napomeni Petera Penzoldta: „Za mnoge pisce je natprirodno samo izgovor da bi se opisale stvari koje se oni nikada ne bi usudili spominjati u realističnim uvjetima“ (prema Todorov 1987: 161). Možemo sumnjati u tvrdnje da su natprirodni događaji samo izgovori, ali izvjesno je da u njima postoji i dio istine: „fantastično omogućava da se prekorače određene granice koje su, ukoliko se ne koristimo fantastičnim, nedostupne“ (Todorov 1987: 161). Todorov ovakvo objašnjenje potkrepljuje primjerima iz skupine koje naziva *ti*-temama (homoseksualnost, incest, ljubav više od dvoje, nekrofilija i sl.) i koje su sve redom zabranjene. Njegova druga temeljna skupina fantastičnih tema, *ja*-teme, počivaju pak na ludilu koje su isto tabu u društvu i o kojima se ne može otvoreno pisati i govoriti. Stoga je fantastično „sredstvo u borbi protiv jedne i protiv druge zabrane“ (isto: 162).

Neki su teoretičari pisali o eskapističkog funkciji fantastične književnosti. Jedna od njih je i Kathryn Hume koja razvrstava fantastične žanrove, skupa s mimetičkima, u četiri modela suodnosa prema zbilji: model iluzije, vizije, revizije i deziluzije (Hume 1984: 55). Književnost iluzije je poznata kao eskapistička književnost¹⁷ u koju spada i *fantastique* (Todorovljev korpus tekstova). Eskapistička se književnost obraća čitatelju i njegovim osjećajima; istovremeno mu nudi užitak u napuštanju zbilje, kao i utjehu u mogućnosti uzmicanja u sigurnost svakodnevice pred strahovima i užasima opisanim u djelu (Hume 1984: 78–79). Fantastična eskapistička proza polazi od drugačijeg, uključuje svjetove koji se razlikuju od naših i ne prihvaća nužno ljudska ograničenja, „čime nadilazi granice našeg svijeta i omogućuje uživanje u tom nadilaženju, uključujući pritom različite vrijednosne sustave“ (isto). Za autoricu, fantastika se svodi na utješnu iluziju. Kada govori o fantastici u smislu poriva, globalnog poticaja, vidi u njoj odgovor na ljudsku potrebu za smislom.

Eric Rabkin se suprotstavlja umanjivanju kritičkog potencijala tzv. eskapističke književnosti (Peruško 2018: 86). On u fantastici vidi edukativnu funkciju jer ona omogućuje nova, alternativna gledanja na zbilju. Njezina uloga je i terapijska jer nam omogućuje da shvatimo u kojoj su mjeri naša vjerovanja, ali i doživljaji zbilje proizvoljni (isto: 87). Rabkin stoga zaključuje kako je fantastika, otkrivajući naše nade i strahove, temeljni način ljudske spoznaje (isto).

S druge strane Tobin Siebers osporava izjednačavanje fantastike s eskapističkom prozom ističući da zagovaratelji takvog pristupa zanemaruju antropološko tumačenje po kojem logika natprirodnog i logika društvene zbilje ne mogu biti odvojene (Peruško 2018: 85). Ukratko, Siebers smatra da praznovjerje i natprirodno nisu bijeg od društvene zbilje nego su njezin odraz i funkcionalni element. Stoga nudi perspektivu u kojoj romantička fantastika preispituje i ponovo interpretira postojeće društvene oblike (isto).

Rosemary Jackson piše o tomu kako je fantastika kroz čitavu svoju povijest bila prešućena, potisnuta kao nešto sramotno i neprihvatljivo (2009: 100). Potisnuta na margine književne kulture, predstavljala je sve ono što je iz jezika odsutno i potisnuto, ono što u dominantnom kulturnom poretku ostaje neizrečeno, nevidljivo, *drugo* koje se smatralo lošim sve dok u njemu moderna

¹⁷ Eskapistička književnost nastaje kada autor polazi od pretpostavke da je svakodnevnica dosadna, depresivna i neromantična, u njoj se ništa ne može promijeniti. Stoga on svojim djelima nudi zabavu i iluziju (Hume 1984: 55).

fantastika nije prepoznala *nevidljivu* strane svoje kulture (isto: 101). Prema tomu fantastika je književnost potisnute želje, žudnje za apsolutnim smislom (isto: 104). Jackson tvrdi kako ipak nije sva fantastika subverzivna. Ona smatra kako je gotički roman (i oni oblici koji su bliži modusu čudesnog) imao obrnutu funkciju podupiranja vladajuće ideologije. Fantastični su se elementi iznova pisali i prepravljali kako bi služili glavnoj ideologiji, a ne kako bi je potkopavali (isto: 102). Jackson osporava eskapističko i kompenzacijsko viđenje fantastike tvrdeći kako subverzivnost fantastike proizlazi iz *strukturalističkog*, a ne *tematskog* čitanja tekstova (isto). Subverzivnost uočavamo ako pratimo na koje načine mnoga fantastična djela potkopavaju jedinstvo vremena, prostora i lika i dovode u pitanje vjerodostojnost fikcionalnog prikaza tog jedinstva (tekstovi od Hoffmanna i njemačke romantike pa sve do moderne fantastika u filmovima strave i užasa) [isto]. Fantastično teži, strukturalno i semantički, „rastakanju jednog poretka koji doživljava kao opresivan i nedostatan“ (isto: 105).

Darko Suvin fantastičnoj je fikciji osporavao svaku spoznajnu ulogu razgraničavajući je od znanstvene fantastike koja je spoznajna (2012: 23). No potom ipak ističe da se podjela između spoznajnog i nespoznajnog ne može izjednačiti s podjelom na znanstvenu fantastiku i fantastičnu fikciju, nego je primjenjiva unutar svake od tih kategorija. Ali ipak u fantastičnoj fikciji postoji više prepreka oslobađajućoj spoznaji. Suvin fantastiku, koja je za njega „obitelj žanrova“ (isto: 29), poima široko, ali selektivno i iz nje isključuje „većinu samosvjesne 'visoke literature' modernizma“ (isto) i sveukupnu predromantičku književnost. Njegova je perspektiva ideološki motivirana i kreće iz marksističkoga poimanja međuodnosa kapitala i rada (isto: 12) te iz usporedbe sa znanstvenom fantastikom s kojom se, po Suvinovu viđenju, fantastični žanrovi u dvadesetom stoljeću često miješaju i nadopunjuju, ali i odstupaju od nje (isto: 20–21). Suvin se ponegdje radikalno obračunava s Todorovom (isto: 34–35), ali i ostalim autorima, pogotovo onima koji fantastičnoj prozi daju subverzivnu funkciju (isto: 53). Suvin postavlja pitanje „je li *fantasy* kao tradicija i današnja institucija oruđe vladajuće ideologije ratova za profit, koje zaključava vrata spoznaji (...) kao što se radnicima zaključavaju vrata tvornica kad traže ekonomsku osnovu dostojanstva, ili je on poticanje spoznaje, ma koliko djelomične i metaforičke?“ (isto: 55).

Razumijevanje fantastike kao metafore ili simbola književne ontologije motivirano je „najčešće pripisivanjem specifičnog ontološkog statusa književnom diskursu u odnosu na druge vrste diskursa te u odnosu na izvantekstualnu zbilju“, ali i smatranjem da fantastična proza ima

specifične spoznajne funkcije (Peruško 2018: 92). Upravo preko proučavanja funkcije fantastike i smisla njezina postojanja zaključuje se da fantastika ima „kritičko-spoznajni potencijal“ (isto), što je neke autore potaknulo da u njoj prepoznaju „uzoran književni žanr“ (isto). Za njih je fantastika književnost koja se bavi ontološkim i spoznajnim srazom između imaginarnog i zbiljskog te upućuje na zaključak kako se zbilja ne može svesti na jedinstvenu shemu prikazivanja, kao i da nema utemeljenosti u jednoznačnim interpretacijama (isto: 92–93). Fantastični tekst tematizira granicu i susrete među različitim svjetovima te tako nudi primjere temeljnih obilježja svakoga književnog teksta. Iz toga neki autori zaključuju o „fantastičnosti sveukupne književnosti“ (isto: 93).¹⁸

Tatjana Peruško ističe kako oni kritičari koji na fantastičnu prozu gledaju kao na književnost čudesnog (prema Todorovu) u fantastičnoj književnosti vide eskapističko-kompenzacijsku funkciju, dok su brojnija skupina oni koji, usmjereni na proučavanje predromantičke, romantičke i postromantičke te moderne fantastike, fantastičnoj književnosti pripisuju spoznajni potencijal (2018: 98).

3. 5. Dihotomija realistično/fantastično

Teško je ponuditi definiciju fantastike kada su njezini dijelovi i sami podložni definicijama koje je teško odrediti. Kategorije poput *stvarnosti (zbilje)*, *književnosti*, *imaginarnog* i same su teme proučavanja i usustavljivanja raznih autorica i autora. U definicijama fantastike često se javljaju dihotomije poput realistično/fantastično, stvarno/nestvarno ili prirodno/natprirodno. Mnogi su autori ponudili svoja rješenja tih opreka, ali i rješenja za nepreciznosti definicija stvarnosti koja se dovodi u odnos s fantastičnim.

Kako bi se riješio problem kategorije *stvarnosti*, neki su autori prigrlili kategoriju *realističnog*¹⁹. Uwe Durst tvrdi da je sva književnost fantastična u odnosu na stvarnost (2017: 290). Prema tomu, razliku između fantastike i ostalih književnih žanrova ne treba tražiti u njezinom

¹⁸ Neki od njih su i Borges i Casares koji to navode u predgovoru *Antologije svjetske fantastične književnosti* (Peruško 2018: 93).

¹⁹ Mnogi teoretičari izjednačavaju pridjev *realističan* s pridjevom *realistički*. U ovome se radu prihvaća razlika između dva pojma prema Gaji Pelešu koji predlaže da se pridjev *realističan* koristi u tipološkome smislu, a pridjev *realistički* specifično za književnopovijesno razdoblje realizma (Peleš 1996).

odstupanju od izvanknjiževne stvarnosti, stoga fantastiku valja definirati prema njezinom otklonu od unutarknjiževnih konvencija: realističnih (sustav zbilje) i sustava čudesnog (isto).

Renate Lachmann jedna je od teoretičara koji koriste tipološki atribut *mimetički* kada govore o mimetičkim konvencijama pri definiranju fantastike kao hereze fikcije koja se poigrava „pravilima koje kultura propisuje fikcionalnom diskursu utoliko što prekoračuje norme mimetičkih konvencija, izopačuje kategorije vremena, prostora i kauzaliteta te time povrjeđuje kategorije primjerenosti i sličnosti“ (Lachmann 2002: 10).

Autori poput Jackson, Brooke-Rose i Cornwella u načelu nisu skloni definicijama u kojima je fantastika određena po odnosu spram stvarnosti. Stoga u Todorovljevu shemu uvode kategoriju *realizma* na dva načina. Prvi način je uvesti realizam u linearnu shemu kako bi bio ili susjedni ili suprotstavljeni žanr. Kod Jackson fantastični žanr ili modus nalazi se između mimetičkog i čudesnog koje kombinira: u početku se ustraje na vjerodostojnosti ispriповijedanih događaja da bi se na kraju razotkrila njihova nestvarnost (2009: 19–20). U drugome načinu, kod Hume, postoji izmjenjivanje fantastičnog i realističnog poriva (nadžanrovske odrednice), odnosno mimeze i fantastike (2017: 98). Kod Petzolda se izmjenjuju dva temeljna pripovjedna modusa, fantastika i realizam (fantazmatsko i noematsko) [1996: 70]. Petzold upozorava na nekritičku uporabu termina realizam prema kojem se fantastika pokušava definirati. Postoji više načina na koje se tekstovi mogu udaljiti od *sličnosti* sa zbiljom ili *zrcaljenja* stvarnosti te „tvrditi da su svi ti tekstovi manifestacija 'fantastike' (književnosti), značilo bi koncept žanra pretvoriti u besmislicu“ (isto: 70). Iako i sam koristi realizam kao normu od koje se fantastični tekst otklanja, u žanrovskim i književnopovijesnim terminima govori o pobuni protiv *mimesisa*.

Neki teoretičari i teoretičarke ukazuju na probleme povezivanja fantastike s kategorijom realizma. Jedan od njih je i Andrej Zgorzelski koji smatra da istraživanje autorova ili čitateljeva odnosa prema realističnosti ili fantastičnosti teksta ne donosi ništa pri rješavanju teorijskih problema jer se pozornost s teksta prebacuje na autorova uvjerenja i reakcije publike koji su promjenjivi (Peruško 2018: 102–103). Gianni Grana također ne podržava isticanje važnosti realističnih elemenata u fantastici. Njegovo poimanje književnosti uopće slično je onome kako je vidi Hume. On ističe fantastični poriv ili pobudu razmišljajući o eksperimentalnoj književnosti 20. stoljeća koja na različite načine dovodi u pitanje i osporava pojam stvarnosti i poimanje književnosti koja je njezina rekonstrukcija (isto: 109). Grana piše kako su mimeza, kao opće načelo

prikazivanja stvarnosti, i kategorije vjerojatnosti i nužnosti, u značenju koje je definirao Aristotel, „elementi klasične estetske koncepcije koja je u romantizmu zamijenjena pojmovima stvaralačke mašte, genijalnosti, kreativnosti, protunormativnog zanosa, neograničene imaginacije, neposrednog izražavanja, osjećaja, iluzije, magije, sna“ (prema Peruško 2018: 109).

Još jedna od talijanskih kritičara koja dovodi u pitanje pojam realizma u odnosu s fantastikom je Rosalba Campra. Ona se opire definiciji realizma kao „ozbiljnog prikazivanja suvremene društvene zbilje“ (Peruško 2018: 110) i predlaže novi pristup prema kojemu bi se umjesto stvarnosti trebalo govoriti o interakciji poimanja zbilje i poimanja književnog teksta (za oba modusa: fantastični i realistični). Campra želi da se prilikom određivanja fantastičnog žanra termini norme, zbilje, paradigme koriste za prikazanu zbilju, a ne da služe za pozivanje na usporedbu s čitateljevim izvantekstualnim iskustvom (isto: 111).

