

Fantastika Gorana Tribusona

Vučemilović-Grgić, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:445283>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-30**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost i povijest

Ivana Vučemilović-Grgić

Fantastika Gorana Tribusona

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Helena Sablić Tomić

Osijek, 2012.

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	3
1. UVOD.....	4
2. FANTASTIKA GORANA TRIBUSONA.....	5
2.1. MLADA PROZA, BORGESOVCI ILI FANTASTIČARI.....	5
2.2. DOLAZAK NA HRVATSKU KNJIŽEVNU SCENU.....	7
2.3. GORAN TRIBUSON – FANTASTIČAR.....	9
2.3.1. Subverzivnost i epistemološka dominantna.....	10
2.3.2. Demonsko, halucinatorno, neobjašnjivo.....	11
2.3.3. Hinjeni realizam.....	13
2.3.4. Kumulativna i konvertivna fantastika.....	14
2.3.5. Priklanjanje čudesnom.....	17
2.4. FANTASTIKA- TEME I POSTUPCI U TRIBUSONOVOJ PROZI.....	18
2.4.1. Ja-teme i ti-teme.....	19
2.4.2. Intertekstualnost.....	19
2.4.3. Manirizam.....	20
2.4.4. Odnos čitatelja i teksta.....	22
2.4.5. Beskonačna regresija.....	23
2.4.6. Intermedijalnost.....	24
2.4.7. Alkemija, predviđanje budućnosti i inventar neobičnosti.....	25
2.5. <i>PRAŠKA SMRT</i> – PRIMJER FANTASTIČNOSTI.....	27
2.6. KRATKA FORMA.....	30
2.7. FANTASTIČNI ROMAN I TZV. ASCEHENRETHEROV TROKUT.....	32
3. ZAKLJUČAK.....	38
4. IZVORI I LITERATURA.....	40

SAŽETAK

Poslijeratnu hrvatsku književnost obilježavaju dvije dominantne struje koje do početka sedamdesetih godina gube svoj značaj. Modele krugovaša i razlogovaca u pedesetima i šezdesetima tako zamjenjuje kratka proza nove generacije koja izmiče pred tradicijom. Kritičari ih obuhvaćaju nazivom *mlada proza* ili *fantastičari*, a vrata hrvatske književnosti im otvara *Studentski list* u jesen 1969. rubrikom kratka priča. Od tada pa do kraja sedamdesetih godina fantastičari sustavno objavljuju svoje priče, a među njima pronalazimo i Gorana Tribusona. Nemaju svoj list, ne sudjeluju na književnim tribinama, a povezuje ih samo slučajno poznanstvo i tematika kojom se bave. Fantastičari stvaraju hrvatski fantastičarski opus, ali svaki pisac donosi svoj model unutar te fantastike. Tribusonova fantastika odstupa od prosvjetiteljskog modela pisanja, odbacuje društvenu ulogu književnosti te nam donosi fikcionalni svijet koji biva uokviren isprepletanjem realnog i nadrealnog, uvođenjem demona, čarobnjaka, vidovnjaka, tematiziranjem okultnog, iracionalnog, neobičnog i čudesnog. U Tribusonovom stvaralaštvu dominira subverzivnost, epistemologija nasuprot ontologije, igra i ironija nasuprot društvene angažiranosti. Uvodi čitatelja u svijet fikcije i daje mu aktivnu ulogu u neobičnim pričama. Okreće se tradiciji manirizma, stil obogaćuje arhaizmima pritom tražeći čitatelja erudita koji ne uviđa razliku između jave i sna, a zatim sve uokviruje u kratku proznu vrstu. Nakon objavljivanja nekoliko zbirki fantastične proze (najbolji predstavnik *Praška smrt* iz 1975.), Tribuson se okreće i romanima pri tome uspostavljajući tzv. Aschenreitherov trokut koji čine romani *Snijeg u Heidelbergu*, *Čuješ li nas*, *Frido Štern* i *Ruski rulet*. Nakon toga, početkom osamdesetih godina Tribuson se još jednom vraća na područje fantastike romanima *Potonulo groblje* i *Sanatorij*.

KLJUČNE RIJEČI: fantastičari, subverzivnost, manirizam, kratka proza, Aschenreitherov trokut

1. UVOD

Govoreći o fantastici u hrvatskoj književnosti pronalazimo mali korpus antologije fantastike hrvatske književnosti. Od Jorgovanića do Šimunovića, Gjalskog, Marinkovića, Šoljana, fantastika nije činila velik opus hrvatske književnosti i može se nabrojati svega nekoliko primjera toga žanra, a tek u sedamdesetim godinama 20. stoljeća ostvaruje svoj puni potencijal i utjecaj. Cilj je ovog diplomskog rada prikazati i analizirati fantastiku u suvremenoj hrvatskoj književnosti i to preko najreprezentativnijeg predstavnika žanra. Pritom se misli na fantastičara Gorana Tribusona, koji je činio prvi naraštaj hrvatskih književnika potpuno okrenutih fantastičnoj književnosti, i na njegov fantastičarski opus od zbirki do romana.

Rad se temelji na literaturi koja o fantastici donosi detaljnija promišljanja poput Cvetana Todorova i njegove knjige *Uvod u fantastičnu književnost* te autorima koji su prvi započeli kritički osvrt na hrvatske fantastičare. Tu ubrajamo Branimira Donata i *Astrolab za hrvatske borgesovce*, Velimira Viskovića i njegovu knjigu *Mlada proza* te knjigu Jurice Pavičića *Hrvatski fantastičari*. Rad je podijeljen na sedam poglavlja. U prva dva poglavlja pod nazivima *Mlada proza, borgesovci ili fantastičari* te *Dolazak na hrvatsku književnu scenu* prikazana je pojava, terminologija imena i povijesne okolnosti nastanka generacije fantastičara dok se u sljedeća dva, *Goran Tribuson - fantastičar* i *Fantastika – teme i postupci u Tribusonovoj prozi*, provodi analiza Tribusonovog fantastičarskog opusa. Naglasak u tim dvama poglavljima stavljen je na opće karakteristike fantastičnosti, počevši prvo od dominantnih komponenti Tribusonovog stvaralaštva, a zatim i postupaka koji uokviruju njegovu prozu. Tako subverzivnost i epistemologija, hinjeni realizam i neobičnosti te priklanjanje čudesnom obuhvaćaju dominantne modele koje Tribuson koristi, a stavlja ih u strukturu kumulativnog ili konvertivnog modela fantastike. U poglavlju o postupcima naglasak je stavljen samo na najznačajnije i najčešće upotrebljavane u Tribusonovom opusu, a za njihovu potvrdu poslužili su primjeri iz njegovih fantastičarskih zbirki. Kako bi se na jednom mjestu obuhvatili upravo ti modeli i postupci Gorana Tribusona, poglavlje *Praška smrt – primjer fantastičnosti* donosi analizu istoimene priče. U petom, predzadnjem, poglavlju *Kratka forma* obrađen je *short story* koji dominira u sedamdesetim godinama, a fantastičari pa i Tribuson ju koriste za oblikovanje fantastičarskih elemenata. Rad završava poglavljem *Fantastični roman i tzv. Ascehenretherov trokut* koji donosi Tribusonove romane koje piše početkom osamdesetih kada napušta kratku prozu i okreće se duljim proznim vrstama.

2. FANTASTIKA GORANA TRIBUSONA

2.1. MLADA PROZA, BORGESOVCI ILI FANTASTIČARI

Sedamdesete godine 20. stoljeća obilježene su pravom malom revolucijom u hrvatskoj književnosti koju kritičari povijesti književnosti nazivaju terminom *mlada proza*, a često i *hrvatskim borgesovcima* i *fantastičarima*. Ti nazivi predstavljaju jednu hrvatsku književnu generaciju koja se javlja oko 1969. godine i koja je postupno iščezla do polovice sedamdesetih godina.¹ Oni u hrvatskoj književnosti nasljeđuju krugovaše koji obilježavaju pedesete godine hrvatske književnosti te razlogovce koji dominiraju u šezdesetim godinama da bi svojom pojavom na sceni hrvatske proze preuzeli primat u narednim godinama (uz njih, ali s manjim utjecajem, javljaju se i *ofovci*, naraštaj pjesnika koji se u hrvatskoj književnosti pojavljuje krajem sedamdesetih godina²).

Nazive koje nosi nova i mlađa generacija, (jedna je od odrednica i to da su autori rođeni između 1945. i 1950. godine), prvenstveno dobivaju od kritičara koji čitaju i recenziraju njihovu prozu, a koja ima obilježje fantastičnih elemenata koji se u hrvatskoj književnosti nisu javljali pedesetak godina. Hrvatska je fantastična proza do tada živjela u sjeni već gotovo stoljeće i pol. Povijest književnosti kao utemeljitelja hrvatske fantastične proze navodi Rikarda Jorgovanića, a proučavajući stariju fantastičnu prozu nezaobilazno nailazimo na njegove priče *Ljubav na odru* i *Stella Raiva*.³ Rikard Jorgovanić imao je nesretnu ili možda čak sretnu podudarnost da je živio i radio u vrijeme velikog Augusta Šenoa pa ne čudi da je njegovo književno stvaranje ostalo u sjeni pisca po kojem je cijelo jedno književno razdoblje dobilo naziv u hrvatskoj književnosti. Sedamdesete godine 20. stoljeća ipak donose promjenu te se položaj hrvatske fantastike s margine stavlja u središte proučavanja, kako čitatelja tako i kritičara.

Kako je već spomenuto, postoje tri naziva za novu generaciju hrvatskih pisaca koja se spominju u kritici i sva tri donose tadašnje poglede na građu koja se odmiče od tradicije. Tako kritičar Branimir Donat prvi uvodi u upotrebu naziv *borgesovci*.⁴ U svome eseju *Astrolab za hrvatske borgesovce* koristi taj termin, doduše samo jednom, a sa svrhom

¹ Jurica Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2000., str. 11.

² Đurđa Strsoglavac, *Goran Tribuson*, Književna revija 36., 1996., str. 67.

³ Jagna Pogačnik, *Prodavaonica tajni*, Znanje, Zagreb 2001., str. 5.

⁴ Branimir Donat, *Približavanje beskraj*, Nolit, Beograd, 1979., str. 122.

povezivanja nove hrvatske proze s predstavnicima i uzorima fantastičnog žanra.⁵ Taj naziv trpi napade od strane samih pisaca, ali i od strane kritike, no naziv ipak ostaje u upotrebi zbog efektivnosti i poveznice s Borgesom. Razlog napadima prvenstveno se krije u tome što sami pisci nove generacije priznaju da nisu čitali Borgesa u to vrijeme i nisu bili upoznati s njegovim stvaralaštvom pa im argentinski književnik nije mogao biti uzor. Utjecaj Borgesa dolazi s vremenom na njihovo stvaralaštvo i jedan je od pisaca toga naraštaja, Drago Kekanović, najbolje rekao za časopis *Quorum – Borges je zaista došao kasnije*.⁶

Drugi naziv, *mlada proza*, koristi kritičar Velimir Visković koji je i najviše pisao o djelovanju i karakteristikama generacije sedamdesetih godina zahvaljujući i tome što je prisustvovao kao kritičar ulasku nove vrste proze u hrvatsku književnost. Termin *mlada proza*, ili kako kasnije koristi *nova proza*, dosta je nezahvalna zbog narednih promjena u hrvatskoj književnosti i dolasku novih struja te taj termin postaje previše poopćen ili jednostavno vremenski potrošan.⁷ Takav je termin označavao pokret koji otvara neke nove smjerove, teme u hrvatskoj književnosti, a suprotstavlja se tradiciji tražeći od literature da promijeni svoje vrijednosti, a od čitatelja odbacivanje ustaljenog načina čitanja i gledanja na ulogu književnosti. S odmakom od sedamdesetih godina termin postaje neodređen u krugu povijesti književnosti i stvara zabune sa stalnim izdavanjem najsuvremenijih djela. Ipak, najčešći naziv za pisce sedamdesetih godina uobličen je u terminu *fantastičari*.

Prilikom iščitavanja bilo kakve literature za spomenuto vremensko razdoblje nailazi se uvijek na kurziv navedenog termina, prvenstveno zbog toga što kritičari uzimaju u obzir da sam naziv *fantastičari* može dovesti do zabune s piscima koji pišu fantastične knjige i koji spadaju u žanr znanstvene fantastike i srodnih žanrova, a pripadali su drugim književnim odsječcima i vremenima. Da bi bolje objasnili tko su to *fantastičari* u hrvatskoj književnosti okrenut ćemo se njihovom djelovanju u sljedećem poglavlju pri tome uvodeći Gorana Tribusona i njegovo stvaralaštvo u krug hrvatske fantastike.

⁵ „Mladi borgesovci koji su aleatoriku velikog učitelja reducirali na igru koja nužno mora izbaciti broj koji iznenađuje, nalaze se danas na pragu jedinog estetiziranog svijeta u kojem uopće ne sjedinjuje proturječnosti društvene provencijencije.“, *Približavanje beskraj*, str. 122.

⁶ Jagna Pogačnik, *Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona*, Književna revija 40, 2000., str. 182.

⁷ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 13.

2.2. DOLAZAK NA HRVATSKU KNJIŽEVNU SCENU

Krešimir Nemeć u svojoj *Povijesti hrvatskog romana* piše kako se *mlada proza* ili *fantastičari* javljaju u onom trenutku u književnosti kada su svi književni oblici koji su donedavno činili odmak od tradicije postali dio kanona, a ono što ih je odlikovalo kao suprotstavljanje žanru postalo dio žanra. U tom vremenu na scenu dolaze pisci koji zapravo nisu pripadali nikakvoj književnoj grupi, ali su je oni sami nesvjesno činili. Tako govorimo o piscima poput Pavla Pavličića, Gorana Tribusona (ujedno i pisac koji je ostao najduže vjeran fantastici), Drage Kekanovića, Irfana Horozovića, Veljka Barbierija, Stjepana Čuića, Dubravka Jelačića Bužimskog i dr.⁸ Upravo ti pisci ulaze u hrvatsku književnost i prave potpuni odmak od njezine tradicije, a u prvom planu od uloge koju je ta književnost imala.

Od početaka njihova djelovanja obilježavaju ih nekonvencionalne i „začuđujuće“ okolnosti pod kojima su se okupili. Tako pisci koje nazivamo *fantastičarima* ostavljaju i sam dojam fantastičnosti budući da se radi o različitim ljudima iz različitih krajeva Hrvatske, a zajednička poveznica im je bila jedino da svi zajedno u istom vremenskom razdoblju pišu fantastičnu kratku prozu, pri tome ne znajući jedan za drugoga. Istina, poticaje su dobivali preko događanja na svjetskoj literarnoj pozornici koju su činili Poe, Gogolj, Kafka, Schulz, Calvin, Bulgakov, Marquez, ali pronaći uzrok da desetak pa i više mladih književnika u isti tren donosi u hrvatsku književnost novu i njima istu tematiku uistinu je nemoguće.⁹ Ako pogledamo krugovaše i razlogovce koje su naslijedili, uviđamo da generacija sedamdesetih nije bila okupljena oko nekog zajedničkog časopisa, nisu istupali na zajedničkim skupovima braneći svoje radove i stvaralaštvo, a ono što je najvažnije, nisu uopće tome ni težili. Njihovo buduće druženje i poznanstva prvenstveno su vezana uz povremene susrete u redakcijama za koje su pisali.¹⁰

Jurica Pavičić nadalje navodi u knjizi *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija* kako tada mladi književnici svoje književne i literarne opuse kratkog sadržaja imaju priliku objavljivati u časopisima koji su za književnost bili najvažniji najavljiivači novih sadržaja kao i književnih strujanja. *Fantastičari* također djeluju preko listova, i to *Studentskog lista* na čije uredničko mjesto stupa Hrvoje Turković koji u jesen 1969. otvara rubriku kratke priče i

⁸ Krešimir Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb 2003., str. 296.

