

Petzoldovi modeli fantazmatskoga u hrvatskoj književnosti moderniteta

Lončar, Mateja

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:040398>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-10-28**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Jednopedmetni diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Mateja Lončar

**Petzoldovi modeli fantazmatskoga u hrvatskoj književnosti
moderniteta**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Sumentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2017.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Jednopedmetni diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Mateja Lončar

**Petzoldovi modeli fantazmatskoga u hrvatskoj književnosti
moderniteta**

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Sumentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2017.

Sažetak: U radu je opisano razdoblje hrvatskoga moderniteta i objašnjen pojam *fantazmatskoga* Dietera Petzolda. Subverzivni, alternativni, deziderativni i aplikativni modeli fantazmatskoga protumačeni su i istraženi na deset izabranih prozanih predložaka hrvatskoga moderniteta. Analizirani su fantazmatski elementi i ukazano je na koje književne strukture utječu. Zaključuje se o pojavnosti pojedinih modela s obzirom na njihove karakteristike i poetiku razdoblja.

Ključne riječi: modernitet, fantastika, fantazmatsko

Sadržaj

1.	Uvod.....	1
2.	Modernitet u hrvatskoj književnosti.....	2
3.	Petzoldovi modeli fantazmatskoga.....	7
3.1.	Fantastika.....	7
3.2.	Fantazmatska književnost.....	7
3.3.	Petzoldovi modeli fantazmatskoga.....	9
4.	Fantastika i fantazmatika u hrvatskoj književnosti – uvod u istraživanje korpusa	12
5.	Napomene uz korpus rada.....	14
6.	Uspostavljanje radne terminologije.....	15
7.	Analiza i interpretacija korpusa prema Petzoldovim modelima fantazmatskoga	16
7.1.	Subverzivni model.....	16
7.1.1.	Ulderiko Donadini, <i>Davo gospodina Andrije Petrovića</i> (1915.)	16
7.1.2.	Đuro Sudeta, <i>Mor</i> (1930.)	17
7.1.3.	Vjekoslav Kaleb, <i>Gost</i> (1940.).....	20
7.2.	Alternativni model.....	22
7.2.1.	Milan Šufflay, <i>Na Pacifiku god. 2255.</i> (1924.).....	23
7.2.2.	Mato Hanžeković, <i>Gospodin čovjek</i> (1932.).....	26
7.2.3.	Predrag Jirsak, <i>Mjesečeva djeca</i> (1958.).....	28
7.3.	Deziderativni model	31
7.3.1.	Ivan Raos, <i>Gaudamada</i> (1956.)	31
7.4.	Aplikativni model.....	33
7.4.1.	Slavko Batušić, <i>Čarobni prsten</i> (1931.).....	33
7.4.2.	Nikola Šop, <i>Priča o tome kako je moj gradić potonuo</i> (1943.)	33
7.4.3.	Nikola Šop, <i>Priča o presahlom jezeru</i> (1943.).....	35
8.	Zaključno razmišljanje	37
9.	Popis literature.....	40

1. Uvod

Rad istražuje korpus hrvatske književnosti moderniteta kroz okvir fantazmatskoga Dietera Petzolda. Radom će se donijeti vremenski pregled razvoja moderniteta, ograničiti pojavu pojedinih poetika, opisati poetološko-stilske karakteristike moderniteta i s obzirom na njih, analizirati odabrane književne predloške. Objasnit će se pojam *fantazmatskoga*, fantazmatskih modela te dati pregledni razvoj fantastike i fantazmatskoga u hrvatskoj književnosti. Istraživanje će izabrati nekoliko književnih predložaka u svakome modelu, pojasniti zašto tekst pripada određenom modelu, analizirat će sve fantazmatske elemente u tekstu i vidjeti na koje tekstualne strukture utječu. Uvidjet će zastupljenost modela u modernitetu i donijeti zaključke o razlozima. Cilj je rada pokazati da se Petzoldovi modeli fantazmatskoga prepoznaju i u hrvatskoj književnosti moderniteta te da se čitaju u različitim tekstualnim strukturama.

Korpus istraženih predložaka ograničen je na prozu u kojoj se prepoznaju elementi fantazmatskih modela. Proza se pokazala idealnom za istraživanje ove teme u modernitetu jer drama i poezija često prelazi granice fantastike i kod njih se može govoriti samo o tragovima Petzoldovih modela. Poezija je previše onostrana da bi je se povezalo s Petzoldovim modelima jer podrazumijeva, na primjer kod Antuna Branka Šimića, mogućnost postojanja nečeg onostranog, a ta riječ mogućnost nikako se ne uklapa kod Petzolda, a samim time se otvara i pitanje postojanja fantastike. Dramu muči isti problem, postojanje fantastike ovisi o osobnoj odluci, postojanje se u tekstu ne potvrđuje, barem u primjerima Miroslava Krleže, *Golgota* i Josipa Kulundžića *Ponoć* – mogućnost fantastike postoji u instanci lika, no sve ovisi o čitateljevoj odluci.

2. Modernitet u hrvatskoj književnosti

Modernitet je razdoblje u hrvatskoj književnosti koje obuhvaća vrijeme od 1914. do 1968. godine. Četiri su etape moderniteta koje nose različite poetike: *ekspresionizam*, *moderni objektivizam*, *socrealizam* i *druga moderna* (krugovaši i razlogovci). Terminološki je razdoblje još uvijek nedefinirano, književni povijesni pregledi prepoznaju četiri dominantne poetike razdoblja, no vremenski ga različito dijele i nazivaju. Fotez, već 1942. razdvaja razdoblje: „u tri odsjeka – početak stoljeća do Prvog svjetskog rata, od rata do 1930. i najnovije doba“ (1942: 15). Jelčić pregled hrvatske književnosti u *Povijesti hrvatske književnosti* (1997) organizira prema stoljećima. Dvadeseto stoljeće, kojim se ovaj rad bavi, dijeli se na: *modernizam poslije moderne*, *dominaciju ekspresionizma*, *moderni objektivizam i socijalnu tendencioznost*, *drugu modernu i postmodernu*. Rastavio je stoljeće prema dominirajućim poetikama od kojih se svi osim postmodernizma promatraju, zbog potrebe rada, u kontekstu sveobuhvatnog naziva – modernitet. Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* (1987) razdoblje moderniteta naziva *međuratnom književnošću* obuhvaćajući njome razdoblje od 1914. godine do 1945. nakon čega, prema njemu, nastupa razdoblje *suvremene književnosti*. Nemeč u *Povijest hrvatskog romana* (1998, 2003) govori o *ekspresionističkom interludiju* u hrvatskoj književnosti od 1914. do 1925. nakon čega dolaze *novi oblici realizama*, od 1945. do 1952. hrvatsku književnost prepoznaje u *žrvnju socrealizma*, nakon čega od 1952. do 1970. dolaze poetike *krugovaša* i *razlogovaca s regeneracijom i preobražajem realističkog romana i esencijalističkim impulsom*. Šicel u *Hrvatskoj književnosti* (1982) razdoblje moderniteta dijeli na *književnost prve polovice dvadesetog stoljeća* od 1916. do 1959. i *poslijeratnu književnosti* od 1950. do 1965., dok u *Povijesti hrvatske književnosti* (2007, 2009.) u dvije knjige odvaja ekspresionizam od 1914. do 1928. godine i razdoblje *sintetičkog realizma* od 1928. do 1941. godine.

Prijelomna godina koja je najavila promjene i kojom započinje modernitet bila je 1914. – godina velikih krajeva i početaka, otišli su A. G. Matoš, Armin Pavić i Fran Galović,¹ a iznjedren je novi naraštaj književnika zbirkom *Hrvatska mlada lirika* te na scenu stupa Krleža s *Legendom* (Jelčić, 1997: 218–220). *Hrvatska mlada lirika* „povezuje minulo književno razdoblje s budućim“ (Jelčić, 1997: 219), povezuje modernu i modernitet jer su u njoj objavljene pjesme jedne i druge poetike. Naravno, 1914. godine nije naglo prestala moderna i počeo modernitet, već se razdoblja preklapaju. Kao što odjeci moderne postoje i kasnije, naznake moderniteta

¹ Također i Franjo Marković, Tadija Smičiklas i Frane Iveković.

postoje i prije 1914. što se čita u Matoševoj *Mori, Camau i Mišu*; Galovićevoj pripovijesti *Ispovijed* i kod Kamova. Flaker (1986: 266) kod njih prepoznaje avangardna obilježja, kao i Šicel (2007: 74) koji smatra da dezintegriraju svoju poetiku prepoznajući ekspresionističku poetiku. Wiesner novi naraštaj književnika u predgovoru *Hrvatske mlade lirike* opisuje kao one koji „bez manifesta ustadoše proti ukočenim trivijalnostima i pedantnoj retorici starih stihotvoraca stavivši sebi ciljem osloboditi poezije svih spona, koje bi je mogle omeđiti“ (1914: 6) te one koji su na putu traženja „adekvatnog izraza suvremenim bolovima, užicima, strastima“ (1914: 7). U istoj zbirci njihov predvodnik Ujević pjesmom *Oproštaj* poziva suumjetnike *gremo mi puntari* (1914: 127) i sav mladi naraštaj kreće još neutabanim stazama nove književnosti, poštivajući, ali ne slijedeći baštinu, što potvrđuje Fotez kad ističe da su mladi išli za „oslobođenjem od tradicije, za rušenjem granica koje je postavio realizam, za oslobođenjem od stvarnosti“ (1942: 13).

Novina koju traži *Hrvatska mlada lirika* odgovara zahtjevima europskih struja avangarde. Avangarda je stanje svijesti, a njezina su obilježja: ljuštenje ljudske civilizacije i prodiranje u dubinu, krojenje novog čovjeka i novog svijeta, traženje preinstinkta, zaumni jezik i drugačije iščitavanje stvarnosti (Bošnjak, 1998: 7–11). Avangarda osporava i dekonstruira prošlost (Sorel, 2009: 5) zahtijeva aktivnost, angažiranost, inovaciju, njezino je djelovanje povezano s budućnošću, razvojem tehnologije i civilizacije (Dąbrowski, 2006: 13). Avangarda je sveopći pojam za mnogobrojne smjerove (-izme)² koji su se s početka stoljeća javljali ne samo u književnosti, nego i u ostalim umjetnostima, a u Hrvatskoj je književnost najviše bila zahvaćena ekspresionizmom. Novu poetiku u hrvatskoj književnosti, govori Jelčić (1997: 223), najavljuju i tri časopisa *Kokot*, *Vijavica* i *Plamen* s ekspresionističkim programima kojima će se predstaviti najistaknutiji pisci hrvatskog ekspresionizma Ulderiko Donadini, Antun Branko Šimić i Miroslav Krleža.³ Razlog dominacije ekspresionizma nad ostalim europskim avangardnim pravcima Jelčić objašnjava političkim razlozima: ekspresionizam se razvijao u prvim godinama postojanja jugoslavenske države te je „pokret koji zagovara među inim i moralnu obnovu čovjeka, a i cijelog čovječanstva, bio zaista najpogodniji da izrazi ne samo realnost hrvatskog života nego i duhovne težnje Hrvata“ (Jelčić, 1997: 224–225). Oživljavanje nacionalističkih, jugoslavenskih koncepcija odrazilo se na književno stvaralaštvo (Šicel, 2007: 10) koje nije pošteđeno utjecaja

²Avangarda obuhvaća: futurizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam, impresionizam, fovizam, suprematizam, kubizam, kubofuturizam, konstruktivizam, zenitizam, neoprimitivizam, lučizam, suprematizam i druge.

³ Koji su ujedno i urednici tih časopisa: Ulderiko Donadini – časopis *Kokot* (1916–1918), A. B. Šimić – časopis *Vijavica* (1917–1919), Miroslav Krleža – časopis *Plamen* (1919) (Šicel, 2007: 9).

politike „ideoloških pritisaka, preskripcija, dirigitiranih tema i oblikovanih kalupa“ (Nemec, 1997: 9).

Nemec (2006: 131–143) razlikuje dva tipa ekspresionističke proze: aktivistički i apstraktni. Aktivistički ekspresionizam okarakteriziran je kao revolucionarni utopizam i idealistički zanos koji teži pokretu masa, anarhičnoj pobuni, suprotstavljanju društvenim nepravdama, a naracija prelazi u viziju, delirij i ekspresionističku fantaziju. Apstraktni pak ekspresionizam ide u smjeru bizarnoga i tajanstvenoga, unutarnjega svijeta i stanja snoviđenja, privida, halucinacije. Ipak, kao zajedničko ekspresionističkoj prozi ističe se narušavanje kompozicije i logike teksta, narušavanje harmonije pripovjednog diskursa, brisanje žanrovskih granica, izostajanje dublje psihološke karakterizacije, aktiviranje fantastičnog i vizionarskog, alegorizacija i hiperbolizacija.

Druga etapa moderniteta⁴ započinje pojavom *modernog objektivizma* krajem dvadesetih godina, 1925.⁵ ili 1928.⁶ godine, kako u kojoj književnoj teoriji. Kao i u europskoj tako i u hrvatskoj književnosti započinje se vraćanje realističkoj tradiciji „ali u znaku naglašene funkcije književnosti unutar klasne borbe, koju označujemo kao socijalno-pedagošku“ (Flaker, 1986: 276). Pojam *moderni objektivizam* uvodi Ljubomir Maraković (1997: 106) objašnjavajući ga kao osobiti način gledanja objektivnoga svijeta⁷ kojim se „nakon razočaranja revolucionarne epohe“ (Maraković, 1997: 62) književnošću ulazi „u stvarnost onakvu kakva je s iskustvom svih tih eksplozivnih i katastrofalnih kriza, sa superiornošću diskretne resignacije ili preobražene životne mudrosti“ (Maraković, 1997: 62). Jelčić (1997: 61) moderni objektivizam nalikuje realizmu s utjecajem moderne i ekspresionizma te ga veže uz „slom jedne političke iluzije (...) i kraj književnih kolebanja i eksperimentiranja.“ (Jelčić, 1997: 252). Razdoblje između dva rata smješta u „raskole“ uzrokovane sukobom dvaju totalitarnih režima i ne čudi se što je „hrvatska književnost postala polje političkih sukoba i sredstvo ideoloških nadmetanja“ (Jelčić, 1997: 277). Šicel (2009: 8) pak u ovome kontekstu govori o *novom realizmu* kao rezultatu pokreta socijalne

⁴ U hrvatskoj književnoj kritici različiti su nazivi za ovu etapu i poetiku, Šicel (2009: 85) navodi neke od njih: *razdoblje socijalno angažirane literature* (Flaker), *period sintetičkog realizma* (Vaupotić), *moderni objektivizam* (Maraković).

⁵ Ljubomir Maraković (1997: 89) navodi 1925. godinu kao zaključnu granicu ekspresionizma jer je te godine izvedena drama *Michelangelo Buonarroti* koja je označila kraj prvog dijela stvaralaštva Miroslav Krleža – prema njemu najvećeg predstavnika hrvatskoga ekspresionizma.

⁶ 1928. godina veže se uz politički događaj, atentat u beogradskoj skupštini na Stjepana Radića, Pavla Radića i Stjepana Basaričeka, pripadnike Hrvatske pučke seljačke stranke koja se zalagala za političku i državnu slobodu Hrvatske i istodobno predstavljala veliki otpor tadašnjemu režimu.