4. Od avangarde do postmodernizma: kasni modernizam?

Već je iz naslova vidljivo da postoji problem imenovanja razdoblja koje bi se po književnopovijesnom ključu svrstalo između avangarde i postmodernizma. Upitnik koji se nalazi kod sintagme *kasni modernizam* naznačuje kako se njome ne koriste svi povjesničari književnosti, pogotovo oni koji pišu o povijesti hrvatske književnosti. Razni su nazivi kojima se pokušava usustaviti hrvatska književnost toga razdoblja te ćemo spomenuti neke od njih.

U svojoj *Povijesti svjetske književnosti* (2003) Milivoj Solar za razdoblje koje slijedi nakon realizma, posljednju književnu epohu, koristi naziv modernizam. Neki su povjesničari predlagali da se taj termin koristi u množini, pa bismo tako imali *modernizme*, zbog različitih pravaca koji se u njemu javljaju. S druge strane, jačala je svijest o zajedništvu tih književnih pravaca, pa su mnogi autori počeli rabiti izraz *moderna*, kao kulturni koncept cijeloga jednog povijesnog razdoblja (vidi Solar 2007: s. v. *moderna*), spram *modernizma* koji se odnosi na književnu epohu (vidi Solar 2007b: s. v. *modernizam*). Pojam moderna se rabi i za hrvatsku književnost od prijelaza stoljeća pa do početka Prvog svjetskog rata, a također postoji i druga moderna u hrvatskoj književnosti koje ćemo se dotaknuti nešto kasnije. U novije je vrijeme naziv modernizam došao u opreku s postmodernizmom. Postmodernizam se javio sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća: neki ga smatraju novom književnom epohom, a neki dijelom modernizma. Solar u svojem pregledu

povijesti svjetske književnosti svrstava postmodernizam pod modernizam, a ne kao samostalnu epohu. Može se pronaći opreka između tehnike postmodernizma i modernizma, prema načinu na koji bismo promatrali, primjerice, opreke između romantizma i realizma, ali isto tako u modernizmu možemo pronaći razlike između kasnijih desetljeća (od pedesetih do sedamdesetih ili osamdesetih godina) i onih ranijih. Opreka između postmodernizma i modernizma stoga se ne može razriješiti dok se ne razriješe modernizam i opreke unutar njega. Solar smatra da određenja postmodernizma još nisu dovoljno jasna da bi se mogao nazivati novom velikom epohom svjetske književnosti. On modernizam, preglednosti radi, dijeli na četiri temeljna razdoblja: esteticizam, avangardu, kasni modernizam i postmodernizam (Solar 2003: 266–269). Solar nešto kasnije, u svojem *Književnom leksikonu* iz 2007. godine, iznosi umjereniji stav gdje piše da se postmodernizam definira kao zasebna epoha nakon modernizma ili kao razdoblje unutar modernizma. Pritom naglašava da određenje i opis postmodernizma ne ovise o tome gleda li se na njega kao na književnu epohu, razdoblje unutar modernizma ili kao neku vrstu književnoga pokreta (s. v. *postmodernizam*).

Četrdesetih godina prošloga stoljeća postupno zamire avangarda koja je trajala od od 1910. godine do 30-ih godina 20. stoljeća (Solar 2007: s. v. *avangarda*), a postmodernizam još nije postao vladajućom orijentacijom. U esteticizmu književnost u prvi plan stavlja estetsku funkciju, dok u avangardi želi (barem simbolično) djelovati na zbilju i osporava cjelokupnu književnu tradiciju. U kasnom se modernizmu mogu pronaći (uvjetno rečeno, kako ističe Solar) neke ideje i književni postupci avangarde, ali nema otkrića nečega novog – književnost se nastoji osloniti na cjelinu vlastite tradicije²⁰ (Solar 2003: 304). Stoga se književnost (kasnog) modernizma vraća *velikim temama*: položaj pojedinca u suvremenoj civilizaciji, smisao ljudske povijesti, smisao i razlozi postojanja same književnosti (isto).

Prema Solaru su, dakle, književna djela hrvatskih autora koja će se u nastavku analizirati smještena u kasni modernizam. Miroslav Šicel (1997) hrvatsku književnost dvadesetoga stoljeća dijeli na dva dijela. Književnost prve polovice dvadesetoga stoljeća ulazi u razdoblje od 1916. pa do 1950. godine. Prvih šesnaest godina novoga stoljeća spadaju pod modernu, koja traje od 1892. do 1916. godine. Unutar književnosti prve polovice dvadesetoga stoljeća Šicel pronalazi dvije

²⁰ No za razliku od postmodernizma koji pod tradicijom smatra sve što je napisano, kasni modernizam u tradiciji pronalazi *visoku književnost* (Solar 2003: 304).

„relativno zaokružene cjeline“ (1997: 159). Prva bi cjelina sa svojim ekspresionističkim stilovima trajala do tridesetih godina, a druga, koju odlikuje vraćanje realističkim stilskim tendencijama, ali s „novom literarnom autentičnošću te u tematskom smislu posebno izraženom socijalnom angažiranošću“ (isto), do pedesetih, a ponegdje i do šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Šicel zaključuje kako u ovome razdoblju djeluju tri generacije pisaca, a drugoj bi generaciji pripadali Šop, Desnica i Marinković (čiji će se tekstovi ovdje analizirati).²¹ Početak razdoblja književnosti druge polovice dvadesetoga stoljeća (koja traje od 1950. do 1990.) obilježio je konačan raskid s poetikom socijalističkog realizma.²² Javlja se novo književno razdoblje koje se u hrvatskoj književnoj povijesti naziva *druga moderna* koja traje od 1952. do 1970. godine. Godina početka druge moderne poklapa se s izdavanjem prvoga broja časopisa *Krugovi* čiji prvi temat pokazuje da je toj generaciji književnika važna „potpuna sloboda stvaralaštva“ (isto: 205) koja nagovještava različitost stilova, sadržaja i idejnih polazišta (isto). Nakon druge moderne, od sedamdesetih godina do njegovih dana (devedesete godine), u hrvatskoj se književnosti javlja postmodernizam kojim Šicel zaključuje svoj povijesni pregled.

Dubravko Jelčić u *Povijesti hrvatske književnosti* (2004) dvadeseto stoljeće dijeli na modernizam poslije moderne, dominaciju ekspresionizma, moderni objektivizam i socijalnu tendencioznost, drugu moderna i postmodernu. Modernizam poslije moderne mogao bi se shvatiti kao svojevrsni uvod u razdoblje ekspresionističke dominacije, u kojem se prethodno razdoblje povezuje s onim koje dolazi. Jelčić u tomu razdoblju ističe izlazak *Hrvatske mlade lirike* i Matoševu smrt kao važne događaje hrvatske književnosti koji su prethodili ekspresionizmu. Moderni objektivizam i socijalna tendencioznost predstavljaju novi književni stil koji podsjeća na realizam, ali je sada „obogaćen, oplemenjen vrijednim tekovinama artistskih iskustava prve moderne i predvodničkih, prvenstveno ekspresionističkih tendencija“ (Jelčić 2004: 388). Usporedno s tim stilom stvara se njemu sličan, ali zapravo posve suprotan stil utilitarizma koji je u službi socijalističke književnosti s kojim će hrvatski književnici raskrstiti 1952. godine kada započinje druga moderna. Jelčić generacije pisaca i spisateljica koji su djelovali u razdoblju druge

²¹ Šicel ipak Desnicu i Marinkovića predstavlja u poglavlju o književnosti druge polovice dvadesetoga stoljeća (zajedno sa Šoljanom i Špoljarom), što bi mogao biti indikator i djelovanja pisaca u više razdoblja i težine određivanja točno zacrtanih okvira nekoga razdoblja.

²² Vidi <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773>

moderne dijeli prema časopisima:²³ prvi naraštaj (*krugovaši*) i drugi naraštaj (*razlogovci*). Posljednje razdoblje, postmoderna, javlja se sedamdesetih i osamdesetih godina kada se „poetika moderne raspadala“ (isto: 579), a stasala je nova književna generacija.

Vidimo kako su različiti povjesničari književnosti različito imenovali ista književnopovijesna razdoblja što je i bio jedan od razloga zašto se u naslovu ovoga rada nalazi „od avangarde do postmodernizma“. Teško im je bilo pronaći jedan termin koji bi odgovarao književnosti od avangarde do druge moderne (oko kojega su se usuglasili) pa su posegnuli za opisivanjem stila koji se u njoj javlja. Na koncu, i to nam pokazuje kako uvijek ima više pogleda na istraživanje povijesti književnosti.

Modernizam u širem smislu, unatoč svojoj raznolikosti u književnoj teoriji i praksi, kao i brojnim međusobno suprotstavljenim književnim pravcima, suglasan je u napuštanju mimetičke teorije i opreci prema teoriji i praksi realizma: književnost se okreće isključivo prema iskustvu samoga jezika (vidi Solar 2007: s. v. *modernizam*). U tomu je sličan fantastici o čemu piše Gordana Slabinac, a što je za ovaj rad posebno važno. Naime, fantastična književnost stvara nove svjetove, krši osnovna mimetička načela oblikovanja teksta i zakonitosti empirijskoga svijeta (Slabinac 1996b: 107). Fantastična književnost tako napušta svijet stvarnosti i realističnoga pripovijedanja i pomiče granice realnoga svijeta, vidi ono što je nevidljivo i označuje nepostojeće (isto). Fikcionalnost u njoj osobito dolazi do izražaja jer izmišlja događaje i likove koji nemaju svoje referente u stvarnosti. No Slabinac ističe da je i realistična književnost fikcionalna, ali oslanja se na „zakonitosti stvarnoga svijeta, teži vjerodostojnosti, provjerljivosti u zbilji onome o čemu piše“ (isto: 108). Slabinac piše kako je Dostojevski utro put narativnim strategijama moderne književnosti koja je obilježena fantastičnim impulsom (1996b: 109). Polifoničnost njegova romana, u kojemu nema više jedne svijesti koja nadzire svijet cijeloga djela, s različitim perspektivama omogućuju fantastično dodavanje i dopisivanje (isto: 108). Time krši važeće vrijednosti pripovjedačkih konvencija i otvara put modernizmu (isto: 109). Pozivajući se na Zgorzelskog i njegove modele proze, odnosno na model fantastične književnosti, Slabinac piše kako je moderna književnost prema tomu fantastična jer stvara modele svijeta koji postoje jedino u jeziku i pritom zanemaruje empirijski predložak (isto: 114). Upravo ta opsjednutost jezikom i

²³ *Krugovi* (1952–1958) i *Razlog* (1961–1968).

tradicijom koja je karakteristična za modernu književnost stvara kontekste za proizvodnju fantastike (isto). Slabinac zaključuje kako se fantastički impuls moderne književnosti najbolje vidi kroz njezinu „erudicijsku praksu, uporabu različitih govora, tuđih tekstova, kroz znakove pisma, a ne predmete zbilje“ (isto: 140).

Razdoblje od avangarde do postmodernizma odabrano je kao okvir u kojemu će se tražiti fantastični tekstovi za analizu i interpretaciju upravo zbog toga što u tomu razdoblju fantastika u hrvatskoj književnosti nije bila jedan od dominantnih oblika. Plodno tlo za fantastiku može se pronaći u kasnom romantizmu i esteticizmu (Gjalski, Jorgovanić, Matoš, Leskovar), avangardi (Donadini, Sudeta, Krleža, Galović) i postmodernizmu (tzv. hrvatski fantastičari, ali i kasniji autori), a u tom razdoblju između književnost se ponovno okreće realističnim elementima pa fantastika nije toliko zastupljena. Na tragu veze fantastike i modernizma objašnjenoj u prijašnjem ulomku, vidjet ćemo nekoliko reprezentativnih načina na koje se fantastika ipak manifestirala od avangarde do postmodernizma u hrvatskoj književnosti.

5. Prije analize

U svima u ovome radu predstavljenim teorijama fantastike naglasak je bio na prozi. Razlog može biti što je u moderno vrijeme proza preuzela primat među književnim rodovima. Preko pripovjednih se tekstova možda može najbolje demonstrirati mogućnost ili nemogućnost jezika da tvori fiktivne svjetove. Tekstovi koji će se analizirati u nastavku također spadaju pod prozu, odnosno kratku prozu, iako se time ne negira postojanje i važnost bogatoga korpusa fantastičnih tekstova u stihu i dramskoj književnosti u različitim razdobljima. Oblik novele često se može pronaći među fantastičnim tekstovima. Možda je tomu tako što forma novele odgovara prikazu fantastične priče, ako je suditi po *Ideji i priči* Milivoja Solara koji piše, između ostalog, o noveli, i tekstu *Po čemu je fantastika fantastična?* Pavla Pavličića koji donosi upute za pisanje fantastične priče. Novela je kraća prozna vrsta u odnosu na roman, u njoj je najčešće prikazan jedan događaj, a upravo to je ključ fantastične pripovijesti. Pavličić piše kako više fantastičnih događaja u priči nemaju smisla jer se gubi element začudnosti, čuda onda više nisu čuda (2016: 14). Također je u njoj često glavni samo jedan lik, što odgovara fantastičnoj priči jer se obično taj jedan fantastični događaj veže uz jedan lik, djeluje na njegovu sudbinu. Novelu odlikuje kratkoća i sažetost koji

utječu na ostale elemente i strukturu samoga teksta. Nudi velike mogućnosti odabira teme i upravo joj to omogućuje „zahvat u fantastično“ (Solar 2004: 275) koje se u noveli objektivno prikazuje korištenjem realistične motivacije. Pavličić također ističe da se fantastični događaj mora odvijati u ljudskome svijetu, „isto kao i u ovome našem“ (2016: 12), a jedino što odstupa od prirodnih zakona je taj fantastični događaj. Fantastični događaj kao središte fantastične pripovijesti uklapa se u Lotmanovu definiciju događaja kao ključnog pokretača naracije, prekoračivanje lika preko semantičkog polja (2001: 312). Lotman također piše da je događaj „značenjsko odstupanje od norme“ (isto: 313). Takvo određenje možemo povezati s fantastičnom pripovijesti u kojoj „ispripovijedani događaji jasno podrazumijevaju narušavanje zakona koje tekst uspostavlja na različite načine zacrtavajući paradigmu zbilje, odnosno skup pravila o tome što je prirodno i moguće u dijegetskom svijetu“ (Peruško 2018: 166). Narušavanje zakona koje tekst uspostavlja u fantastičnoj pripovijesti u moderno doba više se ne veže isključivo za natprirodno kao što je to bio slučaj u romantičkoj fantastičnoj pripovijesti. Fantastična pripovijest doživljava epistemološku transformaciju krajem 19. stoljeća koju donosi modernizam (Peruško 2018: 186). Propituje temeljne kategorije poput stvarnosti, spoznaje, prirodnog, vjerojatnog i mogućeg (isto: 185) što dovodi do ironijske, alegorijske obrade uloge transcendentnog i metafizičkog te metanarativne i intertekstualne obrade koja relativizira žanrovske odrednice (isto: 187). Italo Calvino fantastiku koja se tada razvila i nastavila u 20. stoljeću naziva *mentalno-psihološko-svakodnevnom fantastikom* (isto: 185).

