

Različitost fantastičnog u lirici, drami i prozi hrvatskog moderniteta, poredbovno i kontekstno

Jupek, Domagoj

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:142:423341>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-11**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti

Domagoj Jupek

**Različitost fantastičnog u lirici, drami i prozi hrvatskog
moderniteta, poredbovno i kontekstno**

Diplomski rad

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

Osijek, 2017.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost/ Katedra za hrvatsku književnost

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti

Domagoj Jupek

**Različitost fantastičnog u lirici, drami i prozi hrvatskog
moderniteta, poredbovno i kontekstno**

Diplomski rad

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

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

Osijek, 2017.

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	4
UVOD	5
RAZMATRANJA O FANTASTICI.....	6
FANTASTIKA I MITSKI DISKURS.....	10
FANTASTIKA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI	11
ZNANSTVENA FANTASTIKA	14
NA PACIFIKU GOD. 2255	17
Fantastika u <i>Pacifiku</i>	21
ATLAS OBLAKA	23
Neke dodirne točke <i>Pacifika i Atlasa</i>	27
GOGOLJEVA SMRT	29
Komparativna analiza.....	33
VEČERNJI AKT.....	34
Komparativna analiza.....	37
HELIOPOLIS.....	38
Komparativna analiza.....	39
AUGUSTOVSKA NOĆ	40
MAN IN THE MOON	41
UMJESTO ZAKLJUČKA	43
IZVORI I LITERATURA.....	45

SAŽETAK

Izraz *fantastična književnost* odnosi se na jednu vrstu književnosti, odnosno na jedan književni žanr. Ovaj rad ne obuhvaća cjelokupni žanr jer je fantastika vrlo slojevita i gotovo je nemoguće obuhvatiti sve njene slojeve, odnosno sve različitosti fantastičnoga. Kao što je naznačeno u naslovu, u fokusu je ovoga rada fantastika u hrvatskom modernitetu, odnosno njena različitost, a rad kontekstno uključuje tekst rock-skladbe *Man in the moon* skupine Grinderman, roman Davida Mitchella *Atlas oblaka* te istoimeni film sestara Wachowski i Toma Tykwera. Tzvetan Todorov piše kako je fantastika čitateljevo kolebanje je li nešto istinito ili je privid. U bajci, svijetu čudesnoga, nitko se ne čudi, najmanje čitatelj koji prihvaća posebne zakone i žanrovske konvencije. U slučaju kada se nešto pokazuje kao čudno, a kasnije izostane racionalno objašnjenje, radi se o fantastici, drugoj vrsti žanra. Todorov dijeli fantastičnu književnost na razne podžanrove, a takvu podjelu treba uzeti uvjetno jer je gotovo nemoguće klasificirati fantastiku. Temeljni je model fantazije jezik odakle potječu različiti oblici fantastičnih značenja. Fantazija je priča utemeljena na kontroliranom, ali očevidnom kršenju onoga što se općenito prihvaća kao moguće. Model fantastike jedan je od rijetkih koji je uspio zadržati kontinuitet, bez obzira na političke mijene, trendove i mode koje su obilježile noviju povijest hrvatske književnosti; čak je funkcionirao kao svojevrsan alternativni kolosijek.

Ključne riječi: fantastika, znanstvena fantastika, fantastika slutnji, distopijska fikcija