⁷ Taj svijet „nije ni idealističan, kao u klasicizma, romantizma ili ekspresionizma, niti materijalističan kao u realizma, naturalizma ili moderne. On je u svojoj biti podijeljen kao što je podijeljen današnji svijet: agnostičan kod Galsworthyja, katolički pozitivan kod Undsetove i između ta sva oprečna pola ima mnoštvo nijansa“ (Maraković, 1997: 105).

literature s ciljem rješavanje osnovnih društvenih problema. Roman ponovno dobiva na važnosti jer se njime prikazuje duh čitave epohe, posebno povijesni roman kojim se uživljava u intimni duh života i vremena uz tada novu teoriju podsvijesti, tehniku filma koja je rezultirala transportiranjem i ukrštavanjem raznovrsnih elemenata pripovijedanja (Maraković, 1997: 106).

Kraj Drugoga svjetskoga rata donosi treću etapu moderniteta u hrvatsku književnost čiji temeljni zahtjev polazi „za odgojnom, socijalno-pedagoškom društvenom funkcijom književnosti i umjetnosti“ (Flaker, 1986: 303). Riječ je o pojavi socrealizma⁸ i izgradnji književnosti koja je bila u službi političke, društvene i ekonomske aktualnosti (Milanja, 1991: 11–12). Na narativnome planu dolazi do vraćanja „realističkim stilskim postupcima, kako bi, tematski uspostavili kritički odnos prema stvarnoj društveno-političkoj i ekonomskoj situaciji“ (Šicel, 2009: 11). S jedne se strane pisala ruralna tematika s naglaskom na opis individua i sudbina proizašlih iz tadašnje društvene stvarnosti, a s druge se strane problematizirala suvremena urbana gradska sredina s naglaskom na malograđanstvo, radnike, prosjake pa sve do najviših klasa (Šicel, 2009: 85).

Četvrtu etapu moderniteta i otpor poetici socrealizma donijele su *časopisne generacije* nazvane još i *drugom modernom*. Prvi se javljaju autori okupljeni oko časopisa *Krugovi* (1952 – 1958), prema časopisu nazvani: *krugovaši*. Oslobođaju se političkoga utjecaja, okreću se europskoj i svjetskoj književnosti, poezija je primarna, uz nju se piše i proza, esejistika i kritika (Hrvatska književna enciklopedija 2⁹, 2010: 447). Donose novi modernizam koji je obuhvatio nadrealističko iskustvo, imaginizam, vraćanje narodnoj poeziji, angloamerički utjecaj, eliotovsku filozofiju, egzistencijalizam, konkretizam, hermetizam i reizam te tematiziraju svakodnevnicu, ulicu, grad i tabu (Milanja, 1991: 13–14). O njihovoj poetici Nemeč ovako govori: „Strogi eksperimentima i stvaralačkim traganjima, 'krugovaši' su inovirali hrvatsku prozu i obogatili je novim temama i pripovjednim postupcima (...) grad kao poprište radnje, bijeg od 'velikih' tema, fokusiranje likova društvenih marginalaca i osamljenika, kolokvijalna fraza i uporaba žargona, sklonost naraciji u prvom licu“ (1997: 10).

⁸ Socrealizam Flaker određuje kao „normativnu književnu doktrinu koja se konstituirala u tridesetim godinama unutar ruske sovjetske književnosti i obuhvatila druge nacionalne književnosti (...) na književnoj ljevici u svijetu, prije svega u zemljama s utjecajnim komunističkim radničkim pokretom i partijama“ (1986: 302). Kao takav dolazi i u hrvatsku književnost. Definiran je statutom na Kongresu sovjetskih pisaca 1934. ovim riječima: „Socijalistički realizam kao temeljna metoda sovjetsko umjetničke književnosti i književne kritike traži od umjetnika istinito, povijesno-korektno prikazivanje zbilje u njezinom revolucionarnom razvitku. Pri tome se istinitost i povijesna konkretnost umjetničkoga prikazivanja zbilje mora spajati sa zadaćom idejnog preostrojavanja i odgoja trudbenika u duhu socijalizma“ (Flaker, 1986: 303).

⁹ *Hrvatsku književnu enciklopediju* će se u daljnjem tekstu označit skraćenicom HKE, a brojevi koji dolaze uz skraćenicu upućuju na dio (1–4) enciklopedije.

Tri godine nakon prestanka izlaženja *Krugova*, javlja se časopis *Razlog* (1961–1968) s novom generacijom pisaca koji nastavljaju tamo gdje su krugovaši stali: „nastavljaju tradiciju raznovrsnosti izbora priloga, tema i pristupa krugovaša“ (HKE3, 2011: 547). Opet je poezija zastupljenija, ona progovara o smislu čovjeka, života i bitka. Proza pak problematizira život pojedinca u ratnim uvjetima te čovjeka razapetog dvojbama, otuđenog i podvojenog. Razlogovci donose poetiku slobodnog govora gdje će autori umjetničkim jezikom svjedočiti vrijeme i društvo u kojemu žive.¹⁰ Jelčić (2004: 522) objašnjava:

„Promišljajući društvo i vrijeme u kome žive, sadašnji mladi svjesno, programski potiskuju, a neki i posve zanemaruju emotivnost i sve elemente osobnosti, pa i spontanost umjetničkog čina, ističući želju da se izraze objektivnim, racionalnim pristupom temama koje ih zaokupljaju.“

¹⁰ Njihov proglas o smjeru kretanja u prvom broju časopisa glasi: „Redakcija želi da njegove stranice postanu slobodna govornica, s koje će svaki mladi stvaralac jezikom svoga umjetničkog traženja svjedočiti bilo društva i vremena što ga živimo ... Na njoj će sadašnje snage mladih dobiti čvršće i određenije oblike, jer su se sva raspršena gostovanja na stranicama drugih časopisa nužno morala uklopiti u već ranije – i od drugih - stvorene redakcijske zahtjeve. Ovdje ih stvaramo sami prema svojim htjenjima. Časopis se ne želi okameniti ni u kakvim formalnim opredjeljenjima, već se hoće otvoriti svakom kreativnom aktu mladog čovjeka bez obzira na to uzima li on ovakva ili onakva formalna određenja kao sredstvo saopćavanja svoga umjetničkog vjeru“ (HKE3, 2011: 547).

3. Petzoldovi modeli fantazmatskoga

3.1. Fantastika

Fantastika se razvila iz umjetničke bajke kojoj je pak prethodila narodna bajka (Giacometti, 2013: 52). Proizlazi iz strahova kojima je čovjek pokušao dati oblik, Donat navodi za čovjeka:

„Stvorio je hijerarhiju pojmova, sredio galeriju simbola u kojima je želio pronaći dovoljno snažne razloge da bi ostvario svoju potrebu za identificiranjem, pokušao ih je izraziti ne samo opće prihvatljivim konvencijama i univerzalnim znakovima nego je jednako uporno nastojao pridati im antropomorfno značenje“ (1975: 10).

Početna definicija fantastike bila bi Donatova kojom definira fantaziju i fantastičnu umjetnost kao onu koja izražava predodžbe „kojima naoko ne odgovara neko konkretno i realno stanje stvari“ (Donat, 1975: 10). Prema Manloveu, fantastika je „pripovjedna proza koja izaziva čuđenje i sadrži znatan i nesvodljiv element nadnaravnoga s kojim se smrtni likovi u priči ili čitatelji bar djelomice zbližuju“ (1996: 32). U HKE1 književna fantastika opisana je kao „korpus književnih tekstova (...) koji karakterizira prisutnost nadnaravnih, čudesnih i nevjerojatnih motiva“ (2010: 519). Solar fantastičnu književnost definira kao onu koja se ne gradi „na potrebi iluzije zbilje, pa ne poštuje razliku između stvarnoga i izmišljenoga, mogućega i nemogućega, sna i jave“ (2006: 96) te ju promatra kao žanr „zasnovan na čitateljevoj sumnji u mogućnost da se opisane pojave mogu racionalno objasniti“ (2006: 96). Upravo zbog mogućnosti objašnjenja, Todorov (1987: 46–47) fantastiku prepoznaje kao žanr koji je uvijek u nestajanju jer traje koliko i neodlučnost čitatelja koji odlučuje potječe li natprirodni događaj iz stvarnosti ili ne. Ukoliko natprirodno dobije objašnjenje riječ je o *čudnom*, a ako se prihvati natprirodno onda je riječ o *čudesnom*.¹¹

3.2. Fantazmatska književnost

U radu se fantastična književnost promatra kroz Petzoldovu rešetku fantastičnoga koju naziva *fantazmatskom*. Tragajući za rješenjem problema definiranja fantastične književnosti kao

¹¹ Kad objašnjava fantastično, Todorov (1987: 49) ističe da se čudno i čudesno ne mogu isključiti jer se fantastično djelomično s njima poklapa, zato govori o četiri „prijelazna pod-žanra“ između fantastičnog i čudnog te fantastičnog i čudesnog. Podjelu ovako ispisuje:

čisto čudno | *fantastično čudno* | *fantastično čudesno* | *čisto čudesno*
u sredini se nalazi još i *čisto fantastično*.

žanra, Petzold od Claytona preuzima pojam *fantazmatsko* te teoriju iznosi u članku *Fantastična književnosti i srodni žanrovi* (1986).

Kreće od problema neodređenosti riječi *fantazija* (*fantasy*) koja u engleskom jeziku nosi mnogo značenja i često ju se miješa s *fantastičnom književnošću*. Problem neodređenosti pojma rješava tako da sinonimima smatra nazive *fantastična književnost* (*fantasy literature*) i *fantastična proza* (*fantasy fiction*) te ih ograničava na konkretan korpus tekstova – žanr. Dok pojam *fantazija* (*fantasy*) koristi u značenjima: potkreativne umjetnosti,¹² poriv urođen književnosti¹³ ili prirodna ljudska djelatnost.¹⁴ U rječnicima hrvatskoga jezika riječ *fantazija* opisana je kao *mašta, sanja i imaginacija*,¹⁵ *fantastika* je u svim rječnicima opisana kao *plod fantazije*,¹⁶ jedino Šonje (2000: 257) navodi još opis *znanstvena - knjiž/film književna i filmska vrsta prožeta predviđanjima budućega društva ili znanstvenih dostignuća*, a Anić (1998: 224) samo u zagradi spominje sintagmu *znanstvena fantastika*. Rječnička objašnjenja pojma *fantazija* slažu se s Petzoldovim objašnjenjem pojma *fantasy* kao čovjekove sposobnosti stvaranja umom, maštanja i sanjanja. U rječnicima ne dolazi do zbunjivanja te se može iščitati da su fantastična književnost kao i znanstvena fantastika proizvod fantazije.

Dalje problematičnim smatra pojam *fantastično* (*fantastic*) jer se jedni autori njime koriste kao pridjevom izvedenim od *fantazija* (*fantasy*), dok drugi autori tu riječ koriste u užem značenju, uz gotičku književnost i srodne žanrove tajanstvenosti. U rječnicima hrvatskoga jezika navodi se pridjev *fantastičan* koji dolazi u značenjima *koji je stvoren fantazijom, nestvaran, čaroban, bajoslovan, neobičan, nadnaravan, čudesan, izmišljen*.¹⁷ Šonje (2000: 257) navodi i *fantastično* u sličnim značenjima kao i pridjev *nestvarno, čudno, fantastično*.¹⁸ U Hrvatskoj se

¹² Frazu preuzima od Tolkiena (*sub-creative art*), a koja se tumači kao mogućnost staranja svijeta u svijetu, kreativnosti u kreativnosti (Tolkien, 1983: 143).

¹³ Prema K. Hume *fantasy* je poriv urođen književnosti koji se manifestira u mnogim varijacijama, od čudovišta do metafora, kreće se u području čudesa, u poljima ljudske besmrtnosti, telekineze, tehničkih i društvenih inovacija, kloniranja, utopiji društva i alternativnim svjetovima (1996: 60).

¹⁴ Frazu preuzima od Tolkiena koji ističe da su fantastične priče sastavni dio čovjeka i prirodna ljudska aktivnost koja ne vrijeđa razum ni zamagljuje percepciju pred znanstvenom istinom (Tolkien, 1983: 144).

¹⁵ *fantazija* (grč) 1. mašta, imaginacija 2. sanja, tlapnja (Šonje, 2000: 257); *fantazija* 1. mašta 2. tlapnja, sanjarija, utvara (Anić, 1998: 224); *fantazija* 1. imaginacija, mašta 2. plod mašte, maštarija (Birtić i dr., 2012: 128).

¹⁶ *fantastika* ž plod mašte • znanstvena - knjiž/film književna i filmska vrsta prožeta predviđanjima budućega društva ili znanstvenih dostignuća (Šonje, 2000: 257); *fantastika* ono što je stvoreno fantazijom, što je iz fantazije izmaštano (znanstvena fantastika) (Anić, 1998: 224); *fantastika* ono što je stvoreno fantazijom (Birtić i dr., 2012: 128).

¹⁷ *fantastičan* (grč) 1. koji je stvoren fantazijom; maštovit, nestvaran, neostvariv; -čna priča 2. nadnaravan: -čna pojava 3. čudnovat, čaroban, bajoslovan: - događaj 4 raz izvanredan, golem (Šonje, 2000: 257); *fantastičan* prid. (odr fantastični) 1. stvoren fantazijom, koji je izvan realnosti; čudesan 2. neobično vrijedan; izvanredan (Anić, 1998: 224); *fantastičan* 1. koji je izmišljen, stvoren u mašti 2. koji svojom iznimnošću izaziva divljenje (Birtić i dr., 2012: 128).

¹⁸ *fantastično* pril 1. nestvarno, neostvarivo 2. čudno, neobično 3. nadnaravno 4. raz izvanredno (Šonje, 2000: 257).

književnosti pojam *fantastika* javlja kao skraćena od pojma *fantastična književnost*, a iz toga proizlazi pridjev *fantastično* koji nosi obilježje fantastične književnosti. A pojam *goticizam*, javlja se kao skraćena riječ za obilježja gotičke i tajanstvene književnosti.

Kako bi razriješio ovaj problem u engleskome jeziku, Petzold za mogućnost *potkreativne umjetnosti* zadržava pojam *fantazija (fantasy)* te analogijom toga pridjevom *fantastično (fantastic)* opisuje ono što je nastalo potkreativnom umjetnošću. Za žanrove tajanstvenosti i gotičku književnost uvodi se pojam *fantazmatsko* koji se kasnije širi na ostale žanrove.

Petzold definirajući *sekundarni svijet* u odnosu na stvarnost razlikuje *fantazmatsku* od *noematske*¹⁹ književnosti. Uvodi pojam *noematska književnost* umjesto *realistične književnosti*, a suprotno od toga, nalazi se *fantazmatska književnost* koja prikladno zamjenjuje pojam *fantastično* koje ima previše značenja. Petzold dalje napominje da se ta dva načina izražavanja „međusobno ne isključuju“ nego bi se „na svaki tekst trebalo gledati kao na smjesu noematskoga i fantazmatskoga diskursa“ (1996: 70–71). Hume slično tumači tekstove, ističe da je književnost smjesa dvaju poriva *mimesisa* i *fantazije* i to u različitim omjerima kod svakog teksta. Prvi poriv podrazumijeva oponašanje, opis događaja, ljude, situacije i predmete tako uvjerljive da nema sumnje u njih, s druge strane fantazija podrazumijeva izmjenu stvarnosti iz dosade, razigranosti ili nedostatka nečega (Hume, 1996: 59). Petzold, naposljetku zaključuje da je u fantastičnoj književnosti fantazmatski diskurs „samo izraženiji nego u 'realističnim' vrstama književnosti, i on je tu i strukturalno važan, jer određuje narav čitavoga teksta“ (1996: 71) te odlučuje književnost te vrste nazivati *fantazmatskom*.