Važna smjernica za rad bila je *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Nakon što smo odredili granice kasnoga modernizma, odabrali smo autore iz antologije koji ulaze u to razdoblje kako bismo vidjeli na koji se način uklapaju u odrednice koje su nam postavili spomenuti povjesničari književnosti, ali i u odrednice teorije fantastike. Nikola Šop ima specifičan status na više razina. Jedini je izdao zbirku fantastičnih pripovijedaka *Tajanstvena prela*; za razliku od ostalih autora čiji opusi sadržavaju tek nekoliko fantastičnih tekstova. Također, njegova je zbirka nastala nešto ranije negoli tekstovi ostalih autora i dijelom još spada pod avangardu. On je izabran upravo zbog tog prijelaza iz avangarde u kasni modernizam kako bismo mogli povezati razdoblje od avangarde do postmodernizma s modernizmom u širem smislu u koji ulaze odabrani strani autori Kafka i Čapek. Kafku često spominju teoretičari fantastike koji mu pokušavaju pronaći mjesto u kanonu fantastične književnosti stoga se pokazao važnim i za ovaj rad. Čapek je odabran kao još jedan autor koji bi predstavljao modernizam u širem smislu. O njemu se ne piše puno kao

što se piše o Kafki u kontekstu fantastike, ali zanimljiv nam je zbog načina na koji koristi fantastično u svojim novelama, koje ga često vezuju uz filozofska i egzistencijalna pitanja, a i često graniče sa žanrom krimića, o čemu će biti riječ u kasnijem poglavlju.

Prvo ćemo predstaviti Kafkine i Čapekove pripovijesti, a zatim tekstove hrvatskih autora. Analizirat ćemo što je to fantastično u njima te usporediti tekstove međusobno kako bismo pronašli eventualnu poveznicu među njima i vidjeli mijenjaju li se elementi fantastičnog s obzirom na književnopovijesni kontekst u kojemu su nastali i, ako jesu, na koji način.

6. Analiza i interpretacija odabranoga korpusa svjetske književnosti

U ovome će se poglavlju analizirati tekstovi Franza Kafke i Karela Čapeka koji spadaju u modernizam u širem smislu, kako bismo na konkretnim primjerima vidjeli koja je to veza između fantastike i modernizma te može li se ona prepoznati i u tekstovima hrvatskih autora kasnoga modernizma.

Modernizam je epoha u kojoj se prepoznaju raznolike poetike nekoliko razdoblja, kao i pravaca. U kasnome se modernizmu književnost vraća *velikim* temama te se posvećuje egzistencijalističkim preokupacijama, prikazu krize moderne civilizacije, pa tako i modernoga čovjeka. Anticipacija tih tema može se pronaći i djelima Franza Kafke i Karela Čapeka.

6. 1. Franz Kafka: *Preobrazba*²⁴

Franza se Kafku, uz Prousta i Joycea, smatra jednom od ključnih figura epohe modernizma (Solar 1997: XIII). Stoga ne čudi da je pridjev *kafkijanski* postao dio svakodnevnoga govora kojim se opisuje „neka bezizlazna izgubljenost u prostoru i vremenu, neka unutarnja nelagoda povezana sa strahom, ali i otporom, koja nas tako često obuzme kada osjećamo da naša sudbina ovisi o nekoj i nečijoj moći na koju ne možemo nikako utjecati“ (isto: VII). Književnopovijesno gledano Kafka je djelovao u vrijeme avangarde. Solar (1997) piše kako su se u vrijeme Kafkina djelovanja smjenjivali esteticizam i avangarda koji su u njegovim djelima istovremeno prisutni i prevladani (XI). Kafku bismo još preciznije mogli smjestiti i u ekspresionizam, što čini Solar u svojem

²⁴ Objavljena 1915. godine.

Književnom leksikonu, koji se kao pravac u avangardi javlja između 1910. i 1925. godine (Solar 2007: s. v. *ekspresionizam*). Kafkina djela potiču kritičare i teoretičare na tumačenje, a čitatelje na razmišljanje (isto: IX) pa postoje mnoge interpretacije i različita čitanja njegovih djela. Solar piše da je tomu tako iz više razloga. U Kafkinim se djelima javlja snažni dojam začuđujućeg, koje zapravo nikoga ne začuđuje, zagonetnost koja se ne može odgonetnuti i paradoksi koji se ne mogu razriješiti. Nikada zapravo nije do kraja objašnjeno zašto se likovi iznenada nađu u neobičnim situacijama i zašto se u njima ponašaju na način na koji se ponašaju (isto).

Neki su teoretičari, pogotovo oni koji su se bavili egzistencijalizmom, pisali kako Kafka gradi novu mitologiju, isticali su sklonost prema mitskom načinu kazivanja, koja pretpostavlja da božanstvo ili apsolut šalje likovima poruke koje oni ne mogu razumjeti (isto). Književnici egzistencijalizma, poput Alberta Camusa i Jean-Paula Sartrea, preuzeli su upravo od Kafke postupke opisivanja apsurdnih situacija krajnjeg nerazumijevanja (isto). Preobrazba u kukca Gregora Samsu otuđila je od obitelji. Gregorova nemogućnost komuniciranja, korištenja jezika („Njegove riječi, doduše, nisu više bile ljudima razumljive“ [Kafka 1997: 19]), samo potvrđuje tu otuđenost, ali i dehumanizaciju jer je jedno od najbitnijih ljudskih obilježja upravo jezik. Maloga pojedinca može progutati veliki sustav čime se Kafka često bavi u svojim djelima o čemu pišu neki teoretičari koji tumače uvjerljivost Kafkinih djela iskustvom običnoga čovjeka „suočenog s nemoći pred državnim, sudskim ili bilo kakvim institucijama“, pri čemu se upozorava da svaka birokracija čovjeka smatra stvari (Solar 1997: XII). Fantastični motiv preobrazbe čovjeka u kukca nikoga u djelu ne začuđuje te se iz toga može iščitati osjećaj apsurdna. Taj se događaj nikada ne objašnjava niti razrješuje u tekstu. Napetost ne nastaje zbog prodora fantastičnoga u svijet svakodnevnice, nego zbog toga što svakodnevnica prihvaća čak i nešto što je skoro pa nemoguće kao nesreću koja nas može snaći (isto: XIV). Psihoanalitičko čitanje fokusira se na razradu psihološke preobrazbe koju su prošli svi likovi: „latentni sukob s ocem prerasta u otvoreni nakon što je sin doživio preobrazbu u odraslog čovjeka, brižna majka to jednostavno ne može podnijeti, a sestra se brine za brata dok i ona ne postigne zrelost osobe koja se treba udati i naći onoga kojega je brat do tog vremena zapravo 'zamjenjivao'“ (isto: XV). Na kraju *Predgovora* Solar zaključuje kako konačnih tumačenja i odgovora na pitanja koja postavljaju Kafkina djela nema jer to su pitanja koja sami moramo postavljati i na njih uvijek iznova pokušati odgovoriti (isto: XVI).

Već smo spomenuli kako Tzvetan Todorov, prvi najsustavniji kritičar fantastike, Kafkina djela ne smatra fantastičnima.²⁵ Prvo što ističe jest da se fantastični događaj odvija odmah na početku djela, u prvoj rečenici: „Kada se Gregor Samsa jednog jutra probudio iz nemirnih snova, ustanovio je da se u krevetu pretvorio u gorostasna kukca“ (Kafka 1997: 3), a trebao bi se javiti kao vrhunac gradacije, nakon „niza posrednih znakova“ (Todorov 1987: 174). *Preobrazba* obrće cijeli narativni slijed fantastične pripovijesti u kojoj se od prirodnoga dolazi do natprirodnoga, tako što prvo kreće od natprirodnoga događaja koji tijekom pripovijedanja postaje prirodniji. Te Kafkine književne tehnike oslanjaju se na fragmente; priča se ne donosi na klasičan način, od početka do kraja, i sudbina likova se ne razrađuje do kraja (Solar 1997: XIII). Početak priče odmah zapanjuje čitatelja neočekivanim, nemogućim i nestvarnim (Solar 1997: XIII) čije se konačno objašnjenje ne nudi nego se stalno javlja kakvo novo tumačenje koje se i samo treba objasniti (isto: X). Todorovljev ključ fantastike, kolebanje, postaje beskoristan. Služi kao priprema za neobičan događaj, a u *Preobrazbi* ide obrnuto: *prilagođavanje* na neobjašnjiv događaj (Todorov 1987: 174). Dolazi do izokretanja uobičajenoga slijeda događaja. Todorov ističe kako se zbog izostanka neodlučnosti *Preobrazba* može svrstati u čudesno, zbog toga što natprirodni događaji nisu uznemirujući, ali i u čudno, jer nemogući događaj postaje moguć, te tako spaja dva nespojiva žanra (isto: 175). Nepostojanje neodlučnosti i čuđenja može predstavljati fantastični element teksta. Upravo se to, naizgled realistično, pripovijedanje u kojemu nema nikakvoga čuđenja što se Gregor Samsa pretvorio u kukca može smatrati fantastičnim. Brooke-Rose, kako je napomenuto, napominje da se u fantastičnim tekstovima ne mora javiti neodlučnost da bi oni bili fantastični. Brooke-Rose stoga uvodi nove kategorije u koje svrstava djela koja se Todorovu nisu uklapala u njegov model fantastike. Jedna od njih je nestvarno kao stvarno u koju svrstava i Kafkina djela. U *Preobrazbi* nema neodlučnosti, kolebanja čitatelja ni lika; ima ga u početku, ali odmah se razriješiti: „Sanjao nije“ (Kafka 1997: 3). Natprirodni događaj ne izaziva neodlučnost jer je cijeli opisani svijet neobičan. Začudnost se postiže time što je opisani svijet u okvirima svakodnevnoga svijeta, ali je i dalje nestvaran i nemoguć i ništa u njemu nikoga ne može iznenaditi (Solar 1997: XIV). Kafka „iracionalno uzima kao dio igre – čitav njegov svijet podliježe jednoj oniričkoj, ako ne i košmarnoj logici koja više nema nikakve veze sa stvarnim“ (Todorov 1987: 176). Todorov donosi i Sartreov pogled na fantastično prema kojemu pisci poput Kafke ne pokušavaju više opisati

²⁵ Dok skoro svi ostali teoretičari fantastike osmišljavaju kategorije kojima bi obuhvatili Kafkina djela.

neobična bića nego za njih postoji samo jedan fantastičan predmet, a to je čovjek (prema Todorov 1987: 176). Kafkina „sveobuhvatna fantastika“ (uključeni su cijeli svijet knjige i čitatelj) razlikuje se od klasične fantastike tako što je ono prije u fantastici bilo izuzetak, sada postaje pravilo (Todorov 1987: 178).

Kada Gordana Slabinac piše o Zgorzelskom i njegovoj nadžanrovskoj podjeli književnosti, spominje kako on pogrešno svrstava Kafkina djela u paramimetički, odnosno metaforički tip književnosti. Kafkina se proza ne može svrstati u metaforički tip jer bi to podrazumijevalo da je lako objašnjiva, što negiraju brojne i različite interpretacije. Slabinac ističe kako se njegova djela ne mogu svrstati ni pod paramimetički tip ni pod fantastiku u užem smislu, ali zaključuje kako nije ni potrebno smjestiti ga u neki određeni tip književnoga stvaralaštva (1996b: 116). Kafkina je fantastika moderna fantastika „koja boravi u jeziku podjednako se odvajajući od empirije i od modela realističnoga pripovijedanja“ (isto: 117). U *Preobrazbi* možda nema klasičnoga poimanja fantastike na kakvom inzistira Todorov, ali svijet koji je u njemu stvoren svakako utječe na čitatelja, uznemirujući ga: čitatelj ga sebi ne može objasniti, a to bi bilo obilježje fantastične književnosti. Kafkin svijet kao da je izobličen, djeluje pomalo kao nestvarna slika stvarnog svijeta (Brooke-Rose osmišljava tu potkategoriju čistog fantastičnog u koju svrstava Kafkina djela), ali „izobličenost nije nastala zato što bi se radilo o nekoj slici u iskrivljenom ogledalu; ona nastaje zato što kao da se radi o tome da smo se poslužili povećalom“ (Solar 1997: XI).

Kathryn Hume ističe da o fantastici govorimo „sve dok je odvajanje od općeprihvaćene stvarnosti *prepoznatljivo čitatelju*“ (Hume 1984: 23). Ako se složimo s Hume, onda možemo reći da „i Kafkin pripovjedački opus bitno obilježuje fantastični impuls“ (Slabinac 1996a: 102). Kafka stvara „posebnu narav fantastike“ u svojim djelima tako što tematizira postupak „*pomaka* (...) od kauzalnih zakonitosti, od uvriježenog shvaćanja vremena i prostora te kategorija koje odjeljuju bića i stvari“ (isto: 102). Gregor Samsa se preobrazio, i to konačno, nepovratno, i upravo je to ono što je fantastično i što „nosi strukturu čitave pripovijetke, izazivajući u nama osjećaj tjeskobe i nelagode“ (isto: 102).