UVOD

Diplomski rad temelji se na proučavanju fantastike. U radu će se najprije ispisati razmatranja o fantastici poznatih svjetskih teoretičara poput Tzvetana Todorova, Rosemary Jackson, Erica Rabkina i Kathryn Hume. Nadalje, rad će uključiti i razmatranja nekoliko hrvatskih teoretičara poput Branimira Donata, Kornelije Kuvač-Levačić, Gordane Slabinac i drugih. Knjiga Tzvetana Todorova *Uvod u fantastičnu književnost* zasigurno je jedna od glavnih jedinica prilikom svakoga istraživanja fantastičnoga. Tako će i ovaj rad *Uvod u fantastičnu književnost* koristiti kao okosnicu te ga nadopunjavati ostalim relevantnim istraživanjima o fantastici. Nakon uvodnih razmatranja o fantastici, u radu će se ispisati kratak pregled hrvatske fantastične književnosti od 1876. godine i Rikarda Jorgovanića do *hrvatskih borgesovaca*. Budući da većina teoretičara i kritičara fantastičnoga znanstvenu fantastiku ili zanemaruje, ili smatra trivijalnom, a ovaj rad uključuje analizu čak dva znanstveno-fantastična romana, ispisat će se kratak pregled kako svjetske, tako i hrvatske znanstveno-fantastične književnosti. Nakon uvodnih razmatranja o fantastici, različitosti fantastičnoga, porijeklu fantastike i kratkog povijesnog pregleda, u radu će se analizirati prvi hrvatski znanstveno-fantastični roman Milana Šufflaya *Na Pacifiku god. 2255.*, fantastična priča Jure Kaštelana *Heliopolis*, drama Ulderika Donadinija *Gogoljeva smrt*, pjesma Tina Ujevića *Augustovska noć*, roman Pavla Pavličića *Večernji akt* i, kontekstno, tekst rock-skladbe *Man in the moon* skupine *Grinderman*, roman Davida Mitchella *Atlas oblaka* te istoimeni film sestara Wachowski i Toma Tykwera. Pokušat će se teorijom fantastičnoga iz uvodnog razmatranja pročitati navedene predloške.

Rad ne uključuje *fantasy* žanr koji neki nazivaju epskom fantastikom ili romantičnom fantastikom. Žanr je to u sjeni jednoga teksta – Tolkienova *Gospodara prstenova*. Apstraktna obilježja njegove tematike i kompozicije do danas su se umnožila u mnoštvu fantastičnih pripovijesti. (Kravar, 2010: 7)

RAZMATRANJA O FANTASTICI

U svijetu koji poznajemo može se dogoditi nešto što se zakonima toga istog svijeta ne može objasniti. Promatrač takvog događaja može se odlučiti za proizvod mašte u kojem zakoni svijeta ostaju onakvi kakvi jesu, ili se to doista dogodilo, ali to znači da ovim svijetom upravljaju nama nepoznati zakoni. Dakle, ili su vrag, vampiri i vještice izmišljena bića, ili oni stvarno postoje, ali se vrlo rijetko viđaju. (Todorov, 1987: 29)

Fantastično zauzima vrijeme neizvjesnosti u kojem subjekt još ne može odrediti na koji će od dvaju načina tumačiti svijet.

Potpuno preoblikovanje (likova, zapleta, događaja, jezičnih značenja), izravno sučeljavanje različitih svjetonazora pomaže razlikovanju fantastičnoga od bajkovitoga, neočekivanoga. (Rabkin, 1977: 8)

Nadalje, Todorov, u pokušaju da što bolje objasni žanr fantastike, govori i o podžanrovima čudnoga odnosno čudesnoga. U fantastičnom-čudnom, događaji koji izgledaju nadnaravno tijekom čitave pripovijesti na kraju dobivaju razumno objašnjenje. To su neuobičajeni događaji pa su iz tog razloga izgledali nadnaravno junaku i čitatelju. (Todorov, 1987: 46)

Todorov dalje govori o žanru koji se naziva *čisto čudno*. U djelima koja pripadaju ovome žanru pripovijedaju se događaji koji se mogu objasniti pravilima razuma, ali su na neki način nevjerojatni i uznemirujući pa zbog toga, kako u junaka tako i u čitatelja, izazivaju reakciju sličnu onoj koja se pojavljuje pri čitanju fantastičnih djela. Čudno ostvaruje samo jedan uvjet fantastičnoga, a to je opis reakcija, posebno straha. (Todorov, 1987: 50) Primjer za ovaj žanr bio bi velik broj novela Edgara Alana Poea. U njegovoj noveli *Pad kuće Usher*, Poe ne zaboravlja racionalno objasniti događaje koji bi mogli izgledati nadnaravno, a čuđenje i osjećaj uznemirenosti kod čitatelja izaziva korištenjem tema koje su povezane sa starim tabuima. (Todorov, 1987: 50)