3.3. Petzoldovi modeli fantazmatskoga

Kako su fantazmatski tekstovi povezani, u manjoj mjeri, sa stvarnošću Petzold definira četiri posebna odnosa fantazmatskih tekstova sa stvarnošću. Četiri modela su: subverzivan, alternativan, deziderativan i aplikativan.

Subverzivni model podrazumijeva da se „tekst prema općenito prihvaćenoj stvarnosti odnosi na subverzivan način“ i „dovodi u pitanje čitateljevo shvaćanje stvarnosti i njegov, na njemu temeljen, osjećaj sigurnosti.“ (Petzold, 1996: 73). Svijet se u tekstu „doima 'normalnim' ili 'realističkim', sve dok njegovu mirnu površinu ne zamuti neki neobičan i neobjašnjiv događaj“ (Petzold, 1996: 73). Petzold bilježi da ovaj model odgovara Todorovljevom *tajanstvenom*

¹⁹ Petzold pojam *noematsko* preuzima od Claytona (1996: 70).

(*uncanny*) ili *fantastique* odnosno *čistom čudnom*.²⁰ Čisto čudno obuhvaća književnost strave, tekstove koji donose događaje koji se mogu objasniti razumom, ali su nevjerojatni, zapanjujući, jedinstveni, uznemirujući ili neuobičajeni, a uz fantastiku se vežu samo motivom straha koji lik osjeća (Todorov, 1987: 51–52). Petzold ovim modelom obuhvaća gotičku i jezivu priču²¹ te navodi predstavnike: Poe, Hoffmann i Kafka (1996: 73).

Alternativni model donosi svijet zamišljen kao moguću alternativu postojećoj stvarnosti: „Taj (sekundarni) svijet mogao bi postojati izvana (ili: mogao bi biti stvoren / razviti se iz) našega, nama poznatoga svijeta“ (Petzold, 1996: 73), svijet se temelji na zakonima razuma i znanosti, nastaje „racionalnom umnom djelatnošću“ (Petzold, 1996: 73) te stvara dojam da je teoretski moguć. Model je tipičan za utopijsku književnost i znanstvenu fantastiku. Model prema svojim obilježjima obuhvaća Todorovljevo *instrumentalno čudesno* i *znanstveno čudesno* (1987: 60–61), prvo opisano kao ono koje sadrži tehničke naprave neostvarljive u opisanim vremenima, ali ipak moguće; drugo obuhvaća karakteristike znanstvene fantastike.

Deziderativni model u tekstu donosi sekundarni svijet koji je „bolji od našeg, nama poznatog svijeta“ (Petzold, 1996: 73). Takvi tekstovi, kako piše Petzold, izražavaju ljudske želje bez obzira na izgled njihova zadovoljenja u stvarnom svijetu, daju imaginarni bijeg iz ograničenja stvarnosti i potiču površno predavanje sanjarenjima. Kao primjere navodi pornografiju, ljubavni roman i avanturističku prozu u kojima su izražene površne želje (tjelesno i ljubavno ispunjenje, osjećaj adrenalina, dolazak do cilja, pronalazak blaga). Ne navodi ni jedan primjer fantazmatskoga teksta za ovaj model, već isključuje bajku i epsku fantastiku iz deziderativnoga modela jer izražavaju dublje želje (žudnja za vječnom mladošću, snagom i moći, za uređenim svemirom, povratkom u stanje dječje nedužnosti, život u skladu s prirodom) te ih smješta u aplikativni model s napomenom da imaju tragove deziderativnoga modela, ali zbog dublje instance pripadaju aplikativnom modelu.

Aplikativni model donosi sekundarne svjetove koji izgledaju drugačije od stvarnog svijeta „no njima upravljaju pravila i u njima su utjelovljena načela koja su (što oni implicitno tvrde)

²⁰ U izvornom Petzoldovom članku *Fantasy fiction and related genres* (1986) Petzold se poziva na Todorov pojam *uncanny* što je u članku na hrvatskom prevedeno kao *tajanstveno*, a u izdanju Todorovog *Uvoda u fantastičnu književnost* (1987), koje se koristi u ovome radu, *uncanny* je prevedeno kao *čisto čudno*. U daljnjem će se tekstu umjesto pojmom *tajanstveno* koristiti pojmom *čisto čudno* kad se govori o Todorovom pojmu *uncanny*.

²¹ Začetak gotskog romana nalazi se u 18. stoljeću u kontekstu opiranja prosvjetiteljskom racionalizmu i empirizmu; a kao žanr nastaje u predromantizmu. Elementi gotske i jezive priče su: motivi ljubavi, zločina, dvojnika, jezovitost koja se očituje u noćnom ugođaju, u mračnim mjestima radnje, kumuliranje strasti i nasilja, smještanje radnje u usamljene dvorce i samostane, tematiziranje horora i erotskih problema, fenomen fantastičnoga i parapsihološkog, nadnaravni likovi, dijabolični likovi uz koje se često veže nasljedno obiteljsko prokletstvo, zločin u koji lik neizbježno tone (Bobinac, 2012: 208–209).

primjenjiva i na stvarnost“ (Petzold, 1996: 74). Model obuhvaća fantastiku,²² bajke i alegoriju koje nude „i nešto više od pukog imaginarnog zadovoljenja želja“ te „njihova primjenjivost počiva na činjenici da one kroz samu svoju strukturu i konstelaciju likova izražavaju neka temeljna ljudska iskustva“ (Petzold, 1996: 74). Tekstovi tvoreni aplikativnim modelom donose čistu alegoriju²³ i kompleksne apstraktne odnose,²⁴ „problemi svakodnevnoga života nisu naprosto odbačeni nego preobraženi ili svedeni na osnovna pitanja, primjerice o čovjekovu mjestu u svemiru, prirodi dobra i zla, načelima morala i mogućnosti junačkog djelovanja“ (Petzold, 1996: 75). Todorovljevo *čisto čudesno* može se svrstati u aplikativni model već zbog same karakterizacije bajke kao žanra ovoga modela.

Modeli gotovo nikad ne dolaze u čistome obliku, nego većinom tekst donosi kombinaciju dvaju modela od kojih jedan prevladava, dok se drugi javlja u tragovima te ga se prema prevladavajućem može kategorizirati. U daljnjoj analizi izabranih književnih predložaka naglasit će se tragovi drugih modela u okviru prevladavajućeg.

²² Pojam fantastika u ovom kontekstu koristi se za književnost epske fantastike, tekstove čarolija i nestvarnih bića i pojava.

²³ Petzold nudi primjer *Životinjske farme* kao čiste alegorije (1996: 74).

²⁴ Petzold nudi primjer *Gospodar prstenova* kao primjer teksta koji prikazuje odnose koji se razabiru na visokoj razini apstrakcije (1996: 74).

4. Fantastika i fantazmatika u hrvatskoj književnosti – uvod u istraživanje korpusa

Sve ono što Petzold smatra fantazmatskim u hrvatskoj se književnosti razvijalo kroz različita razdoblja: bajka, alegorija i elementi kao mirakuli, metamorfoze, negromanti, čarobna putovanja javljaju se još u usmenoj književnosti te u staroj hrvatskoj književnosti kao rezultat usmene tradicije i vjerovanja. Gotička, čudna i čudesna književnost javljaju se u romantizmu, a utopija i znanstvena fantastika u proto obliku javljaju se dvadesetih i tridesetih godina dvadesetoga stoljeća.

Sedamdesetih godina 19. stoljeća, javlja se fantastična hrvatska proza u pripovijetkama Rikarda Jorgovanića *Ljubav na odru* i *Stella Raiva*. Župan (1980: 29–30) ističe da su u romantizmu, fantastične priče hrvatskom piscu „dale pravo na individualnu gestu, na vlastite, pomućene snove, opsesije i spremnost na uobličavanje izmaštajnih prizora“ te nakon romantizma „Elementi nadnaravnog, posebnog, ekscentričnog, okultnog, afinitet naspram egzotičnom i nesvakidašnjem imali su svoje pravovjerne, zaklete, postojane i nadahnute poklonike i sljedbenike u Hrvatskoj, koji su se još više omasovili u razdoblju realizma, moderne i kasnije.“ U realizmu se fantastika smješta u kratku prozu i fabule u kojima prevladava iracionalno i mistično. U hrvatskoj moderni fantastika piscima služi da se posvete psihološkoj, introspektivnoj i ugođajnoj prozi (HKE1, 2010: 520). U hrvatskom modernitetu pojava je fantastike slabija, HKE1 (2010: 520) ističe da se pojavljuje usputno i gotovo uvijek kao otklon od dominantne prozne prakse. Ipak fantastičnim motivima koji se javljaju u ekspresionizmu, a koji je reakcija na Prvi svjetski rat, želi se reći ono o čemu svi razmišljaju, ali teško progovaraju, o velikoj pogrešci koju je svijet dopustio. Ta frustriranost izriče se tamnim gotičkim i demoniziranim motivima kao i estetikom ružnoće. Početkom sedamdesetih godina na književnu scenu dolazi generacija književnika nazvanih *fantastičarima* ili *borgesovcima* oni se odriču „iluzije stvarnosti, slikanja društvene sredine i psihološkog portretiranja (...) u svojim djelima tematiziraju iracionalno i bizarno, kreiraju paralelne svjetove, bave se okultnim, spiritualnim i paralogičnim (Nemec, 1997: 10–11).

Ono što manjka hrvatskoj fantastici jesu pravi likovi i individualne psihologizacije, lik je pasivan, dio je udesa, nema psihološke strukture, lik je rijetko nositelj metafizičkoga jer je događaj glavni junak hrvatske fantastične književnosti (Župan, 1980: 31–32). Ipak, Župan usustavljuje hrvatsku fantastičnu književnost zaključujući:

„Uza svu našu sklonost kritizerstvu i minoriziranju vlastitih dosega, moramo priznati da je pored okljaštrenosti i osiromašenja u zasadama naših fantastičara uzgojeno dosta arhetipskih oblika, obilježja i drugih konstitutivnih označitelja europske fantastične književnosti: tu su u prvom redu Eros i Thanatos, Noć, San, Smrt, zatim pjesničke sanjarije, halucinatorske slike, tlapnje, vizije, opsesivne situacije, motivi iz pučkih supersticija, tekstonski rad sila noći, okultne sile, mistika, slutnje, spiritizam, nasljeđe Schopenhauera, Nietzschea i Strinera, tema Fausta, rasap logičkog mišljenja, arhetipske značajke strave i užasa, ludilo, usud, kob, predestinacija, neobično, bizarno, kuriozno, rijetko, čudnovato, novo, elementi usmene narodne predaje, prisutnost duha fantastične narodne priče i predaje, nazočnost kako domaćih tako i stranih mitologija i mitologema, sklonost groteski, pribjegavanje fikciji, ironična opservacija, romantička inspiracija, ispremetanje sna i jave, egzotičnog s trivijalnim i svakodnevnim, svijet gnoma, vila, mitskih i polumitskih bića, legendarnost, prisutnost ridikula, neizrecivo događanje, činjenica da se događaji događaju nezavisno od zbilje, čudesno se zbivaju vlastitom prostoru i vremenu, dalekom od granica ovog svijeta itd.“ (Župan, 1980: 31).

Funkcija književnosti većinom se vezala uz „ispunjavanje raznih zadataka (...) istraživanjem onih struktura koje su govorile o socijalnim, povijesnim i političkim značenjima“ (Donat, 1975: 20). Fantastika je u tom kontekstu bila nepoželjna jer se njome nije moglo progovarati o tim aspektima na doslovnoj razini, ona je izvan povijesti, ali o njoj progovara tako da je ne spominje poručujući *znate što mislim o sadašnjem stanju ako ga ni ne spominjem*. Gotovo je uvijek izvan dominantne poetike, zato je teško u nekim od književnih predložaka u ovome radu iščitati elemente poetika. U književnoj je teoriji fantastika u razdoblju moderniteta najmanje opisana, najčešće je zasjenjena modernom i *fantastičarima* koji je okružuju, u usporedbi s njima, ono što nastaje u modernitetu ne smatra se jako vrijednim. Ipak, korpus istražen u ovome radu pokazuje da je fantastika pisana i u modernitetu te da je pogodna za različite analize.

5. Napomene uz korpus rada

Književne predloške čine književnici, umjetnici, kazalištarci, novinari, političari, prognanici, zatvorenici, usamljenici koji su sudjelovali u jednoj ili više poetika ili su pak pisali izvan njih okrećući leđa povijesti, koji sudjeluju i ne sudjeluju u stvarnosti, bježe od nje ili progovaraju o njoj.

Ulderiko Donadini javlja se usred Prvoga svjetskoga rata ekspresionističkom zbirkom *Lude priče* čiji naslov zrcali odnos čovjeka prema stvarnosti. Pakao na zemlji reflektira se u lik Andrije Petrovića koji doživljava osobni pakao i završava samoubojstvom kao i autor. O bijegu iz krvave i moderne civilizacije u kontemplaciju s prirodom priča podravski učitelj Đuro Sudeta. Intendant zlatnog doba zagrebačkog kazališta Slavko Batušić pokazao je da je vrstan i u bajci zbirkom *Čuda i čarolije* koja je izvan poetičkih tijekova i ne zanima ju politička stvarnost, tek progovara o arhetipovima smještajući ih u čarobne zemlje. Političar, povjesničar i književnik Milan Šufflay, nekoliko mjeseci u *Obzoru* izlazi s romanom čiji je sadržaj sanjao u zatvorskoj ćeliji. Metagenetički sadržaj izlazi u razdoblju između dva rata, kada su čitatelji zaokupljeni pitanjem Rijeke i kada je za književnu stvarnost još uvijek strana pojava znanstvene fantastike. Četiri godine nakon atentata u skupštini i godinu dana nakon atentata na Šufflaya, po uzoru na njegovu fantastiku predviđajući veliki potop svijeta Mato Hanžeković stvara utopijsku pustolovinu. Ignorirajući povijesnu stvarnost Drugog svjetskog rata Vjekoslav Kaleb stvara novele na pragu socrealizma s elementima čudnog i začuđujućeg. Nikola Šop bježi u onostrano u poeziji, a nimalo ne odmiče ni u prozi u koju preslikava liričnost u stihične i bajkovite rečenice kao i jake poruke o prolaznosti. Predrag Jirsak javlja se znanstvenofantastičnim putovanjem na Mjesec nakon što je svijetu obznanjeno da je život u svemiru u bestežinskom stanju moguć. Ivanu Raosu dovoljno je otići u onostrano kako bi kao i Mor uživao mir i samoću daleko od bolesti zakrvavljenoga svijeta.

6. Uspostavljanje radne terminologije

U radu se koristi Petzoldova terminologija, kako bi se izbjegle nejasnoće ovdje su još jednom objašnjeni njegovi pojmovi:

Fantazmatski tekst – svaki tekst obuhvaćen Petzoldovim modelima, ujedno i svaki tekst koji se uvodi kao književni predložak za analizu. *Fantazmatsko* (*fantazmatski* elementi, *fantazmatski* motivi) – ono što ima karakteristiku bilo kojeg Petzoldovog modela – pojam je naizgled jako širok, no kontekstno se sužava jer kad se govori o tajanstvenim, čudnim i gotičkim fantazmatskim motivima pojam se sužava na subverzivni model kojim su ti motivi obuhvaćeni (Petzoldov pojam *fantazmatsko* obuhvaća sve elemente koji čine četiri modela fantazmatskoga, odnosno sve elemente oblika obuhvaćenih fantazmatskim modelom: to su gotička i jeziva priča, utopija, znanstvena fantastika, bajka, alegorija i epska fantastika.)

Fantastično – pridjev kojim se opisuje bilo što nadnaravno i bajkovito.