6. 2. Karel Čapek: *Stopa* i *Stope*

Novela *Stopa* objavljena je 1917, a *Stope* 1929. godine. Ove novele, s kronološkog gledišta, nastaju u razdoblju avangarde, a mogu se povezati s kasnijim egzistencijalističkim i kasnomodernističkim preokupacijama.

Novele *Stopa* i *Stope* valja čitati zajedno. U obje novele glavni je motiv, koji je ujedno i fantastični događaj koji pokreće naraciju, stopa, odnosno stope u snijegu. Kod slučaja jedne stope ona se nalazi na takvu mjestu da je bilo nemoguće ostaviti samo jednu stopu bez druge. U drugomu je primjeru pet stopa poredano nasred ulice gdje je peta, lijeva stopa ostala bez svojega para, desne stope. U oba slučaja stope nigdje ne vode, i da ih je bilo dvije, odnosno šest, i dalje bi bilo neobično jer nemaju svoj nastavak naprijed, a ni s jedne ni druge strane.

U tekstu *Stopa* likovi pokušavaju ponuditi racionalna i logična rješenja za njezin nastanak: netko je skočio usred polja, u zemlji je bilo već prirodno udubljenje u koje je napadao snijeg, na mjestu se stope nalazila odbačena cipela. Ali ni jedno od tih objašnjenja nije moglo ponuditi rješenje za otisak jedne stope u snijegu.

„Mi smo obojica luđaci“, sudio je Boura zamišljeno. 'Stalno tražimo „prirodno“ objašnjenje; hvatamo se najsloženijih, najbesmislenijih i najusiljenijih uzroka, samo kad su 'prirodni'.“ (Čapek 1951a: 12).

Jedan od likova kaže da se ne može zadovoljiti objašnjenjem da je to čudo. Stopa mu predstavlja muku i vodi ga u neizvjesnost. Likovi počinju raspravljati što stopa zapravo predstavlja te iznose filozofska razmišljanja o spoznaji i smislu stope. Boura razmišlja o životu te stopa za njega predstavlja životne korake koji nikud ne vode:

„I kada razmišljam o svojem životu, čini mi se, da u njemu moram priznati – – korake, koji niotkud i nikamo ne vode. Strahovito je zamršeno zamišljati sve, što sam doživio, kao nekakvu kariku, koja dolazi po redu i nadovezuje se jedna na drugu“ (isto: 13).

Drugi lik ističe da je ta stopa možda odraz koračanja nekog božanstva, „možda je njegov put nekakvo vodstvo, koje treba da prihvatimo. (...) Možda bi to bio put spasa!“ (isto: 14).

Novela *Stope* u jednom se trenutku referira i na prethodnu novelu *Stopa* kada gospodin Rybka promisli kako je „jednom (...) čitao neku pripovijest o jednoj stopi u snijegu“ (Čapek

1951b: 213). Rybka primijeti čudne stope u snijegu, i nakon što iscrpi sva racionalna objašnjenja njihova postanka, slično kao likovi u *Stopi*, zove komesara da dođe vidjeti o čemu je riječ – stope mu ne daju mira. No komesar obavlja svoj posao tako što napravi procjenu izgleda osobe koji bi mogla načiniti takve stope, ali ne razumije Rybkin problem. Rybku muči kuda se izgubio taj koji ih je napravio, a komesar na to sliježe ramenima: „To ne znam. Je li vam možda zbog nečeg sumnjiv?“ (isto: 214). Tu vidimo kako komesar i Rybka ne dijele isto viđenje o problemu sa stopama. Rybku užasno muči kako su se mogle takve čudne stope načiniti i kako je ta osoba mogla otići, a da ne ostavi nijedan trag osim njih, a komesar priča o tomu kako se obično sazna ako netko nestane nekoliko dana kasnije. Komesar daje svoje viđenje o pravilima i redu. Njega ne bi začudilo da se poruše prirodni zakoni jer se nagledao kako ljudi krše sve zakone i pravila. Njemu nema ničeg zagonetnog u ovom slučaju: sve što se može izmjeriti, proučiti i upoznati nije zagonetno, zločin nije zagonetan, on je nedoličan. „Ali zagonetno je, što misli vaša mačka, što sanja vaša služavka i zašto vaša žena gleda s prozora tako zamišljeno“ (Čapek 1951b: 217). U objašnjavanju pravila zakona i reda, ali i religiozno-biblijskim asocijacijama, pomalo skreće u apsurd. Kada razgovaraju o tomu da je onaj koji je ostavio stope možda mogao nestati u zrak, komesar spominje:

„Možda je tu posrijedi neko uzašašće na nebo ili Jakovljeve ljestve. (...) Uzašašće bi se možda moglo smatrati otmicom, ako bi se izvršilo nasilno; ali ja mislim da se to obično događa s pristankom dotičnog“ (isto: 216).

Komesaru natprirodno objašnjenje uopće ne bi bilo neobično, on bi i za njega imao racionalno objašnjenje, dok se Rybka muči s uzrokom tog neobičnoga događaja i napokon odahne kada ugleda „ondje, gdje je bila posljednja stopa, sada su bila dva duboka otiska službenih cipela stražara Mimre; a odatle su se dalje produživale široke stope u pravilnom i jasnom nizu“ (Čapek 1951b: 219).

Fantastični motiv stope u obje pripovijetke *blažega* je oblika, što znači da ne narušava svakodnevicu na dramatičan i izrazit način. Pokreće radnju priče; likovi pokušavaju dati racionalna objašnjenja za njihov postanak, ali ne uspijevaju. Umjesto da stopama pridaju natprirodna obilježja,

„Ali možda bi bilo mnogo jednostavnije i – – prirodnije, kad bismo jednostavno rekli, da je to čudo. Tada bismo se samo začudili i pošli mirno svojim putem“ (Čapek 1951a: 12),

oni odlaze u filozofske rasprave u kojima bi motiv snijega mogao prikazivati egzistencijalnu prazninu u kojoj nema smisla koračati ili možda pak slobodu u kojoj se mogu pronaći novi putovi ili red koji bi mogao poslužiti kao oprečan neredu u prikazu stopa. Ovdje fantastično služi kao poticaj filozofskim razmatranjima, što se uklapa u novi model fantastične pripovijesti o kojemu smo pisali u prijašnjem poglavlju (*mentalno-psihološko-svakodnevna fantastika*).

Objektive novele imaju otvoreni završetak. Prema Pavlu Pavličiću (2016) taj otvoreni završetak pokazuje da se zagonetka fantastičnoga događaja koji je pokrenuo cijelu priču nije razriješila: ne znamo što se dogodilo sa stopama, kako su se i zašto pojavile i hoće li se ponovno pojaviti. No glavni dio privlačnosti fantastične priče tvori „upravo činjenica da na kraju fantastične priče zagonetka u isto vrijeme i biva i ne biva riješena“, ali zagonetka je „riješena u tom smislu što doznajemo kako je završio junak, ali nije riješena u tom smislu što ne znamo kako je nastalo čudo“ (Pavličić 2016: 17). Pavličić dalje ističe analogiju s krimićem, u kojemu se otkriva tko je ubojica, ali ne zašto ljudi ubijaju, spominjući J. L. Borgesa, fantastičara koji je krimiće i čitao i pisao (isto). Uostalom, i sam je Karel Čapek pisao djela koja su ili na tragu krimića ili u kojima je eksperimentirao s poznatim odrednicama kriminalističkoga žanra (vidi Ivačić 2016).

Novele imaju autoreferencijalno i metatekstualno značenje: pokušavaju prikazati nešto što ne mogu pojmiti, spoznati što je i temelj same fantastične književnosti. Pisali smo o funkcijama fantastike i njezinu kritičko-spoznajnom potencijalu. Ovdje nam fantastika služi kao pokazatelj žudnje za apsolutnim smislom koji se ipak ne može spoznati. Na kraju ne dobivamo odgovor na pitanje odakle stope i što one predstavljaju.

Čapekove novele u Todorovljevoj bi shemi mogle pronaći mjesto u čistom fantastičnom jer kolebanje traje do kraja novele, ne dobiva se objašnjenje – ni natprirodno ni racionalno. Gledajući teorijske okvire koji su predstavljeni u prvomu dijelu rada, ovaj tip teksta mogli bismo smjestiti u paramimetički model književnosti u kojemu je svijet napravljen poput alegorijskoga ili metaforičkog modela odnosa u stvarnosti. No ako se prisjetimo napomene Gordane Slabinac koja kaže kako se Kafkino djelo ne može svrstati u metaforički tip jer bi to podrazumijevalo da je lako objašnjivo, mogli bismo to reći i za Čapekove novele koje također, kako je vidljivo iz analize, nisu tako lako objašnjive. Prema Petzoldovim odnosima sekundarnoga svijeta spram općenito prihvaćenoj stvarnosti novele spadaju u subverzivan odnos u kojemu se svijet čini normalnim, sve dok se nešto neobično ne dogodi. Novele također spadaju u Cornwellovu kategoriju čudesnog, i

to u potkategoriju *što ako* u koju Cornwell svrstava tekstove čija se radnja odvija u onome što bi moglo proći kao *naš* svijet, ali s jednim ili nekoliko elemenata koji su očito nemogući

7. Analiza i interpretacija odabranoga korpusa hrvatske književnosti

Kao što smo već naglasili, *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva* bila je vodič u odabiru tekstova koji spadaju u razdoblje od avangarde do postmodernizma u hrvatskoj književnosti. Stoga će se u ovom poglavlju pisati o odabranim pričama Nikole Šopa, Vjekoslava Kaleba, Vladana Desnice, Ranka Marinkovića, Krste Špoljara i Antuna Šoljana. Iako poznajemo ove autore po nekim drugim tekstovima i po nekim drugim utjecajima na hrvatsku književnost, u njihovim opusima mogu se pronaći fantastične pripovijesti. Izdvojiti ćemo njihove fantastične elemente, usporediti tekstove međusobno i vidjeti postoji li veza s Kafkinim i Čapekovim tekstovima, pogotovo u kontekstu modernizma u širem smislu.

7. 1. Nikola Šop: *Priča o tome kako je moj gradić potonuo*²⁶

Odmah na početku pripovijetke daje se naslutiti kako će se nešto neobično dogoditi. Glavni lik, koji je ujedno i autodijegetički pripovjedač, vraća se u svoj gradić i primjećuje da ne čuje zvukove svojih koraka kao ni stanovnike koji zatvaraju vrata ili trče ulicom:

„Kad sam tako ušao u gradić i zakoraćao pločnikom, primijetim da mi koraci ne odjekuju. Šta je to? Ta ja evo pješaćim u teškoj planinskoj obući, okovanoj u gvozdene klince. Pa opet, ništa se ne čuje. Obazrem se na sve strane. Tko god je pretrčao ulicom ili zatvorio vrata ili što bacio i razbio ili zinuo da progovori, nitko se nije odavao odjekom. Svuda strašna tišina“ (Šop 1975: 291).

Pripovjedaču nije jasno što se događa. Kada uđe dublje u grad, ugleda kako rominja neka zelena, suha oborina. Poslije se u tekstu ponudi objašnjenje: „mješavina prašine i uvele trave koju vjetar s tla vita i nosi odozgo, s ruševina one stare kule“ (isto: 292). Nikome od stanovnika grada nije čudno što pada, kao da je zelena oborina nešto sasvim svakodnevno. Kada glavni lik objasni načelniku o čemu je zapravo riječ, nitko mu ne povjeruje, još ga protjeraju iz grada. On im govori da nije obična prašina nego je u pitanju „sjeme jedne čudne biljke kojoj je ime zabilježeno u jednoj

²⁶ Objavljeno u zbirci *Tajanstvena prela* 1943. godine.

prastaraj knjizi znanja. Ta biljka se zove: *Muscus soporifer*“ (isto: 293). Stanovnici grada ne poduzmu ništa po tom pitanju te kada se povratnik ponovno vrati u grad nakon godine dana, što postaje jedini vremenski orijentir u priči, vidi kako grad tone, obložen mahovinom. Kornelija Kuvač-Levačić (2013) piše o jeziku u službi tajnoga znanja koje često u fantastičnim pripovijestima predstavlja *prosvijećeni* pripovjedač (34). Upotreba latinskoga jezika za otkrivanje tajnoga znanja svojstvena je mnogim fantastičnim pričama. Pripovjedač jedini zna o čemu je riječ, a ostali ga uopće ne žele slušati. Pripovjedača, lik i samoga autora posjedovanje osobitoga znanja povezuje s mitskim (isto: 58).

Motiv vremena razrađen je likom urara i satova koji više ne pokazuju vrijeme. Gradić je zapeo u vremenu, ono postaje apstraktno jer nema više nikakvih uređaja kojim bi ga se mjerilo. Grad u kojemu vrijeme ne protječe mogao bi se tumačiti kao simbol društva koje ne prihvaća i ne želi promjene, koje je *zapelo* u svojem načinu bivanja. Ukazati na to može i naziv zelene oborine što pada: mahovina zaostalosti, mahovina zaborava, mahovina uspavljiva (isto: 293). Glavni lik kao nositelj promjena nije dobrodošao, smiju mu se i tjeraju ga iz grada, njihovi su učenjaci ipak rekli što je posrijedi. Autoritet se ne propituje, ne postoji samostalno razmišljanje. Gradić na kraju i propada u mahovinu, njegovi su stanovnici zapeli na mjestu. Nisu prihvatili promjene, nove spoznaje i sada su ostali tamo gdje jesu: ne mogu ni naprijed, ali ni nazad. Urar pokušava vratiti vrijeme te tako spriječiti starenje (motiv vječne mladosti). No ako je vrijeme u gradu stalo, ima li što vratiti?

„Onda je iznenada stao (urar) bijesno obrtati veliku i malu kazaljku, ali unatrag i pri tom se stalno obazirao na djevojke koje su nepomično stajale oko njega. (...) On obrće kazaljke naopako, da vrati izgubljeno vrijeme i mladost ovim sijedim djevojkama. Tako radi svaki dan. I čvrsto u to vjeruje, kao i te djevojke“ (isto: 297).