Fantastično-čudesno vrsta je pripovijesti koja se u početku predstavlja kao fantastična, a završava prihvaćanjem nadnaravnoga. Ovdje nailazimo na pripovijesti najbliže čistom fantastičnom. Fantastično u ovakvim pripovijestima ostaje neobjašnjeno i predlaže da prihvatimo postojanje nadnaravnoga. Primjer za ovu vrstu pripovijesti bila bi novela *Vera* Augusta Villiersa de L'Isle-Adama. Čitatelj tijekom pripovijesti može imati sumnje, ali naposljetku prihvaća nadnaravan svršetak novele.

Autor još navodi i *čisto čudesno* koje, poput čudnoga, nema točno utvrđene granice. Ovdje nadnaravni činitelji ne izazivaju nikakvu posebnu reakciju, ni kod junaka, ni kod čitatelja. Sa žanrom čudesnoga povezujemo bajke u kojima nadnaravni događaji i bića ne izazivaju nikakvo čuđenje kod čitatelja. (Todorov, 1987: 59)

Gordana Slabinac piše kako Todorovljevo određenje žanra čudnoga, čudesnoga i fantastičnoga može funkcionirati, ali kritična je prema drugoj podjeli – čisto čudnoga, fantastično čudnoga i čisto čudesnoga. Teoretičari fantastičnoga, koji pišu rasprave nakon Todorovljeva *Uvoda u fantastičnu književnost*, poput spomenutog Rabkina, uglavnom se slažu sa Slabinac pa se i u ovome radu ne će dalje zadržavati na Todorovljevoj teoriji, točnije, na spomenutoj drugoj podjeli. (Slabinac, 1993: 94)

Fantastično bez *čudnih događaja* uopće ne može postojati, ali ono se ne zasniva na tim događajima, samo su njegov uvjet. Promatrano sa stajališta funkcije, možemo doći do zaključka kako fantastično ostvaruje poseban učinak na čitatelja (strah, užas, radoznalost). Fantastično omogućuje opisivanje fantastičnog svijeta koji pritom ne postoji izvan jezika. Kada govorimo o tematici, u jednoj od prvih knjiga posvećenih upitu tematike u fantastici *The Supernatural in Modern English Fiction*, predlaže se sljedeća podjela: moderni duhovi; vrag i njegovi saveznici; nadnaravan život. Kod Petzolda je podjela detaljnija: duh, sablast, vampir, vukodlak, vještice i vradžbine, nevidljivo biće, životinjska sablast. (Todorov, 1987: 104)

U različitim fantastičnim tekstovima nalazimo istu strukturu, ali različito vrednovanu. Odnosno, u ime kršćanskih načela, snažna, ako ne i pretjerana tjelesna ljubav i sve njezine preoblike bivaju osuđene ili, pak, slavljene. U djelima u kojima se ljubav ne osuđuje, upliću se natprirodne sile kako bi joj pomogle da se ispuni.

Fantastično je u svojoj biti polisemično, oksimoronsko, proturječno i protustvarno. Fantastično je posljedica *žudnje za nečim drugim* te, kao anarhični diskurs usmjeren protiv institucionalnog poretka, iskušava granice bića i bivanja. (Jackson, 1981: 7)

Temeljni model fantazije je jezik odakle potječu različiti oblici fantastičnih značenja. Fantazija je priča utemeljena na kontroliranom, ali očevidnom kršenju onoga što se općenito prihvaća kao moguće, to je priča što nastaje preoblikovanjem stanja oprečnog činjenici u činjenicu samu. (Jackson, 1981: 40).