7. Analiza i interpretacija korpusa prema Petzoldovim modelima fantazmatskoga

7.1. Subverzivni model

Subverzivni se model može nazvati i prevratnički jer književni svijet zrcali realistični svijet sve do neobičnoga, čudnoga ili začuđujućega događaja koji nema realistično objašnjenje. Izabrani književni predlošci su Donadinijev *Đavo gospodina Andrije Petrovića*, Sudetin *Mor* i Kalebov *Gost*. Predlošci pripadaju tajanstvenom, gotičkom, čudnom i mističnom što ih prema Petzoldovoj definiciji čini subverzivnima.

7.1.1. Ulderiko Donadini, *Đavo gospodina Andrije Petrovića* (1915.)

Novela pripada subverzivnom modelu jer jednu realističnu opisanu sliku radnje prekida pojava đavla. Tekst pripada ekspresionističkoj fantastici,²⁵ apstraktnom ekspresionizmu prema Nemčevoj podjeli (2006: 134), a poetika ekspresionizma prepoznaje se u elementima „morbidne individualnosti, neuravnoteženih i podvojenih ličnosti, sukoba duše i tijela, ludila“ (Nemec, 2006: 136) i „podvojene ličnosti“ (Šicel, 2007: 78).

Naslov novele najavljuje halucinantno stanje glavnoga lika. Naslovljavanjem glavnoga lika u genitivu *Đavao gospodina Andrije Petrovića* upućuje na to da je đavao Andrijin, odnosno plod halucinacije ili sna. Zbog postojanja objašnjenja nadnaravnoga, tekst prema Todorovljevoj (1987: 49–50) podjeli pripada *fantastičnom čudnom* podžanru za kojeg su objašnjenja nadnaravnoga, među ostalima, halucinacija, privid i zabluda osjetila. Pojava đavla u tekstu demonizirano-antropomorfizirana je savjest gdje osjećaj prelazi u predmetni svijet. Što odgovara Donatovoj tezi da čovjek kako bi izrazio psihološko-egzistencijalna stanja pronalazi simbole i oblike za fantome mašte (1975: 11). Fantazmatski element utjelovljen je u instanci lika đavla, a funkcija mu je djelovanje na drugi lik. Ovako je opisan: *gospodina u crnom, blijeda umorna lica, s rukama skrštenim na prsima, koji ga je neizrecivo prezirno promatrao* (Donadini, 1997: 367). Lik Andrije Petrovića najlakše je opisati Nemčevim (2006: 136–137) riječima:²⁶ lik kao *razvalina duše*, razbijeno Ja i ekscentrik s jakim nagonom prema ludilu i samouništenju. Đavao dolazi kao demonizirana savjest psihički nestabilnoga i slaboga Andrije Petrovića i vodi ga samodestrukciji. Đavao izaziva Andriju, prisjeća ga njegove mladosti i događaja koji ga je dugo izjedao, naposljetku ga nagovara na samoubojstvo govoreći mu da je kukavica. Iako vode dijalog, Andrija u njemu ne sudjeluje jer se sve svodi na njegovo potvrđivanje i đavovljevo optuživanje, kao u sudnici gdje Andrija sjedi na optuženičkom mjestu dok đavao igra ulogu

²⁵ Pojam prema Cvitan1978: 192.

²⁶ Nemec tim riječima govori o svim likovima Donadinijeve proze ove tematike.

odvjetnika koji iznosi optužbe i demolira optuženog sve dok Andrija ne zaplače *Ja sam nevin* (Donadini, 1997: 370).

Ako u kontekstu ontemske narativne figure promatramo vrijeme, onda je u ovom tekstu ontem izvor psihemskih promjena, neriješena sumnja iz prošlosti izaziva slom lika. U ovom kontekstu vrijedi spomenuti Donatovu misao o čovjeku ne kao društvenom biću nego „mediju u kojem se sve povijesno i sve individualno miješa u parodistički koktel mogućeg i nemogućeg“ (1975: 39). Što je jasno u ovome tekstu gdje se osobne sumnje slomljene ličnosti antropomorfiziraju u halucinaciju.

7.1.2. Đuro Sudeta, *Mor* (1930.)

Tekst pripada subverzivnom modelu jer se sekundarni svijet doima normalnim i realističnim sve do metamorfoze koja otvara okultnost. Fantazmatski elementi nalaze se u strukturi lika i motiva: mora, kob, zla slutnja, tjeskoba, prokletstvo koje vodi tragičnome kraju, metamorfoza, vukodlak kao element usmene predaje. Utjecaj aplikativnoga modela uočljiv je u motivu vukodlaka kao proizvoda usmene tradicije, ali i elementima bajke koji se apliciraju na svijet subverzivnoga model. Upravo mikstura različitih oblika: legende, bajke, alegorije, usmene književnosti, upućuje na pripadnost ekspresionizmu, čija je jedna od odlika gubljenje žanrovskih granica.

HKE4 (2012: 175) u *Moru* prepoznaje impresionistički ugođaj, krajolik koji postaje san, romantični vizualni ilirizam, poetiku simbolizma u alegoričnom doživljaju prirode, ekspresionizam i stilsko izražajni artizam. Tekst pripada ekspresionističkoj fantastici. Zalar (2003: 107–108) u opisivanju pripovijesti u kontekstu ekspresionizma navodi da tekst „produbljuje etiku čovjeka kao bića oslobođena društvenih veza te uzdignuta u kozmičke odnose – nadasve lirskom prozom koja realnu svakidašnjost presijeca ne samo fantastičnim odmacima od stvarnosti nego i snažnim očitovanjem najosobnijih osjećaja.“ Nemeč (2006: 136) jednostavno zaključuje da pripovijest „razvija slojevituu alegorijsku priču o posljedicama čovjekova raskida s prirodom i gubitku izvorne ljudskosti pod utjecajem suvremene civilizacije ideologije napretka.“

Naslovom pripovijesti najavljuje se ime glavnog lika kao i cjelokupno raspoloženje teksta. Podnaslov *fantastična pripovijest* je autoreferencijalan te otvara kod fantastičnoga u kojem se tekst čita. Ime glavnog lika dolazi od riječi *mora*, mitološkog bića *koje dolazi čovjeku u snu i siše krv* (Anić, 1998: 551), a dolazi u značenjima *duševne tegobe* i *košmara* (HER, 2004:

227). U tekstu je *mora* shvaćena kao antropomorfizirani osjećaj, koji je pripovjedač ovako opisao: *Prostre se preko duša, pa ih ispija i mori. I svi tad čute nešto sa sobom. Sjenu koja se vuče i ne ostavlja nas. Njezin podmukli korak i suvereni smiješak. A kad prođe noć i novi dan, i ona je opet tu i nitko ne može da je makne, da je presiječe i da se riješi sjene svoje... I bude nemiran i jedan i drugi. Svi budu nemirni i nezadovoljni i svi šute* (Sudeta, 2003: 39). Kad govori o imenu u sastavnici psihemske narativne figure, Peleš navodi Barthesovo tumačenje imena kao „instrument razmjene, koji dopušta da se neka nominalna jedinica zamjeni zbirom značajki, postavljajući odnos ekvivalencije između znaka i zbira semova“ (1999: 230). Mor je svojim prvim pojavljivanjem u tekstu odmah okarakteriziran značenjem riječi *mora*, opisuje ga se kao čovjeka vezanog s prirodom, blagog, srdačnog, brižnog i pažljivog. Iako je njegov karakter opisan suprotnim značenjem od onoga što nosi značenje njegova imena, sama činjenica da je njegovo ime Mor najavljuje tragičnost lika. Značenjska jedinica *mora* dvojako karakterizira Mora u tekstu: kao onoga na kojega mora djeluje i kasnije kao onaj koji je mora drugima. Dva događaja mijenjaju njegov karakter: razvija osjećaj ljubavi prema Su i čovjek moderne civilizacije ulazi u njegovu šumu i narušava idilu. Oba događaja narušavaju njegov odnos s prirodom.²⁷ Mor prestaje razgovarati s prirodnom, ali je neuspješan da se uključi u modernu civilizaciju i ostaje između ta dva pola, kao posljedica javlja se mora nad njime. Također, osjećaj zaljubljenosti postaje mora u trenutku kad su se drugi likovi umiješali u njihove odnose. Donat ističe da su „junaci fantastične književnosti opsjednuti morom, njihov život je put kroz košmar kojemu ne mogu pobjeći“ (1975: 30) što se ostvaruje u Moru koji je već imenom predodređen košmaru. Nakon metamorfoze čovjeka u vuka, Mor postaje mora drugima, kao vuk: ubija krave u selu, baca otrov u bunar, pali stog sijena, ubija lugarove pse, baca složena drva, zakopava kanale. Mor je i nositelj prevladavajućeg turobnog osjećaja u teksta i kod svih likova te se osjećaj more može promatrati i na ontenskoj razini kao dominantna koja sve okružuje i povezuje te utječe na ostale narativne figure.

U pripovijesti se javlja jaki kontrast sreće i kobi – sreća je prikazana prostorom: šumom, livadama, Morom kao dijelom prirode i idiličnim poslom. A kob kao element fantazmatskoga, uz kob dolazi loše vrijeme, bolest, očaj, san, halucinacije, zle slutnje i naposljetku, kao kulminacija kobi, metamorfoza čovjeka u vuka. Fantazmatski element – metamorfoza – važan je na semantičkoj i kompozicijskoj razini jer se javlja kao bijeg čovjeka od usuda i zla svijeta u

²⁷ Mor govori: *Kako već dugo nisam razgovarao s drvećem. Na sve zaboravljam. Sve me to više zanima. Postajem filistar ko i drugi. Počinjem sumnjati i smijati se onom što mi je prije bilo najveća, najmilija svetinja. Svejedno mi je kojim smjerom idu grane, kojim sjene njihove. Hodam i hodim bez osjećaja; to je sve što znam* (Sudeta, 2003: 13-14).

prirodu radi postizanja mira i otuđenja, a istodobno je i u ulozi *deus ex machina* koji razrješava moru teksta, odnosno nakupljenosti zle misli, nesreće i duševne boli te je u funkciji raspleta, pripovjedač kulminaciju kobi opisuje: *Kao zlo predosjećanje, kao zao nemir. Svi bi htjeli dane koji će doći. Htjeli bi da su već prošli. Da vide kako će se sve svršiti. Težina lebdi u zraku (...)* (Sudeta, 2003: 69). Tekst završava u tmurnom raspoloženju, ali u kontemplaciji tmurnog koje je doživjelo svoj vrhunac i dobilo svoje rješenje te je u stanju mirovanja.

Metamorfoza u tekstu nevjerojatni je događaj za lika i čitatelja: *Nad kućom fijuče vjetar, lice mu se izobličilo, oduljilo. On poprima životinjski oblik* (Sudeta, 2003: 21). Taj je postupak reverzibilan jer Mor u početku malo postoji kao čovjek, malo kao vukodlak. Vukodlak se nigdje točno ne opisuje, samo se spominje njegova sjena i njuška. Donat (1975: 43) ističe da tekst prelazi u prostor simbola i izražava isključivo egzistencijalno stanje. Metamorfoza se promatra kao bijeg od svijeta; otuđenje od zlobe ljudi Mor je postigao postajući dijelom prirode, životinjom, na kraju pripovjedač govori: *sasvim zaboravlja da je čovjek* (Sudeta, 2003: 96). Mor na kraju gubi identitet i postaje dio idiličnog šumskog prostora. Riječ je o potpunom otuđenju bez povratka, otuđenju u kojem Mor zaboravlja i više ne osjeća da je bio čovjek: *Nešto mu se uzburka u rutavim prsima, skoči, ali se ubrzo spusti i pođe četvoronoške da hoda... On misli da tako mora ići* (Sudeta, 2003: 96).

Mor je kao fantastična pojava u tekstu označen od društva, a onda i od sebe: *Vidiš, meni su pripovijedali po selu da si se rodio (...) i da si imao među prstima malu maramicu. Oni kažu da to imaju djeca vukodlaka. – Rekli su mi da ti nećeš dobro svršiti* (Sudeta, 2003: 42). Kao takav predodređena je i njegova kobna sudbina – on je lik koji ne može pobjeći od svojega prokletstva. Prokletstvo izvor pronalazi u pučkom praznovjerju, motiv vukodlaka javlja se u usmenoj tradiciji.²⁸ Tradicionalno je vjerovanje da je vukodlak onaj tko se rodi s maramicom među prstima, tomu se odmah proriče i nesretna sudbina. Vukodlak stari sporije, neobično je jak, a dok je u obliku životinje, prirodni nagon prevladava te je sklon napadanju. U tekstu se iznosi i način ubijanja vukodlaka koji također dolazi iz usmene predaje: *Puščano zrno ne probija njegove kože. Nego da je tko tako smion, pa da mu se prikrade za mlađaka mjeseca kad spava u brlogu i da mu glogovim kolčićem pribode nogu o dječju maramicu, poškrapanu psećom krvi, tad bi mogao umrijeti* (Sudeta, 2003: 71).

²⁸ Đuro Sudeta u nekim svojim pismima govori da se *Mor* temelji na narodnim pričama o mori i vukodlacima (Donat, 1975: 42).

7.1.3. Vjekoslav Kaleb, *Gost* (1940.)

Tekst pripada subverzivnom modelu zbog motiva koji su realistični: dolazak noći, zvono crkve i dolazak psa litalice, ali su raspoređeni tako da međusobnim djelovanjem tvore neobični događaj koji začuđuje. U noveli se javljaju tri fantazmatska motiva: zvono, noć i nepozvani gost. Poetološki tekst pripada modernom objektivizmu jer se u tekstu vidi povratak realizmu zbog istinskih slika svakodnevnice, ali s drugačijim, modernim pristupom – pas kao jedan realni motiv u tekstu se promatra kao nešto onostrano i neobično, a tu neobičnost i uzvišenost daju mu sami likovi.

Ono što ponajprije narušava čistu realističnu sliku teksta odnos je likova prema noći koji odaje jezu i strah te predstavlja nešto nadrealno i onostrano: ... *žena kao da se plaši što dolazi noć, neizvjesno putovanje kroza san, nestajanje do sutrašnjega dana...* (Kaleb, 1997: 394) – slično osjećaju more koji prožima tekst pripovijesti *Mor*. Potom, realistični motiv zvona postaje fantazmatičan jer je u ulozi nositelja onostranog u realistično: *zvono s crkve hitalo je tanke kliktave zvukove, koji su se kao noćne laste ushićeno zabadali u mrak i slatko nestajali, gubili se u daljini. ... Kad je posljednji zvuk zvona i titraj mu lagano zamro, zrak se opet isprazni, i tišina složi sve stvari ... I susjedstvo se izgubilo nekud, kad ne dopiru iz njega glasovi* (Kaleb, 1997: 394–395). Baš kao što mora u Matoševoj istoimenoj poemi, strukturom ponavljanja, ulazi u tekst²⁹ tako i u noveli *Gost*, ponavljanjem, ali na olfaktivnoj razini, dolazi do ulaska onostranoga u tekst. Motiv psa³⁰ pripada čudnom, fantazmatsko je u njemu vrijeme njegove pojave na pragu: u noći, nakon što je zvono odzvonilo i otvorilo put onostranoga u realistični svijet. A ta je pojava samo to – čudna i ništa više i upravo zbog toga tekst prema Todorovljevoj podjeli (1987: 51–52) pripada podžanru *čisto čudno* koji i Petzold navodi u opisu subverzivnoga modela, a podrazumijeva razumom objašnjiv događaj koji je istodobno jedinstven, neuobičajen i zapanjujući.