Glasonošin uzvik: „Čujte počujte, dobri ljudi! Naćulite uši i čujte najnoviju vijest. Čujte. Na cijelom svijetu više se ništa ne događa. Idite spavati!“ (isto: 297) možda može navesti i na drugo tumačenje. Glasonošu je počela „popadati kora“ (isto: 297), pretvorio se u panj. Panj je nepomičan, stoji na mjestu cijelo vrijeme, isto kao i grad koji tone u mahovinu, u kojemu vrijeme ne prolazi. Njegova napomena u kojoj kaže da se na cijelomu svijetu ništa ne događa mogla bi ukazivati ne samo na zaostalost grada nego i na cjelokupnu civilizaciju. Prema takvom tumačenju cijeli je svijet postao pasivan kao i likovi koji ništa ne poduzimaju dok oko njih grad tone.

Motivi sjećanja i zaborava suprotstavljaju se: urar želi vratiti vrijeme, ali ne može, a grad pada u mahovinu, u zaborav. Već je kasno, i pijetlovi, koji bude ljude, skamenili su se jer nemaju više što javljati, koga buditi. Pripovjedač simbolično obećava da će, ako se ikada vrati, donijeti gradiću „jedna mlada, rosna pijetla“ (isto: 298).

Fantastični događaj pokreće radnju i iako se doznaje o čemu je riječ, nije objašnjeno odakle mahovina dolazi i zašto je uopće u gradiću. Svijet novele sličan je svakodnevnomu svijetu, ali drugačiji je utoliko što se fantastičnim pojavama ne traži objašnjenje, likove ništa ne iznenađuje i što u gradiću sipi tajanstvena oborina. Po tomu je sličan svijetu *Preobrazbe*, izobličeneome svijetu, i prikazuje, kako naziva Brooke-Rose, nestvarno kao stvarno. Još jedna sličnost s *Preobrazbom* jest da se na početku priče javlja natprirodni događaj koji likovi prihvaćaju kao nešto svakodnevno. Prema Todorovu ova priča bi se mogla svrstati između kategorija fantastično-čudesno i čudesno. Likovi ne pokazuju nikakvu reakciju na neobične, fantastične događaje, sve prihvaćaju bez pogovora, osim pripovjedača koji se u početku čudi što ne čuje svoje korake, ali na koncu i on prihvaća sve što se dogodi. Ako novelu promatramo kroz Petzoldove odnose prema stvarnosti, ona bi pripala aplikativnomu modelu, svijet teksta je ipak drugačiji od svakodnevnog, ali u njemu se mogu primijeniti pravila svojstvena stvarnosti, a prema tipologiji Zgorzelskog bila bi najbliža paramimetičkomu modelu u kojemu je fikcionalni svijet napravljen poput alegorijskoga ili metaforičkog modela odnosa u stvarnosti. Donat piše da „Šop ne zna ni ne želi priznati postojanje granice vremena i prostora, jer njegove priče svojim poretkom niječu te granice proširujući prostor ljudskog postojanja“ (1975: 43). Ta negacija jedinstva vremena i prostora dobro ilustrira subverzivnost fantastike, o čemu piše Jackson (vidi 22. stranicu).

7. 2. Vjekoslav Kaleb: *Gost*²⁷

Kratka novela *Gost* donosi priču o psu koji se iznenada pojavi u kući jedne obitelji: „To je na vratima stajao ovelik lovački pas prepeličar, duge sive dlake, tankih smeđih ušiju obješenih i priljubljenih uz obraz kao baršunaste krpe“ (Kaleb 1975: 300). U tomu događaju nema ništa što bi moglo biti neobično, ali dolazak psa začudi obitelj. U njihovu kuću dođu i neki ljudi iz sela koji se također čude i pitaju odakle je gost došao i to baš u njihovo selo:

²⁷ Objavljeno u *Novostima* 1940, a potom u zbirci *Izvan stvari* 1942. godine.

„Braćo moja' – progovori svečano Špirkan – evo naše selo... ah, ko će ti doći u ovu našu pustoš... šta sam ti ja reći... to je nika milost... Evo, naše je selo zapušteno od boga i od ljudi...“ (isto: 303).

Tako jedan običan, *normalan* događaj postane neobičan i postane srž cijele novele.

U reakcijama likova na dolazak nenadanoga gosta i u njihovu strahopoštovanju prema njemu mogu se vidjeti elementi pučkih vjerovanja (Donat 1975: 43): „Tada Špirkan počne laskavim glasom, i pogledava ljubezno psa, ne želeći ga vrijeđati, nego dapače i pohvaliti“ (Kaleb 1975: 304). Lik iz novele, Kazo, čak i spominje jednu pučku predaju:

„A ja sam slušā' – opet se nametne Kazo, tiho govoreći, zaklanjajući usta od psa, a nastojeći da čuje Mare – 'da je u jednoga pāsa ušla iz sna duša gospodarova, pa je išla po svitu a gospodar mu leža na postelji kā mrtav, sve dok se nije nāmirila na čeljade koje će prigroriti pa pasa odniti priko devet planina na vodu od posta...“ (Kaleb 1975: 304).

U psu vide više od psa:

„Krasna gospodska životinja zastane pred stolom i opet upre oči u ženu. Njoj se pogled učini upitan, nekako mudar, **pun otajnog znanja**, pa ga počne izbjegavati“ (isto: 300, istaknula I. B.).

Psa likovi promatraju kao nešto što se ne smije imenovati, komu se ne smiju zamjeriti jer on „ne može biti ništa drugo doli svet ili simbol nečeg neobjašnjivog i zasigurno opasnog“ (isto: 44). Vidi se kontrast „krasne gospodske životinje“ (Kaleb 1975: 300) i života seljaka koji „žive pseći“ (Donat 1975: 44). Žmegač piše da je paradoks „da upravo životinja, kao biće na biološkoj ljestvici niže od čovjeka, ovdje zastupa u neku ruku nešto poput izaslanika iz neke više sfere“ (1998: 344). Donat objašnjava da običan pas u ljudima budi strepnju jer u njima „oživljuju drevna predanja, mitologija stupa na scenu povijesti i sociologije“ (1975: 44). Pas kao najvjerniji čovjekov drug, njegov vjerni pratilac, pretvara se u simbol, pretvara se u mitološko biće (isto). Mitovi i priče koje su čuli o psima javljaju se u podsvijesti likova ispunjavajući ih osjećajem nesigurnosti (isto). Tako je zaziv Božjega imena u službi zaštite pred nepoznatim, čudnovatim bićem (Kuvač-Levačić 2013: 79): „Tako su se neko vrijeme gledali pas i ljudi, u očekivanju, a onda je gost vidio da nitko ništa ne kaže, pa lagano prekorači prag i zađe u kuću. 'U ime Isusovo!' – reče žena tiho i u sumnji rastvori oči“ (Kaleb 1975: 300). Riječ je o „svojevrsnoj antitezi mitskih sila koja prati fantastično zbivanje“ (isto: 78).

Žmegač u odnosu između ljudi i psa iščitava općeniti odnos čovjeka i prirode. Pas se odnosi prema ljudima „onako kako se priroda izvan civilizacijske njege općenito odnosi prema čovjeku: *indiferentno*“ jer su i „njezina darovitost i njezina ugrožavajuća silovitost“ znakovi ravnodušnosti (1998: 350–351). Kada pas utaži glad: „... pođe k tanjuru i lagano, redom, počinjući od manjih komada, pojede kašu“ (Kaleb 1975: 301) i kada iznenada ode, isto kako je i došao, i pomokri se:

„Tada najednom dobije poslovan izraz: skoči na pod, pa se uputi u svojem punom koraku van, ne pogledavši nikoga (...) Vidjelo se vani na mjesecini da je na vratima dvorišta digao nogu, kao sasvim običan pas, smoćio prag i nestao u noći“ (isto: 305).

U navedenom prizoru vidimo „očitovanje čiste prirode (...) koja ne zna za moralne obveze i obzire“ (Žmegač 1998: 350). Ljudi koji žive od prirode, kao što je slučaj seljaka iz priče, prema njoj se odnose sa strahopoštovanjem. Znaju da jednako kao što ih može nagraditi, ona im sve može i uzeti.

Motivi zvona, zvuka, večernjega mira, leta lastavica („... zvono s crkve hitalo je tanke kiktave zvukove, koji su se kao noćne laste ushićeno zabadali u mrak i slatko nestajali, gubili se u daljini“ [Kaleb 1975: 299]) predstavljaju *visinu* kojoj su suprotnost *tišina* i *zemlja*: „Kad je posljednji zvuk zvona i titraj mu lagano zamro, zrak se opet isprazni, i tišina složi sve stvari, pritisne ih k zemlji kao mrtvo tijelo; sve su one: obijeljen zid, zemljani pod, stari predmeti...“ (isto: 299–300) [Žmegač 1998: 343]. Upravo taj prizemni svijet je svijet seljaka iz novele, „o onom vedrijem mogu samo slutiti i snatriti“ (isto). Zato i pojava psa izaziva toliko čuđenje jer se nešto drugačije, nesvakidašnje dogodilo u tom jednoličnom svijetu.

Pripovijest je smještena u realistično okružje i ima jasnu fabularnu strukturu: ima svoj početak, glavni događaj i kraj. Motivi koji se mogu pronaći u noveli realistični su, ali način na koji su utkani u priču i odnos likova prema njima može se smatrati fantastičnim, barem neobičnim, što ipak narušava realistični okvir novele. Prvo što upada u oči je odnos likova prema noći koji odaje jezu i strah te predstavlja nešto nadrealno i onostrano: „...žena kao da se plaši što dolazi noć, neizvjesno putovanje kroza san, nestajanje do sutrašnjeg dana...“ (Kaleb 1975: 299). Ovaj citat nalazi se na početku novele te anticipira nadolazeće događaje. Noć zadobiva ulogu poveznice između onostranoga, neobičnog i svakidašnjega, običnoga. U fantastici je često noć vrijeme u kojemu se nešto neobično dogodi, koje donosi pojavu fantastičnoga. Ako je noć bila vrijeme

odvijanja fantastičnoga, onda je zvono poslužilo kao nagovještaj, odnosno kao znak ulaska nestvarnoga u stvarno. Kada su zvona posljednji put zazvonila, kći ugleda psa na ulazu i radnja započinje. Već smo rekli kako sam pas ne predstavlja ništa neobično ili nestvarno, ali ozračje novele, motivi i odnos likova prema njemu ukazuju na njegovu neobičnost. Taj događaj je zapravo toliko običan da se u „njegovu običnost nitko ni ne usuđuje povjerovati“ (Donat 1975: 44).

Glavni događaj koji pokreće tekst čudan je, neobičan i može se racionalno objasniti. Stoga novela prema Todorovu pripada čistom čudnom. Gledajući Petzoldove odnose stvarnosti, novela *Gost* spada pod subverzivni odnos jer svijet u tekstu nalik je na opće prihvaćenu stvarnost, ali događaj unosi pomutnju u čitateljevo shvaćanje stvarnosti. Jackson Todorovljevu kategoriju čudnoga mijenja kategorijom mimetičkoga. A kako ona predlaže da se kategorije žanrova zamijene kategorijom modusa (Jackson 2009: 19), ova novela bi onda pripala mimetičkom modusu. Kada razmišljamo o Zgorzelskom i njegovim nadžanrovima određenima prema čitateljevoj jezičnoj kompetenciji koja određuje njegovo znanje o empirijskoj zbilji (Zgorzelski 2017: 115), *Gost* ne spada isključivo u jedan model, što i sam Zgorzelski predviđa kada piše da su kategorije promjenjive i da nisu čvrsto određene. Ova novela bi tako spadala pod mimetičku književnost jer se fiktionalni svijet pretvara da je empirijski, a mogla bi spadati i pod paramimetičku književnost u kojoj je fiktionalni svijet napravljen poput alegorijskoga ili metaforičkog modela odnosa u stvarnosti. Novela *Gost* se uklapa u modernu fantastiku koja mijenja načine na koji je neki tekst fantastičan. Kako piše Gordana Slabinac, fantastično se može pronaći i „na raznim semantičkim razinama“ (1996a: 97).

7. 3. Ranko Marinković: *Benito Floda von Reltih*²⁸

Na početku pripovijetke susrećemo se s nepoznatim čovjekom koji društvu oko sebe pripovijeda događaje koji su mu se dogodili. „Autodijegetski pripovjedač (...) u naoko hiperdijegetski realističan okvir umeće fantastičnu priču“ (Čale 2016: 227). Fantastični elementi nisu isprva prisutni, ali uskoro doznajemo da je pripovjedač doživio mnoge neobične stvari koje bi mogle zadobiti atribut fantastične. Pripovjedač se na početku ispričava društvu što u priču o snovima unosi događaj koji se dogodio, ali odmah i sam posumnja u to: „jedan zbiljski slučaj koji, je toliko nalik na san, te često i sam posumnjam nisam li ja to ipak sanjao?...“ (Marinković 2004:

²⁸ Objavljeno u zbirci *Ruke* 1953. godine.

152). Sumnja u istinitost događaja, je li sve bio samo san, kao i pripovjedačev boravak u ludnici, što mu na kraju istakne netko iz društva kojemu pripovijeda priču – sve to propituje samu istinitost pripovijedanoga.

Brzo se u priči ustanovi da je pripovjedač luđak. Ima poriv za brojanjem, jednostavno ne može prestati: „Brojim i brojim (...). Muti mi se već u glavi od onog neprestanog dodavanja još jednog broja, pa još jednog i još jednog, a nikako da se otremem, da se otrijeznim od tog pijanstva“ (isto: 153). Motiv neprestanoga brojanja mogao bi se shvatiti kao poriv za traženjem smisla: „Ja sam htio brojanjem stići do kraja brojenja. Do kraja mogućnosti brojenja“ (isto: 161). Želja za stizanjem do kraja brojanja u tom smislu može se tumačiti kao želja za poimanjem svih vrijednosti i svrhe svega postojećega.