⁹ Isto, str. 297.

¹⁰ Velimir Visković, *Mlada proza*, Znanje, Zagreb 1983., str. 9.

počinje objavljivati priče budućih *fantastičara*, kao i splitski časopis *Vidik* preko kojega na hrvatsku književnu scenu ulazi Goran Tribuson te Goldstein, Stojević i Biga.¹¹

Vrhunac fantastičarske proze događa se 1975. godine kada u istoj godini svoje zbirke izdaju Goran Tribuson, i to *Prašku smrt* (jedna od najboljih predstavnika fantastične kratke proze sedamdesetih godina), Barbieri *Novčić Gordiana Pia*, Meršinjak debitira *Akrobatom*, Carić *Otokom*, a 1975. obilježava i orijentirani časopis Društva književnika *Republika* koji nikada do tada nije objavio nekog fantastičara, a te godine objavljuje i Pavličića i Bigu, Bužimskog i Dunju Grbić.¹² Do kraja sedamdesetih godina utjecaj i dominacija samih fantastičara polako zalazi, a hrvatska književnost sve se više okreće trivijalnosti i žanrovima koji kod publike imaju puno veću popularnost.

Kada se okrenemo dijakroniji hrvatske književnosti 20. stoljeća uvidamo kako su *fantastičari* imali veliki značaj u preobrazbi značenja književnosti. Prije dolaska *fantastičara* književnost je prvenstveno imala ulogu u donošenju slike realnosti kao i njezine analize. Književnici su bili kritičari i donositelji okoline oko njih, preuzeli su ulogu savjesti društva, a sama književnost biva protkana životnim iskustvom. *Fantastičari* odstupaju od toga modela, književnost stvaraju zbog nje same, a naglasak je na imaginarnom, onostranom, bizarnom, neshvatljivom. Upravo im je to i kritika zamjerila jer je prijašnji koncept bio izrazito orijentiran na realističke pripovjedne tehnike i na naglašeni angažman književnosti, a krugovaška i *jeans*-proza promovirala je tip nonkomformista te buntovnika dok fantastičari donose radikalni rez na liniji literatura – društvena zbilja.¹³ Ali kao i svaka nova nadolazeća generacija u književnosti, generacija sedamdesetih odbacuje sve što pripada tradiciji i stvaraju svoja djela temeljeći ih na antitezi prethodnog stvaralaštva. Prijašnje generacije obilježavaju političke, socijalne i društvene promjene i previranja dok mlada proza odbija odgovornost za stvarnost i okreće se iluziji. Oni nemaju potrebu društvenog angažiranja preko književnosti niti književnost gledaju kao kritičko sredstvo.

Krajem sedamdesetih godina generacija fantastičara ipak polako napušta svoje djelovanje na fantastičnom polju uvidjevši da ih publika ne čita, a najgore su prošla dva pisca, Pavao Pavličić te Goran Tribuson.¹⁴ Oni svojim prvim zbirkama prizivaju eruditnog čitatelja, a publika nenaviknuta na visoku estetiku dotadašnje proze ne prepoznaje njihove zbirke. *Fantastičari* se okreću prema određenim žanrovima, poput žanra detekcije, koje su do tada vješto i namjerno izbjegavali. Određen broj pisaca, poput Pavla Pavličića, još je koristio

¹¹ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 15.

¹² Isto, str. 15.

¹³ Igor Štiks, *Fantastični inventar Gorana Tribusona*, u *Osmi Okular*, Ceres, Zagreb 1998., str. 212.

¹⁴ V. Visković, *Mlada proza*, str. 187.

elemente fantastike u svojim djelima, ali jedini pisac koji je i dalje ostao na području fantastike je Goran Tribuson.

2.3. GORAN TRIBUSON – FANTASTIČAR

Gorana Tribusona danas mnogi prepoznaju kao pisca žanrovske književnosti, prvenstveno na području žanra kriminalistike, generacijskih romana te scenarija za sedmu umjetnost (*Crvena prašina*, *Ne dao bog većeg zla*, *Odmori se, zaslužio si*), ali u hrvatsku književnost ulazi kao *fantastičar* generacije sedamdesetih godina. Već mu kao apsolventu Filozofskog fakulteta u Zagrebu izlazi prva zbirka proze 1972. godine i time započinje nekoliko najproduktivnijih godina njegova fantastičarskog rada. Svojom maštom, igrom, efektnom dosjetkom nasuprot velike ozbiljnosti postaje jedan od najprepoznatljivijih *fantastičara*.¹⁵ U idućim poglavljima u središtu proučavanja bit će elementi koje čine Tribusonovu prozu fantastičnom, a za najlakše snalaženje poslužit će knjiga Jurice Pavličića *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija* u kojoj autor donosi nekoliko kriterija za određivanje hrvatske fantastične proze. Treba reći da pisci koji su izbjegavali bilo kakvu pripadnost žanru zapravo sami stvaraju i predstavljaju raznolike modele unutar fantastičnog opusa, ali glavne karakteristike poput motiva, tema, likova, strukture ili obilježja stila možemo uvrstiti upravo u krug fantastičara. Pavličić tako dijeli fantastiku *fantastičara* na dvije grupe, dominantni i alternativni model, a Tribuson (ali i drugi fantastičari) u svojoj prozi najviše upotrebljava dominantni model, dok alternativni najviše pronalazimo na početku njegove fantastičarske proze, u prvoj zbirci *Zavjera kartografa* iz 1972. godine i u nekoliko kasnijih priča poput *Novinska smrt Ladislava Hanaka*. Rad će se prvenstveno baviti dominantnim modelom i karakteristikama koje Tribuson koristi u svojoj prozi, a sljedećih nekoliko poglavlja donosi oblike dominantnog modela.

Dominantni model obuhvaća subverzivnost i epistemologiju, prevladavajuće motive demonskog, halucinatornog i neobjašnjivog, jednu od najvažnijih karakteristika fantastike – hinjeni realizam, kumulativnu i konvertivnu fantastiku, svaku sa svojim zakonitostima te priklanjanje čudesnome.

¹⁵ Antun Pavešković, *Fusnote ljubavi i zlobe*, Republika 60, Zagreb 2004., str. 124.

2.3.1. Subverzivnost i epistemološka dominantna

Glavno je obilježje fantastičara, ako ne i najvažnije, subverzivnost i epistemološka dominantna. Ili možemo jednostavnije dočarati: „Stvarnost ili san? Istina ili privid?“¹⁶ Ovim dvjema rečenicama Cvetan Todorov najbolje opisuje pravo određenje fantastike, a ono se sastoji u propitivanju realnosti u kojoj se nalazimo. U prozi Gorana Tribusona to se ogleda u kolebanju lika, a u krajnjoj liniji i kolebanju čitatelja. Tako postoje tri uvjeta koja se moraju ispuniti da bi se postigla fantastičnost teksta. Prvi od njih je da tekst donosi neodlučnost između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima se govori.¹⁷ Likovi u prozi Gorana Tribusona uvijek se nalaze u svijetu koji je blizak i poznat čitateljima, ali iznenada dolaze u situaciju nečeg neobjašnjivog za svijet koji poznaje lik i čitatelj. Likovi često imaju zadaću preuzimanja neodlučnosti i na taj je način uloga čitatelja povjerena jednom liku, a time se i ostvaruje drugi uvjet fantastičnosti. Likovi imaju mogućnost otvaranja problema razlučivanja stvarnosti od privida, sna od jave, realnosti od iluzije. Kolebanje likova ipak nije nužan element za subverzivnu fantastiku. Todorov govori da fantastična priča može biti i bez tog elementa, ali se on izostavlja samo u rijetkim primjerima fantastike.

Većina hrvatskih pisaca koristi tu karakteristiku u svome stvaralaštvu. Sama neodlučnost postaje glavnim nositeljem priče, a ukidanjem te neodlučnosti gubi se element fantastičnosti. Kada se između iščitavanja teksta koji ostavlja dojam dvosmislenosti i više mogućnosti odabere jedan od dva ponuđena, u tekstu oba naglašena objašnjenja, tada fantastika više nije na snazi. Fantastika se gubi u trenutku ili kada neobičnosti objašnjavamo na temelju zakona koje poznajemo u materijalnom i realnom svijetu ili kada se okrećemo nadnaravnom i time ne ulazimo u daljnje objašnjavanje jer ionako za nadnaravno nema objašnjenja na temelju utemeljenih zakona prirode. Fantastični tekst proizvodi i oprizoruje oblasti ovostranoga i onostranoga, a čiji se krajnji uzrok nalazi u imaginaciji.¹⁸

Goran Tribuson upravo daje neodlučnost u jednim od najboljih primjera fantastičarske proze, a to su priče *Praška smrt*, *Židovski vlak*, *Madriagali*. Jedna od tih priča je i *Igre pod paskom* koja nam donosi udovicu Emu Šips i njezino prisustvovanje neobičnim događajima. Čuvajući sina dok se igra na igralištu, Ema primjećuje dolazak trojice začuđujućih likova, patuljastog čovjeka u odijelu cirkuskog lakrdijaša, dječaka Samaela neobičnog izgleda te

¹⁶ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, (prev. Aleksandra Maričić-Milić), Rad, Beograd 1987., str. 29.

¹⁷ Isto, str. 37.

¹⁸ Renate Lachmann, *Metamorfoza činjenica i tajno znanje, O ludama, mostovima i drugim fenomenima*, Naklada ZORO, Zagreb – Sarajevo 2007., str. 177.

gorostasa u odjeći kakvu nose detektivi iz holivudskih filmova. Ema prihvati molbu da pričuva dječaka na nekoliko minuta, a zatim se počinju redati događaji koji joj izazivaju stalno čuđenje. Otkriće da je Samael slijep, samozapaljenje knjige Grička vještica, Samaelova sposobnost bacanja vatre, udar munje u tobogan i nevjerojatan nestanak začuđujuće trojke prolaskom kroz zid izaziva neprestano propitkivanje stvarnosti u kojoj se lik nalazi. Fantastika tako operira sumnjom, čak i tamo gdje njena volja teži razrješenju.¹⁹ Ne smijemo zaboraviti i treći uvjet fantastičarske proze, a to je da čitatelj mora zauzeti određeni stav prema tekstu koji čita, odnosno tekst čitatelj ne smije gledati kao alegoriju.

2.3.2. Demonsko, halucinatorno, neobjašnjivo

Naslov ovoga poglavlja donosi tri najčešća motiva koja pronalazimo kod fantastičara. Motiv demonskog često se odnosi na pojavu vruga, demona ili Smrti koji je često motiv proze i Gorana Tribusona. Ako govorimo o pojavi neznanca, to pronalazimo najbolje u priči *Židovski vlak* gdje pripovjedač, ujedno i glavni lik, nakon mamurne noći ustaje rano ujutro zbog službenog putovanja na koje je krenuo s glavnog kolodvora. Pritom ulazi u stari vagon i zahvalan na saznanju da je jedini u njemu odlučuje malo odspavati nakon burne noći. Ubrzo u priču ulazi i dijabolični neznanac koji započinje razgovor o svojim prijateljima koji mu se stalno priviđaju, a za koje zna da su umrli u koncentracijskom logoru, da bi neznanac to brzo objasnio rečenicom: *Znači, vrata drugog svijeta bila su otvorena, mogao sam doći u neposredni kontakt s mojim mrtvim prijateljima. A sve ono što se događalo prije toga bila je samo predigra, samo polagana priprema za taj veliki trenutak.*²⁰

Motiv demona-neznanca javlja se i u *Tetoviranoj princezi*, ali ta je fantastična priča ujedno i iznimka u Tribusonovoj fantastičnoj prozi. Većina njegovih likova demona ili neznanca javlja se u obliku muške osobe, dok ova priča uvodi ženskog demona-neznanca. Na putu između Budimpešte i Koprivnice u vlaku putuje stanoviti Grigor Štajduhar koji putuje kući s kovčegom u kojemu pomno čuva žabu koju nosi kao poklon svojoj gluhonijemoj majci. Njegovo putovanje prekida ulazak mlade Mađarice Ilonke u njegov kupe koja mu se nudi u zamjenu za njegovu žabu jer kako kaže Grigor: *Ta luda žena, ta gologruda Mađarica, ta kobna djevojka eto odjednom priča kako je ona princeza i kako su čudne, ali duboke veze*

¹⁹ Renate, Lachmann, *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Matica Hrvatska, Zagreb 2002., str. 59.

²⁰ Goran Tribuson, *Židovski vlak*, u *Klasici na ekranu*, Mozaik knjiga, Zagreb 2003., str. 172.

između princeza i žaba, što joj daje pravo da uzme tu zelenu životinjicu, to svoje drugo ja.²¹ Uskoro nastane sukob između Grigora i princeze, a sve završava smrću glavnog lika i same žabe. Motiv demona-neznanca javlja se i u *Madriagali*, *Praškoj smrti*, *Ljetnikovcu*, a dvije priče imaju motiv i u samom naslovu.

Prva je priča *Kapetan i Nečastivi* u kojem Kapetan sklapa okladu s Nečastivim, koji mu se javlja u snu, da će ga pronaći gdje god se skrivao na velikom moru koje je on bezbrojno puta oplovio. Uvjeren u svoju pobjedu, Kapetan ga traži godinama da bi na kraju saznao da se vrug cijelo vrijeme skrivao u njegovoj potpalubi. *Madriagali*, primjerice, opet donosi opis i karakteristike Nečastivoga, gdje prvi pogled plaćenog ubojice na nepoznatog čovjeka ostavlja utisak Nečastivoga: *Uperim pušku prema banci i pogledam kroz durbin. Pred bankom je stajao onizak čovjek crne kose. Nosio je crnu pelerinu, a u ruci je držao bambusov štap. Na nekoga me je podsjetio, samo na koga? Nisam se mogao sjetiti. Na Fausta ili Mefista, ili na nekog trećeg? Cerio se i mahao štapom. Učini mi se u jednom trenu da gleda u mene. Besmislica, vidjeti me nije mogao, ta bio sam udaljen preko tristo metara, uz to još dobro skriven prozorskom zavjesom. Naravno, ne hoteći pucati, uperim mu pušku u glavu, nišan mu dotjeram do usta, a on se naglo uozbilji i pripremi prstom.*²²

Motiv Sotone pronalazimo i u priči *Đavao u Zagrebu* gdje trojica prijatelja potaknuti mirisom ruža u gostionici započinu priče o tajanstvenoj povezanosti ruža i vragova. Tako donose događaj iz 1936. kada trešnjevački gostioničar Harcer ulazi u dogovor s nepoznatim čovjekom (*I baš kada se gostioničar nalazio već na ivici snage, uđe u njegovu gostionu jedan ljepuškast mladić u crnom odijelu i s ružom u reveru. Mirisao je sav po ružinom ulju.*²³) koji nudi svoje usluge u zamjenu za drage stvari koje se trebaju tek dogoditi zagrebačkom gostioničaru. Tribuson tako uvodi motiv ugovora s đavlom koji u ovoj priči svoje usluge mijenja za Harcerovu obitelj. Drugi motiv koji se veže za oniričko-halucinantni doživljaj možemo pronaći u priči *Praška smrt* gdje pronalazimo neobjašnjiv društveni ili prirodni fenomen koji eskalira i izaziva čuđenje i kolebanje lika.²⁴ Likovi pokušavaju donijeti racionalna objašnjenja čitatelju, a i sebi samima, za objašnjenje čudesnih događaja koji se događaju, a koji, završavanjem priče, ostaju nerazjašnjeni.