U romantizmu fantastično stječe dominaciju u oblikovanju književnog djela, dolazi do procvata imaginacije, do oslobađanja ranijih kanonskih stega. *Romantičarska emocionalnost, nije sklona izražavanju uobičajenih čuvstava i raspoloženja, nego voli pretjerivanje i strasti, pa se u*

književnosti može zapaziti hiperbolizacija, a inzistiranje na emocionalnoj recepciji također omogućuje razvijanje sklonosti prema neobičnom, čudnovatom i fantastičnom, kao i uživljanje u svijet mašte i sna. Romantički likovi pri tome djeluju kao izuzetni ljudi, krajnje su strastveni i skloni pretjerivanju bilo u pozitivnom bilo u negativnom smislu, a prikazani svijet u književnim djelima redovno je na neki način pomaknut od svagdašnjice, bilo u prostornom smislu (daleki krajevi, egzotične zemlje), bilo u vremenskom smislu (daleka prošlost) bilo u smislu izravnog osporavanja zbilje (*san, vizija, fantastika*). (Solar, 2005: 161)

U realizmu fantastika će se javiti u pijanim likovima, žudnji za drugim, kao što je već spomenuto, sve do moderniteta 20. stoljeća, koji će fantastiku respektirati u svim njezinim aspektima. (Jackson, 1998: 40)

Dostojevski je rekao da ništa nije fantastičnije od stvarnosti. Realizam se u vrijeme svoje dominacije počeo urušavati fantastičnim obrisima, autor više nije znao sve o svojim likovima. Gubitkom pripitomljenih vrijednosti oko kojih je svijet kružio otkrivale su se nove dimenzije fantastične stvarnosti. Možda je, kako piše Jackson, *žudnja za drugim* Dostojevskog u bijegu od postojeće norme dovela u fantastiku. Demonizirana zbilja majstora Dostojevskog postat će prirodno okrilje *Majstoru i Margariti* s Vollandovom demonskom družinom, a onda smo u srcu fantastike. (Slabinac, 1995: 65)

Fantastika na neki način pomiče granice zbilje i iskustva. Poriv prema novome i nepoznatome, koji je uvijek poticao pjesničku imaginaciju, u fantastičnoj književnosti postaje temeljnim stilskim pravilom. Podijeli li se književnost na tradicionalnu, realističku i modernu (postmodernu), može se uvidjeti razlika fantastičnoga, odnosno njezine svrhe i cilja. Redovito ona upućuje na napuštanje svijeta realizma da bi poučila, šokirala, kroz određeni simbol, figuru, odnosno kroz vizionarske slike kako je ljudski život kaotičan, a fantastika tvori prihvatljiv, ma koliko god upitan poredak.

Prirodno je čitatelju da pokuša dešifrirati ono što mu je strano, a uz pomoć Borgesa i Tzvetana Todorova još će više zaći u taj svijet. Fantastika danas nailazi na veliko zanimanje čitatelja i proučavatelja.

Fantastično je prisutno u različitim oblicima književne proizvodnje – zabavnim i *ozbiljnim* vrstama, a ponekad je vrlo teško pronaći granicu. Ima ono i različite svrhe – didaktične, parodijske, ironične. Posebno se ironijski diskurs služi subverzivnom moći fantastike. (Slabinac, 1993: 90)

Eric S. Rabkin piše da je za satiru bitna protuistina, odnosno ona protuistina koju ona iznosi kao pravu istinu pa se zbog osnovnog načela preklapa sa znanstvenom fantastikom te utopijskim i distopijskim pripovjednim tekstovima. Zajednička im je uporaba fantastike, odnosno ironije te

zbog tih i drugih strukturnih podudarnosti tvore super-žanr koji nam omogućuje jasniji uvid u svaki pojedinačni tekst. (Slabinac, 1993: 94)

Proučavatelji fantastike drže da je uz temporalnost jednako važna i gradacija na planu kompozicije, kada svi elementi jednog neobičnog događaja vode prema kulminaciji, tj. završnom efektu. Fantastično se može pojaviti na retoričkoj razni (doslovna uporaba figuralnog govora), na planu iskazivanja (problem pripovjedača) i u samoj strukturi žanra (neobičan događaj), a fantastična bića pojavljuju se samo unutar jezika.