U ludnici, u koju je primljen zbog toga što je skoro poginuo brojeći bez prestanka, upoznaje Benita Flodu von Reltiha. Odmah shvati da je i on lud i da ima potrebu za preuveličavanjem stvari i hvalisanjem, čak ga se i malo boji. Benito spominje svoje mnoge, očito nevjerojatne, ratne pohode: „A kad sam pod nadvojvodom Hanibalom Lucićem kod Kane Galilejske hametice potukao rimske legije (...)“ (isto: 158). Naposljetku Benito oda pripovjedaču svoju tajnu: „Sad uđite za mnom, bez *Benita* i *von*, pa me čitajte, naopako, to jest zdesna nalijevo“ (isto: 163). Kada mu ukaže na to da je on Adolf Hitler, pripovjedač se od šoka preobrazi u papagaja. Taj fantastičan element biva još neobičnijim kad pripovjedač dalje priča kako ne zna koliko je točno vremena proveo kao papagaj. Papagajima vrijeme drugačije prolazi nego ljudima, kako kaže, te se čini kao da vrijeme ni ne protječe. Poslije će reći kako su mu drugi zamjerali što se „onda, kad se od čovjeka tražila ljudska riječ, mudro (...) preobrazio u papagaja“, jedni su ga i optuživali da je „svjesno ušao u papagaje“ i da je „podupirao japansku terorističku organizaciju 'Ašatsu'“ (isto: 164). Preobrazba u papagaja može se protumačiti kao podupiranje fašizma i zla koje je sa sobom donio. Kad se tražilo da se ljudski istupi i govori i djeluje protiv fašističkog režima, on je poput papagaja samo besmisleno ponavljao prazne riječi, ono što čuje.

Igra riječi proteže se kroz cijeli tekst. Počevši od imena naslovnoga lika koji je spoj imena Benito (Mussolini) i anagrama imena Adolfa Hitlera, preko klicanja *jah Reltih* pa do japanske terorističke organizacije Ašatsu, što je čitajući unatrag ustaša, sve to ukazuje na nasilje i tiraniju. Benito, za kojega se mislilo da je umro na kraju rata, pojavljuje se ponovno, ne nalikujući na sebe, i pripovjedaču najavljuje nova razaranja. Benitovo uskrsavanje može se čitati kao poruka da zlo

zapravo nikada ne umire. Uvijek će se pojaviti neki novi totalitarni režim, kao što se događalo u prošlosti, događat će se i u budućnosti; povijest se uvijek ponavlja.

Morana Čale u svojem članku u metamorfozama likova, vremenski i prostornoj vrtoglavoj prožetosti zbivanja, izobličenu enciklopedijskih pojmova, naziva i činjenica, nevjerojatnom razgovoru umetnuta pripovjedača s povratnikom iz mrtvih, neizvjesnosti oko pitanja je li sve samo priviđenje u ludilu i san ispričan kao iskustven događaj, vidi odlike kojima Bahtin opisuje menipeju (2016: 228). Menipeja je žanr koji je teško precizno uokviriti i može je se smatrati pretečom moderne fantastične književnosti (isto: 228). Ovoj se priči može pripisati atribut fantastična: javlja se nedoumica u istinitost pripovijedanja, likovi u priči ne vjeruju u fantastične događaje i sam pripovjedač u njih sumnja. U priči je prisutno poigravanje povijesnim činjenicama, naročito kada Benito opisuje neke događaje iz Drugog svjetskog rata u kojima se briše granica između fikcije i povijesti. Narušuju se konvencije realističnog pripovijedanja: oko središnjeg fantastičnog događaja uspostavlja se priča, ali se ne slijedi jasnu fabularnu strukturu. Pripovjedač odmah na početku kazuje kako nije siguran u ono o čemu pripovijeda, čak i prije nego započne, te tako odmah navodi čitatelja da sumnja u ispričanu priču. Spominjali smo kako se fantastična pripovijest mijenjala od klasične, romantičke pripovijesti do moderne. Ova pripovijetka nam to dobro ilustrira poigravanjem na svim razinama, od strukture novele i fantastičnoga žanra, preko pripovjedača, do leksika. „Marinković nalazi fantastično s ovu i onu stranu zbiljskog; polazi od mogućeg da bi čovjeka zaveo u labirint irealnog, pri tom aludirajući na ono što se čovjeku doista događa“ (Donat 1975: 47).

Prema fantastičnim teorijskim okvirima ova se pripovijetka približava fantastično-čudnom podžanru (Todorov). Vjerojatno postoji racionalno objašnjenje za natprirodne događaje: ili je sve bio samo san ili je plod pripovjedačeva ludila. Petzold bi ovu pripovijest svrstao u subverzivni model u kojem se svijet čini *normalnim* dok se nešto neobično ne dogodi što pomuti čitateljevo shvaćanje stvarnosti i njegov osjećaj sigurnosti. U teoriji fantastike pojam subverzivnosti koristi se na različite načine. Tako Rosemary Jackson piše da subverzivnost uočavamo ako pratimo na koje načine mnoga fantastična djela potkopavaju jedinstvo vremena, prostora i lika i dovode u pitanje vjerodostojnost fikcionalnog prikaza tog jedinstva, što je karakteristično i za ovu novelu. Morana Čale u njoj prepoznaje dvojaku subverzivnu funkciju fantastike: kao satire fašizma,

nacizma i kulta diktatorskih ličnosti u Drugom svjetskom ratu te kao satire kultova ličnosti i totalitarnoga sustava u Hladnom ratu (2016: 236).

7. 4. Vladan Desnica: *Delta*²⁹

U ovoj noveli jedan običan slučaj nestanka pretvara se u nešto neobično. „Neki čovjek izašao je jednog dana iz kuće, i nikad se više nije vratio“ (Desnica 1975: 307). Pripovjedač priča o nestanku toga čovjeka kao da piše nekakav izvještaj. Isprva se doima kao da je riječ o kriminalističkoj priči – potraga za nestalim čovjekom i iznošenje različitih pretpostavki što mu se moglo dogoditi, gdje bi mogao biti. Pretpostavke prvo kreću od vjerojatnijih do onih manje vjerojatnih: „mogao završiti pod kotačima auta“, „ubili [ga] zlikovački tipovi, radi pljačke ili iz ma koje druge pobude“, „hipoteza samoubistva“, „možda je, po prethodno dogovorenom planu, pobjegao s artisticom“, „bio član neke tajne (terorističke, vjerske, iluzionističke ili već bogzna kakve) sekte, družbe, klana ili lože“ (isto: 309–310). Na kraju se uopće ne saznaje što se nestalome čovjeku dogodilo, ali pripovjedač postaje pomalo opsjednut njegovim nestankom i rekonstruira događaj zamišljajući gdje je čovjek sve mogao otići. Pripovjedačeva opsesija događajem u noveli podsjeća na Čapekove novele u kojima se također javlja opsesija rješenjem neobične zagonetke.

Pripovjedač smatra „kad je u pitanju enigma, besmisleno je ići putem najvjerojatnijeg: da se radilo o najvjerojatnijem, enigme ne bi ni bilo. Naprotiv, baš tu dolazi do primjene fantazija“ (isto: 308). Do spoznaje se dolazi neznanjem: „Trebalo i našem neznanju dati što je njegovo, a i objektivnoj stvarnosti – inače tako banalnoj i toliko inferiornoj u poređenju s našom sposobnošću zamišljanja – lojalno priznati one izuzetne prigode kad je pokazala više fantazije nego mi“ (isto: 308). U ovom slučaju neznanje vodi cjelovitoj spoznaji (Kuvač-Levačić 2013: 102). Desnica se time nastavlja na hrvatsku fantastičnu književnost u kojoj se može pronaći „suštinski način spoznavanja i razumijevanja transcendentnog koji se stječe s poteškoćama, a sadržan je u mističkoj ideji neznanja (isto). Pripovjedač rekonstruira misterij nestalog čovjeka „dopustivši mu susret s nepoznatim i neizrecivim“ (isto) i tako vodeći njega, ali i čitatelja, u „deltu mogućnosti“ (Desnica 1975: 312). U noveli se javlja ontološki i spoznajni sraz između imaginarnog i zbiljskog, o čemu smo već pisali u poglavlju o funkcijama fantastike, što upućuje na zaključak kako se zbilja ne

²⁹ Objavljeno u zbirci *Fratar sa zelenom bradom* 1959. godine.

može svesti na jedinstvenu shemu prikazivanja, kao i da nema utemeljenosti u jednoznačnim interpretacijama (Peruško 2018: 92–93).

U jednom trenutku policija pronade leš koji supruga nestalog mora identificirati. Na sebi je imao kaput marke Kozmopolis, „a prema iskazu najbližih, nestali je nosio uprav takav ogrtač“ (isto: 309). Leš je imao i cipele marke Goliath kakve je nosio i nestali. Tu marku cipela i kaputa nose brojni ljudi, što se ističe brojem prodanih kaputa i izjavom da su takve cipele „nosili veoma široki slojevi“ (isto: 319). Na taj način se naglašava i uniformiranost ljudi koji nose istu odjeću i obuću, žive iste živote, nema individualnosti. Simbolika nazivâ Kozmopolis i Goliath upućuje na *širinu* odnosa među ljudima, „veličinu cilja kojemu čovjek stremi, pa samim tim i na jedan koncept čovjeka“ (Vladušić 2017: 506)³⁰. Vladušić dalje razrađuje kako je Kozmopolis dio prosvijećenosti koja želi pretvoriti cijeli planet u grad, odnosno preobraziti ga u prostor Razuma (isto). Goliath jasno upućuje na diva Golijata iz Biblije kojega je pobijedio David koji je bio dvostruko manji od njega. Goliath predstavlja čovjekovu svemoć i podčinjenost cijeloga planeta Razumu koji pak simbolizira metafora grada (isto). Ako spomenute motive čitamo na taj način, onda je simbolika odbacivanja kaputa i cipela, jer su mu postali preteški, još naglašenija:

„Da, to je ogrtač! Pretežak je. Svuče i odbaci od sebe hubertus marke 'Kozmopolis'. Zatim sjedne na travu i izuje cipele 'Goliath'; i one su preglomazne, sa svojim gumenim đonom; nepodesne za ovakvo lagano hodanje“ (Desnica 1975: 312).

Protagonist odbacuje „težinu planetarnog projekta“ i distancira se od „koncepta čovjeka koji je podoban njegovom ostvarivanju“ (isto). Težini života i svijeta suprotstavlja se lakoća življenja i postojanja. Čovjek osjeća težinu jer se kreće jednim putem bez cilja, koji mu je nametnulo moderno društvo, a koje se rješava čim se nađe na putu mnoštva mogućnosti. Simbol delte predstavlja čovjekovu žudnju za mogućim životnim alternativama. Osim kaputa i cipela, protagonist odbacuje i novčanik: „Tad izvuče lisnicu s legitimacijom i s nešto sad već suvišnog novca, i baci je u grm. Tako, sad je još laganiji!“ (Desnica 1975: 312) čime se ukazuje da mu i vlastiti društveni identitet predstavlja težinu koju više ne može podnijeti (Vladušić 2017: 506).

„U jednoj ćeliji, negdje u dnu malog mozga, ne većoj od zrna gorušice, proklija davno ukopano sjećanje. Kao dječak, u snu je otkrio kako se pliva zrakom. Bilo je sasvim lako“ (Desnica

³⁰ Citati preuzeti iz članka Slobodana Vladušića slobodno su prevedeni sa srpskog jezika.

1975: 312). Motivi djetinjstva, sna i lebdenja zrakom također se vežu uz odbacivanje težine koja sputava protagonista. Vladušić ističe kako je metafora lebdenja zrakom (suprotnost kretanja po zemlji) neophodna da bi se put s jednim ciljem zamijenio deltom putova koja nudi protagonistu mogućnost da istovremeno prolazi svima njima (2017: 506):

„Pokuša opet ići dvjema stazicama u isti mah, pa trima, pa četirima: stvarno ide! Evo, čitava delta je moja! Samo da se ne probudim, samo da se ne probudim! Stisnu jače vjeđe – i pođe svim stazicama odjednom” (Desnica 1975: 312).

Fantastični događaj, koji bi se u ovoj noveli točnije mogao svrstati i u kategoriju čudnoga, u noveli ukazuje na egzistencijalna pitanja poput tjeskobe, otuđenosti i preispitivanja životne svrhe. Već smo spominjali kako je to često u fantastičnim pripovijestima u modernizmu. U ovoj se noveli u jednomu dijelu tematizira odnos stvarnosti i mašte/fantazije što joj pridaje metatekstualnu dimenziju (vidi Desnica 1975: 308). Središnji događaj mogao bi pružiti poticaj ljudskoj fantaziji, ali ponekad i sama empirijska stvarnost može dati rješenje koje nadmašuje fantaziju. Jackson piše o tome kako fantastika zaokreće i kombinira elemente iz svakodnevnoga svijeta te tako proizvodi nove začudne spojeve (2009: 4) što vidimo u ovoj noveli kada se običan nestanak jednoga čovjeka razradi neobičnim, začudnim elementima. Ista autorica također spominje odnos fantastike prema zbilji koji se temelji na negaciji, osporavanju zbilje (isto: 13) što vidimo u motivu odbacivanja cipela Goliath, ogrtača Kozmopolis i novčanika s dokumentima koji predstavljaju stvarnost. Ako se fantastika, prema R. Jackson, definira kao književnost potisnute želje, žudnje za apsolutnim smislom (Jackson 2009: 104), žudnje za svime što simbolički poredak odbacuje kao neprihvatljivo i nedopušteno, ova se novela može dobro uklopiti u tu definiciju.

7. 5. Krsto Špoljar: *Paramnezija*

Paramenzija označava lažno sjećanje, sjećanje na događaje koji se nikada nisu zbili. Stoga sam naslov dovodi u pitanje radnju novele: jesu li se događaji iz priče uopće zbili? Time polako ulazimo u nedoumicu oko predstojećih događaja i pouzdanosti samog pripovjedača. Podnaslov *Smrt slavnog majstora* ukazuje na temu kojom će se novela baviti. Time je uspostavljen okvir priče.