²¹ Goran Tribuson, *Tetovirana princeza*, u *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 65.

²² Goran Tribuson, *Madriagali*, u *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 87.

²³ Goran Tribuson, *Đavao u Zagrebu*, u *Raj za pse*, Zrinski, Čakovec 1978., str. 64.

²⁴ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 46.

2.3.3. Hinjeni realizam

Kako je već spomenuto, fantastična proza ne mora ispunjavati uvjet kolebanja lika, ali to ne znači da ga nema. pisci su se okrenuli ostvarivanju toga elementa na drugim razinama, a da pri tome njihovi likovi bivaju netaknuti. To se prvenstveno odnosi na niz realističnih postupaka kojima fantastičari pribjegavaju u donošenju prostora, ambijenata, a ovoj taktici posebno je sklon upravo Goran Tribuson. Kako bih približila ovaj element fantastičarske proze poslužit ću se dvjema pričama. To su *Bečke gljive* i *Zavjera kartografa*.

Krenimo prvo s *Bečkim gljivama*. Glavnog lika, violinista Andreasa Aschenreitera, koji doživljava razne halucinantne senzacije prilikom posjeta zabavi stanovite grofice N., pripovjedač u trećem licu odmiče od čitatelja i ostavlja lika sveznajućim pripovijedanjem, kako on to doživljava, halucinacijama i iluzijama. Andreas se tako ukrcava u neobični crni fijaker, o kojem su se zaredale priče po cijelom Beču, budući da nema kočijaša, dolazi do šume gdje mu svira kvartet staraca, a vrijeme mu sporo prolazi tako da mu jedna noć u šumi traje sedam dana. Povratkom na zabavu otkriva promjenu odjeće uzvanika, otkriva stari fijaker na tavanu svoje domačice i naposljetku vidi sebe mrtvog u njemu. Ono što Andreas vidi kao halucinaciju, čitatelj preko pripovjedača i pripovjedačke tehnike doživljava kao fantastiku (ne zaboravimo da je kolebanje glavni element fantastike) jer mu potire osjećaj snoviđenja i obmane. Inače, Tribusonovi pripovjedači u većem broju priča imaju sveznajuću ulogu i oni navode čitatelja na vjerovanje da se radi o „stvarnom“ svijetu, a onda taj svijet razbijaju i uvode ih u sekundarni svijet odnosno hinjeni realizam.

Tribuson puno brige posvećuje deiktici, počevši od izravnoga prostornovremenskog određivanja (*te bečke zime 1913-1914, oko sedam uveče na Badnje večer 1913. spominjanje Burgtheatera, Wiener Musikhalle, Musik Hochschule...*).²⁵ *Bečke gljive* najbolje prikazuju zašto Tribusona i njegovu generaciju nazivaju *borgesovcima*. On pojačava čimbenike vjerojatnosti i upotrebljava realistične postupke u svrhu tzv. hinjenog realizma koji još više markira neobične događaje i čini ih šokantnima.²⁶ Upravo druga priča *Zavjera kartografa* donosi Tribusonovu okrenutost vremenu i prostoru u kojoj dolazi do izražaja hinjeni realizam. Tribuson često precizno bilježi vrijeme ili mjesto njegovih priča, čime zapravo pojačava naglasak fantastike jer konkretnim, lako provjerljivim podacima svoga revnog i

²⁵ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 49.

²⁶ J. Pogačnik, *Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona*, str. 186.

discipliniranog pripovjedača, on uvjerava u fantastiku.²⁷ U *Zavjeri kartografa* donosi priču o španjolskim kartografima koji kuju urotu protiv inkvizicije španjolskog kralja Ferdinanda II. i njegove supruge Izabele. Korištenjem stvarnih povijesnih likova te dajući pregled nastanka urote u koju su pridodani vremenski podaci (od 1490. do 1808.), imena kroničara povijesti (Enric Munuel), moreplovaca (Ignace-Leontine de Lermainne) Tribuson daje osjećaj prividne realnosti same priče. Zatim te podatke nadopunjuje, oblikuje i navodi čitatelja da na temelju nepostojećih dokumenata razviju hinjeni realizam.

Primjer takvog oblikovanja teksta nalazimo i kod *Kitajskog carskog vrta Jona Tadeusza: Sudbina Tadeuszova začinja sasvim obično i naizgled ništetno. Njegov je put osmoškolca, gimnaziste i studenta Krakowskog i Padovanskog sveučilišta nezamjetan sve do trena kada se u jednom vrlo poljskom časopisu ne javlja prijevodom veoma zanimljive (ne znamo da li i vjerodostojne) kitajske legende, potom pak shvaćanjima koje će ga odvesti do najžešćeg omalovažavajućeg prezira i tajnovita svšetka.*²⁸ Uočavamo kako je Tribuson razradio bibliografske podatke glavnog lika, ne dovodeći u pitanje „stvarnost“ podataka, smješta mjesto njegova rođenja u jugoistočnu Poljsku (*Postrojbinom mu bje zamršeni naplavni splet rukavaca, rječica, bara i močvara jednog zagonetnog dijela jugoistočne Poljske (potanje odrediti njegovo prebivališe sasvim je neuputno zbog navodne mu ukletosti u koju se svagdan sve manje sumnja).*²⁹), navodi kitajsku legendu (još se poigrava s pitanjem je li vjerodostojna ili ne) i time uvlači čitatelja u svoj svijet fantastike.

2.3.4. Kumulativna i konvertivna fantastika

Bruno pripovijeda o iznenadnom samoubojstvu prijatelja Grabovskog i dojučerašnjeg cimera u popularnom ljetovalištu aristokrata i gradske elite. Koh razgovara s neobičnim gostom ljetnikovca N., gospodinom Hildesheimerom, osobi koja izlazi iz ljetnikovca samo noću, o prirodi samih osoba. Šef policije donosi svoje mišljenje o neobičnom slučaju ubojstva Katarine Kriškove i samoubojstva Ivana Grabovskog prije tridesetak godina u ljetnikovcu N. Tri lika, tri pripovjedača donose okosnicu fantastične priče Gorana Tribusona pod nazivom *Ljetnikovac*. Ta priča ujedno pripada po kompozicijskoj strukturi kumulativnom modelu fantastike, a *fantastičari* koriste dva modela. Prvi, kumulativni, ima obilježja postupne gradacije neobičnosti i rast nevjerice, dok drugi, konvertivni model, nema

²⁷ Ivan Kardum, Helena Peričić, *Tribusonov dug Bulgakovu – primjer(i) metaliterarnosti iz 70-ih i 80-ih*, Književna smotra 42, Zadar 2010., str. 38.

²⁸ Goran Tribuson, *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza*, u *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 45.

²⁹ Isto, str. 45.

jedinstvenu liniju koju slijedi već priču izlaže neprestanom razbijanju kodova čime i čitatelj biva izložen varkama i trikovima pripovjedača.³⁰

Ljetnikovac slijedi kumulativni model budući da započinje pripovijedanjem gosta ljetnikovca N. Brune Krleka koji se retrospektivno vraća na događaje nekoliko dana prije u ljetnikovcu poslije II. svjetskog rata. Tamo upoznaje mlađeg Ivana Grabovskog s kojim provodi vrijeme u ranojutarnjem kupanju i zabavljanju s mladim djevojkama. Grabovski uskoro upoznaje Katarinu Kriškovu s kojom počinje provoditi vrijeme u neobaveznim odnosima, ali to uskoro biva prekinuto njezinim ubojstvom.

Kako se priča nastavlja gradacija neobičnosti se pojačava. Grabovski čini samoubojstvo jer je vidio kako gost ljetnikovca, stanoviti Hildesheimer ubija Katarinu svojim zubima, pisac Koh jedne večeri vodi razgovor u ljetnikovačkom baru s Hildesheimerom o neobičnim stvarima poput vječnosti, prokletstvu, raj, demonima, odlazak Hildesheimera iz ljetnikovca i istraga ubojstva, otkriće vlasnika srušenog dvorca u I. svjetskom ratu (njemačka obitelj Hildesheimer) te izvještaj mrtvozornika da je ubojstvo Katarine Kriškove počinjeno zubima, a ne škarama kako se do tada mislilo. Ipak završetak priče donosi nam najveću nevjericu i potvrdu kumulativnog modela: *U grobnici je pronađen otklopljen skupocjeni lijes u kojem se nalazio kostur sav u raspadanju. Iz njegovih rebara stršao je zašiljen kolac dugačak oko pola metra. U mjesnim novinama izišla je i slika neobičnog otkrića. Uz to se mnogo pisalo, onim dobro poznatim novinarskim, senzacionalističkim stilom, o starom običaju ubijanja vampira. Naravno, sve se to povoljno odrazilo na turizam koji je jedini izvor zarade u našem kraju. No ono što su svi zanemarili, bila je veoma zanimljiva činjenica da su ruke kostura pronađene u položaju koji je jasno pokazivao da si je dotična osoba najvjerojatnije sama zabila kolac u grudi.*³¹ *Ljetnikovac* je i jedina Tribusonova fantastična priča koja je strukturirana trodijelnom kompozicijom. Tri zasebno oblikovane priče (prvu donosi Bruno iz svoje nezainteresirane perspektive neobičnih događaja, druga je formirana u obliku razgovora između dvaju protagonista, a treća počinje odmakom od tridesetak godina) daju jedan mozaik neobičnog događaja.

Compagnie Internationale des Waggons-Lits, priča objavljena u zbirci *Spavaća kola*, najbolji je primjer konvertivnog modela *fantastičara*. Tribuson čitatelja ne uvlači postupno u zamku, nego ga baca s kraja na kraj, iz jednoga sklopa kodova u drugi, stalno iznevjerava i

³⁰ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 53.

³¹ Goran Tribuson, *Ljetnikovac*, u *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 120.

izmiče mu tlo pod nogama.³² Za stvaranje takve dinamike Tribuson koristi tipičan fantastičarski motiv, a to je san. Snovi su sastavni dijelovi Tribusonove fantastike još u pričama poput *Praške smrti*, *Astarta*, *pučka priča iz sna* ili *Hofmanova tetka*, a ovom elementu vratit ćemo se još u idućim poglavljima. *Compagnie Internationale des Waggon-Lits* čitatelja već nakon dvije kartice teksta uvodi u događanja koja će se početi događati glavnom liku upoznavanjem pomalo neobične Liliane Mesić i ostavlja ga u stalnom prebacivanju s jednog neobičnog događaja na drugi. Prvi je od njih Lilianino hladno priznanje silovanja od strane svoga očuha (*Silovao me, rekla je kroz tihi, jedva čujni smijeh, silovao me očuh kada mi je bilo petnaest godina. Bilo je užasno. Nismo mu mogli ništa dokazati, osvojio je sud svojim šarlatanskim i hohštaplerskim šarmom. Zato ga je majka morala škarama...*)³³ da bi uslijedio otvoren poziv u krevet nakon večere (*Pa bilo je izvrsno..., izustio sam tu pomalo nespretnu glupost. Hoćemo li sada u spavaonicu? Tu iza ovih hrastovih vrata, prošaptala je tihim glasom.*)³⁴ i ulazak sluškinje u spavaću sobu kako bi pripremila za krevet za Lilianinog pokojnog supruga (*Nije to ona raspremala krevet za tebe, nego za mog muža. Ona ne zna da je gospodin muž mrtav. Nikada joj to nisam kazala.*)³⁵

Kako početak priče ne odaje ništa fantastično, Tribuson se pobrinuo da nastavak postane još nevjerojatniji i apsurdniji. Ubrzo Liliana odvodi glavnog lika, pripovjedača, u podrum svoje kuće gdje mu pokazuje svoga mrtvog muža u lijesu, a pokraj njega psa s ogrlicom od alkemičarskog zlata i govori: *Stari san postao je u ovom podrumu stvarnost, a pripovjedač je stavljen u poziciju da počinje sumnjati u sve oko njega (Nije li čarobnica, pomislim u jednom trenu; o kakvom to alkemičarskom zlatu priča? Bunca li?)*.³⁶ Fikcionalni svijet priče *Compagnie Internationale des Waggon-Lits* biva stalno narušavan i time se stvara konvertivna fantastika. Priča uvodi i dotad nepoznatog Lilianinog sina, njezin odlazak na putovanje s „mrtvim“ suprugom i istovremeno plesanje u Palaceu, starčića koji govori glavnom liku da će postati ubojica i daje mu britvu te konačan kraj priče u kojemu junak biva uhićen zbog ubojstva Liliane Mesić. Ovakav oblik pripovjedne strukture dovodi u pitanje samo čitateljevo uporište jer otvaraju se višestruke mogućnosti tumačenja. Radi li se o nesretnog ljubavi poludjelog čovjeka, ulazak u svijet alkemije, vještica i telepatije ili je pripovjedač žrtveno janje namještenog ubojstva.

³² J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 55.

³³ Goran Tribuson, *Compagnie Internationale des Waggon-Lits*, u *Spavaća kola*, Revija, Osijek 1983., str. 11.

³⁴ Isto, str. 13.

³⁵ Isto, str. 14.

³⁶ Isto, str. 16.

2.3.5. Priklanjanje čudesnom

Ako čitatelj prihvati da zakoni stvarnosti (u priči) ostaju netaknuti i da pružaju objašnjenje opisanih pojava, kažemo da djelo pripada žanru čudnoga. Ako, naprotiv, odluči da se moraju prihvatiti novi zakoni prirode kojima bi pojava mogla biti objašnjena, ulazimo u žanr čudesnoga.³⁷ Upravo zbog toga fantastiku karakteriziraju kao *žanr u nestajanju* jer kraj se primiče ili čudesnom ili čudnom. Kod Tribusona i *fantastičara* pronalazimo okretanje prema čudesnom, a kraj je organiziran na dva načina. Protuprirodno, neobjašnjivo rješenje ili kraj jednostavno ostavljaju otvorenim. Tribusonove čudesne krajeve možemo pronaći u *Gusaru*, *Bečkim gljivama*, *Ljetnikovcu*, *Samostanu*. Gusar ili Rafael Quadrio bio je mornar i filozof koji je postao otpadnik od vlasti i stao pljačkati po moru brodove. Sve rezultira njegovim uhićenjem i dosuđenom kaznom - smrt na lomači. No tada priča okreće čudesnome. Gusarovi svjetonazori su bili poznati po tumačenju *kako ne postoji nikakva smrt doli naprasna, te da ono što usud uskrati čovjeku budnom daruju mu to istom u snu*.³⁸ Tako on svoju smrt na lomači dočeka dan prije u snu, a u zatvorskoj čeliji čuvari pronalaze samo hrpicu pepela (*Bijaše izgorio u užasnoj lomači svojega sna. Ono što mu usud nije htio podati pri bdijenju podao mu je snom*.³⁹).