Kathryn Hume piše o odnosu fantazije i mimezisa. Platon i Aristotel tumače da je osnovni poriv koji pokreće književno stvaralaštvo oponašanje stvarnosti te da je fantastika periferan fenomen. Naime, i danas mnogi fantastiku drže subliteraturom. Kathryn Hume svojim djelom želi pokazati da je fantastički impuls ipak ravnopravan mimezisu. Naravno, oni su različito vrednovani sve do danas.

Hume je prilikom istraživanja fantastike napravila reviziju prethodnih istraživanja (Todorov, Rabkin, Jackson) i ispisala jednostavnu definiciju: „Fantazija je svako odvajanje od postojeće stvarnosti, impuls svojstven književnosti što se očituje u nebrojenim varijacijama, od čudovišta do metafore.“ (Hume, 1984: 21)

Hume se suprotstavlja Todorovu i Rabkinu da u pravilu moraju postojati prepreke između likova i fiktivnog svijeta priče (da već na toj razini nastaju lomovi). Posebno u djelima znanstvene fantastike likovi ne moraju biti svjesni odvajanja od neke općeprihvaćene stvarnosti jer je stvarnost njihova fiktivnog svijeta jedina koju poznaju. U SF žanru važan je zaplet koji intrigira čitatelja jer konvencija takvih tekstova odmah nameće svoj drugačiji svijet u kojem su likovi u svojoj stvarnosti.

Sve dok je odvajanje od općeprihvaćene stvarnosti prepoznatljivo čitatelju, govori se o fantastici. (Hume, 1984:23)

Tako i Kafka oblikuje fantastiku. Samsin je preobražaj *konačan i nemotiviran*, on se naprosto preobrazio, fantastična je činjenica koja nosi strukturu čitave pripovijetke, izazivajući tjeskobu i nelagodu. Kafka je i sam govorio da njegove pripovijetke nisu parabole ili alegorijske tvorevine koje iznoseći jedno, upućuju na drugo te su, stoga, prevodive i imaju jasna značenja i poruke. Uvijek je težio govoru u slikama, a govor slika i jest jedno od bitnih obilježja fantastičnoga. Kršenje općeprihvaćene stvarnosti te prekoračenje granica ljudskog uma i duha omogućuju proizvodnju fantastične književnosti. (Hume, 1984:23)

FANTASTIKA I MITSKI DISKURS

Opće je poznata činjenica da fantastika poniče iz dubine mitske i religiozne svijesti, potom preko narodnih predaja i legendi ulazi u književnost i druge umjetnosti. Prema novijim mišljenjima, moderni pjesnički iracionalizam obnavlja fantastiku sa svjetovnim osnovama, ne oslanjajući se na mistične kultove prošlosti. Ova dva stava nisu nužno suprotstavljena jer neki svjesno, a neki vjerojatno i nesvjesno, upisuju mitsko u svoju fantastiku.

Mitska svijest može se analitički zahvatiti, s jedne strane preko načina mišljenja, a s druge preko načina izražavanja, čime dobivamo dvije razine, od kojih je druga analiza mita kao svojevrсна jezika.