Priča započinje opisivanjem ostarjeloga umjetnika i njegova života. Lik umjetnika, kao osobe koja pokušava osmisliti svoj život kroz umjetničko stvaranje, često se koristi za

tematiziranje te problematike. Umjetnik je ostario: „Još i na onim rijetkim i sad već povijesno značajnim fotografijama iz mladih dana, njegovo čelo i obrazi bili su iskrižani energičnim linijama i borama, tijekom vremena primjećivao je da su postale dublje i pretvarale se u chiaroscuro ateliera u prave crne brazgotine“ (Špoljar 1975: 377–378). Starost mu donosi gubitak stvaralačke moći:

„I zatim, kako su prolazili dani te neočekivane i puste slobode, uvijek nekako isti i bez novih otkrića, njegov prošli život postajao je sve udaljeniji i nejasniji, i jamačno ne bi više prepoznao ni jedno od svojih djela, pa čak je i s vremenom postao toliko tuđ onom čovjeku, kojeg je tijelo još uvijek nosio, da je naišavši u atelieru na kakav katalog svojih brojnih izložbi s koloriranim autoportretom na naslovnoj stranici, govorio o samome sebi u trećem licu“ (isto: 378).

Protagonist više nema doticaja s osobom koja je nekoć bio, s onim umjetnikom koji je „bio (je) opsjednut obdarenošću da stvara svijet“ (isto: 381). Iako je rekao sam sebi da se to njemu neće dogoditi, da neće biti kao i ostali umirovljenici, ipak je postao dio „jednoličnog niza grozne tamnosive odjeće“ (isto: 379). Motiv sjećanja, pamćenja, nagoviješten u naslovu, ostvaruje se tako što se umjetnik više ne sjeća detalja iz svojega života: „i kao da je zaglupljen i onijemio ništa nije htio obnoviti u sjećanju od svog prošlog opstanka, iz kojeg su postupno nestajali likovi koji su ga dotad okruživali“ (isto: 378). Prepušta se zaboravu, što se može čitati kao jedan oblik stanja pred samu smrt. Brišu se granice običnog i poznatog (Donat 1875: 48).

Protagonist susreće Djevojku u bijelom koja mu predstavlja želju za životom i stvaranjem:

„Ipak, s tim neobičnim osjećajem nasluta, jednog od sljedećih dana odbacio je lažne umirovljeničke prnje u koje se, sad je vjerovao, samo privremeno obukao (...) i da je jedino zbog njene pojave pristao na povratak u svijet za koji je mislio da mu ne pruža više ni jednu jedinu mogućnost“ (isto: 380–381).

Ona ga podsjeća na slike poluusnulih božica iz „cinquecenta ili seicenta tako nazočnim u olujnom pejzažu“ (isto: 380). Djevojku u bijelom doživljava kroz umjetničke oči, ona postaje motiv slikarske ljepote. Ona ga potiče da ponovno ispiše svoj život:

„U tom stvaralačkom oblikovanju iza zamućenih zjenica i sam je postajao neki drugi čovjek (...) A taj po njemu izgrađen svijet sadržavao je, ako prije i brojne njegove slike, mnoštvo pojedinosti prepoznatljivih iz njegove prošlosti (...) I misao se postupno pretvarala u pravu stvarnost njegova nenapisanog ali zato posve oživljenog životopisa (...) U toj sjajnoj ispupčenoj površini vještačke zbilje bez

ljage u idilično zamišljenoj pripovijesti harmoničnog života, sretnih slučajeva i opstanka bez sukoba i naglih obrta sudbine, jedne je večeri boravio s Djevojkom u bijelom na Trastevere...“ (Špoljar 1975: 382).

Protagonist je vjerovao da će uz nju nadvladati prolaznost i samu smrt: „Uz Djevojku u bijelom (...) cilj je napokon postignut, svojstvo i mogućnost da nadvlada prolaznost i smrt“ (isto: 383), što simbolizira vjeru u umjetnost koja može nadvladati život i smrt. No uskoro dolazi do otriježnjenja: „Probudio se iz sna, golem starac zlovoljna izgleda sav izbrazdan i namreškan, ukaljan nečistoćom kao i izblijeđena tkanina trošnog naslonjača“ (isto). Naturalistički prikaz tjelesnoga propadanja nakon buđenja iz sna kontrast je samome snu u kojemu je umjetnik mlad i veselo pleše sa Djevojkom u bijelom. Motiv sna budi nedoumicu u to je li protagonist uopće vidio Djevojku u bijelom. Djevojka u bijelom zapravo je smrt: „Bila je to njegova smrt koja ga je pratila svakog dana“ (isto: 384). Paramnezijom, odnosno lažnim sjećanjem, želio je izbjeći smrt koja mu se neminovno spremala.

Kako smo već pisali, u noveli je prisutna nedoumica između zbilje i fikcije: nismo sasvim sigurni je li djevojka protagonistova projekcija i u kojemu trenutku postaje njegovom projekcijom. U tomu narušavanju realističnoga okvira pripovijedanja uočava se subverzivnost književnoga teksta, o čemu piše Jackson. Glavni događaj koji pokreće radnju u noveli je susret umjetnika s Djevojkom. U početku u njemu nema ništa neobično, fantastično, sve je slično dogovornoj stvarnosti. No na kraju motivima sna i smrti, točnije otkrivanjem da je Djevojka zapravo smrt, novela zadobiva fantastične elemente. Ako bismo ovu novelu pokušali svrstati u jedan od žanrova kako ih je odredio Todorov, mogli bismo je svrstati u kategoriju čudesnoga jer se na kraju teksta javlja natprirodno objašnjenje događaja. Brooke-Rose uvodi kategoriju nestvarno kao stvarno (u kojoj prevladavaju realistični pripovjedni postupci kojima se predstavlja ono što je čudno) pod koju ova novela spada jer se motiv smrti prikazuje kao djevojka. Zgorzelski piše da fantastična književnost pretpostavlja konfrontaciju poretka empirijske stvarnosti s drugačijim poretkom što se može uočiti u noveli *Parmanezija*. Prema Petzoldu novela spada u subverzivni model u kojemu je stvarnost u tekstu slična opće prihvaćenoj, ali se ipak dogode neki elementi koji je uzdrmaju. Ova bi se novela također dijelom mogla svrstati i u deziderativni modeli u kojemu je svijet iz teksta bolji od *našega* i koji izražava najdublje ljudske želje. Njemu bi pripadao dio teksta o snu u kojemu čitatelj saznaje umjetnikove najdublje želje jer za njega je taj svijet bolji od onoga u kojemu se nalazi. *Paramnezija* time potvrđuje Petroldovu tezu da se u književnim tekstovima često može

pronaći više uspostavljenih odnosa sekundarnoga svijeta (koji je stvoren u tekstu) i općenito prihvaćene stvarnosti.

7. 6. Antun Šoljan: *Brod u boci*

Pripovjedač, koji je ujedno lik, otvara priču pripovijedajući o muzejima. Svi muzeji u kojima je bio su mu se pomiješali te se ne sjeća u kojemu je gradu bio i u kojemu točno muzeju kada se odvijala priča koju će ispričati: „proždrljivo pamćenje mi ih je sve izmiješalo (...) kao da se svi nalaze u jedinom nestvarnom gradu na obali nekog davnog i nestvarnog mora“ (Šoljan 1975: 385). Time baca sumnju na pouzdanost pripovijedanog. U muzeju ga je zainteresirao izložbeni primjerak broda u boci, koji nije imao nikakvu pločicu s imenom niti ikakvo objašnjenje. Pripovjedača su oduvijek fascinirali brodovi u boci, toliko da bi sanjao da ih sam gradi. Miješaju mu se san i java: „Možda to nisam sanjao, možda je to stvarno i bilo u nekom mom drugom životu, jer je san bio jasniji od jave, zadatak važniji od mog sadašnjeg života“ (isto: 386), što je još jedan pokazatelj nepouzdanosti pripovjedača i izvor nedoumice čitatelja. Gradnja broda u boci težak je i zahtijevan posao („Zato znam možda bolje nego drugi, koja je to muka i mora; morate imati mnogo strpljivosti da izgradite takav brod, i mnogo ljubavi da smognete takvu strpljivost“ [isto: 386]), koji bi se mogao čitati kao simbol čovjekova stvaranja, a možda i stvaranja umjetničkog djela.

Pripovjedač je toliko fasciniran brodom da ga dugo promatra, sve do zatvaranja muzeja. Stari mu čuvar tada govori da je unutra živi brod:

„(...) kapetan i momčad voljeli [su] taj svoj brod – nastavio je žurno šaptati čuvar – nisu imali drugoga, znali za drugoga. Željeli su vječno da plove (...) Svakako, oni su to zaželjeli tako jako, da im je želja ispunjena. Možemo reći da ju je netko ispunio ili da se slučajno ostvarila, prirodnom greškom. (...) Sve je kao pravo. (...) Vrijeme stoji, samo plovidba traje“ (isto: 388).

Artefakt koji je postao zbiljskim pravi je fantastični događaj. Motiv želje koja se ostvari izvan granica racionalnog podsjeća na bajku: kapetanu i posadi omogućeno je da plove do kraja života.

U drugome dijelu novele pripovjedač opisuje svoju večeru sa starim pomorcima. On sjedi kraj staroga kapetana koji pripovijeda, nikome posebno, o svojim iskustvima plovidbe. Priča o tomu kako su on i njegova posada stigli do kraja svijeta. Time privlači pripovjedačevu pozornost te ga on zamoli da mu pojašni kako je znao da je baš to bio kraj svijeta. „Nebo je bilo sve niže i

niže i onda se gotovo okomito pred nama spustilo u more kao golema zelenkasta pregrada od debelog stakla. Dotle smo stigli gdje valovi udaraju u to staklo, a iza stakla ništa, praznina, neka svjetla i neka tama“ (isto: 389). Plovidba i putovanje općenito vežu se uz Šoljanovo književno stvaralaštvo (Grgić 2012: 326). Oni tako, unutar egzistencijalizma kao tematske okosnice, postaju „alegorijom ili metaforom ljudskog života i potrage za njegovim smislom“ (isto). Tako bi se i u ovoj noveli motiv plovidbe³¹ mogao povezati sa spoznajom ili životnom svrhom, a staklo kao kraj svijeta mogao bi se tumačiti kao simbol granica ljudskog života i spoznaje. Kapetan i posada vidjeli su kako ih iza toga stakla gleda lice koje „ne može biti drugo nego lice božje“ (isto: 389). Pripovjedač je osjetio strah, anticipirajući odgovor na pitanje na koga je kapetana podsjetilo lice: „najviše je bilo slično vašemu“ (isto: 390). Fantastični elementi tako kulminiraju u raspletu, jer se ispostavlja da kapetan broda u boci, koji je vidio u muzeju, sjedi pokraj pripovjedača. Kada u *Brod u boci* putnici broda dođu do kraja svijeta i ugledaju božansku figuru, oni je mole i zaklinju, možda da im se obrati ili da ih pusti na slobodu. Božansko lice im nije odgovorilo, ignoriralo ih je „kao obično“ (isto: 390) te se posada otisnula natrag u poznate vode. Kako kraj aludira da je božansko lice zapravo bilo pripovjedačevo, u tomu možemo iščitati kako su ljudi sami svoji stvoritelji koji su sami sebi odredili granice vlastite slobode – nitko drugi ih neće spasiti. *Brod u boci* tako odbacuje tradicionalni prikaz božanstva. Simbolika broda u boci kao čovjekova stvaranja stoga se zaokružuje.

Nedoumica i nesigurnost traju do kraja čitanja teksta. Bismo li ovaj tekst mogli svrstati u čisto fantastično, prema Todorovljevu određenju? Cijelo vrijeme čitatelj je svjestan fantastičnih događaja koji se odvijaju i cijelo vrijeme sumnja u njih; nema nekog racionalnog, a ni natprirodnog objašnjenja za ono što se zbilo, ali kraj novele ipak ostaje u području čudesnog. Svijet teksta u početku izgleda *normalan*, ali onda se čitatelj susreće s događajima koji potiču nesigurnost u njegovo shvaćanje stvarnosti. Time bi ovaj tekst spadao u subverzivni model prema Petzoldu, a prema Zgorzelskom u fantastični nadžanr jer se u noveli pretpostavlja konfrontacija poretka empirijske stvarnosti s drugačijim poretkom. *Brod u boci* uvodi nas u jednu „čapekovsko-borgesovsku situaciju: pripovjedač otkriva dvije obratne perspektive u kojima se s druge strane

³¹ Motiv plovidbe i božje figure, kao i njezina razapinjanja podsjećaju na Krležinu dramu *Kristofor Kolumbo*. U drami naslovni protagonist i njegova posada putuju pod zvijezdama u nepoznato. Kolumbo želi mijenjati svijet, ali masa ga u tomu ne podržava te ga posada na kraju razapinje jer ne žele ploviti s njim u Nepoznato

promatrača uvijek nalazi apsurd koji se pojavljuje u izobličenom obličju fantastičnog“ (Donat 1975: 48).

8. Zaključak

Analizirajući odabrane književne tekstove, kako stranih, tako i hrvatskih autora, uočavamo da se fantastika u svima njima ostvaruje na različite načine. Ponekad su elementi fantastičnoga očiti i lako uočljivi (*Priča o tome kako je moj gradić potonuo*, *Brod u boci*, *Paramnezija*, *Preobrazba*, *Stopa*, *Stope*), a ponekad su blaži i ne nalaze se samo na strukturnoj razini nego su upisani na jezičnoj i metatekstualnoj razini (*Delta*, *Gost*, *Benito Floda von Reltih*). Ne možemo sve ove novele svesti pod zajednički nazivnik, ne spadaju pod iste kategorije u teoriji fantastike, ali svaka na svoj način nudi određeni model moderne fantastike. Kada smo pisali o vezi između modernizma i fantastike, uočili smo da je svako razdoblje koje koristi antimimetičke modele prikaza zbilje, koje propituje samu zbilju pogodno za pojavu fantastike.

Kafkina *Preobrazba* i Čapekove *Stopa* i *Stope* najavljuju egzistencijalizam koji će biti izražen u književnosti kasnoga modernizma. Najveći dio fantastične umjetnosti razvija se oko ideje straha i neprijateljstva prema nepoznatom i neobjašnjivom. Stoga se fantastika u kasnom modernizmu veže uz egzistencijalna pitanja. Fantastika ima spoznajnu i ontološku funkciju što možemo vidjeti u nekim novelama hrvatskih autora, bilo da govore o ljudima koji ne prihvaćaju ljudski i društveni napredak, uskogrudnosti duha (*Priča o tome kako je moj gradić potonuo*), o napuštanju jednoličnoga života i traženju novih mogućnosti (*Delta*), potrazi za životnom svrhom i ravnodušnosti božanstva (*Brod u boci*), želji za pobjeđivanjem prolaznosti i smrti (*Paramnezija*). Dakle teme koje su svojstvene kasnom modernizmu razrađuju se kroz fantastiku. *Gost* i *Benito Floda von Reltih* fantastiku razrađuju na drugačiji način. U *Gostu* se fantastika pronalazi u motivima upisanim u tekst koji utječu na ozračje novele, u elementima pučkoga vjerovanja, ali i u činjenici da je jedan običan događaj likovima u tekstu poprilično neobičan jer se nikada s njime prije nisu susreli. *Benito von Floda Reltih*, osim fantastičnih motiva, donosi i poigravanje samim žanrom fantastike, uvodeći groteskne i ironijske elemente.