U priči *Madriagali* plaćeni ubojica završava u zatvoru zbog ubojstva Velikog gazde MC-a, ali ubojstvo, unatoč što su mu pokazali fotografiju mrtvog Velikog gazde i potvrde da je pucano iz njegove puške i njegove sobe, on nije počinio (*Bio sam sasvim siguran u to da nisam pucao, ali, priznat ćete, nakon svega bilo bi glupo poricati. Priznao sam stoga, priznao*.⁴⁰). Tada Tribuson uvodi čudesan zaplet. U posjet dolazi demon i daje mu u ruke kutiju sa snajperom te ga izvodi iz zatvora sve do nepregledne stepe gdje plaćeni ubojica pritiska okidač i ubija Velikog gazdu MC-a. Ubojstvo se ipak događa, ali u drugom vremenu. Čitatelj možda i pomišlja kako je sve to halucinacija, ali tada slijede rečenice koje ga ostavljaju u nedoumici: *Tamničar proviri kroz otvor na vratima i podvikne: Ne zviždi! Zatim pogleda bolje prema meni, a onda naglo problijedi. ... Ono što ih je zapanjilo bile su pahulje snijega na mojoj zatvorskoj odjeći. Razumio sam ih. Kako možete očekivati snijeg na nekome tko je neprestano zaključan u jednoj prostoriji*.⁴¹ Informacija i premise za zaključivanje ne

³⁷ C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, str. 46.

³⁸ Goran Tribuson, *Gusar*, u *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 25.

³⁹ Isto, str. 26.

⁴⁰ Goran Tribuson, *Madriagali*, u *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 91.

⁴¹ Isto, 93.

nedostaje, Tribuson uvodi izravnu kontradiktornost i time pokazuje sklonost prema protuslovnim završnicama koja su i obilježja postmodernizma.⁴²

Kako je već spomenuto, postoji i alternativni model čijim su se korpusom poslužili pojedini fantastičari. Takav model možemo pronaći kod Čuića, Pavličića, Horozovića.

Alternativni modeli pripadaju manjem dijelu korpusa hrvatskih fantastičara, najviše zbog toga što ti modeli nemaju ulogu hinjenja realizma već donose potpuno nove, alternativne svjetove koji se stavljaju uz bok stvarnosnom. I sam naziv govori o modelu, svijetu koji se nudi kao alternativa postojećem, stvoren sa svim racionalnim zakonima i unutar kojega se odvijaju zadani kodovi, koje fantastičari vole kršiti u dominantnim modelima, bez remećenja svoga funkcioniranja. Možemo tako reći da sve što se čini nerealnim u stvarnosnom svijetu bez problema funkcionira u alternativnom. Alternativni modeli sadrže reduktivnost (real as unreal), unreal as real, heterokozme ili zone.⁴³

2.4. FANTASTIKA - TEME I POSTUPCI U TRIBUSONOVOJ PROZI

Postavlja se pitanje koju funkciju zapravo ima fantastika. Cvetan Todorov u knjizi *Uvod u fantastičnu književnost* donosi odgovor na to pitanje. Fantastika po njemu ima tri funkcije: „prva fantastično ostvaruje poseban učinak na čitatelja – javlja se strah, užas, ili jednostavno radoznalost – koji drugi žanrovi ili književni oblici ne mogu izazvati. Druga fantastično služi pripovijedanju, produžava i održava neizvjesnost: prisutnost fantastičnih činjenica omogućava izuzetno zgusnutu organizaciju zapleta. I konačno, fantastično ima i jednu, na prvi pogled, tautološku ulogu: omogućava opisivanje fantastičnog svijeta, koji pri tome ne postoji izvan jezika“.⁴⁴ Iako nam Todorov donosi što bi to fantastika trebala biti, puno je teže naići na sistematizaciju kategorija koji hrvatske fantastičare čine fantastičnima. Cijela generacija usmjerena je na osobne i književne novotvorine i time njihova djela predstavljaju individualni opus fantastike u hrvatskoj književnosti. Ipak, u djelima pa tako i u Tribusonovom stvaralaštvu pronalazimo teme i postupke koje ih čine *fantastičarima*.

⁴² J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 58.

⁴³ Isto, str. 59.

⁴⁴ C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, str. 96.

2.4.1. Ja-teme i ti-teme

Prvu uočljivu temu kod Tribusona možemo podijeliti na ja-teme i ti-teme. Ja-teme pod svoje okrilje stavljaju sve elemente koji prelaze granicu između tvari i duha, subjekta i objekta, tjelesnog i duhovnog svijeta. Najbolji primjer ja-teme pronalazimo u postojanju nadnaravnih bića poput vragova, demona (*Madriagali, Kapetan i Nečastivi, Igra pod paskom*), čarobnjaka (*Kugle*), vampira (*Ljetnikovac*), princeza i njihove povezanosti sa žabama u priči *Tetovirana princeza* (taj motiv pronalazimo i u priči *Ljetnikovac: Čitali ste vjerojatno bajke? Vidjeli ste kako tamo postoji čudesno dvojstvo između princeza i žaba. Žaba je uvijek neki alter ego princeze. Nprestano se te, pomalo dosadne, princeze pretvaraju u žabe i obratno. Tako isto mi i leptiri. Zar niste čuli da su leptiri i ...“ ovdje zastane kao da se malo zaletio.*⁴⁵). Ti-teme okrenute su tjelesnim željama, zadovoljenju spolnih ili unutrašnjih čula.⁴⁶ Često se ti-teme koriste za razbijanje tabua ili prenaplašavanju zabranjenih želja. Fantastična književnost donosi ljubav prema ženi, ali je ona često usmjerena na zabranjeni odnos. Tako je i incest jedna od varijanti, a nju možemo pronaći u Tribusonovoj priči *Puž na staklu*. Lik upoznaje samozatajnu Anamariju Falconi koja je odsjela u hotelu Miramare u Crikvenici i s kojom se ubrzo zbližava. Saznaje da je došla u Crikvenicu zbog tragične ljubavne avanture, a u narednom vremenu Anamarija nestaje dolaskom njezinog muža Tea Falconija. Glavni lik biva iznenađen što je Anamarija udana već deset godina, a tragična ljubavna avantura odnosila se na njezinog brata s kojim je imala intimne odnose sve dok jednog dana nije prislonio pištolj na glavu u prepunoj gostionici. Inače ti-teme nisu previše zastupljene kod hrvatskih fantastičara budući da je književnost već tada bila oslobođena određenih konvencija zastupane u doba kada se seksualnost mogla iskazivati samo preko pisane riječi. Iako fantastičari umanjuju ti-teme ipak ju možemo pronaći i kod Tribusonove priče *Compagnie Internationale des Waggon-Lits*.

2.4.2. Intertekstualnost

Dolaskom *fantastičara* na scenu hrvatske književnosti jedna od prvih zamjerki kritičara bila je osjećaj lektire umetnute u novu hrvatsku prozu. Naravno, odmakom od sedamdesetih godina kritika je ublažila i na kraju pobila teze gledajući sada s iskustvom na taj početak

⁴⁵ Goran Tribuson, *Ljetnikovac*, u *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 112.

⁴⁶ C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, str. 131.

mlade proze. Ono na što su prvenstveno mislili bilo je preuzimanje različitih fragmenata iz različitih umjetničkih tvorevina i „montiranju“ tih fragmenata u novu cjelinu, a najbolji u promicanju takvog književnog oblika bio je Goran Tribuson.⁴⁷ Ono što se uočava u njegovoj prozi je neprestano upućivanje na tekstove koje bi eruditni čitatelj prepoznao čime si je znatno otežao stvaranje publike koja bi ga pratila. Umetanjem fragmenata koji aludiraju na Dostojevskog, Kafku, Bulgakova ili Jesenjina lako postiže intertekstualnost, ali teže dobiva recepciju koju možda očekuje. Tribuson se s vremenom odmaknuo od erudicije i okrenuo trivijalnosti, a često spomenom svojih prvih djela prelako ih odbacuje.

Najbolji primjer intertekstualnosti pronalazimo u fantastičnoj priči *Praška smrt* koja u svome sadržaju sadrži najveći broj inkomponiranih dijelova svjetske književnosti. Tako Tribuson donosi majeučki dijalog po uzoru na Dostojevskoga i njegova Porfirija Petroviča: *Kako tko joj je učinio nažao? – ponovi on kao da ne vjeruje svojim ušima. „Ta vi ste je obeščastili gospodine Dvorski! Vi ste je obeščastili...“ dodade on gotovo šapćući, s glasom punim uvjerenja.*⁴⁸ Problem nastaje kada Tribuson koristi konotacije i na gotski roman, kršćansku povijest, legende, mitove, ezoteriju jer i čitatelji s boljom književnom podlogom teško mogu pratiti toliko velik korpus poveznica. *Ljetnikovac* pak sadrži ime Hildesheimer prema Wolfangu Hildesheimeru, njemačkom piscu židovskih korijena koji je bavio teatrologijom apsurdna, a u priči *Dlakavo srce* nalazimo likove: Rikarda Borislavića, željezničara Ksavera po Đalskom i njegovim likovima.⁴⁹

2.4.3. Manirizam

Kako fantastičari teže određenim elementima u svojoj prozi ubrzo su ih proglasili maniristima budući da su bili puno bliže razdoblju manirizma negoli fantastičnoj tradiciji. Goran Tribuson, ali i ostali fantastičari, teži rješavanju svojih struktura približavanjem čudesnom i neobičnom, čime već odstupaju od fantastične tradicije, a većina njegovih priča sadrži upravo elemente koji pripadaju manirističkoj književnosti. Prva od njih je zrcalnost i simetričnost (binarnost, bipolarnost)⁵⁰ koju nalazimo u pričama *Samostan*, *Amadejeve kosti*, *Madriagali*, *Raj za pse*. U prvoj priči zrcalnost-dualnost pronalazimo u jezeru u kojem ribar Goen prolazi neobičnu kornjaču koja pliva naglavačke. Ubrzo mladi učenik Gimal pronalazi

⁴⁷ Velimir Visković, *Sekundarna zbilja u novijoj hrvatskoj prozi*, u *Guja u njedrima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1980., str. XLVI.

⁴⁸ I. Kardum, H. Peričić, *Tribusonov dug Bulgakovu – primjer(i) metaliterarnosti iz 70-ih i 80-ih*, str. 36.

⁴⁹ Isto, str. 36.

⁵⁰ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 91.

uzrok takvom čudnom kornjačinom ponašanju u jezeru za koje ljudi kažu da nema dna. Priče su kružile i o samostanu koji je prema legendi stajao na drugoj strani jezera, ali ga je zbog razvrata njihovih redovnica jezero progutalo. Gimal odluči stati na kraj takvim pričama i jedne večeri zaroni na sredini jezera i uskoro se nađe na drugoj strani, otkriva paralelni svijet gdje pronalazi začarani samostan (*Jezero je dakle bilo samo granica između dva svijeta jednako stvarna i jednako primamljiva.*⁵¹).

Prostor nije jedini koji sadržava primjer zrcalnosti. Tribuson to vješto upotrebljava i na likovima. U *Amadejevim kostima* pronalazimo antipod u braći Amadeju i Mateju koji predstavljaju odmetnika, kriminalca te gluhonijemu seosku ludu.

Smrću Amadeja i udisanjem njegovih kostiju (*Nato bi sa svakim udisajem, tako bar vjerovahu, uvlačili u se dio duše preminulih svetaca, koji bi tajnovitom snagom iscjeljivao njihove rane, blažio im misli, izvlašćivao ih snomorica i tuge.*⁵²) Matej se transformira u brata, a kraj priče najbolje donosi transformaciju: *Isto tako da predanje o Amadeju istom sada će postati i predanje o Mateju.*⁵³ Ako se vratimo na priču *Ljetnikovac* i citat koji je izdvojen kod ja-tema naići ćemo i na dvojnost princeza i žaba te vampira i leptira.

Odlika manirizma su snovi (*la vida es sueno*) te njihov odnos s javom. Već je poznato da san ima veliku ulogu u Tribusonovim pričama. On djeluje na planu sadržaja i Tribuson provodi eksperimente između ta dva odnosa. Granice između sna i jave već su se javile u pričama poput *Bečkih gljiva*, *Praške smrti* i *Madrigalima*, ali, već naznačeno u naslovu, priča *Astarta*, *pučka priča iz sna* najbolji je predstavnik elementa snova. Kroničar Sibin počini okrutan zločin nad lijepom Astartom (silovanje i ubojstvo) i uskoro počne svaki dan sanjati, ali i teško se buditi iz tih snova. I pripovjedač se obraća čitatelju i govori mu: *Čudi te sve to moj šutljivi sugovorniče, no vjeruj mi, jer i ja sam znam da prave granice između sna i zbilje ne postoje, i da ono što je san jednom začeo i sam život može dovršiti.*⁵⁴, a Sibin uskoro prestaje razlikovati san od jave. U priči *Hofmanova tetka* san je toliko isprepleten sa začuđujućom stvarnošću da se već počinjemo pitati jesmo li zapravo cijelo vrijeme u snu (*Sve je to lijepo, kažem tad Hofmanu, naravno u snu svome, no koje je opravdanje da tu priču smještaš u moj san? Svaka je priča u snu analogna tom istom snu, koji joj je, ne samo*

⁵¹ Goran Tribuson, *Samostan*, u *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 40.

⁵² Goran Tribuson, *Amadejeve kosti*, u *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 71.

⁵³ Isto, str. 74.

⁵⁴ Goran Tribuson, *Astarta, pučka priča iz sna*, u *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 80.

*komentar nego i kontekst, odgovara mi Hofman i već zamiče u san nekog drugog, meni nepoznatog, sanjača*⁵⁵). Tu bi se moglo i opet citirati Calderona: Život je san!