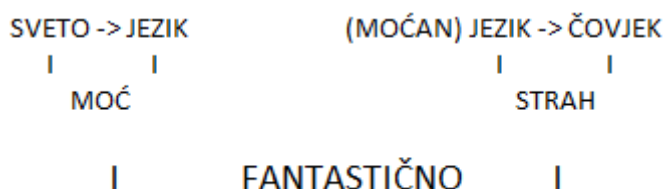
Razvoj mitskog osjećaja za prostor polazi od suprotnosti između dana i noći, svjetlosti i tame. Nakon razdvajanja dobra i zla, stvara se konkretni prostor i u njemu sveto središte. U znanstvenome mišljenju prevladava pojam vremena, a u mitu ostaje sačuvano prostorno razlaganje s vremenskim. Slično kao i kod prostora, zahvaljujući pomaknutosti sadržaja u neku dalekotnost javlja se kao svet, u religijskom smislu opravdan. (Kuvač – Levačić, 2013: 19)

Isto tako, ako se proučava neki oblik fantastike, znat će se jesu li događaji u nekom drugom vremenu ili su, pak, smješteni potpuno neodređeno, kao u bajkama. U mitsku se stvarnost vjeruje na riječ i mitska misao slabo razlikuje neposrednu stvarnost i značenje koje posreduje, stvarnu predodžbu. To osobito potvrđuje važnost iskustva sna u mitskoj svijesti. San, bdjenje, život i smrt ne razgraničuju se odviše. Rođenje se tumači kao povratak mrtvoga. Mitska svijest raspoznaje dva homogena dijela bića. Upravo iz toga nerazlikovanja znaka i predmeta proizlazi magijsko značenje riječi. Svaka sličnost, dodir ili kontakt pretvaraju se u uzročnu povezanost uslijed čega se uzroci biraju prilično slobodno.

Cvjetko Milanja zastupa mišljenje o daleko ranijem podrijetlu fantastike kao specifična područja prakse ljudskog duha na planu djela i na planu riječi. Umjetnički relevantna fantastična književnost nastaje iz alkemijskih intencija: transformacija osobnosti – kao avantura i traganje, a ne bijeg. Meta-realno i nad-realno prvo je kućište fantastike prije negoli samo irealno i nadrealno. Igor Zidić naglašava da mit potvrđuje heretično u fantastičnome. (Kuvač – Levačić, 2013: 22)

Jurica Pavičić primijetio je kako je jedini vid smještanja proze fantastičara u kontekst povijesti i prakse, koji je postojao u dosadašnjoj kritici, bilo pravljenje križaljki i dijagrama utjecaja. Također je utvrdio da fantastičari rabe arhaične stilske postupke i tumači to njihovom željom za premošćivanjem jaza između drevnog pripovjedaštva i vlastite proze. (Pavičić, 2000: 24)

Iz navedenih različitih mišljenja i istraživanja mitskoga diskursa može se izvući zaključak važan za daljnji pristup fantastičnoj književnosti. Sveto, o kojem govori mit, daje jeziku mita moć i jezik kao takav djeluje na čovjeka. Dakle, rezultat djelovanje svetoga na čovjeka dobivanje je moći, a rezultat djelovanja jezika na čovjeka suprotan – čovjek njime gubi svoju moć, rađaju se strah, neznanje i nemoć. Dolazi se do područja koje otvara prostor za stvaranje predodžbi i nadnaravnih rješenja, a u dosluhu s mitom.