Donat (1975: 43–44) prepoznaje elemente pučkih vjerovanja jer se u tekstu događa nešto obično koje je toliko obično da se u njegovu običnost ne usuđuje povjerovati, nego se traži neki nadnaravni razlog što je karakteristično za praznovjerje. Praznovjerje uključuje strah, a prema Todorovu (1987: 52) *čisto-čudno* ispunjava samo jednu odrednicu fantastičnoga, a to je strah

²⁹ U stihu Matoševe *More: A srce bolno kuca: smrt – smrt – smrt* – (1977: 40) dolazi do eliptičnog ponavljanja na leksičkoj i grafičkoj razini, kojima mora ulazi u tekst, odnosno lirski subjekt ulazi u moru.

³⁰ Pas simbolizira razvijenost spram primitivne sredine u koju dolazi te je osnovna činjenica teksta ono što Donat navodi: „Groteska o psu došljaku Vjekoslava Kaleba, nije u svom prvom sloju fantastična; štoviše, autorov smisao da lica okarakterizira u dvije tri riječi ili geste kao da tog psa i sirotinjski Špirkanov dom prizemljuju i više no što praksa i teorija realizma uopće zahtijevaju“ (1975: 43).

koji se javlja kod lika. Ukućani i susjedi, iz primitivne sredine, prema psu se ponašaju sa strahopoštovanjem kao da je pas „sišao s neke druge planete gdje psi imaju status ljudi“ (Kaleb, 1997: 43) te je on za njih „oličenje nečeg neobjašnjivog i zasigurno opasnog“ (Kaleb, 1997: 44). Likovima se izražava „tjeskoba čovjeka pred nepoznanicom postojećeg“ (HKE2, 2010: 252), a upravo je neobičan pojava psa *nepoznanica postojećeg* pred kojom ukućani strepe, pojava im je toliko nelogična da traže nadnaravne i neobične uzroke. Likovi su smješteni u realnu sredinu i određeni prostor, a pripovjedač analizira od izvanjskog u unutarnje, „od pojedinačnog i poznatog, psihološki logičnog i realnog, ide do pokušaja fiksiranja misterija smisla ljudskog života“ (HKE2, 2010: 252).

7.2. Alternativni model

Petzold alternativnim modelom smatra utopijsku književnosti i znanstvenu fantastiku u kojima sekundarni svijet nastaje kao moguća alternativa postojećoj stvarnosti (1996: 73). Petzoldovo uvjetovanje modela književnom vrstom utjecalo je i na izbor predložaka u radu. Izabrani književni predlošci su: znanstvenofantastični roman *Na Pacifiku god. 2255.* Milana Šufflaya, utopijski roman *Gospodin čovjek* Mate Hanžekovića i znanstvenofantastični roman *Mjesečeva djeca* Predraga Jirsaka.

Na Pacifiku god. 2255. i *Gospodin čovjek* smatraju se protoznanstvenom fantastikom,³¹ odnosno začetkom znanstvene fantastike³² u hrvatskoj književnosti uz Zagorkin *Crveni ocean* i Nazorov *Crveni tank*. Iz protoznanstvene fantastike razvijaju se dalje znanstvena fantastika i utopijska književnost.

Znanstvena fantastika je „žanr u suvremenoj književnosti, umjetnosti uopće i u popularnoj kulturi koji tematizira pojedinca i ljudsko društvo u kontekstu moguće budućnosti, najčešće putem interakcije s mogućom ili vjerojatnom znanošću i budućom tehnologijom“ (HKE4, 2012: 537). Likovi znanstvene fantastike teže prodrijeti u tajne nadljudske prirode, vladaju suvremenom tehnikom, sudjeluju u neobičnim znanstvenim rezultatima suvremenih prirodnih znanosti kao što su astronomija i biologija te tehničke probleme rješavaju genijalnim izumima i primjenom inovacija (Škreb, 1976: 109). Teme znanstvene fantastike su: buduće vrijeme, svemir, drugi planet, izvanzemaljci, putovanje vremenom, put u svemir, izvanzemaljska civilizacija, napad izvanzemaljaca, inteligentni insekti, nevidljivi čovjek, genetski pokusi i zlouporaba znanosti (HKE4, 2012: 537).

Utopija je književna vrsta „u kojoj se opisuje nastanak i funkcioniranje nekoga idealnog društvenog poretka, te mišljenje ili zamišljanje boljega svijeta, koji bi se bitno razlikovao od postojećega“ (HKE4, 2012: 537). Pojam *utopija* uvodi More³³ pišući o, na geografskoj karti, nepostojećem mjestu na kojemu živi zajednica čiji je cilj bio „proizvesti dobre građane i intelektualno i moralno slobodne ljude, prekinuti s neradom i ljenčarenjem, opskrbiti je nužnim

³¹ *Protoznanstvena fantastika* bujala je dvadesetih godina 20. stoljeća u pripovijestima koje opisuju budući rat, ploveće i lebdeće gradove, cepeline, avione, parne kuće, lasere i zrake smrti, podmornice, poludjele znanstvenike (HKE4, 2012: 538).

³² Začetak se može tražiti u *Prologu Dugog Nosa* iz komedije *Dundo Maroje* u kojemu se pripovijeda o fantastičnom putovanju (HKE4, 2012: 538). Negromant govori o putovanju u Velike i Male, Nove i Stare Indije te opisuje utopijsko mjesto koje je pronašao u Starim Indijama (Leksikon Marina Držića, 2009: 534).

³³ Thomas More pojmom *utopija* naziva otok na kojemu je ostvareno idealno društvo u djelu *O najboljem uređenju države i o novom otoku Utopiji* (1516). Prema nazivu otoka, dobila je naziv književna vrsta koja se temelji na Moreovim zamislima.

sredstvima bez ičijeg suvišnog napora, dokinuti luksuz i rastrošnost, ublažiti siromaštvo i bogatstvo, smanjiti na najmanju mjeru gramzivost i ekstorziju“ (Grubiša, 2003: 47). Prema Šuvakoviću utopija je „projekt i plan ostvarivanja savršenog društva (*pozitivna utopija*) ili društva suprotnog savršenom (*negativna utopija*)“ (2005: 655). Dalje Šuvaković razlikuje tri utopijska koncepta: zamisao utopijskog društva smještenog u prošlost u izgubljeni idealni svijet, zamisao utopijskog društva smještenog u budućnost koje se ostvaruje spoznajnim evolutivno-revolucionarnim postupcima i zamisao izvanvremenskog utopijskog društva ostvarenog u fantastičnoj prozi, poeziji, filmu i slikarstvu.

7.2.1. Milan Šufflay, *Na Pacifiku god. 2255.* (1924.)

Na Pacifiku god. 2255. je znanstvenofantastični roman s elementima utopije te zbog toga pripada alternativnome modelu. Tragovi deziderativnog modela čitaju se u, danas znanstveno neostvarivoj, želji da se podražajima u mozgu probije u pamćenje o prapočetku. Roman donosi mogući svijet smješten u daleku 2255. godinu koji bi mogao postojati kao alternativa postojećoj stvarnosti te se prema Šuvakovićevoj podijeli utopije promatra kao *zamisao utopijskog društva smještenog u budućnost koje se ostvaruje spoznajnim evolutivno-revolucionarnim postupcima*. Fantazmatski su svi oni motivi koji roman čine znanstvenofantastičnim i utopijskim: opis budućnosti smještene u 2255. godinu, genetski pokusi kojima se ostvaruje mogućnosti povratka u prošlost, komet koji putuje prema Suncu i posljedice koje će se osjetiti na Zemlji, čovjekovo visoko stanje svijesti, razvijen duh, prodiranje u tajne misli i nova medicina.

Podnaslov *metagenetički roman* prema Jelčiću je „još jedna ekspresionistički obilježene geneološka odrednica“ (2004: 386). Podnaslov upućuje na problematiku kojom se bavi, grčki prefiks *meta* znači *iza* ili *poslije*, a metagenetički znači nešto iza genetike koju znamo. Naime, znanstvenici u romanu uspijevaju prodrijeti u dubine pamćenja čovjeka koji ne pamti samo svoje postojanje, nego sav genetski put od prapočetka,³⁴ što je prikazano pojavom ektoplazme u obliku ženske glave koja mijenja svoj oblik s obzirom na to kako se genetsko pamćenje vraća u prošlost te je time omogućeno saznanje o praroditeljima.

Početak je najbolje započeti od kraja, jer kraj romana objašnjava početak čime navodi na ponovno čitanje što je opet u suglasnosti s početkom romana odnosno nazivom prve knjige

³⁴ *Kako je mnema, odnosno njezina ektoplazma radila kinematograskom brzinom te je, prema računu Heatovu, prevaljivala u jednoj sekundi okruglo 200 godina unatrag (...) Nakon nešto preko četvrt sata ektoplastički kip naličio je na glavu australske urođenice. Sve većma potiskivao je unatrag čelo i nos, sve jače izbijala je donja čeljust, sve dublje pod bujne obrve u orbitalnu šupljinu spuštale se oči* (Šufflay, 1998: 239). Citat svjedoči o putu u prošlost pomoću sjećanja genetskog koda, koji se prikazuje kao ektoplazama koja mijenja oblike s obzirom na genetske kodove od kojih se sastojao čovjek u prošlosti.

Samsaro što znači *bez početka i konca* (Šufflay, 1998: 7). U zadnjem poglavlju romana dolazi do autoreferencijalnog³⁵ objašnjenja romana čitatelju: pripovjedač, govoreći o namjerama autora koji je ideju dobio u snu, roman određuje kao *sociološko djelo o biološkoj perspektivi* (Šufflay, 1998: 333) kojemu je cilj *razotkriti najdublje biološke uzroke svjetskog klanja i prikazati kamo tendira ova teška mutacija bijele rase* (Šufflay, 1998: 333). Pripovjedač navodi sve izvore koji su mu bili putokazom pri kreiranju metagenetičkoga romana odnosno *historijskog romana budućnosti* (Šufflay, 1988: 334) i razumijevanjem kojih, moguće je lakše razumijevanje romana. Pripovjedač nabroja znanstvene izvore Vernea, Flammariona, Burroghsa, Butlera, Bolachea, Wellsa, izvore iz Freudove škole Meyrinkova, Lawrencea, Sherwood Andersona, Meyersa te knjige *Jutro vremena* C. Roberta i *Svjedočanstvo Sunaca* G. Sterlinga.

Radnja opisuje djelovanje Budarha, reda arhana – „ezoterista koji posjeduju sasvim iznimne sposobnosti“ (Mihaljević, 1998: 353) dakle, jednog udruženja, moglo bi se reći i sekte koja djeluje tri stoljeća i posjeduje veliko znanje koje se temelji na otkrićima njihovih članova. Znanje koriste da bi postignuli *vrhovnu vlast nad čitavim svijetom* (Šufflay, 1998) te svijet u kojemu više ne postoje nacije i rase, ujedinili oko Pacifika.³⁶ Već sam naslov prve knjige *Samsaro* otvara kod istočnjačkih religija koje radnju pune ezoterizmom i orijentalizmom. U romanu dolazi do suprotstavljanja radnje i digresije, radnja je smještena u daleku budućnosti, a digresne linije sežu u daleku prošlost u temelje kultura i religija od kojih je sazidana budućnost. Digresne su linije više zastupljene od opisa radnje. Digresije obuhvaćaju detaljne opise unutarnjih i vanjskih prostora kao i vanjski i unutarnji opis likova uz priložena čitava rodbinska i plemenska stabla. Takvi su opisi zasićeni detaljima koji odvlače pažnju od radnje i umaraju jer se čitatelj pogubi pred silnim informacijama. Roman je semantički zgusnut zbog zasićenosti znanstvenim, filozofskim i religijskim pojmovima i pojavama. Dolazi do izravnih pozivanja pripovjedača na znanstvenike,³⁷ književnost,³⁸ drugu umjetnost,³⁹ religije⁴⁰ i povijest naroda.⁴¹ Svako poglavlje donosi nešto novo, novu znanost, novi pojam, obred i slično te je jasno da je

³⁵ Prva rečenica zadnjega poglavlja glasi: *Bio je to tren kad se je autor probudio* (Šufflay, 1998: 332).

³⁶ Mihaljević u ideji jedinstva čijemu ostvarenju teži Budarh, prepoznaje „milenario-apokaliptični mit i alhemisjo-masonski mit Centra. Drevni mit o tajnom inicijatskom Centru sveta, o tajnom Vladaru Sveta, koji će se objaviti na kraju 'mračnog doba' (...) mit o upravljanju svetskom politikom iz tajnog Centra“ (1998: 354).

³⁷ Na primjer: *Zato im okića ozviru iz 'slučajnih' zapažanja kao Galilej – njihalo, Newton – jabuka, Galvani – žablja stegna, Rontgen – fotografske ploče* (Šufflay, 1998:136) ili *Evo, varijacijona krivulja broja cvjetnih listova ovoga cvijeta (...) ta krivulja slijedi skokove Fibonaccijeva niza. Quetelet-ov zakon varijabilnosti, po kojem su brojke varijacije razdijeljene simetrički poput koeficijena binomske potencije* (Šufflay, 1998: 161).

³⁸ Na primjer: *Bijela farmakopeja 23. stoljeća izgleda kao kotao što ga pune vještice u Shakespearovu Macbethu.* (Šufflay, 1998: 144) ili (...) *stvorena federacija svih država engleskog jezoka, kako je to negda zamišljao romanopisac i okultista Conan Doyle* (Šufflay, 1998: 291).

³⁹ Na primjer: *Monetova slika* (Šufflay, 1998: 176).

⁴⁰ Na primjer: *Silna snaga čistog znanstvenog budizma* (Šufflay, 1998: 46).

⁴¹ Na primjer: *Tajna Maja* (Šufflay, 1998: 176).

„zbog znanstvenog žargona i zbog potrebe kulturno-filozofskog predznanja“ roman bio namijenjen onima koji su tim znanjima baratali. Horvat ističe da su rijetki čitali ovaj roman u nastavcima kad je 1924. godine izlazio u *Obzoru*⁴² „jer nije moguće čitati u novinskim nastavcima štivo izrazito historijski-filozofsko“ (1965: 213). Ipak, laicima je možda lakše bilo pratiti roman u nastavcima jer se svako poglavlje treba istražiti da bi se u njemu moglo i sudjelovati. Teško je pročitati roman u jednome dahu, daha ponestane jer dolazi do gušenja teksta mnogim digresijama i visokim znanstvenim jezikom. Leksička razina čini tekst neprotočnim, pun je neobičnoga nazivlja i imena, novotvorenica, pojmova iz različitih religija i sekta, pojmova iz daleke povijesti i mitologije. Interlingvalnost je uočljiva u rabljenju engleskih, indijskih i kineskih pojmova.