Arhaizmi su posljednja maniristička tehnika koju Tribuson koristi čime pravi zaokret prema prošlosti preskačući cijelo 19. i 20. stoljeće. Tako koristi peharnik, suludnik, paklenjak (*Kugle*) bibav, svepouzdan, brusar, prem, ištiti, zirnuti, svagda, izba, zanima (*Esteban i čuvari zvjezdarnice*) te zlehud, sverastuč, zloporabnik, pouk, valovlje (*Zavjera kartografa*).⁵⁶ Tako možemo pronaći i inverzije, uvođenje kroničara kao pripovjedača čime se povezuje sa starijim oblicima donošenja priča poput bajki, legendi, mitova (*U nas djece što odajama kneževskim dokono se smucamo, najveće štovanje polučio je baš dvorski pripovjedač Hijacint. Najčudesnije slike tek riječ može oslikati, mišljasmu šćućureni uz Hijacitove skute, dok je ovaj, izrijeku se podajući, slikao njihove najfinije obrise. Govorio nam kako plam se ne podastire biću, već ponor vječiti, kako dan se po ponoći na gotovi, jer ova jednakomjerna jest jutru, podnevu ili večeri, konačno govorio nam kako sudba zrcalima raspolože, pak jedan put života drugim se nadovezuje*.⁵⁷). Pripovjedače koji započinju priču u obliku starijih tradicija, bajki ili legendi pronalazimo u prvoj zbirci *Zavjera kartografa* i to gotovo u većini priča. Izravno u *Esteban i čuvari zvjezdarnice*, *Gusar*, *Zavjera kartografa*, *Amadejeve kosti* dok u *Astarti, pučkoj priči iz sna* pronalazimo lika Sibina koji je kroničar (*No ukratko, Sibin bje kroničar ostalima nalik, pismen i mudar, te raskošno i nevino zaljubljen u radosti života, kroničar, tko zna koji po redu*.⁵⁸).

2.4.4. Odnos čitatelja i teksta

Čitatelji u Tribusonovoj prozi dobivaju puno veću ulogu nego što to čini većina pisaca njegove generacije. To se odnosi na uvođenje čitatelja kao aktivnog lika, a Tribuson teži tom postupku igranjem s tekstom i samoj igri s čitateljem. Taj oblik odnosa čitatelja i teksta pronalazimo u priči *Astarta, pučka priča iz sna* gdje je sam početak koncipiran prema čitatelju: *Mrštiš se mili sugovorniče, no ostavi sad tu kupicu prevrela piva što je ovlaš držiš između prstiju pa me osluhni, jer pričat ću ti zgodu posebno zanimljivu, koja je uz ovo moje mjesto vezana i koju ćeš ti, vazda lutanja gladan i dobra pića žedan, zacijelo razumjeti*.⁵⁹, a zatim ulazi direktno u igru s čitateljem: *No većma nego povijest, volio je Sibin dopadljivost*

⁵⁵ Goran Tribuson, *Hofmanova tetka*, u *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 127.

⁵⁶ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 103.

⁵⁷ G. Tribuson, *Amadejeve kosti*, u *Zavjera kartografa*, str. 69.

⁵⁸ G. Tribuson, *Astarta, pučka priča iz sna*, u *Zavjera kartografa*, str. 76.

⁵⁹ Isto, str. 75.

žena, pa se pričalo kako je kroz njegovu postelju projurcalo desetine i desetine ljupkih stanovnica naših, naših majki, poznanica, sestara... Tko zna prijatelju, nije li Sibin i tvoju majku obležao?⁶⁰ Tribuson se često obraća čitatelju (čudi li te moj sugovorniče ili pitaš me šutljivče, tebi je sugovorniče moj već jasno...) i taj oblik povezivanja čitatelja i teksta motivira usmenim pripovijedanjem.

U priči *Hofmanova tetka* okosnica je zbivanja odnos pripovjedača i tajanstvene, ostarjele Hofmanove tetke, dok lik samog Hofmana nije uveden u priču. Njihov odnos je zasnovan na određenim ulogama, međusobnoj borbi za talisman koji ima određene moći, a sve je organizirano kao okrutna igra. Čitatelj prisustvuje njihovom odnosu i pripovjedač nam govori: *Još ni sam nisam na čistu hoću li vam odati tajno mjesto gdje skrivam talisman. Eto, sada sam vam mogao reći, no eto, nailazi ona, nailazi Hofmanova tetka i tko zna ne bi li me mogla čuti kako izričem tajnu; uostalom možda biste me baš vi izdali...*⁶¹ Tehnika usmenog pripovijedanja daje Tribusonu onu karakteristiku za kojom prvenstveno i teži, a to je okretanje starijim oblicima književnih tekstova, njihovom arhaizmu i okretanjem od uvriježenih pravila određenih žanrova.

2.4.5. Beskonačna regresija

Fantastičari pribjegavaju jednom obliku strukturiranja sadržaja, a on se pokazuje u cikličnosti samih priča.⁶² Ovakav oblik pronalazimo i kod Tribusona u pričama *Amadejeve kosti*, *Novinska smrt Ladislava Hanaka*, *Dlakavo srce*, *Angel Toth*, *životopis u šest redaka*. *Novinska smrt Ladislava Hanaka* započinje kada naslovni junak pročita vlastitu osmrtnicu u novinama, a uskoro se i okolina počinje ponašati prema njemu kao da je mrtav, prijatelji ga ne zovu utorkom na preferans, u uredu ga bestidno ignoriraju, ne puštaju ga u klupsku čitaonicu... Ladislav si tada odluči oduzeti život skočivši s najvišeg nebodera, ali uhvati ga strah i kada stupi na pločnik ispred nebodera uvidi osobu identičnu njemu kako se bacila s nebodera (*Ono što je bilo najužasnije u čitavom događaju bilo je to što je Ladislav u nesretnikovoј fizionomiji, tren prije no što se ovaj raspao u srazu s pločnikom, prepoznao crte svog vlastitog lica.*⁶³). Sutradan u novinama pronalazi obavijest o vlastitom rođenju te se vraća u običajni život.

⁶⁰ G. Tribuson, *Astarta, pučka priča iz sna*, u *Zavjera kartografa*, str. 76.

⁶¹ G. Tribuson, *Hofmanova tetka*, u *Praška smrt*, str. 123.

⁶² J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 119.

⁶³ Goran Tribuson, *Novinska smrt Ladislava Hanaka*, u *Spavaća kola*, Revija, Osijek 1983., str. 124.

U *Dlakavom srcu* također pronalazimo motiv samoubojstva koji pokreće regresiju. Na provincijskoj stanici, Rikard Borislavić čeka svoj vlak u gostionici kada se pojavljuje neobičan lik s bijelim rukavicama te izvlači pištolj i puca si u glavu. Ubrzo glavni lik ulazi u vlak gdje čarobnjak Hugo Raum izvodi trikove, a sve kulminira čarobnjakovim otvaranjem utrobe i pokazivanjem dlakovog srca. Rikard Borislavić izlazi na sljedećoj stanici, ulazi u gostionicu te vadi pištolj i puca si u glavu govoreći: *Eto i to je optička varka*.⁶⁴ Cikličnost pronalazimo i u već spomenutoj priči Hofmanova tetka gdje kraj završava riječima: *No, kako sam rekao, neovisno o našoj volji, priča teži krugu, hvatanju svojega početka i eto, umjesto na kraju ponovno smo na početku priče...*⁶⁵

Doslovno isti početak i kraj pronalazimo u priči *Angel Toth, životopis u šest redaka: Te sam davne kišne travanjske nedjelje 1928. slavio svoj osmi rođendan, ali me darovi i svečani ručak s pogolemom tortom od oraha i svom silnom rodbinom...*⁶⁶ te u *Bečkim gljivama* gdje je početak prvog poglavlja istovjetan zadnjem: *Andreas Aschenreiter nalazio se u nekakvom čudnom, somnambulnom, potpuno neuračunljivom stanju. Moglo bi se slobodno kazati da uopće nije znato tko je, gdje je i što radi, nije znao ni svoju prošlost, ni svoje ime, pa ni svoj lik, jednostavno: bio je samom sebi daleki, beščutni, ledeni stranac.*⁶⁷

2.4.6. Intermedijalnost

Kod Gorana Tribusona intermedijalnost biva obuhvaćena gotovo svim umjetničkim krugovima, od glazbe, slikarstva do filma. Glazbene motive pronalazimo u *Madriagalima* gdje plaćeni ubojica slobodno vrijeme provodi u klubu „HI-FI“, slušajući Monteverdijeve madrigale i najdražu rečenicu *Lasciate mi morire*, a sobu za izvršenje ubojstva unajmljuje u hotelu „NIRVANA“. U *Ljetnikovcu* Hildesheimer sluša Mahlerovu četvrtu simfoniju u čijem je posljednjem stavku vokal pjevao sanjariju o nebeskom životu. U *Samostanu* Samas Jahiel podučava svog učenika Gimala u svetim napjevima i njihovu slijedu u svirci orgulja. Kada govorimo o slikarstvu najbolji primjer pronalazimo u *Kitajskom carskom vrtu Jona Tadeusza* koja razmatra o destruktivnosti umjetnosti, povezanosti razaranja stvarnosti i stvaranja ponajboljih primjera slikarske umjetnosti poput Rubensovog stvaralaštva ili stvaralaštva venecijanske slikarske škole.

⁶⁴ Goran Tribuson, *Dlakavo srce*, u *Raj za pse*, Zrinski, Čakovec 1978., str. 39.

⁶⁵ G. Tribuson, *Hofmanova tetka*, u *Praška smrt*, str. 131.

⁶⁶ Goran Tribuson, *Angel Toth, životopis u šest redaka*, u *Zavjera kabarea*, Znanje, Zagreb 1998., str. 115.

⁶⁷ Goran Tribuson, *Bečke gljive*, u *Spavaća kola*, Revija, Osijek 1983., str. 49.

Pripovjedač na primjeru legende o najpoznatijem slikaru pokrajine Kwo, Li Fuu, donosi upravo odnos stvarnosti i umjetnosti. Li Fuu prosi svoju odabranicu Ho Kiang, a kao svadbeni dar poklanja joj preslikani carski vrt koji je Ho Kiang voljela gledati u proljeće. Rezultat nastale preslike uviđa se kada careva kći Ho Man Ši ujutro krene u šetnju da bi uvidjela kako je njezin vrt nestao. Tadeusz smatra da *umjetnost izražava jedan potpuno uništajni karakter, prava njezina priroda jest destrukcija... umjetnik nepovratno tu istu stvarnost uništava*.⁶⁸

Tribuson svoju legendu povezuje sa slikarom Reneom Magrittom i njegovom slikom te tako čitamo: *Bio je to Rene Magritte koji je oslikao ideju istovjetnu Tadeuszeovoj, istovjetnu i Poeovoj, a da i ne govorimo, istovjetnu kitajskoj legendi (La Dondition humaine)*.⁶⁹

U *Angelu Tothu*, životopisu u šest redaka Tribuson donosi i poveznicu s El Grecom (... *pravo čudo čovjekove borbe protiv starenja; visoka, vitka i uspravna, uznosita držanja, pravilnih i plemenitih crta lica, kakve se mogu vidjeti na nekim El Grecovim portretima, bujne i još svježije kose...*).⁷⁰

Generaciju fantastičara sedamdesetih godina je u velikoj mjeri obilježio film. Njegov značaj vidimo i kod Tribusona (koji se u kasnijim godinama u većoj mjeri okrenuo toj umjetnosti) u *Priči o obiteljskoj mržnji, firentinskom stiletu i rajju za pse* gdje spominje Sternbergov film – Plavi anđeo. Priča *Oscar pl. Bombelles*, zvijezda kabarea podsjeća nas na kriminalističke filmove dvadesetih i tridesetih godina, zlatnog doba Hollywooda. U središtu je radnje policajac Krsto Verona koji ima porok – morfij, a svoje vrijeme provodi u kabareu, noćnom klubu Plavi Agram čiji je ujedno i suvlasnik. Jedini prijatelji su mu vlasnik bara i barmen, Aladar Andrassy, te prostitutka Helga koja je zaljubljena u njega. Gradom vladaju korupcija, ubojstva, a policajac Krsto Verona nalazi se s obje strane zakona. U *Madriagalima* pronalazimo i žanr stripa: *Uvalim se u fotelju i stanem listati strip koji sam kupio u obližnjem kiosku ... Slegnem ramenima i nastavim čitati Malog Nema*.⁷¹

2.4.7. Alkemija, predviđanje budućnosti i inventar neobičnosti

Alkemija je najčešći motiv koji pronalazimo u tradiciji fantastične književnosti, bilo svjetske bilo hrvatske.⁷² Upravo tim motivom Tribuson i ulazi u fantastiku koristeći ga u svojoj prvoj zbirci *Zavjera kartografa*, u prvoj priči pod nazivom *Jomael alkemičar i*

⁶⁸ G. Tribuson, *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza*, u *Zavjera Kartografa*, str. 47.

⁶⁹ Isto, str. 51.

⁷⁰ G. Tribuson, *Angel Toth, životopis u šest redaka*, u *Zvijezda kabarea*, str. 71.

⁷¹ G. Tribuson, *Madriagali*, u *Praška smrt*, str. 88.

⁷² R. Lachmann, *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, str. 23.

vrijeme. Jomael tako saznaje za dvije njemu do tada nepoznanice: alkemiju i pismo. Tijekom godina potpuno se posvećuje tajnim zanatima, zapostavljajući svakodnevni život, a uskoro otkriva kako se vrijeme može beskonačno dijeliti. Motiv alkemije pronalazimo i u *Compagnie Internationale des Waggons-Lits* gdje je ženski lik Liliana Mesić upoznat s alkemijom i njezinom formulom dobivanja zlata od neplemenitih materijala.

Drugi podjednako ravnopravni element, predviđanje budućnosti, Tribuson koristi u nekoliko svojih priča poput *Kugli* gdje vladar Lomyard pokušava pridobiti čarobnjaka i mudraca Angora za prikazivanje budućnosti njegovih bitki (*Lomyard je u rasvjetljenoj kugli sasvim jasno vidio svoj vlastiti lik na konju, vidio je sebe kako uzdignuta mača juri prema barbaru koji obučen u debelu kožu izmiče njegovu udarcu, te kako sječivo zasjeca debelu koru hrasta. Zatim, nenadano svega nestane i Lomyard osjeti blago razočaranje...*⁷³). Lomyard s vremenom sve više i više vidi svoju budućnost, ali u trenutku kada se događaj treba dogoditi u zbilji, Lomyard pada u međuprostor, kategorija vremena i prostora se ukida. Budućnost predviđa i Oscar pl. Bombelles u istoimenoj priči gdje u svojim „seansama“ pred publikom donosi događaje koje će se dogoditi za dvadesetak godina. On govori da postoje mnogostruke sudbine odnosno da sudbina kao jedan određeni put ne postoji. On to objašnjava ovako: *Recimo, u jednom lopov dolazi u stan bogatog poduzetnika gdje biva zatečen od gazdinog slugu. Lopov vadi nož iz njedara i kreće prema čovjeku koji ga je omeo u krađi. Nakon tog napetog mjesta dolaze dva različita druga čina. U jednom je lopov ubio slugu i opljačkao stan, u drugom je sluga ubio lopova i time stekao naklonost gazdine kćeri. Nakon toga, radnja se i dalje račva. U jednom od trećih činova, sluga i gazdina kći se žene, u drugom pak nezadovoljni gazda otpušta slugu, a kći šalje na školovanje u nekakav švicarski konvikt za mlade djevojke. I ne sluteći što rade, dramski arhitekti tog neobičnog teatra, nazreli su prirodu budućnosti u koju stane baš sve, sve mogućnosti i rješenja koja se pred čovjekom nađu...*⁷⁴

Arhitekta koje spominje Oscar pl. Bombelles pronalazimo i u drugoj priči s malom promjenom. *Stieglerovi spisi* govore o profesoru medicine Adamu Krizmanu koji spletom okolnosti dolazi u posjed Stieglerovih spisa koji govore o budućnosti svijeta. Njega sve više zanima tko je taj tajanstveni Stiegler i otkriva da su inženjeri Trećeg Reicha i Novoga svijeta stvarali plan budućnosti cijelog svijeta. Adam Krizman dolazi do Stieglera samo kako bi odigrao posljednju kariku u životu spomenutog lika. Slučajno usmrćuje starca automobilom, a u podrumu pronalazi *Enciklopediju budućnosti*. Kraj ove priče neobično podsjeća na

⁷³Goran Tribuson, *Kugle*, u *Zavjeri kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 10.