Slika 1.¹

FANTASTIKA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Model fantastike jedan je od rijetkih koji je uspio zadržati kontinuitet, bez obzira na političke mijene, trendove i mode koje su obilježile noviju povijest hrvatske književnosti, čak je funkcionirao kao svojevrsan alternativni kolosijek. Rikard Jorgovanić drži se rodonačelnikom fantastičnog proznog modela pa tako od druge polovice 19. stoljeća naći će se fantastike kod gotovo svih važnijih hrvatskih pripovjedača. (Pogačnik, 2012: 58) Junaci fantastične književnosti opijeni su morom, njihov život je put kroz košmar kojemu ne mogu izbjeći. Tako brojni junaci Ksavera Šandora Gjalskog gube svoj identitet u tlapnjama, vizijama i opsesivnim situacijama, međutim ti vampiri nisu zalutali iz svijeta pučke predaje, njihovu nazočnost ne može se povezati s folklorom. Gjalski ne pripada vidovitim piscima one istinske fantastične književnosti kojoj pripadaju i E.T.A. Hoffman, Poe, Gogolj, Kafka pa i Šufflay. Ideje Schopenhauera, Stirnera, Nietzschea imale su snažan utjecaj na tadašnju hrvatsku književnost. Sumnje koje su ih razdirale postale su obilježje cijele epohe. Junak Janka Leskovara Đuro Martić konačno je zakoračio u ludilo, kroz ludilo se vinuo prema vječnosti, gdje je zapisano i određeno. Martić postaje žrtvom vlastite fikcije.

¹ Kuvač – Levačić, Kornelija. 2013. Moć i nemoć fantastike. Split: Književni krug, str. 30.

Nikola Šop ponovno oživljava prostor narodne bajke, zakoračio je u prostor fikcije, granice bajke i konkretnog pejzaža nestaju, pričano postaje dokaz pjesničke istine, a pučka vjerovanja dio našeg doživljaja i objašnjenja svijeta. Ne želi priznati granice vremena i prostora jer njegove priče svojim poretkom niječu te granice, proširujući prostor ljudskog postojanja.

Vjekoslav Kaleb u siromašnu obitelj šalje psa², na prvo čitanje ništa nije fantastično, ali u ponašanju ukućana prema psu uočavaju se elementi pučkih vjerovanja. Taj neočekivani gost za primitivne stanovnike Zagore kao da je stigao s druge planete gdje psi imaju status ljudi, što je vjerojatno moguće jer oni na ovoj žive pseći. Neka paščad iz mitologije neodoljivo podsjeća na podzemni svijet, u junacima probuđuje osjećaj nesigurnosti. Može se novela i drugačije tumačiti jer Kalebovi junaci vjeruju da postoje veze između gospode i njihovih pasa i da im treba iskazivati poštovanje. Opet u sukobu konkretnoga i pretpostavljenoga rađa se čudesno jer taj pas za njih postaje utjelovljenje jednog ljepšeg, njima nedokučivog psećeg života. (Donat, 1975: 43)

Pučka vjerovanja, iskonski strah, neobjašnjivi događaji, pitanja kojima se ne zna odgovor, a čovjeka ispunjavaju tjeskobom, vrlo su često nailazila na odjek u imaginaciji modernog hrvatskog pripovjedača.

Ranko Marinković nalazi fantastično s obje strane zbiljskoga, polazi od realnoga da bi čovjeka zaveo u labirint irealnoga pa potom aludira na ono što se čovjeku doista događa. Jure Kaštelan, koji je predmet ovog istraživanja, na dnevni red stavlja fantastiku slutnji, a ne događaja. Nadrealno je sadržano u jeziku, pjesničkim prisporobama kojima iznosi slike besmislene predodžbe svijeta koja se neprestano ponavlja u ljudskoj svijesti. Briše granice između sna i jave, ali i između priče i krika.

Fantastična književnost, čak i onda kada se uz pomoć ironije pretvara u grotesku, apelira na čitateljev osjećaj za patetično. Njezina temeljna pretpostavka – a to je poistovjećivanje mogućega i nemogućega – bit će u potpunosti ostvarena ako efekt zbiljskoga bude dojmljiviji i čvršće vezan uz svakodnevno, pa čak i uz najtrivijalnije u tom svakodnevnom i običnom. (Donat, 1975: 45)