Svijet 2255. godine potpuno je izmijenjen, roman donosi utopijsko-distopijsko društvo, utopijsko je promatrano od strane likova, a distopijsko promatrano od strane čitatelja jer likovi uživaju u načinu života dok čitatelj primjećuje sve negativne konotacije udruženja u kojemu žive. Običaji su preinačeni pa se na primjer u proljeće slavi blagdan nastao metamorfozom Uskrsa nazvan *Tsing-Ming trava postaje zelenom (tsing), a zrak jasnim (ming)* (Šufflay, 1998: 99) – naziv upućuje na uskršnuće prirode, a obred je vezan uz obiteljske grobove. Predviđanje i čitanje budućnosti sasvim je normalno, ideja o besmrtnosti je javna te postoji Institut za produljenje života. Medicina se više ne oslanja na farmaciju, nego polazi od prodiranja u svijest čovjeka i oslanja se na ezoteriju, razvoj duha i podsvijest: *I tako je egzoterička medicina ovoga doba bila vrlo nalik na nekadašnju pučku medicinu* (Šufflay, 1998: 149). Dana je budućnost u kojoj se već dogodio rat protiv strojeva i gdje su uništene tvornice kao i kapitalizam. Horvat ističe „U romanu duhovne snage Istoka pobjeđuju materijalnu silu Zapada te osvajaju vlast nad svijetom“ (1965: 213). Slom zastarjelih nazora o svijetu početkom 20. stoljeća nagnao je Ruse, Engleze i Amerikance u Indiju *da na ovom vrelu intuicije i težnje za integracijom crpi znanje o stvarima izvan dohvata ćutila i aparata, o stvarima kojih opstojnost uvijek su priznavali i osjećali baš oni, koji su najdublje zavirili u tajne kozmosa (...)* *U najdivnijem kraju svijeta u Kašmiru, nastupila je kopulacija Istoka i Zapada, u kojoj je ostala dominantnom indijska mudrost* (Šufflay, 1998: 50–51). Ukinuto je pravo javnoga mišljenja i čitaju samo službene državne novine jer je slobodno novinarstvo promatrano kao *najantisocijalna institucija koja sprečava svako usklađenje čovječanstva, jer halabukom i huškanjem bez svakog ritma prekida mirni rad i zdravi san gomila* (Šufflay, 1998: 246). Ukinuti su društveni sportovi *nogomet i ovomu slične poludivlje igre* (Šufflay, 1998: 245), želja za plesom je smanjena, smanjeno je

⁴² Roman je izlazio u *Obzoru* u brojevima od 110 do 205, od 23. travnja do 1. srpnja 1924. (HKE4, 2012: 258).

hranjenje mesom i sve je nadgledano od raznih institucija. Društvo je okrenuto stanju duha, procesima duše, intuiciji, podsvijesti i postizanju nirvane.

Književna teorija ovaj roman ocjenjuje zaboravljenim, HKE4 prepoznaje publicistički diskurs i mutnu fabularnu liniju prepunu orijentalističkih i antimodernističkih ideja uz prikaz mogućega duhovnoga razvoja ljudske rase (2012: 539). Donat neizostavnim želi istaknuti predviđanje romana o ratu Istoka i Zapada koji „započinje na Pacifiku 1941. godine, dakle upravo u trenutku koji će dvadeset godina kasnije izabrati Japanci za svoj napad na Pearl Harbour“ (1968: 366). Roman je izvan poetike razdoblja u kojemu nastaje, postoji u žanru koji nije bio popularan te se njime može potvrditi Donatova teza da „Fantastična književnost ne traga za izlazima u općenitost, ona čak pribjegava i nepredviđenom u nadi da će barem tako sačuvati svoj integritet u odnosu na nivelacijske socijalno-političke zahtjeve epohe“ (1975: 9).

7.2.2. Mato Hanžeković, *Gospodin čovjek* (1932.)

Gospodin čovjek pripada alternativnom modelu zbog utopijskog žanra u kojem je pisan, a prema Šuvakovićevoj podjeli, pripada u ostvarivanje savršenoga društva u budućnosti uzgojem novoga naraštaja i to potpunom preobrazbom društvenih ideja i povratku primitivnoj kulturi. Jelčić (1997: 273) ga konkretizira kao utopistički roman moralističke orijentacije,⁴³ a HKE4 (2012: 538) prepoznaje postapokaliptični roman koji prerasta u robinzonadu i fikcionaliziranu filozofijsku raspravu o stanju čovječanstva.

Ono što ne ovjerava roman kao potpuno utopijski utjecaj je deziderativnoga fantazmatskoga modela na tekst, tragovi su vidljivi u želji ostvarivanja idealnoga društva koje je malo vjerojatno ostvarivo. Petzold pak ističe da su utopijski tekstovi nastali utjecajem alternativnog i deziderativnog modela jer su s jedne strane izgrađeni racionalno, a s druge strane izražavaju ljudsku želju za redom i društvenom stabilnošću, što onda opravdava pripovjedačeve postupke. Zbog stalnih realističnih, dugotekstnih, digresnih i moralističkih opisa stvarnosti, ideja idealnoga svijeta, tek malo prerasta želju jer digresije o stvarnom stanju tadašnjega društva guše glavnu liniju radnje kojom se iskazuje ideja budućeg društva. U tekstu se čita i slabi utjecaj subverzivnog modela zbog tjeskobnih slika plavljenja svijeta, potonulih gradova punih ljudskih leševa i riba koje se istima hrane.

Buduće idealno društvo nije potpuno objašnjeno i zaokruženo, ono je samo sanjarsko i naglasak je više na trenutnom stanju društva u kojem se pripovjedač nalazi. Tekst koji govori o

⁴³ Isto ga tako karakterizira i Donat (1968: 366).

novom svijetu djeluje kao putopisni zapis s avanturističkim elementima, dok ideje njegova kulturnog i društvenog ustrojstva nisu jasno oblikovane, nego se o njima govori navodeći primjere onoga kakvo to društvo ne bi trebalo izgledati. Donat ovom utopijskom tekstu zamjera „žurnalističku aktualizaciju“ (1968: 367), no činjenica je da je u razdoblju nakon rata „Jedna je grana modernog života na ovom polju snažno pritekla u pomoć literaturi: žurnalizam, novinarstvo sa svojom danas već toliko razvijenom reportažom.“ (Maraković, 1997: 101). Novinarski se diskurs tekstu oprašta iz najmanje dva razloga: u ekspresionizmu dolazi do rušenja zidova među stilovima i žanrovima i dolazi do njihova međusobnog preplitanja, a i taj je diskurs pomogao pripovjedaču da zasnuje idealni svijet novinarski iznoseći primjere društva kakvo ne bi trebalo biti.

Nemec (2006: 143) ističe da u ekspresionizmu nema dublje psihološke karakterizacije i složenog portretiranja te su likovi često tipske, apstraktne figure u službi neke filozofijske ideje ili principa, oni su nadljudi i spasitelji naroda i čovječanstva – upravo su likovi u *Gospodinu čovjeku* takvi nositelji filozofijskih ideja. Sve narativne strukture temelje se na sukobu starog svijeta koji odgovara stvarnosti i novog utopijskog svijeta. Flaker (1986: 305) ističe da je socrealizam od realizma preuzeo nasljeđe modeliranja društvenih odnosa na temelju suprotstavljenih likova i karaktera motiviranih klasno i/ili idejno. U tekstu se prepoznaje sukob glavnog lika i Ossian. Glavni lik (pripovjedač) nositelj je utopijske ideje savršenoga svijeta,⁴⁴ dok mu se s druge strane suprotstavlja Ossian, nositelj karakteristika potopljenoga svijeta u kojem je bio časnik britanske bojne mornarice. Utopijsko društvo kakvo glavni lik želi stvoriti temelji se na njegovim idealima savršenoga svijeta isključenoga svih društvenih, kulturnih, političkih i crkvenih pokvarenih i nevaljalih ideja i ponašanja, dok njemu oponentni lik Ossian pamt i svoju klasnu prošlost i komfor i potopljene civilizacije. Taj se sukob odvija do samog kraja teksta gdje ideju glavnoga lika podržavaju još dva lika te se pred takvim pritiskom Ossian slama i prihvaća njihovu ideju. Glavni lik je za primitivnost, Ossian je za modernu civilizaciju, ovaj želi stvoriti civilizaciju temeljenu na kulturi vjere, sloge, rada, ratarstva, vegetarijanstva, međusobnog poštovanja i povjerenja, a Ossiana se ne želi rastati od civilizacije koja je na vrhuncu tehnološkog napretka, ne želi ostaviti sve blagodati modernoga načina života, smatra da bi se time opovrgnula ikakva dostignuća koja su čovjeku urođena i kojima teži sam po sebi dok u njima glavni lik i njegove suputnice vide izvor propasti stare civilizacije.

⁴⁴ Socijalno-pedagoška funkcija romana uvjetuje (...) i pojavu središnjega junaka djela kao nosioca vrline dostojnih oponašanja“ (Flaker, 1986: 305) – upravo je takav karakter glavnoga lika.

U tekstu se prepoznaje visoka razina interteksta s Biblijom na svim narativnim razinama. Likovi idealno društvo žele stvoriti na otoku koji može zadovoljiti egzistencijalne potrebe čovjeka, otok nazivaju Eden što upućuje na Biblijsko mjesto, rajski vrt gdje su prvi ljudi započeli život. Motiv Edena desemantiziran je ubojstvom koje su učinili kako bi se obranili od tri čovjeka koja su ih na otoku dočekala i napala. Biblijski Eden leži na Božjoj milosti, dok je Eden u tekstu leži na ubojstvu. Tu se pak Biblija intertekstom ostvaruje i na socijmskoj razini praroditelja kojima je dana mogućnost rađanja novih ljudi i oblikovanja novoga društva, kulture i poretka. Dalje se javlja motiv sveopćega potopa čiji je cilj u Bibliji bio potopiti sve zle ljude, a u romanu uništiti svijet koji je iz egoističnih razloga skrenuo s puta dobra. Motiv broda kojim likovi putuju upućuje na Noinu arku, no dolazi do desemantizacije *arke* jer se na njihovomu brodu nalaze primjerci tehnoloških dostignuća civilizacije: *Sva sredstva udobnosti i olakšice svagdanjega života* (Hanžeković, 1932: 341).

Sve ono suprotno idejama staroga svijeta, a što se želi postići oblikovanjem nove kulture na onemskoj je razini prikazano doslovnim izokretanjem kopna i mora. Sve što je bilo kopno preplavljeno je morem, a morsko dno uzdiglo se gore pomicanjem tektonskih ploča. U tekstu se problematizira čovječanstvo i opisuje kako je došlo do sveopćega potopa. Daje se mogućnost povratka u prapočetak.⁴⁵ Prozivaju se sva područja društva politika, vlast, problem rata, crkva, materijalizam i gomilanje kapitala, novinarstvo, školstvo, zdravstvo, razvoj tehnologije i strojeva, potlačenost radnika, bogaćenje bogatih i osiromašivanje siromašnih te sveopća pokvarenost ljudskoga roda. Pripovjedač se pita *Zašto je ljudski rod bio tako mesarski krvav, tako strašan?* (Hanžeković, 1932: 63). Postupak ostvarenja utopije bio bi pripitomljavanjem ljudi⁴⁶ i njihov jedinstveni kršćanski etički odgoj koji bi onda reproducirao *etički vanjski svijet kao odraz jedinstvenih ideala* (Hanžeković, 1932: 220). Takva ideja prelazi u distopiju jer bi se tim postupcima oduzelo pravo čovjeku na slobodnu volju, oblikovalo bi ga se od rođenja, samo u jednom smjeru te čovjek ne bi znao da postoji nešto drugačije i da on ima pravo odlučivati o sebi.

7.2.3. Predrag Jirsak, *Mjesečeva djeca* (1958.)

Roman *Mjesečeva djeca* pripada alternativnom modelu jer je znanstvenofantastični,⁴⁷ a fantazmatska je tema put na Mjesec. Roman je 1958. godine predviđao putovanje na Mjesec koje tada još nije bilo ostvareno. Podijeljen je na dva dijela, prvi dio obuhvaća pronalazak goriva koje

⁴⁵ Motiv prapočetka česti je u ekspresionističkoj poetici te se u tekstu prepoznaje utjecaj iste.

⁴⁶ Ossian kaže glavnome liku: *Ti hoćeš, da ljude kao u neku ruku dresiraš!* (Hanžeković, 1932: 84).

⁴⁷ Jelčić (2004: 548) ga ocjenjuje kao prvi hrvatski dječji znanstvenofantastični roman.

omogućuje pokretanje rakete za izvanzemaljsko putovanje, izradu i polijetanje, a drugi dio opisuje svemirski let i istraživanje Mjeseca. Na samome kraju javlja se element utopije gdje jedan od likova doživljava vizijsko-maštalački prikaz mogućega nastanjenja i razvoja civilizacije na Mjesecu uz opis svih tehnikalija koje bi okolinu prilagodile ljudima. U tekstu se prepoznaje jaki utjecaj deziderativnoga modela jer pripovjedač iznosi želje i njihova ostvarenja, put na Mjesec uz male se prepreke na kraju ostvaruje, a istraživanja donose izvanredne rezultate.

Roman izlazi godinu dana nakon što je lansiran prvi satelit u svemir *Sputnik 1* i godinu dana nakon što dokazano da je život u svemiru u bestežinskom stanju moguć, kad je u svemir poslano prvo živo biće – pas Lajka *Sputnikom 2*. Jirsak je sudjelovao u svjetskim tijekovima nagloga porasta zanimanja za put na Mjesec, razdoblju kada se počelo progovarati o slanju ljudi u svemir. Roman je izašao tri godine prije nego je u svemir poslan prvi čovjek, deset godina prije nego je raketa s ljudskom posadom ušla u Mjesečevu orbitu i jedanaest godina prije nego je ljudska noga stupila na Mjesec. Bavi se predviđanjima o raketnom gorivu, izgledu rakete koja bi ponijela posadu i opremu na mjesečevo tlo, zamišlja let svemirom, slijetanje i istraživanje Mjesečeva tla kao i rezultate istraživanja te predviđa mogućnosti nastanjenja Mjeseca.

Temeljni pokretač radnje je put na Mjesec, likovi su opisani u odnosu na put, pripovjedač uvodi tehničare, inženjere, profesore, jednu veliku znanstvenu skupinu koja omogućuje ostvarenje puta. Likovi su u službi radnje i ostvarenju događaja, nositelji su kratkih digresnih opisa i nisu previše okarakterizirani. Tu su, tek dvije veće digresne linije, jedna se odnosi na teoriju zavjere protiv ostvarenja puta koja nije dovoljno pripovjedno razrađena da bi mogla utjecati na središnju temu i druga digresna linija koja se veže uz lik Marijane čija je funkcija otvoriti temu ljubavnih odnosa među znanstvenicima.

Tekst zrači egzaktnošću, nalaze se tragovi astronomije, kozmologije, fizike, matematike, strojarstva, biologije, kemije, biokemije, geologije, a pronalaze se u detaljnim opisima postrojenja, opreme, rakete, odjela, postupka izgradnje, uzlijetanja i slijetanja, znanstvenim izračunima, opisu tla na Mjesecu, kratera i slično. Na primjer: *Bili su uključeni elektromagnetski motori u dvostrukoj oplati rakete i njihovo okretanje stvaralo je umjetnu gravitaciju i posada se osjećala kao u jednoj od pokusnih komora na Zemlji. (...) U srednjem su bile kabine za posadu, u najvišem laboratoriji, razne sekcije i navigatorska sala, (...) Kroz gustu mrežu pukotina na »Selenitovom« oklopu izbijale su razorne zrake i stvorile oko broda neprobojnu zaštitnu barijeru, kroz koju nije bio u stanju prodrijeti ni jedan od meteora (...) (Jirsak, 1958: 173) ili KBR (konačna brzina rakete) = $2.3026 \times IBG$ (izlazna brzina gasova) $\times \log OM$ (odnos masa)*

(...) *izlazna brzina gasova od punih 25.000 km na sat u prvoj sekundi, izvršit će udar od 9.000 tona na podlogu. Nastat će titrajni talas ogromne snage* (Jirsak, 1958: 145).