⁷⁴Goran Tribuson, *Oscar pl. Bombelles, zvijezda kabarea*, u *Zvijezda kabarea*, Znanje, Zagreb 1998., str. 164.

Borgesa i njegovo djelo *Aleph* budući da protagonist ulazi u podrum i nailazi na predmet koji mu mijenja dotadašnje poimanje stvarnosti.

Inventar neobičnosti koji donosi naslov prvenstveno se odnosi na skup nesvakidašnjih predmeta koje Tribuson uvodi u svoju prozu. *Priča o obiteljskoj mržnji, firentinskom stiletu i raju za pse* donosi neobičan stilet koji potječe iz Firenze, iz 16. stoljeća, a smatra se da ga je napravio Antonio Piccinino, najveći mastor hladnog oružja te je u njemu pohranjeno prokletstvo. Na njemu je izvršena „passauska crna umjetnost“, a ubrzo je s njime izvršeno i ubojstvo jednog od likova, Krešimira Lea Aschenreitera. Kugle u istoimenoj priči služe za gledanje u budućnosti i postoje samo dvije takve na svijetu. One su ujedno i povezane te služe za prelazak s jednog mjesta na drugo te prelazak iz jedne osobnosti u drugu.

Kralj Lomyard postaje čudak koji se potuca sirotinjskim dijelom grada i svima govori kako je on veliki vojskovođa. U *Zavjeri kartografa* kartografske karte stvaraju otok, *Kitajski carski vrt Jona Tadeusza* donosi sliku koja uzrokuje nestanak carskog vrta, Amadejeve kosti donose zdravlje i omogućuju želje, a cvijet uzrokuje ludilo u *Carstvu kušnjaka*.

2.5. PRAŠKA SMRT – PRIMJER FANTASTIČNOSTI

U jednu od najreprezentativnijih fantastičarskih priča sedamdesetih godina ulazi *Praška smrt* (1975.) iz istoimene zbirke Gorana Tribusona. Upravo će se na tom primjeru pokazati karakteristike *fantastičara* pri tome se vodeći podjelama koje su donesene u nekoliko prethodnih poglavlja. No krenimo od početka. Pisca grotesknih romana Maksa Dvorskog pronalazimo na odmoru u Pragu gdje sa svojom suprugom provodi vrijeme posjećujući povijesna mjesta Praga te pronalaženju motiva za svoj novi roman. Uvod nam ne odaje ništa fantastično, no ubrzo dolazi do poremećaja u fikcionalnom svijetu i to u obliku različitih čudnih događaja. Kretanjem kroz priču nailazimo na prebacivanje iz jednog sklopa u drugi, stalnom kršenju linije priče i dovođenje čitatelja u područje neprestanog čuđenja. Telefonski poziv neznanca koji govori da će piscu pokazati pravu grotesku, ceduljica na grobu rabina Levija (*Nepoznati, pretpostavimo, Francuz želi u jednoj šturoj rečenici da Vaclavske namesti propadnu u zemlju.*⁷⁵), pojava patuljka Fjodora i njegove žene Vobornikove, saznanje o legendi Praška smrt, ubojstvo Vobornikove, propadanje Vaclavskih namesti u zemlju.

Da bi uvjerio čitatelja u stvarnost događanja, Tribuson poseže za postupkom koji često koristi u svojoj prozi, prostornim i vremenskim datiranjem pa je svaki novi događaj, ujedno i

⁷⁵ Goran Tribuson, *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb 1975., str. 18.

poglavlje, popraćen informacijom o mjestu određenog događaja i vremena (*Karlov most, Hotel Evropa, 20. srpnja 1974.* ili zadnji zabilježen događaj *Na Petrinah (bolnica), grad, 8. kolovoza 1974. i dalje u beskraj*). Da bi pojačao hinjeni realizam Tribuson donosi naslove tekstova poput *The Occult Review*, godište 1925., latinske listove *De Ecclesiasticis Disciplinis et religione Christiana*, reprint iz 1917. djela Jeana Wiera *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables* te takvom dokumentiranošću polako naveo na prašku legendu iz „Libušinih vremena“. Tribuson rjeđe koristi podnaslove i oblikovanje strukture po poglavljima, a *Prašku smrt* tim postupkom odvađa od većeg broja svojih priča.

Po spomenutom razbijanju kodova, *Praška smrt* pripada konvertivnom modelu fantastike, a uvođenjem motiva sna dodatno se naglašava kolebanje lika (*Da, i vaše se kobne slutnje ispunjavaju, slutnje koje su nadošle kroza san.*⁷⁶) te motivom *la vida es sueno* daje dojam arhaičnosti same priče. Maks na početku priče sanja san u kojem upoznaje lijepu ženu koja opet kasnije ulazi u priču kao Fjodorova žena Vobornikova (*A to lice, to lice Maks više nikada nije uspio izbrisati iz pamćenja, bilo je to NJEZINO lice, lice iz sna.*⁷⁷). San Tribusonovoj priči daje dojam tanke linije između realnog i nadrealnog te se javlja „Tschoang Tseov paradoks“ u kojem sanjač ne zna da li sanja da je leptir ili je leptir koji sanja da je sanjač.⁷⁸

Ipak, najprepoznatljiviji element *Praške smrti* pronalazimo u intertekstulanom poigravanju. Tribuson preuzima oblike, likove, strukture koje aludiraju na Dostojevskog, legende o Golemu i Leviju, kabalu (*Ona ogoli svoje grudi, dvije jabukolike dojke koje su podsjećale na tajanstveni kabalistički znak*⁷⁹), Bulgakova, ali taj oblik intertekstualnosti prepoznaju eruditni čitatelji ili bolji poznavatelji svjetske književnosti. Tribuson od književnika uzora jedino direktno uvodi Kafku, ali kao jednu od znamenitosti Praga (*A onda na kućici primijeti mali metalni natpis, priđe bliže i naglas pročitao: Zde žil Franz Kafka.*⁸⁰). Ujedno je čitava struktura *Praške smrti* strukturirana na isti način kao *Fantastična simfonija* Hectora Berliozia.⁸¹ Poznatog francuskog skladatelja također uvodi i kao tajnovitog lika koji ostavlja želju na židovskom groblju tražeći da Vaclavske namesti nestanu. Intertekstualnost najbolje donosi rečenica: *Mnoge su od njih već napisane, golube moj! – namigne Dvorski svom novom prijatelju, misleći pri tom na Fjodorove rečenice.*⁸²

⁷⁶ G. Tribuson, *Praška smrt*, str. 55.

⁷⁷ Isto, str. 24.

⁷⁸ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 78.

⁷⁹ Isto, str. 36.

⁸⁰ Isto, str. 28.

⁸¹ J. Pogačnik, *Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona*, str. 189.

⁸² G. Tribuson, *Praška smrt*, str. 56.

Tribuson donosi i razgovor između likova koji spominje Katičića, Solara, englesko izdanje Karela Čapeka, a okreće se i drugim medijima poput filma: *A ONA samo ide i ide, kao da lagano lebdi u predivnim usporenim kadrovima Jeana Vigoa, u svojoj bijeloj, bijeloj haljini (tek po koji modri cvijet) pustim ulicama oko Malostranskih namesti.*⁸³ Spominje Miloša Formana, *Slamnate pse* Peckinpaha te Wegenerov film *Der Golem, Wie er in die Welt kam*.

Ako govorimo o motivima *fantastičara*, onda u priči pronalazimo demonski motiv i Tribuson ga donosi u liku demona-neznanca i ujedno grotesknog lika patuljka Fjodora (*Taj Fjodor bio je patuljak upravo groteskna izgleda. Bio je visok jedva osamdeset ili devedeset centimetara, kržljavih udova i, za svoje tijelo, upravo abnormalno velike glave. Starost bi se teško pročitala s njegova lica, no sijeda brada i pročelava glava govorili su da nije baš mlad. Dok je govorio, u nekoj smiješnoj, literarno kitnjastoj maniri, sav se vrpeljio, klatio rukama i glavom, baš kao da namjerno želi ostaviti vrlo prijatan dojam na sugovornika te možda tako skriti nedostatke svoje prirode. Ipak, iz čitave njegove pojave izbijala je neka pritajena, perfidna zloća.*⁸⁴). Kod Tribusonove *Praške smrti* pronalazimo i motiv oniričko-halucinantnog doživljaja junaka, budući da Maks od početka priče pa do kraja prisustvuje spajanju sna (propadanje Vaclavskih namesti) i jave te govori na kraju: *No sada je to konačno stvarnost, reče vjerojatno da bi se utješio.*⁸⁵

Ako je u *Ljetnikovcu* paralelni svijet prikazan preko jezera, u *Praškoj smrti* pronalazimo nebo. Tako se binarnost uspostavlja preko ovih rečenica: *I odjednom, sve je to propalo u provaliju, nema više Vaclavskih namesti, ostali su tek rubovi čitavog trga, poluporušene zgrade. A na dnu provalije, koja je nekad bila široka, dvosmjerna ulica, nazire se jedno drugo, obrnuto nebo. Ono je negdje daleko, daleko na dnu i jedva je vidljivo.*⁸⁶ Nakon svih elemenata koje *Praška smrt* objedinjuje i koji ju čine fantastičarskim opusom sedamdesetih godina, treba spomenuti i njezin oblik. Ona je pisana u obliku kratke prozne vrste, koja je uostalom i najzahvalnija vrsta za *fantastičare* i težnje njihovih autorskih djela, ali više o samoj vrsti koja dominira generacijom *mlade proze* donosi iduće poglavlje.

⁸³ G. Tribuson, *Praška smrt*, str. 13.

⁸⁴ Isto, str. 19.

⁸⁵ Isto, str. 58.

⁸⁶ Isto, str. 11.

2.6. KRATKA FORMA

Fantastičari svoje pisanje stavljaju u okvire kratke priče koja u povijesti književnosti nije imala toliko promjena ili nije bila toliko proučavana za razliku od drugih oblika kao što je roman. Vode se i dalje rasprave oko razlike između novele i kratke priče, ali gledajući 20. stoljeće i najčešći literarni oblik, dominira *short story* inačica. Kod tog oblika prevladavaju neki tipični postupci poput izbjegavanja ekspozicije i dugih opisa na početku priče i time se stvara dojam otvorenosti. Slično je i s krajevima. I tu postoji tendencija k dinamičnim modusima, a uz njih se vežu i tabui jer oni gotovo nikad ne završavaju komentaram ili metaiskazom, a ako završava opisom on je kraći i često nefunkcionalan – opis predmeta koji služi kao završna metafora.⁸⁷ Fantastičari sve elemente moderne priče izbjegavaju, preoblikuju i okreću i jedino ostaje oblik kratke forme. Tribuson u svojoj kratkoj prozi naglašava visoki stil, nabrajanje provodi u gotovo svakoj priči poput *Angel Toth, životopis u šest redaka (pogledajte, uz tradicionalne figure imate i mnoge nove: vitez, trgovac, krajputaš, smrt, svjetionik, objavitelj, mađioničar, duh, anđeo, vražji sluga...⁸⁸)* ili u *Gusaru (brokatima zlatnim i srebrnim iz Granade i Seville, Segovijskim suknima, potom srebrninom iz Valladolida, obrađenom kožom iz Korodobe, oružjem iz Toleda i ostalim skupocjenostima.⁸⁹)*.

Tribuson se okreće erudiciji, a autori moderne kratke priče sustavno potiskuju takav oblik sadržaja. Pripovijedanje je glavna odlika Tribusonove fantastične proze nasuprot kazivanju, metakomentar nasuprot izvještaju. Ako spomenemo da modernu kratku priču čini i neposredovanost, potisnuće dojma izabranosti te stvaranja efekta slučajnog (isječak iz života) te dinamični počeci i završeci onda možemo reći da Tribuson ne pripada kratkoj modernoj priči već stvara hrvatski fantastičarski model kratke priče na temelju opreke⁹⁰.

Odmak od kanonizirane *short story* pronalazimo u prisutnosti metatekstualnosti, a ona se najlakše prepoznaje u počecima i krajevima Tribusonovih priča, a u svojoj prvoj zbirci priča *Zavjera kartografa* pronalazimo i tematiziranje na početku većine priča. Najbolji primjer donosi *Esteban i čuvari zvjezdarnice: Bezbrojne su i istinite priče zaboravljene čak i od najveličajnijih povijesnih knjiga, pa će ove propukline u Povijesti ispuniti bibavo i sitno pero pisca nezatnika tražeći strpljiva i maštovita čitatelja. Jedna od takovih priča je i sudba nesretna prosjaka Estebana, koji je proveo nebrojene noći s pogledom podarenim*

⁸⁷ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 151.

⁸⁸ G. Tribuson, *Angel Toth, životopis u šest redaka*, u *Zvijezda kabarea*, str. 103.

⁸⁹ Goran Tribuson, *Gusar*, u *Zavjeri kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 23.

⁹⁰ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 152.

*protamnome nebu. No začelo se to ovako.*⁹¹ Tu Tribuson donosi i zatvorenu strukturu svoga teksta jer radnja započinje rođenjem lika, a proteže se kroz cijeli tekst njegovim životom. To nije jedini primjer takve zatvorenosti kod Tribusona. Takav oblik pronalazimo i u pričama *Jomael alkemičar i vrijeme, Kitajski carski vrt Jona Tadeusza, Amadejeve kosti*.

Tribuson se u svojoj prozi rijetko okreće načinu oblikovanja teksta s podnaslovima ili međunaslovima. Međutim taj oblik možemo pronaći u nekolicini priča. *Kapetan i Nečastivi* tako sadrži šest podnaslova (koji i duljinom odmiču od standardnih) i koji daju opis teksta koji slijedi (*Oklada i isplavljenje, Prva pribilježba u dnevnik kapetanov upisana, O šumu koji se iz prostorija donjih neprestance čuo i o posadi kapetanovoj, Nova pribilježba što uslijedi po prolasku kraj čudesnog otoka, Produženje igre i usporedba sa životom samim, Kako treba objašnjavati uzrok krckanja onog tajnovitog i kraj priče same*) dok Ljetnikovac sadrži tri podnaslova koja uokviruju priče unutar cjeline (*Brunova priča: nevjerojatan događaj, Kohova priča: noćni prijatelj, Priča šefa policije: samoubojica iz starog dvorca*).