Fantastika u hrvatskoj književnosti između avangarde i postmodernizma nema jednoznačnu definiciju i karakteristike, ali nema ih ni samo književnopovijesno razdoblje. U

cijelomu modernizmu vladaju različiti književni pravci i poetike stoga se to odnosi i na fantastiku. Možemo reći da fantastika nije nestala, samo je promijenila svoj oblik od onoga koji je imala u književnosti, primjerice, romantizma. Kafka i Čapek pokazali su kako fantastična pripovijest ima poveznica s modernizmom, a odabrani hrvatski autori kasnoga modernizma samo su nam potvrdili tu povezanost. Unatoč sklonosti književnosti toga razdoblja prema realističkim tendencijama, fantastika je uspjela pronaći svoje mjesto i dalje otvoriti vrata za književnu igru zbilje i fikcije koja će karakterizirati hrvatsku fantastiku postmodernizma.

Nakon teorijskih pregleda i interpretacije književnih djela, još se uvijek ne može sa sigurnošću ponuditi jedna opća definicija fantastike. Sveobuhvatne studije o fantastici nisu održive – to nam jasno pokazuju razni navedeni pokušaji teoretičara koji su pokušali definirati fantastiku, usustaviti je. U takvim se definicijama uglavnom ispusti jedno, a uključi drugo. Hoćemo li definirati fantastiku u odnosu prema zbilji? Ako hoćemo, koja je onda definicija zbilje?

Promišljajući o određivanju fantastike kao žanra, modusa, impulsa ili poriva, svaki od tih termina ima smisla. Fantastika kao žanr možda je najviše zastupljena u književnoj teoriji i analizama fantastičnih tekstova. No čitajući svaku teoriju koja nudi svoj odgovor, ima smisla fantastiku promatrati kao kategoriju nadžanra, modusa u koji bi onda bili uklopljeni žanrovi fantastične književnosti. Isto tako, na tom tragu i Hume definira fantastiku kao jedan od temeljnih poriva u književnosti, zajedno s mimezom.

Možda budućnost proučavanja teorije fantastike leži u fokusiranju teoretičara na određene dijelove, primjerice samo na vrstu (znanstvena fantastika, *fantasy* i sl.) ili književnopovijesno razdoblje u kojemu je ona zastupljena. Čini se da je razmišljanje i pisanje o teoriji fantastike posao koji nikada ne završava – uvijek ima neki novi tekst koji je promaknuo ili neki novi kut gledanja.

Na koji god način odlučili definirati fantastiku, sigurno je da se ona može pronaći u hrvatskoj književnosti od avangarde do postmodernizma. Krenuli smo od pretpostavke da u navedenom razdoblju nema mnogo književnih tekstova koji bi se smatrali fantastičnima zbog sklonosti neorealističkim tendencijama koje se u njemu javljaju. Ali fantastika se i u tim uvjetima javlja u književnosti. Spojila se s *velikim* temama kojima je kasni modernizam sklon, propitujući ljudsko postojanje i svijet u kojemu se nalazi. Realistični način pripovijedanja, koji se koristi u novelama u tomu razdoblju, narušava se intervencijama u strukturu teksta i prikazom zbilje u

književnomu tekstu. Fantastika nikada neće nestati, isto kao i ljudska sklonost nepoznatomu i odbačenomu, propitivanju svijeta oko sebe. Samo će se preobraziti u neki drugi oblik koji odgovara novomu književnopovijesnom razdoblju, dajući mu mjesto za iskazivanje onoga što nije stvarno ni nestvarno, preuzimajući elemente iz svakodnevnice kako bi stvorila nove, začudne spojeve.

9. Izvori

- Čapek, Karel. 1951a. Stopa. Prev. Ljudevit Jonke. U: *Izabrane pripovijetke*. Zagreb: Zora, 9–14.
- Čapek, Karel. 1951b. Stope. Prev. Ljudevit Jonke. U: *Izabrane pripovijetke*. Zagreb: Zora, 211–219.
- Desnica, Vladan. 1975. Delta. U: Branimir Donat – Igor Zidić (ur.) 1975. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 307–312.
- Kafka, Franz. 1997. *Preobrazba*. Prev. Svevlad Slamnig. Zagreb: SysPrint.
- Kaleb, Vjekoslav. 1975. Gost. U: Branimir Donat – Igor Zidić (ur.) 1975. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 299–306.
- Marinković, Ranko. 2004. Benito Floda von Reltih. U: *Ruke*. Rijeka: Otokar Kršovani, 152–171,
- Šoljan, Antun. 1975. Brod u boci. U: Branimir Donat – Igor Zidić (ur.) 1975. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 385–390.
- Šop, Nikola. 1975. Priča o tome kako je moj gradić potonuo. U: Branimir Donat – Igor Zidić (ur.) 1975. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 291–298.
- Špoljar, Krsto 1975. Paramnezija. U: Branimir Donat – Igor Zidić (ur.) 1975. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 377–384.

10. Literatura

Brooke-Rose, Christine. 1981. *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cornwell, Neil. 2017. Nekoliko definicija: Todorov et. al. Prev. Predrag Raos. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, Split, XLIII, 4–6: 4–31.

Čale, Morana. 2016. Braća i rođaci iz noćne more: Benitovo bdijenje. U: Cvijeta Pavlović – Vinka Glunčić-Bužanić – Andrea Meyer Fraatz (ur.) 2016. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: problem zbilje*. Split – Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 225 – 239.

Donat, Branimir. 1975. Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi. U: Branimir Donat – Igor Zidić (ur.) 1975. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 7–56.

Durst, Uwe. 2017. Sustav zbilje. Prev. Jelena Spreicer. U: Peruško (ur.) 2017: 287–297.

Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.

Grgić, Kristina. 2012. Hvar kao „izgubljeni zavičaj“ Šoljanova pjesništva. U: Dubravko Jelčić – Boris Senker – Vinka Glunčić-Bužančić (ur.) 2012. *Dani hvarskoga kazališta. Hvar – književnost i kazalište*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Split: Književni krug, 38 (1): 322–340.

HKE = *Hrvatska književna enciklopedija*. 2010. Sv 1: A–GI. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York – London: Methuen.

Hume, Kathryn. 2017. Kritičko proučavanje fantastike. Prev. Predrag Raos. U: Peruško (ur.) 2017: 77–109.

Ivačić, Matija. 2016. Karel Čapek i „renesansa“ češke kriminalističke proze 1958 – 1969. *Sic: časopis za kulturu, književnost i književno prevođenje*, Zagreb, VII, 1: 1–18.

Jackson, Rosemary. 2009/1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London – New York: Routledge.

Jelčić, Dubravko, 2004. XX. stoljeće. U: *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić, 340–614.

Kravar, Zoran. 2010. *Kad je svijet bio mlad. Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Zagreb: Ubiq.

Krležijana. Sukob na ljevici. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773> [pregled 5. 2. 2021].

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

Lachmann, Renate. 2002. Opaska o fantastici. Prev. Davor Beganović. U: Davor Beganović – Vladimir Biti (ur.) 2002. *Phantasia, Memoria, Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska, 9–17.

Lotman, Jurij Mihajlovič. 2001/1970. *Struktura umjetničkog teksta*. Prev. Sanja Veršić. Zagreb: Alfa

Pavičić, Jurica. 1996. Neka pitanja fantastične književnosti. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, Split, XLIII, 4–6: 133–147.

Peleš, Gajo. 1996. Povijesno proučavanje književnosti: primjer – realizam. *Umjetnost riječi*, Zagreb, XL, 2–3: 153–168.

Peruško, Tatjana. 2018. *U labirintu teorija. O fantastici i fantastičnom*. Zagreb: hrvatska sveučilišna naklada.

Petzold, Dieter. 1996. Fantastična književnost i srodni žanrovi. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, Split, XLIII, 4–6: 68–76.

Rabkin, Eric. 1996. Fantastično i žanrovska kritika. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, Split, XLIII, 4–6: 105–125.

Slabinac, Gordana. 1996a. Povuci crnog mačka za rep, ili o dešifriranju fantastičnog. U: *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 93–106.

- Slabinac, Gordana. 1996b. Fantastični impuls moderne književnosti. U: *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 107–140.
- Solar, Milivoj. 1997. Predgovor. U: *Kafka 1997*: V–XVI.
- Solar, Milivoj. 2003. Modernizam. U: *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 266–334.
- Solar, Milivoj. 2007. *Književni leksikon: pisci, djela, pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska
- Suvin, Darko. 2012. *Preživjeti potop: fantasy, po-robljenje i granična spoznaja*. Zagreb: Mentor
- Šicel, Miroslav. 1997. Književnost 20. stoljeća. U: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, 157–264.
- Todorov, Tzvetan. 1987/1970. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
- Tolkien, J. R. R. On Fairy Stories. <https://coolcalvary.files.wordpress.com/2018/10/on-fairy-stories1.pdf> [pregled 1. 2. 2021.]
- Vladušić, Slobodan. 2017. Desnica i postmoderni plutajući subjekt. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Novi Sad, XLI (1), 41(1): 497–510.
- Žmegač, Viktor. 1998. Između zbilje i pučke mitologije. U: Frangeš, Ivo – Žmegač, Viktor. 1998. *Hrvatska novela: interpretacije*. Zagreb: Školska knjiga, 339–354.

11. Sažetak/Summary

Diplomski rad započinje teorijskim pristupima fantastičnoj književnosti. Mnogo je teoretičarki i teoretičara koji se bave teorijom fantastike stoga je i mnogo definicija i pokušaja usustavljanja. Tzvetan Todorov jedan je od prvih teoretičara koji je napisao sveobuhvatnu studiju fantastike. Mnogi kasniji teoretičari koji su se u nekoj mjeri ili nastavljali na njegov rad ili ga kritizirali svakako su stupali u dijalog s njegovom studijom. Jedna od najvećih nesuglasica na području teorije je diferenciranje fantastike prema kategorijama žanra (kako ju je prvi odredio Todorov), modusa (nadžanrovske kategorije), svojstva (tematski element koji se javlja u djelu, ali

ne mora biti žanrovski dominantan) ili impulsa (ostvarenja imaginacijskog procesa u djelima koja ili pripadaju fantastičnome žanru ili pokazuju neka fantastična obilježja). Teorijsko poglavlje donosi i neke funkcije fantastike, kao i dihotomiju između realističnoga i fantastičnog koja je, iako postoji više opreka vezanih uz fantastiku, izdvojena jer se od tog realističnoga, zbiljskog najčešće polazi pri definiranju fantastike. Rad u drugome dijelu donosi književnopovijesno određenje razdoblja koje je istaknuto u naslovu: od avangarde do postmodernizma. Postoji više naziva za to razdoblje, kao što su kasni modernizam, druga moderna, književnost s realističkim tendencijama. Iznosi se veza između fantastike i modernizma koja se ogleda u njihovu kršenju mimetičkih prikaza zbilje. Također se donose analize i interpretacije odabranih autora hrvatske (Nikola Šop, Vjekoslav Kaleb, Vladan Desnica, Antun Šoljan, Krsto Špoljar i Ranko Marinković) i svjetske (Franz Kafka i Karel Čapek) književnosti. Na kraju rada nudi se zaključak književnih analiza i interpretacija. Ne postoji jednoznačan model fantastike u hrvatskoj književnosti od avangarde do postmodernizma, ali postoje neke poveznice među navedenim autorima.

Ključne riječi: teorija fantastike, fantastična književnost, hrvatska književnost od avangarde do postmodernizma, Franz Kafka, Karel Čapek, Nikola Šop, Vjekoslav Kaleb, Ranko Marinković, Vladan Desnica, Krsto Špoljar, Antun Šoljan

This thesis begins with theoretical approaches to fantastic literature. There are numerous theoreticians/authors working in the field of the fantastic, which has led to numerous definitions and attempts at systematization. Tzvetan Todorov was one of the first to author an all-encompassing study of the fantastic. Most theoreticians who came after Todorov either followed in his footsteps or opposed him, but certainly interacted with his study. One of the biggest points of contention in this field of theory is the differentiation of the fantastic according to categories of genre (as Todorov first posited), mode (a suprageneric category), property (thematic elements present in a work that are not necessarily prevalent in the genre) and impulse (the imaginative process in works either belonging to the fantastic or possessing some of its attributes). This is discussed further in the theoretical overview. The chapter on theory introduces some functions of the fantastic, as well as the dichotomy between the real and the fantastic. Although there are multiple dichotomies related to the fantastic, this one is singled out because the real or factual is most frequently used as a starting point when defining the fantastic. The second part of the thesis

discusses the possible designations of the literary-historical period from the avant-garde to postmodernism. Multiple terms are used in reference to this period, such as late modernism or „druga moderna“. There is an affinity between the fantastic and modernism, arising from their common tendency to deviate from mimetic representation of reality. The chapter also includes analyses and interpretations of selected Croatian authors (Nikola Šop, Vjekoslav Kaleb, Vladan Desnica, Antun Šoljan, Krsto Špoljar and Ranko Marinković), as well as international writers (Franz Kafka and Karel Čapek). The final part of the thesis presents conclusions drawn from these analyses and interpretations. There is no uniform model of the fantastic in Croatian literature from the avant-garde to postmodernism but there are links between selected authors.

Keywords: theory of the fantastic, fantastic literature, Croatian literature from the avant-garde to postmodernism, Franz Kafka, Karel Čapek, Nikola Šop, Vjekoslav Kaleb, Ranko Marinković, Vladan Desnica, Krsto Špoljar, Antun Šoljan