Tekst problematizira i uništavanje prirode radi tehnoloških potreba kao i igru protiv prirode hibridnim uzgojem, svakako su to pokazatelji negativnih posljedica tehnološkoga napretka: *Ta biljka je golema, doima se poput neke egzotične biljke iz tropa, no pogleda na pločicu ispod nje objašnjava njeno podrijetlo: Kukuruz, hibrid, hidroponik. (...) Džinovska konoplja, patuljaste vrste pšenice s krupnim debelim klasovima, djetelina s listom kao u hrasta* (Jirsak, 1958: 25) ili *Nekad mirna planinska dolina s pašnjacima sada je bila pokrivena bijelim kvadratima betonskih ploča na kojima su ležale građevine* (Jirsak, 1958: 106).

7.3. Deziderativni model

Čisti je deziderativni model rijedak jer sve fantazmatsko nosi nešto više od puke želje, njegov se utjecaj prepoznaje u svim modelima, no ne javlja se kao prevladavajući gotovo ni u jednome djelu. Petzold ovaj model nije detaljnije definirao, osnovni je njegov opis da model donosi svijet bolji od našega te izražava želje bez obzira na mogućnost njihova ostvarenja u stvarnome svijetu, no gotovo svi tekstovi postoje pod tim opisom. Petzold ne daje primjer motiva ili žanrova koje ovaj model obuhvaća, ali ističe da prevladavanjem deziderativnoga elementa dolazi do pojave sanjarskoga svijeta⁴⁸. Kad bi bila područjem ovoga rada, deziderativnost bi se mogla oprimjeriti u poeziji hrvatskoga moderniteta. Posebno u tekstovima koji tvore idealno raspoloženje u svojim stihovima i koji su udaljeni od izvantekstualne stvarnosti, kao što je to u nekim pjesmama Antuna Branka Šimića i Dobriše Cesarića.

Književni predložak *Gaudamada* na granici je dvaju modela, no stavljen je u deziderativni jer se u njemu ispunjavaju različite ljudske želje i jer nalikuje sanjarskome svijetu zbog sekundarnog svijeta koji je idiličniji i bolji od stvarnoga.

7.3.1. Ivan Raos, *Gaudamada* (1956.)

Gaudamada je kratka priča koja istodobno postoji u deziderativnom i aplikativnom modelu, odnosno istodobno postoji u doslovnom i alegorijskom smislu. Deziderativni se model čita u pojavi idealnoga svijeta u kojemu koegzistiraju dječak i priroda te u savršenom spašavanju sunca od zalaska. Naravno, sve je to alegorijski protumačivo, a samim time tekst postaje dio aplikativnoga modela. Fantazmatske su pojave personificirana priroda, dječak *Gaudamada* koji razumije i osjeća prirodu te njegovo sjedinjenje s prirodom koje je u funkciji prijelaza u onostrano. Tekst pripada poetici krugovaša prema nadrealističkom iskustvu i egzistencijalizmu⁴⁹ koji se u njemu čitaju.

Tekst je nadnaravan i bajkovit, donosi ispunjenje idealnoga i istinskoga doživljaja iskonske prirode, na njegovu neobičnost upućuje naslov zbirke iz koje dolazi *Gaudamada i druge neobične priče*. Temelj deziderativnog modela: izražavanje ljudske želje bez obzira na izgled udovoljenja u stvarnome životu (Petzold, 1996: 73) vidljiv je u spašavanju sunca od ralja

⁴⁸ Posebno to naglašava kod kombinacije alternativnoga i deziderativnoga modela u utopijskoj književnosti i znanstvenoj fantastici, gdje bi zbog pretjerivanja deziderativnim elementom moglo doći do *svemirske opere* (Petzold, 1996: 75).

⁴⁹ Milanja (1991: 13–14) navodi da krugovaši među ostalim obuhvaćaju nadrealističko iskustvo, imaginizam i egzistencijalizam.

rijeke koja ga guta pri zalasku: *Prihvati se za mene, i ja ću te odvesti k suncu. To zraka šapće. Gaudamada ispruži obje ruke i dohvati zraku. Ona ga povuče kao blistavi čelik niz tihu i tamnu vodu. Trajalo je časak, kao da je želja bljesnula. Mladić, sav uzdrhtao, snažno zagrlj sunce* (Raos, 2004: 81). Gaudamada je opisan kao dječak koji ima visoki stupanj empatije, kao dječak *koji je tuđu tugu snosio mnogo teže od vlastite* (Raos, 2004: 78). Nositelj je istinske sreće i istinske boli, a podsjeća na Sudetinoga Mora u trenucima kohezije s prirodom.

U tekst je utkana hinduistička ideja na što upućuje podnaslov *Indija* koji locira moguće mjesto radnje, no stanje duha glavnog lika upućuje na onostrani doživljaj Indije koji postoji u sjedinjenju s prirodom. *Gaudamada* kao i Kalebov *Gost* ima točku prelaska iz realnoga u onostrano, no prelazak se ne odvija na isti način. U *Gostu* zvono otvara put onostranome, a u *Gaudamadi* koda *Brahme* otvara onostrano: *Leži tako u visokoj travi i upire pogled onamo (...) gdje duh oslobađa priviđenje, gdje prestaje kružiti vrijeme, a počinje nedokučivost Brahme* (Raos, 2004: 78). Brahma je biće u hinduizmu, predstavlja apsolutnost i beskonačnost, upravo u to stupa Gaudamada. Stupajući u onostrani beskonačni i bestežinski doživljaj prirode spoznaje bol prirode oko njega, osjeća i čuje cviljenje drva, vrisku pogaženog cvijeta, jaukanje trave što ga tjera na ludističke kretnje.

Donat (1975: 19) u elegičnom i poetskom snu prepoznaje neizrecivo stanje otuđenosti te se u kontekstu toga može govoriti o otuđenosti Gaudamade od svijeta. Zbog kratkoće teksta i nedostatka informacija o vanjskim utjecajima na Gaudamadu može se, tek pretpostaviti da kao i Mor postaje dijelom prirode kako bi se otuđio od boli svijeta. A njegovo hvatanje zraka Sunca može se usporediti sa Srninim prelaskom ispod duge, gdje oba lika, tek u onostranome, prelasku preko vode ostvaruju želju i doživljavaju sreću.

7.4. Aplikativni model

Sekundarni svijet aplikativnoga modela donosi svijet drugačiji od stvarnog u kojemu su aplicirana pravila i načela stvarnoga svijeta. Model obuhvaća alegoriju, bajke i fantastiku⁵⁰ jer one nude „i nešto više od pukog imaginarnog zadovoljenja želja“ te „njihova primjenjivost počiva na činjenici da one kroz samu svoju strukturu i konstelaciju likova izražavaju neka temeljna ljudska iskustva“ (Petzold, 1996: 75). Izabrani književni predlošci su Batušićev *Čarobni prsten* i Šopove *Priča o tome kako je moj gradić potonuo* i *Priča o presahlom jezeru*. Ovaj model obuhvaća i dječje bajke, kao kod Ivane Brlić Mažuranić, ali kao ni dječja fantastika ni dječje bajke nisu dio istraživanog korpusa zbog drugačijeg stila teksta za čiju analizu bi bilo potrebno puno više prostora no što je ovom radu dopušteno.

7.4.1. Slavko Batušić, *Čarobni prsten* (1931.)

Čarobni prsten pripada aplikativnom modelu jer se javljaju čudesni motivi, radnja je smještena u nepoznati kraj, a progovara se o dobru i zlu. Dolazi do prepletanja bajke i legende. Žanr se bajke dokida jer bajka ne dobiva mogućnost kompozicijskog ostvarenja zbog nesretnoga kraja. Fantazmatski je motiv čarobni prsten čija je moć *tko ga natakne na prst i kamen okrene spram unutrašnjosti dlana, postane nevidljiv* (Batušić, 1963: 41). Fantazmatski element u ovome tekstu izravno djeluje na lik, kralj zahvaljujući čarobnom prstenu tajno saznaje što njegovi podanici i vojnici misle o njemu, spoznaje sebe u očima drugih. Tekst završava nesretno, kralj spoznaje sebe kao pohlepnog i neobazrivog čovjeka, ali mu mogućnost pokajanja nije pružena. U tekstu se *san i java neprestance isprepleću jednako kao i egzotično s trivijalnim* (Donat 1975: 42). Nerealni elementi isprepleću se s realnima, u imaginarnom kraljevstvu u kojemu su čuda moguća smješteni su realni arhetipski likovi kao pohlepni kralj, potlačeni narod ili lukavi varalica.

7.4.2. Nikola Šop, *Priča o tome kako je moj gradić potonuo* (1943.)

Tekst pripada aplikativnom modelu jer je smješten u gradić koji izgleda drugačije od stvarnoga svijeta i koji ne može postojati. U gradić je aplicirana realnost, tu žive obični ljudi koji se bave običnim zanimanjima, iako im se događaju neobjašnjive pojave oni ih prihvaćaju kao da su sasvim obične. Tekst pripada Todorovljevu podžanru *čisto čudesno* čije je glavno obilježje, a čime se i objašnjava ovaj tekst, to da natprirodni činitelji ne izazivaju reakciju kod junaka jer

⁵⁰ Pojam fantastika u ovome kontekstu koristi se za književnost čarolije te čarobnih i neobičnih bića.

čudesno nije karakteristika odnosa prema događaju, nego svojstvo prirode tih događaja (1987: 58). Fantazmatski su motivi: padalina, vrijeme i zvuk te svi pripadaju ontenskoj narativnoj strukturi, zbog prirode njihove pojave, prateći Todorovljevo objašnjenje, oni su istodobno i čudesni.

Nad gradom sipi tajanstvena padalina opisana kao *tamna oborina, čudni talog, zelenkasta prašina, sivozeleni prah*. Građani ju primjećuju, ali su previše pasivni da se s njome suoče i uvide opasnost koju donosi sa sobom, a objašnjenje se krije i u Todorovljevu objašnjenju *čudesnoga* jer je naglasak na pojavi padaline, ne na njihovu odnosu prema njoj. Povratnik u rodni kraj jedini primjećuje da im prijete opasnost jer to sipi mahovina zaborava: *Ta oborina što neprestano sipi, strašna je i smrtonosna. To je sjeme jedne čudne biljke kojoj je ime zabilježeno samo u jednoj prastarj knjizi znanja. Ta biljka se zove: Muscus soporifer. ... Mahovina uspavljiva. Mahovina dremljiva ili Mahovina zaborava* (Šop, 1975: 293). Zajednica je ustrajna u svojoj pasivnosti spram padaline i protjera povratnika iz grada. Kad sjemenke počnu rasti, mahovina obraste cijeli grad zajedno sa stanovnicima. U tekstu su suprotstavljeni glavni lik povratnik koji je ujedno i pripovjedač i stanovnici gradića. Stanovnici žive kolotečinu života, a svaki pokušaj narušavanja kolotečine sprečavaju, s druge strane dolazi povratnik koji je izvan zajednice i koji pozitivno na nju želi djelovati, no zajednica uključuje obrambeni mehanizam i isključuje pojedinca. Kolotečina vodi zaboravu, a pojedinac nosi motiv budućnosti, samim time što on biva isključen, stanovnici isključuju svoju budućnosti.

U tekstu pripovjedač upućuje na nepostojanje zvuka u gradiću: *Kad sam tako ušao u gradić i zakoračao pločnikom, primijetim da mi koraci ne odjekuju. Što je to? ... Tko god je pretrčao ulicom ili zatvorio vrata ili što bacio i razbio ili zinuo da progovori, nitko se nije odavao odjekom. Svuda strašna tišina* (Šop, 1975: 291). U fizici je zvuk definiran kao *stalni pratilac životnih aktivnosti* analogijom toga izuzeće zvuka u tekstu, uzrokovano padalinom, upućuje na izostanak životnih aktivnost. Fantazmatski je element nepostojanje zvuka, jer ako postojanje zvuka znači i postojanje života, onda izuzeće zvuka znači izuzeće života, a ipak pripovjedač potvrđuje postojanje ljudi u gradiću te iz toga proizlazi da je njihovo postojanje bez zvuka čudesno. U tekstu se iz konteksta zvuka izuzima govor jer lik i stanovnici razgovaraju, no govor kao oblik zvuka nije raspravljen ni istaknut.

Vrijeme se problematizira motivima sata, urara, zaborava, vraćanja vremena i prolaznost. Vrijeme kao apstraktni pojam koji se opredmećuje mjernom jedinicom i mjernom spravom u tekstu se predmetno zaustavlja. Mahovina zaustavlja vrijeme tako što taloženjem zaustavlja

mehaničke satove, njenim lijepljenjem *njihaljke zastajkuju, kazaljke zapinju i pucaju žice i zavoji* (Šop, 1975: 292). Sat je mjera vremena, vrijeme ne možemo pojmiti bez mjere, a izuzećem mjerila (mehaničkoga sata) vrijeme ponovno postaje apstraktni pojam koji onda i ne postoji jer u trenutku kad više nije mjerljivo, vrijeme postaje beskonačno.

U sekundarnom svijetu, kao i u izvanknjiževnoj stvarnosti, vrijeme omogućuje organizaciju života, sve je uvijek ograničeno i određeno vremenom, izuzećem vremena nema više takvoga života, život u gradiću nije u vremenu odnosno više ne postoji. Ono što ne postoji u vremenu, dio je prošlosti i sklono je biti zaboravljeno. Tako i gradić postaje zaborav što je na doslovnoj razini prikazano mahovinom koja obrasta gradić, gasi mu život kao i sjećanje na njega. Vrijeme se opisuje i kao ono što omeđuje neki događaj, u tekstu glasonoša govori: *Na cijelom svijetu više se ništa ne događa. Idite spavati* (Šop, 1975: 297), samim time građani se odriču vremena, jer ako nema događaja vrijeme je beskorisno. Iz vremena proizlaze dva motiva koja su u tekstu suprotstavljena: već spomenuti zaborav i sjećanje. Sjećanje dolazi u obliku pokušaja vraćanja vremena, urar kao krotitelj vremena okreće kazaljke u suprotnome smjeru kako bi vratio vrijeme: *On obrće kazaljke naopako, da vrati izgubljeno vrijeme i mladost ovim sijedim djevojkama* (Šop, 1975: 298).

7.4.3. Nikola Šop, *Priča o presahlom jezeru* (1943.)

Priča o presahlom jezeru pripada aplikativnom modelu jer donosi svijet u kojemu se javljaju vile te samim time izgleda drugačije od stvarnoga svijeta. Istodobno su na njega aplicirana načela stvarnoga svijeta što se čita u motivu rada kao izvora dobara za život. Tekst sadrži tragove subverzivnoga modela koji se čitaju u naizgled neobjašnjivom isušanju jezera i jezovitom prikazu takvog jezera: (...) *stao sam kao skamenjen. Kotlina sva u jezivoj pustoši, puna stijena i pećina, bjelasa se na blijedom sjaju mjesečine* (Šop, 1966: 246).

Tekst je zasnovan na elementima narodnoga vjerovanja o postojanju vila jezerkinja kao i svih priča koje ih prate kao: *Kažu da tako biva sa svim utopljenicima. Oni postaju vodeni vilenjaci i žene se jezerkinjama* (Šop, 1966: 245). Dolazi do desemantizacije narodnoga vjerovanje jer vile gube svoju čarobnost i postaju radnička klasa. Moć gube presušivanjem jezera i samim time gube određenje *ne čovjek*. Kako je čovjek definiran kao biće rada, vile gubeći moć koju im daje voda, postaju ljudi, odnosno bića rada.

Kao i u Sudetinom *Moru*, u ovome je tekstu naglasak na odnosu moderne civilizacije i prirode, izgradnjom tvornice voda je preusmjerena u novo korito te je time zaustavljen dotok

vode u jezero koje je zbog toga presušilo. Beščutnost nad prirodom vrhunac pokazuje zapošljavanjem vila: *kćeri iz toplih, zimskih priča, vladarice strašnih vrtloga, sada krpe i kroje vreće, sjedeći na prostim tronošcima* (Šop, 1966: 249).