Kada govorimo o kratkoj priči, njezina najvažnija odlika očituje se u neposrednom i ogoljenom pristupanju pripovijedanju, važnost pronalazimo u *in medias res*. Kako je već rečeno, jedan od postupaka koji karakterizira Tribusonovo stvaralaštvo i *fantastičare* upravo je suprotnost štuirom pripovijedanju, a to su arhaizmi. Tribusonov je stil bogat inverzijama, nabranjanju, bogaćenju, okreće se eruditnom čitatelju i oblicima pripovijedanja koji su karakteristični za razdoblje 18. stoljeća. Kasnije Tribuson napušta takvog čitatelja, a svoj odnos prema svojim počecima možemo prepoznati u priči *Klasici na ekranu* gdje ugledni pisac Rudi Graber, prilikom gostovanja u emisiji koja odaje počast osobama koje se donijele određene promjene u društvu, govori o svom odnosu prema književnosti: - *Literatura uvijek nudi dvije opcije – sasvim ozbiljno će Graber. – Jedna je nužnost, koja je neka vrsta diktata izvana, druga je spisateljska strast, koja je neka vrsta diktata iznutra. Moja je pogreška u tome što sam se opredijelio za nužnost i postao važan pisac, umjesto da sam se opredijelio za strast i postao voljen pisac.*⁹²

Kako Tribuson stvara opreku prema fragmentu, odnosno priče ne donosi u obliku isječka iz života, lako prepoznamo da njegove priče donose osjećaj neponovljivosti događaja čime se može uspostaviti poveznica s književnim oblicima poput mita gdje je posebnost događaja važnija od fabule. Pronalazimo neočekivane i iracionalne obrate pa kritičari tako govore o sustavnom posezanju za *wedepunktom* u Tribusonovoj fantastičnoj prozi.⁹³ U tradiciji se

⁹¹ Goran Tribuson, *Esteban i čuvari zvjezdarnice*, u *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb 1972., str. 17.

⁹² Goran Tribuson, *Klasici na ekranu*, Mozaik knjiga, Zagreb 2003., str. 26.

⁹³ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 164.

književne novele *wedepunkt* spominje kada se govori o točki obrata i utjecaju koju ima na status poante. Fantastičari u sedamdesetim godinama nailaze na oblik kratke priče koja u književnoj tradiciji obuhvaća *in medias res*, donošenje „isječka života“, neposredan stil, otvorene početke i krajeve. Naravno, takav oblik kratke priče vodio je i svoju bitku protiv generacije koja je prethodila. To se odnosi na trodijelnu kompoziciju sa zapletom, vrhuncem i razrješenjem, a ključnim autorom takve preobrazbe kratke priče kritika smatra Čehova i njegove priče-kornjače, bez početka i kraja. To je za kratku priču značilo da *wedepunkt* samim time ili nestaje ili se premješta na kraj i završava klimaksom.⁹⁴

Fantastičari takav model napuštaju, ali ga ipak možemo pronaći kod Tribusona budući da njegove priče sadrže neočekivane i iracionalne obrate. No strukturu Tribusonove proze ne možemo svrstati u tipičan oblik kratke priče gdje obrat dolazi u određenom trenutku jer on koristi konvertivni oblik fantastike pa ustroj strukture biva stalno narušavan čime obrati postaju mnogostruki i sa smanjenim utjecajem. Kratka proza donosi i epifanijsku poantu koja zahtijeva oštar akcent na kraju, dinamičan i neočekivan završetak.⁹⁵ Naravno, hrvatski *fantastičar* Goran Tribuson ne upotrebljava ga praktički nikad.

2.7. FANTASTIČNI ROMAN I TZV. ASCEHENRETHEROV TROKUT

Kada se govori o fantastičarskoj prozi Gorana Tribusona u većini se slučajeva spominje kratka proza sedamdesetih godina, ali to ne znači da ne postoje pokušaji fantastičnoga pripovijedanja i u dužim literarnim oblicima. *Fantastičari* se okreću kratkim oblicima zbog same fantastičnosti i njezinih zahtjeva, a Tribuson uspjeva i to vrlo uspješno te zahtjeve udovoljiti za potrebe romana. Kako Tribuson koristi zahvalan konvertivni model, njegovi romani obuhvaćaju neobične, fantastične motive, navode čitatelja na neprestano premještanje s jednog neobičnog događaja na drugi, a nalazimo i na fragmente koji su vješto povezani u cjelinu, ali koje pronalazimo dubinskim čitanjem teksta. Njegovi su romani tako strukturirani da se zadnja misao ne može domisliti jer je ili nema ili je zapletena da se do nje ne može doći, a opet može biti i višeslojna i razgranata.⁹⁶ Kako značaj fantastičara polako opada krajem sedamdesetih godina prvenstveno njihovim sve većim okretanjima drugim žanrovima, tako i osamdesete godine donose promjene u Tribusonovom stvaralaštvu. U

⁹⁴ J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, str. 163.

⁹⁵ Isto, str. 167.

⁹⁶ Ivo Pinter, *Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona*, Bjelovarski učitelj 5, 1996., str. 6.

njegovom prvom okretanju prema fantastičnom romanu pronalazimo ujedno, prema kritičarima, i najbolji hrvatski roman napisan na tom književnom području.

Krešimir Nemeć tako, u svojoj *Povijesti* toga književnog žanra, piše kako roman *Snijeg u Heidelbergu* (1980.) ulazi u fantastičarski opus obrađujući okultnu i sotonističku temu koju Tribuson kompozicijski obrađuje u tri dijela. Prvi dio *Razgovor s učiteljem* (1934.) svojevrsna je *epistula familiaris*, a temelji se na klasičnome fuastovskom motivu ugovora s đavolom.⁹⁷ Radnja je organizirana preko dvojice pripovjedača, Sotone i njegovog učenika Nikolasa, te njihovog dopisivanja uoči Nikolasovog pogubljenja u Heidelberškom zatvoru. Zagrebački emigrant Nikolas Šram u lokalnoj gostionici upoznaje budućeg demona, učitelja, ljubavnika koji će mu otkriti „slobodu“ ako pođe s njime.

Tako se počnu nizati njihove zgone koje uključuju najnemoralnije i najnečasnije postupke kojima Tribuson nastoji šokirati čitatelje. Guranje sestre niz stepenice, palež crkava, promiskuitetnost, ubojstvo zaručnice i njihovog djeteta, konzumiranje droga, teške novčane prijevare, silovanja, poticanje na samoubojstvo čini sadržaj koji bi Tribuson teško mogao provesti u kraćoj formi. Likovi ulaze u tipičan fantastičan korpus budući da postojanje natprirodnog bića, Sotone, dovodi do rušenja granice između tjelesnog i duhovnog svijeta. Javlja se i homoseksualnost koju fantastika često uzima kao motiv, a odnos naših pripovjedača ulazi u sfere zabranjenog odnosa o kojem govori i Todorov.⁹⁸

Tribuson prvi puta u svojoj fantastici donosi natprirodnog lika koji toliko jasno i često mijenja fizička obilježja. Tako Sotona preuzima oblik životinja (*Kada smo se u našem udobnom hotelu raskomtili i počeli piti crno vino, meni se u jednom trenu učinilo zgodnim da se pretvorim u papigu i čitav događaj promatram iz kaveza na zidu.*⁹⁹), drugih ljudi (*Tvoja nespremnost i tvoja zbuñjenost bili su mi potpuno razumljivi, kao i čuđenje što si tako lako izašao iz zatvora. Nisi znao da sam policijski šef zapravo bio ja, da sam bio prinuđen poslužiti se tom starom i pomalo demodiranom vještinom prijetevoja kako bih ti pomogao.*¹⁰⁰) ili istovremeno mijenjajući više oblika (*Igraš se sa mnom, uzvišeni i moćni moj učitelju, mijenjajući brzo svoja prolazna tijela jedno za drugim, bivajući čas žensko, čas muško, čas narovašena starica, čas neoprani bogalj.*¹⁰¹). *Razgovor s učiteljem* donosi i nekoliko elemenata koje pronalazimo u Tribusonovoj prozi. Javlja se element formalne smrti kao u priči *Novinska smrt Ladislava Hanaka* (*Sjećam se dobro koliko je bilo tvoje ushićenje one*

⁹⁷ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, str. 312.

⁹⁸ C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, str. 135.

⁹⁹ Goran Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, August Cesareć, Zagreb 1980., str. 69.

¹⁰⁰ Isto, str. 32.

¹⁰¹ Isto, str. 115.

noći u Tubingenu kada je bila zgotovljena lažna umrlica, umrlica koju smo onda odaslali tvoji roditeljima u Zagreb zajedno s brončanom urnom u kojoj se nalazio pepeo nekakve papirnate ambalaže, pepeo koji je trebao biti nekakav metaforički produžetak tvog nestalnog i prolaznog tijela.¹⁰²) ili poveznica s pričom *Ponoćne jabuke* iz zbirke *Spavaća kola* u kojoj crvena jabuka predstavlja metaforički odslik srca, a osoba se vraća kada jabuka počne kucati.

Javlja se i stilet iz *Priče o obiteljskoj mržnji, firentinskom stiletu i raju za pse* kojeg nam Tribuson otkriva tek gravurom *Paradis des chiens*. Tribuson ponovno aludira na Dostojevskog, a sada njegovu knjigu *Zločin i kazna* koristi kako bi Nikolas kompromitirao obožavatelja Raskolnjikova i poslao ga u zatvor time ironizirajući pravdu.

Naslovnu sintagmu valja shvatiti kao svojevrsnu magičnu formulu, šifru dosegnute sreće, tajnu svih smislova kakvu mogu dešifrirati samo oni koji su prošli demonovo učenje.¹⁰³ Tako Sotona govori svome učeniku: *Kada naučiš sve, kada ti je sve poznato, kada si slobodno, nepovredivo i jedinstveno biće, ne treba niti govoriti, niti raditi, niti slušati... ništa, baš ništa, ne treba ništa... Treba samo gledati u taj gusti, meki, prisni snijeg. ... Da, zapušiš uši, zatvoriš usta i širom otvorenih očiju gledaš u snijeg. Snijeg u Heidelbergu! Snijeg u Heidelbergu, koji ti u tom trenu postaje centrom čitava kozmosa, fokusom svih smislova, odgovorom svih pitanja...*¹⁰⁴

Drugi dio romana donosi naslov *Potruga za učenicom (1976.)* koji se prema prvom dijelu odnosi kao metatekst, nonfikcionalni autotematski dodatak.¹⁰⁵ To se najbolje postiže dokumentiranošću koju Tribuson dosljedno provodi. Javlja se želja da se racionalno, dokumentima, svjedocima, zemljopisnim i vremenskim navođenjem objasni Heidelberški rukopis. Struktura drugog dijela uvelike se veže uz oblik povijesnog istraživanja pa se tako hine metodološki i ini postupci. Najbolji primjer pronalazimo u donošenju točnog oblika Heidelberškog rukopisa: *Rukopis Nikolasa Šrama ili Nikolasa Ebsteina napisan je na osamdeset dva papira većeg formata (24x33 cm) istrgnuta najvjerojatnije iz bilježnice kakve su rabili u administracijskom odjeljenju zatvorske uprave. Unatoč toga što su toliko dugo boravili u mračnoj i vlažnoj škrinji, listovi su dosta dobro ušćuvani; papir i tinta bili su, očigledno, veoma kvalitetni.*¹⁰⁶ Ironiziranje se još više povećava kada se donose moguća objašnjenja za dvostruki rukopis na papirima, navodeći kako se radi ili o amoralnoj, razbojničkoj prirodi Nikolasa Šrama koji se jednostavno u trenutku smrti odlučio poigrati s

¹⁰² G. Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, str. 23.

¹⁰³ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, str. 312.

¹⁰⁴ G. Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, str. 112.

¹⁰⁵ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, str. 313.

¹⁰⁶ G. Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, str. 149.

budućim čitateljima, o podvojenoj ličnosti ili je Nikolas Šram bio u neprekidnom kontaktu s čovjekom izuzetnih sposobnosti koji je *telepat, radioestezista ili opsjenar slične vrste*.¹⁰⁷

Tribuson toliko duboko poseže za postupkom dokumentarnosti da donosi nazive dokumenata i njihove izvorne naslove poput *Anale homburške kockarnice (Die Annalen des Kasino in Homburg, 1937, Frankfurt)*, Lenzove *Povijest velikih prevara i falsifikata (Joachim Lenz: Die Geschichte der grossen Schwindlereien und Falschungen, Munchen, 1966.)* ili pak donosi članak iz *Heidelbergischer Kuriera* o smrti Nikolasovog branitelja sa suđenja. Sveukupnost drugog dijela *Snijega u Heidelbergu* stavlja se u jednu rečenicu: *Može li se uopće bilo što ispričati ili ispisati, a da se pri tom izbjegne literatura?*¹⁰⁸

Koliko prvi dio romana pripada krugu fantastičnog toliko treći dio pripada dnevničkom žanru. Pod naslovom *Pogovor ili racionalizacija tuge (1979.)* nailazimo na piščev dnevnik koji prati vremensko razdoblje dva mjeseca, točnije od 14. siječnja do 12. veljače 1979. godine, i u kojem donosi detalje iz privatnog života, ali s uspostavljanjem poveznica s prijašnja dva dijela romana. Dnevnik donosi vrijeme koje je ili prethodilo nastanku romana ili je pisan sustavno kada i roman. Taj se podatak ne može točno utvrditi prvenstveno jer Tribuson u dnevničkom dijelu romana donosi događaje koji opisuju njegovu svakodnevicu, a književni rad na tekstu *Snijeg u Heidelbergu* uopće ne spominje.

Tribuson ipak govori kako je sve započelo s Lou Reedom (*Tako sam tog popodneva pokušavao dokazati da mi u pravljenju pomaknutih svjetova najviše pomaže moj veliki uzor Lou Reed, prekrasan podzemni pjesnik kanalizacijskih labirinata, čiji preciozan glas opjeva jedan grozan i razvratan svijet narkomanije, samoubojstava, čedomorstava, prostitucije, homoseksualizma i još mnogih zabranjenih stvari*).¹⁰⁹ Korelacije dijelova romana nalazimo i u promišljanju o smrti (*I onda kod kuće, kada sam uzeo olovku i pokušao sve zapisati, zapanjilo me koliko se zapravo malo stvari mogu sjetiti, svjestan da je, eto, jedan djelić mene umro tek što se rodio... Što je onda u stvari smrt? Fiziološka činjenica ili goli i tupi zaborav? Davolska korozija koja razjeda sisteme naše memorije...*¹¹⁰) te snijegu, kako primjećuje pisac, koji je te zime obilno padao u Zagrebu. Izravnu korelaciju s drugim dijelom romana pronalazimo u razgovorima između Tribusona i njegovih prijatelja o emigracijama književnika koji napuštaju domovinu i odlaze raditi u stranim zemljama (Križanić, Fran Mažuranić, Tomaseo, Kamov, Matoš, Držić, Bošković, Vitezović, Vrančić...), o alternativnoj povijesti i povijesti anonimaca, obiteljskoj mitologiji, svega što pronalazimo u

¹⁰⁷ G. Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, str. 152.

¹⁰⁸ Isto, str. 158.

¹⁰⁹ Isto, str. 193.