Priču donosi pripovjedač koji u njoj i sudjeluje, on jedini primjećuje učinjenu nepravdu. Svi ostali likovi kao da su udaljeni i ne sudjeluju ni u čemu. Njegova je uloga ista kao i u *Priči o tome kako je moj gradić potonuo*, on je sam u odnosu na gradić koji opisuje, ne može djelovati na njega, ali ga može opisati. Ontemska i sociemska narativna figura tvore zajednicu ograđenu od utjecaja stvarnosti, grad i zajednica prikazani su kao da se nalaze u snježnoj kugli, nečemu što vidiš, ali ne možeš dotaknuti zbog stakla, možeš ga malo protresti, ali se opet sve vraća u normalu.

8. Zaključno razmišljanje

Modernitet je veliko književno razdoblje po tome što ga čini više različitih poetika, od ekspresionizma i modernog objektivizma preko socrealizma do krugovaške i razlogovačke poetike. Započinje naglo, bez previše najave, a završava laganim pretjecanjem u novi književni nazor. Fantastika je u hrvatskom modernitetu slabije zatupljena, javlja se u tragovima, a zbog toga je i slabije istražena u književnim pregledima. Petzoldov pojam *fantazmatskoga* proširuje se izvan domene fantastike. Prema četirima načinima na koji se fantazmatski tekstovi odnose prema stvarnosti: subverzivan, alternativian, deziderativan i aplikativan, donosi se zaključak da Petzold pod pojmom *fantazmatsko* podrazumijeva gotičku i jezivu priču, utopiju i znanstvenu fantastiku, tekstove u kojima se iskazuju i zadovoljavaju određene želje, alegorije te klasične i magijske bajke. Analizom književnih predložaka kroz Petzoldove modele pokazalo se da je fantastična književnost hrvatskoga moderniteta dovoljno zastupljena da bi se mogla zasebno istražiti i da je podložna užim istraživanjima kroz zasebne fantastične teorije. U književnim predlošcima proučavani su fantazmatski elementi, to su svi su elementi koji čine sve književne vrste i oblike koje Petzold smatra fantazmatskim. Fantazmatski elementi pronalaze se u svim tekstualnim strukturama, a najčešće u liku i fabuli kroz različite motive.

U subverzivnom modelu, fantazmatski elementi vezani su prvotno uz tematsko-motivsku razinu koja se uvodi putem strukture lika. To je predodređeno Petzoldovim definiranjem subverzivnog modela kao onog koji je u domeni tajanstvenog i gotičkog, samim time pri određenju teksta kao subverzivnog traže se takvi tekstovi koji odgovaraju motivima tajanstvenog i gotičkog. Upravo takvo tajanstveno, zahvaćeno je pojavom ekspresionizma u Hrvatskoj što je vidljivo kod Donadinija, dok su ostala dva književna predložka nastala u kontekstu novog realizma, ali kao lagani otklon od poetike zbog dominirajućih fantastičnih, tajnovitih i čudnih motivacija. *Đavao gospodina Andrije Petrovića* donosi đavla kao antropomorfiziranu savjest, *Mor* daje prevladavajući osjećaj kobi, tjeskobe i zle slutnje koja vrhunac doživljava u metamorfozi dok *Gost* realnom događaju pridodaje mistiku. U ostalim se književnim predlošcima izvan ovoga modela, subverzivni model javlja u tragovima kod Hanžekovića i Šopa u jezovitim motivima, ali tek kao fragmenti koji ne utječu na naraciju. Subverzivni je model najviše zastupljen u modernitetu zbog loših, tmurnih i jezovitih osjećaja koji su izlazili iz književnosti pod utjecajem velike destrukcije Prvog i Drugog svjetskog rata.

Alternativni je model Petzold uvjetovao žanrom znanstvene fantastike i utopije, zato su svi fantazmatski elementi jednaki elementima koji čine znanstvenu fantastiku i utopiju, što se čita u motivima. Kao fantazmatski elementi na motivskoj razini nalaze se: idealno oblikovano društvo, oblikovanje nove kulture, opisi moguće budućnosti, povratak u prošlost, genetski pokusi, visoko stanje svijesti, prodiranje u tajne uma, moćna tehnologija i put na Mjesec. Svaki izabrani književni predložak ovoga modela donosi drugačiji sekundarni svijet koji bi se teoretski mogao dogoditi. *Mjesečeva djeca* predviđela su ostvarenje puta na Mjesec, dok se Hanžekovićev veliki potop nije dogodio, ali se dogodio atomski potop, o Šufflayevu predviđanju će se dati nagađati i za koje stoljeće. Alternativni model nije zastupljen u hrvatskom modernitetu zbog žanra koji podrazumijeva, taj žanr je u Hrvatskoj bio tek u začetcima, čitateljski ga krug nije poznavao, a samim time ni odobravao.

Deziderativni model ograničen je pojavom želje i postojanjem sanjarskoga svijeta. U proznim tekstovima teško je pronaći odgovarajući tekst, a da u njemu ne prevladava drugi fantazmatski model. Raosov kratki tekst *Gaudamada*, dobar je primjer ovoga modela jer donosi sanjarsku idilu potpuno ograđenu od izvantekstualne stvarnosti. Deziderativni se model, u tragovima, nalazi u svakome predlošku, gdje je jače naglašen tu je i spomenut, dok se u ostalima javlja preko različitih želja koje nisu dovoljno jake da bi se govorilo o fragmentu. Posebno se jaki fragmenti nalaze u svim predlošcima alternativnoga modela jer utopija i znanstvena fantastika same po sebi podrazumijevaju postojanje ljudske želje za idealnim društvom i ljudskim napretkom. U hrvatskom modernitetu, deziderativni se model krije u poeziji koja uspijeva pobjeći od ruševina svijeta, ona uspijeva posve sanjariti u stihovima.

Aplikativni model donosi svijet drugačiji od stvarnog na koji se apliciraju načela stvarnoga svijeta te obuhvaća fantastičnu književnost, epsku fantastiku, alegoriju, klasične i moderne bajke. Iako širokog područja, u hrvatskoj književnosti moderniteta nije previše zastupljen. Batušić donosi čarobni predmet i dokida bajku, Šop u dva teksta donosi dva svijeta odvojena od stvarnosti u kojima je problematiziran čovjek. Fantazmatični elementi kriju se u čaroliji, bajkovitim likovima i nerealnim pojavama. Tragovi aplikativnoga modela nalaze se u *Moru* u domeni bajke koja se nalazi u metamorfozi i pojavi vukodlaka, a u *Gaudamadi* se model aktivira onoga trenutka kada se tekst počne čitati kao alegorija. U istraživanom korpusu hrvatskog moderniteta, aplikativni je model slabije zastupljen zbog potrebe poetika da se izraze drugačijim žanrovima, ali češće se javlja u korpusu dječje bajke i dječje fantastike koje nisu dio istraživanja.

Analizom književnih predložaka, uvidjelo se da fantazmatski diskurs utječe na sve tekstualne strukture. Većina predložaka podrazumijevaju jedan prevladavajući model uz fragmente drugih modela što se objašnjava Petzoldovim žanrovskim, vrsnim i tematskim određenjem modela. Čestotnost pojave određenih modela u hrvatskoj književnosti moderniteta ponajviše ovisi o prevladavajućim poetikama, tako ekspresionizam djelomično odgovara karakteristikama subverzivnoga modela što je omogućilo pronalazak više književnih primjera od kojih su samo neki uzeti za analizu u radu. Ostali Petzoldovi modeli svojim karakteristikama ne odgovaraju proznom stvaralaštvu moderniteta, utopija i znanstvena fantastika još su nepoznate, sanjarski svijet nije moguće postignuti radi zbilje okružene ratom, a bajka i epska fantastika nisu oblik kojim su se poetike izražavale.

9. Popis literature

Književni predlošci

Batušić, Slavko 1963. Čarobni prsten. *Lirika; proza i članci; putopisi*. Zagreb: Matica hrvatska, str 39–47.

Donadini, Ulderiko 1997. *Davo gospodina Andrije Petrovića*. Antologija hrvatske novele [ur. Krešimir Nemeč]. Zagreb: Naklada Pavičić, str. 366–371.

Hanžeković, Mato 1932. *Gospodin čovjek: roman istine*. Zagreb: Zadrudni štamparski zavod.

Jirsak, Predrag 1958. *Mjesečeva djeca*. Zagreb: Mladost.

Kaleb, Vjekoslav 1997. *Gost*. Antologija hrvatske novele [ur. Krešimir Nemeč]. Zagreb: Naklada Pavičić, str. 394–402.

Raos, Ivan 2004. *Gaudamada*. Izabrana djela. Zagreb: Matica hrvatska, str. 78–81.

Sudeta, Đuro 2003. *Mor*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Šop, Nikola 1966. *Priča o presahlom jezeru*. Pjesme; Mor / Sudeta. Pjesme i priče / Nikola Šop. Pjesme i pjesničke proze / Vlado Vlasisavljević. Zagreb: Matica hrvatska, str. 245–251.

Šop, Nikola 1975. *Priča o tome kako je moj gradić potonuo*. Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva [ur. Branimir Donat i Igor Zidić]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber. str. 291–298.

Šufflay, Milan 1998. *Na Pacifiku god. 2255.: metagenetički roman u četiri knjige*. Zagreb: Prosvjeta.

Teorijska literatura

Anić, Vladimir. 1998. *Rječnik hrvatskoga jezika* 3. prošireno izdanje. Zagreb: Novi liber.

Birtić, Mateja i dr. 2012. *Školski rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Bobinac, Marijan 2012. *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam international.

Bošnjak, Branimir 1998. *Modeli moderniteta: dekonstrukcija svijeta/jezika i postavangardni estetizam u poeziji Josipa Severa*. Zagreb: Zagrebgrafo.

Čale Feldman, Lada 1997. Autoreferencijalne strategije hrvatskih moderističkih i postmodernističkih dramatičara *Prvi hrvatski slavistički kongres: zbornik radova: knjiga II* [ur. Stjepan Damjanović]. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 321–331.

Dalibor, Cvitan 1978. *Pravo na nesreću : polemički eseji*. Zagreb: Znanje.

Dąbrowski, Mieczysław 2006. Modernizam i postmodernizam, Protiv, pored ili zajedno?. *Oslamnigu – drugi: zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnog znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović postmodernitet* [ur. Goran Rem, Boguslaw Zielinski; prijevod s poljskog i na poljski Magdalena Polczynska; prijevod s engleskog i na engleski Ljerka Radoš]. Osijek: Filozofski fakultet, str. 11–33.

Donat, Branimir 1968. Mato Hanžeković. *Izabrana djela: Marin Bego, Božo Lovrić, Josip Baričević, Mato Hanžeković*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 363–369.

Donat, Branimir 1975. Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj književnosti. *Antologija hrvatske fantstične proze i slikarstva*. Zagreb: Liber, str. 7–56.

Flaker, Aleksandar 1986. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Fotez, Marko 1942. Predgovor. *Hrvatska proza XX. stoljeća* [ur. Milan Begović]. Zagreb: Naklada A. Velzek, str ?

Frangeš, Ivo 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske ; Ljubljana : Cankarjeva založba.

Giacometti, Kristina 2013. Od čudesnoga do fantastičnoga: dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić. *Libri et liberi*. 2/1. str.51–64.

Grubiša, Damir 2003. Kako čitati utopiju. Tomas Moore *Utopija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str 11–92

HER *Hrvatski enciklopedijski rječnik* 2004. 6 sv. Zagreb: Jutarnji list i Novi Liber.

HKE1 *Hrvatska književna enciklopedija 1: A–Gl*. 2010. [gl. ur. Velimir Visković]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

HKE2 *Hrvatska književna enciklopedija 2: Gl–Ma*. 2010. [gl. ur. Velimir Visković]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

HKE3 *Hrvatska književna enciklopedija 3: Ma–R*. 2011. [gl. ur. Velimir Visković]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

HKE4 *Hrvatska književna enciklopedija 4: S–Ž*. 2012. [gl. ur. Velimir Visković]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Horvat, Josip 1965. *Hrvatski panoptikum*. Zagreb: Stvarnost.

Hume, Kathryn 1996. Fantastika i mimesis. *Mogućnosti*. XLIII./4-6, str 43–67.

Jelčić, Dubravko 1997. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.

Jelčić, Dubravko 2004. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. 2. znatno prošireno izdanje. Zagreb: Naklada Pavičić.

Leksikon Marina Držića 2009. [ur. Slobodan P. Novak i dr.]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Manlove, Colin Nicholas 1996. Moderna fantastična književnost. *Mogućnosti*. XLIII./4, str. 32–42.

Maraković, Ljubomir 1997. Iza ekspresionizma i Moderni objektivizam. *Rasprave i kritike / Ljubomir Maraković; Rasprave i kritike / Josip Bogner* [ur. Antonija Bogner-Šaban]. Zagreb: Matica hrvatska, str. 89–109.

Milanja, Cvjetko 1991. *Doba razlika*. Zagreb: Stvarnost.

Matoš, Antun Gustav 1977. *Mora. Poezija i proza*. Zagreb: Mladost, str 40–47.

- Mihaljević, Nikica 1998. Prvi znanstveno-fantastični roman u povijesti hrvatske književnosti. Milan Šufflay *Na Pacifiku god. 2255*. Zagreb: Prosvjeta, str. 337–362.
- Nemec, Krešimir 1998. *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
- Nemec, Krešimir 1997. *Antologija hrvatske novele*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Nemec, Krešimir 2003. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir 2006. Hrvatska ekspresionistička proza. *Putovi pored znakova : portreti, poetike, identiteti*. Zagreb: Naklada Ljevak, str. 128–143.
- Peleš, Gajo 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor naklada.
- Petzold, Dieter 1996. *Fantastična književnost i srodni žanrovi. Mogućnosti*. XLIII./4-6, str. 69–76.
- Petzold, Dieter 1986. Fantasy Fiction and Related Genres. *Modern Fiction Studies* 32. Indiana: Letayette. str: 11–20. (<https://doi.org/10.1353/mfs.0.1205>, 30. svibnja 2017.)
- Sorel, Sanjin 2009. *Hrvatsko avangardno pjesništvo: udžbenik*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci.
- Solar, Milivoj 2006. *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing.
- Šicel, Miroslav 1982. *Hrvatska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Šicel, Miroslav 2007. *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća knj. 4: Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Šicel, Miroslav 2009. *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća: knj. 5: Razdoblje sintetičkog realizma (1928–1941)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Škreb, Zdenko 1976. *Studij književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Šonje, Jure (ur.). 2000. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: Školska knjiga.
- Šuvaković, Miško 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees i Beton.

Todorov, Tzvetan 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Nolt.

Tolkien, John Ronald Reuel 1983. On Fairy-Stories. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. [Ur. Christopher Tolkien]. London: George Allen and Unwin str. 109–161. (http://idiom.ucsd.edu/~bakovic/tolkien/fairy_stories.pdf 30. svibnja 2017.).

Ujević, Augustin 1914. Oproštaj. *Hrvatska mlada lirika* [ur. Ljubo Wiesner]. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, str. 126–127.

Wiesner, Ljubo 1914. Uvod. *Hrvatska mlada lirika*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, str. 5–9.

Zalar, Diana 2003. Presijecanje realnosti fantastikom i osjećajem. *Đuro Sudeta Mor*. Zagreb: Naklada Ljevak, str. 99–11.

Župan, Ivica 1980. Imaginacija modernih vremena. *Guja u njedrima*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str 27–41.