¹¹⁰ Isto, str. 192.

liku Nikolasa Šrama. Zadnja rečenica donosi i cijeli roman: *Ipak sve završi u literaturi, tamo gdje zapravo i počne, no to je ipak stvar preprivatna čak i za jedan dnevnik!*¹¹¹

Tribuson se okreće fantastičnom romanu još nekoliko puta. U osamdesetim godinama tako nastaju *Čuješ li nas, Frido Štern* (1980.) i *Ruski rulet* (1982.). Prvi *Čuješ li nas, Frido Štern* svoju fantastičnost donosi u nizu seansi gdje četvorica prijatelja prizivaju duh lijepe Židovke Fride Štern. Pripovjedač ulazi u prošlost koju su obilježili prijateljstva, Frida Štern, dolazak nacističke dogme, borba partizana i postepena i nasilna smrt većine njegovih prijatelja iz djetinjstva. Sama kompozicija priče vođena je od strane pripovjedača i jednog od likova romana, a izriče se u izravnom obraćanju Fridi Štern i razgovoru s onostranim svijetom. Zanimljivo je spomenuti da sudionici tih seansi nikada nisu saznali što je dogodilo s Fridom Štern nakon njezinog odvođenja u koncentracijski logor, a svoje su živote nepovratno vezali uz nju. Tako i pripovjedač govori: *Spiritističke seanse u kojima smo pokušavali stupiti u vezu s tobom, nisu dale nikakva rezultata. Dva su odgovora bila moguća: ili nešto nije u redu sa samim sredstvom, ili si ti živa negdje u tom širokom, prostranom svijetu. Dvojbu smo mogli veoma lako riješiti – trebalo je samo zazvati nekog tko je zasigurno mrtav i sve bi bilo jasno. Ipak, to nismo učinili, radije smo ostali živjeti u neizvjesnosti, misleći i nadajući se da si i danas živa.*¹¹²

Jedna od Tribusonovih stilskih karakteristika uvijek je bila nabranje, ali u ovom se romanu poigrao imenom Fride Štern pa tako njezino ime spominje čak 107 puta dok pripovjedač postavlja pitanje „Čuješ li nas, Frido Štern?“ trideset puta. Što se tiče kompozicije, nailazimo na jednu zanimljivost. Tekstu su pridodana dva dijela u obliku komentara pripovjedača te *Albuma iz mladosti* koji donosi fotografsku dokumentaciju likova koji se spominju tijekom spiritističkih seansi.

Ruski rulet nosi žanrovsku oznaku bulevarskog romana, a sadržajem doseže dva toma. Tribuson radnju ponovno smješta u Zagreb (grad čije je mjesto radnje i u *Priči o obiteljskoj mržnji, firentinskom stiletu i raju za pse, Compagnie Internationale des Waggon-Lits, Stieglerovi spisi, Oscar pl. Bombelles, zvijezda kabarea*) i donosi sve neobične, začuđujuće likove, neočekivne događaje, a time postupno i naznačava prijelaz prema popularnijoj literaturi koja će uslijedi u njegovom stvaralaštvu. Ipak, u *Ruskom ruletu* od mnoštvo različitih likova (aristokracija, kriminalci, boemi, teroristi, anarhisti...) pronalazimo i jedan lik koji u literaturu uvodi tzv. Aschenreitherov trokut. Trokut se odnosi na već dva spomenuta romana, *Snijeg u Heidelbergu* i *Čuješ li nas, Frido Štern*, a *Ruski rulet* čini

¹¹¹ G. Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, str. 207.

¹¹² Goran Tribuson, *Čuješ li nas, Frido Štern*, August Cesarec, Zagreb 1981., str. 104.

njegov treći dio. Glavna poveznica triju romana je lik Aleksandra Aschenreitera kojem Tribuson ne pridaje veću ulogu u romanima, ali postaje u jednom trenutku dio njihove radnje. Aschenreitera prvi puta pronalazimo u *Priči o obiteljskoj mržnji, firentinskom stiletu i raju za pse* gdje slijedimo liniju njegova života od odrastanja u „cipelarsko-dioničarskoj“ obitelji, mržnji između njega i brata Krešimira Lea, putovanju po Europi i vraćanju u rodni grad do optužbe za ubojstvo brata.

Snijeg u Heidelbergu ga donosi kao pjesnika kojeg Nikolas upoznaje u Parizu (*Sjećam se i onog koščatog pjesnika koji je za sebe tvrdio da je propali sin velikog zagrebačkog cipelarskog poduzetnika, inače kolege i poznanika tvojeg oca. ... Sjećaš se, zvao se Aleksandar Aschenreiter i često nas je gnjavio stihovima svoje knjižice, svog bodlerovskog pjesmotvora napisanog na besprijekornom, ali pomalo krutom francuskom jeziku. Knjižica se zvala Tout va mal.*¹¹³), a u *Čuješ li nas, Frido Štern*, Aleksandra u jednom trenutku pronalazimo u društvu Fride i njezinog strica (*Aschenreiter je govorio nešto svojim hrvatskim, koji je, čini se namjerno bio iskvaren francuskom dikcijom, a ti si se nakon svake njegove replike dugo i srdačno smijala, pogledavajući u njegove duboke pseće oči.*¹¹⁴).

Tribusonove fantastične romane zaokružuju još dva romana koje piše u devedesetim godinama, a time se ujedno i vraća tematici fantastike. Govorimo o romanima *Potonulo groblje* (1990.) i *Sanatorij* (1993.). *Potonulo groblje* zanimljiv je žanrovski iskorak u pravcu *horror*a gdje razmiče empirijske granice i u naraciju uvodi iracionalno.¹¹⁵ Priča govori o Ivanu Humu koji se vraća iz zatvora (pripovijedanje vješto izbjegava razloge zbog kojih je bio u zatvoru) nakon tridesetšest godina u rodni grad gdje upoznaje Gašpara Fuchsa koji pokušava oživiti mrtve. Redaju se neobični događaji (potraga za zlatom, ubojstvo Kovačeve žene, oživljavanje Aleksandra Kovaka) koji samo potvrđuju Tribusonove fantastičarske karakteristike. Valent Livadić dolazi u Slavoniju kako bi bio primljen u sanatorij koji ne uspijeva pronaći, a čitatelj otkriva kako je Valent zapravo duh, osuđen da luta od svratišta do svratišta. Ova radnja čini okosnicu u *Sanatoriju* koji s obzirom na vrijeme kada je pisano donosi i jedan novi element u Tribusonovoj fantastici. U pozadini priče pronalazimo Domovinski rat čime je u roman ukomponirana „suvremena hrvatska zbilja“, a djeluje kao bilo koja fiktivna zbilja kakve susrećemo u fantastičnoj prozi. Tu se radi o eskapizmu koji to nije.¹¹⁶

¹¹³ G. Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*, str. 88.

¹¹⁴ G. Tribuson, *Čuješ li nas, Frido Štern*, str. 21.

¹¹⁵ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, str. 315.

¹¹⁶ Đ. Strsoglavac, *Goran Tribuson*, *Književna revija* 36., 1996., str. 87.

3. ZAKLJUČAK

Borges, Bulgakov ili Tribuson? Iščitavajući literaturu nije teško donijeti sud o preoštrim početnim kritičarskim napadima na mlade fantastičare sedamdesetih godina uzimajući u obzir put koji su trebali slijediti svojim fantastičarskim opusima. Odmakom od tradicije koja donosi književnost kao službenicu stvarnosti, *mlada proza* stvara novu razinu na koju je hrvatska književnost bila spremna. Desetak pisaca koji pišu u tom razdoblju (Pavličić, Kekanović, Barbieri, Čuić, Horozović kao i Tribuson) najavljuju napuštanje *mimesisa* i ulazak književnosti u samu sebe i svoj jezik. Upravo Tribuson svojim primjerom dokazuje kako je teško slijediti tuđi put, ali još teže napraviti svoj.

Glavni cilj ovog diplomskog rada bila je analiza fantastičarskog opusa Gorana Tribusona i okvirivanje njegovih karakteristika u fantastičarskoj prozi. Koliko toga pronalazimo u uzorima, koliko u tradiciji, a koliko u jedinstvenosti možemo lako zaključiti po samim pričama. Ako se okrenemo subverzivnoj karakteristici, Tribuson se tu priklanja tipičnoj fantastičnosti i dosljedno naglašava kolebanje koje se javlja kod čitatelja. U tom pogledu nailazimo i na najbolje priče poput *Praške smrti*, *Bečkih gljiva*, *Židovskog vlaka* ili *Compagnie Internationale des Waggons-Lits*. Démoni-neznanci ili pak čarobnjaci koje uvodi u cjelokupni korpus likova smještaju njegovo stvaralaštvo u krug fantastike. Ono što njegovu stilsku tehniku odvaja od ostalih pokazuje se u dokumentarnosti, odnosno hinjenoj dokumentarnosti. Primjer takvih priča pronalazimo u većini njegovih priča (*Zavjera kartografa*, *Bečke gljive*, *Praška smrt*) gdje pronalazimo navođenje citata iz postojećih i nepostojećih knjiga, navođenje dokumenata različitih tematika i oblika (novine, spisi, kronologije...) i sve u svrhu igranja s tekстом. Prolaskom cijelog fantastičarskog djelovanja, uočavamo Tribusonov okret u većoj mjeri konvertivnom modelu oblikovanja strukture gdje se pokazuju njegove najbolje spisateljske mogućnosti. Neopterećen je vremenom i prostorom, književni kodovi stalno narušavaju tijek priče, čitatelja baca s jednog kraja teksta na drugi, a time potvrđuje i svoju pripadnost *fantastičarima* sedamdesetih godina, budući da je cijela generacija okrenuta osobnom umjetničkom i književnom stvaralaštvu svoje proze.

Kritičari su često napadali *fantastičare* zbog njihovog epigonstva i utjecaja lektire na njihovu prozu. Tribuson u tom pogledu, pogotovo sa prvim zbirkama, često biva povezivan s Borgesom ili Bulgakovom. Njegova naglašena intertekstualnost, dovođenje različitih književnih likova, postupaka, motiva prvenstveno služi za privlačenje eruditnog čitatelja, ali nikako za slijeđenje svojih uzora. To pokazuje i povelik broj konotacija na različite teme, motive ili oblike književnih vrsta koje nikako ne možemo dovesti u doticaj s Borgesom ili

Bulgakovom. Ono u čemu Tribuson ne oskudijeva su arhaizmi. Njegov stil vraća manirizam, donosi motive poput zrcalnosti, snova i oblika starijih pripovjednih oblika poput legendi, mita, bajke. Tribuson jedini u krugu fantastičara ironizira svoje tekstove poput *Hofmanove tetke*, gdje se postavlja prema njemu kao igri. Uvodi svoje čitatelje u priču, a donosi i novi intermedijalni element, film.

Tijekom proučavanja Tribusonove fantastike, možemo zaključiti da u potpunosti koristi kratku formu istodobno odbacujući njezinu tradiciju. Svoje konstrukcije drži zatvorenima, priči se okreće kao jedinstvenom i neponovljivom događaju, a dinamičan i neočekivan kraj koji ulazi u termin epifanijska poanta, ne koristi gotovo nikad. Taj nam oblik Tribuson uskoro uskraćuje te se u idućem desetljeću vraća s novim književnim oblikom – romanom. Uspoređujući kratku prozu i fantastične romane pronalazimo Tribusonov neprekinuti odnos prema svom modelu fantastike vraćajući se na okultno, vragove i demone, stalna previranja u tekstu, iako roman *Snijeg u Heidelbergu* najviše prednjači u njegovoj fantastičnosti. Romani zatvaraju njegov početak u sedamdesetim godinama na području fantastike, a polako se otvaraju popularniji žanrovi poput žanra detekcije i lika bivšeg policajca Nikole Banića. Tribuson, uz Pavličića, uskoro postaje i najprepoznatljiviji predstavnik toga žanra. Fantastika od sedamdesetih nije povratila svoj značaj u hrvatskoj književnosti, a kada usporedimo okolnosti, uzore i karakteristike fantastike s lakoćom možemo reći da najbolji uzor možemo potražiti ne u Borgesu ili Bulgakovu, već u Goranu Tribusonu.

4. IZVORI I LITERATURA

Izvori

1. Tribuson, Goran, *Čuješ li nas, Frido Štern*, August Cesarec, Zagreb, 1981.
2. Tribuson, Goran, *Klasici na ekranu*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2003.
3. Tribuson, Goran, *Osmi okular*, Ceres, Zagreb, 1998.
4. Tribuson, Goran, *Potonulo groblje*, Znanje, Zagreb, 1990.
5. Tribuson, Goran, *Praška smrt*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.
6. Tribuson, Goran, *Raj za pse*, Zrinski, Čakovec, 1978.
7. Tribuson, Goran, *Ruski rulet 1*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2010.
8. Tribuson, Goran, *Ruski rulet 2*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2010.
9. Tribuson, Goran, *Sanatorij*, Znanje, Zagreb, 1993.
10. Tribuson, Goran, *Snijeg u Heidelbergu*, August Cesarec, Zagreb, 1980.
11. Tribuson, Goran, *Spavaća kola*, Revija, Osijek, 1983.
12. Tribuson, Goran, *Zavjera kartografa*, Znanje, Zagreb, 1972.
13. Tribuson, Goran, *Zvijezda kabarea*, Znanje, Zagreb, 1998.

Literatura

1. Donat, Branimir, *Približavanje beskraju*, Nolit, Beograd, 1979.
2. *Guja u njedrima*, *Panorama novije hrvatske fantastične proze*, OSIZ za odmor, rekreaciju, sport i kulturu Rafinerije nafte rijeka i Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1980.
3. Kardum, Ivan, Peričić, Helena, *Tribusonov dug Bulgakovu – primjer(i) metaliterarnosti iz 70-ih i 80-ih*, *Književna smotra* – 42 (2010), 1(151); 33.-46.
4. Lachman, Renate, *Metamorfoza činjenica i tajno znanje, O ludama, mostovima i drugim fenomenima*, Naklada ZORO, Zagreb-Sarajevo, 2007.
5. Lachmann, Renate, *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2002.
6. Nemeč, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
7. Pavešković, Antun, *Fusnote ljubavi i zlobe (6): Goran Tribuson: Mrtva priroda (ogledi iz estetke)*, *Zagreb 2003*, *Republika* – 60 (2004), 10, 123.-126.
8. Pavičić, Jurica, *Hrvatski fantastičari – Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 2000.

9. Pinter, Ivo, *Strukturni izvori i uviri proze Gorana Tribusona*, Bjelovarski učitelj – 5 (1996), 1/2; 3.-18.
10. Pogačnik, Jagna, *Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona*, Književna revija – 40 (2000), ½; 181.-192.
11. *Prodavaonica tajni: izbor iz hrvatske fantastične proze*, priredila Jagna Pogačnik, Znanje, Zagreb, 2001.
12. Strsoglavec, Đurđa, *Goran Tribuson*, Književna revija - 36 (1996), ½; 67.-117.
13. Štiks, Igor, *Fantastični inventar Gorana Tribusona*, Osmi okular, Ceres, Zagreb, 1998.
14. Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, (prev. Aleksandra Maričić-Milić), Rad, Beograd, 1987.
15. Visković, Velimir, *Mlada proza*, Znanje, Zagreb, 1983.