Fantastika je u hrvatskoj književnosti procvatala početkom sedamdesetih dolaskom Pavla Pavličića, Gorana Tribusona, Dubravka Jelačića Bužimskog, Stjepana Čuića i drugih. Ključnu ulogu u njejoj klasifikaciji odigrao je Branimir Donat, već u svom eseju *Astrolab za hrvatske borgesovce* iz 1972., objavljenom u časopisu *Teka*. Teza o *borgesovcima* od tada se uvriježila, ali danas je svakako nemoguće o njoj bespogovorno govoriti. Tema je to za neko drugo istraživanje, no

² *Gost*, Vjekoslav Kaleb

odigrao je Donat najvažniju ulogu u prvoj fazi kritičke recepcije fantastičara, nije on vidio samo Borgesa kao uzor, već i Gogolja, Kafku, Calvina, pa i Poea, što će se i u ovom radu pokazati mnogo točnije. Presuda Donatove važnosti u recepciji fantastike stigla je 1975. godine u *Antologiji hrvatske fantastične proze i slikarstva* koju je priredio s povjesničarom umjetnosti, Igorom Zidićem. Pionirsko je to tekst koji ukazuje na kontinuitet hrvatske fantastike i na do tada nepoznate činjenice. (Pogačnik, 2012: 62)

Kako bi se Donat pitao: *Koga se tiče fantazija? Što može zapravo reći pojam fantastika kad se zapravo u književnosti nikada ne zna što je istinito a što izmišljeno?* (Donat, 1975: 15) Slike s kojima smo se stotinu puta susreli, opsesije koje su obuzimale cijele naraštaje (vampiri, vještice), razni strahovi iz usmene književnosti prešli su u riznice fantazmi koje nastavljaju svoj život u okrilju imaginativne književnosti. Naime, najveći dio fantastične umjetnosti razvija se oko ideje straha i neprijateljstva prema nepoznatom i neobjašnjivom. Sartre piše da je fantastično uvijek izražavalo *ljudsku moć da nadrastemo ljudsko*. S jedne strane, bezgranična moć oslobađanja izmišljanjem, s druge, pak, izbjegavanje osjećaja budnosti i bježanje u sanjarije. Mit o moći nedvojbeno dominira područjem fantastike, sukob demona i čovjeka ili arkandela, a mjesto odvijanja borbe je san.

Fantastična priča zanima se konačnim koje postaje beskonačno, tako da se u njoj može govoriti o kaotičnom izmjenjivanju estetskog uživanja u idealnom s ontološkom nesigurnošću koja se javlja zbog smrti, tj. da je konačno uvijek u dosluhu s tragičnim. (Donat, 1975: 15)

Predmetom istraživanja ovoga rada čak su dva znanstveno-fantastična djela. Donat se nije bavio znanstvenom fantastikom, a naveo je i više razloga zašto. Prvenstveno, Donat smatra da je znanstvena fantastika odjek kategoričkog imperativa vremena, romaneskna primjena tehnike i znanosti kojoj je glavni cilj udaljavanje od poezije prema racionalnosti. U znanstvenoj fantastici predmet zanimanja je čovjekovo tehničko iskustvo i ovisnost o mehaničkoj slobodi koju je sam stvorio. Tamo čovjek želi dokazati kako može biti površan sluga tehnologiji. (Donat, 1975: 19)

Fantastična priča nastoji da njen predmet bude najviša funkcija osjećajnosti i slutnje dok znanstvena fantastika pokušava biti najviša funkcija razuma. Dok fantastična priča apelira na osjećaje, znanstvena fantastika na znanje, ona je samo nadomjestak sna. Ona ne poznaje dužnost ili moral, jedina joj je svrha povjerenje u budućnost.

Fantastična umjetnost vječno je buđenje i vraćanje u neki iskonski mit o čovjekovoj bačenosti u svijet, dok je science fiction samo opereta u kojoj nas optimistički šlageri iz kemije, fizike i biologije dovode u stanje lažne nade. (Donat, 1975: 20)

Postoje, naravno, i drugačija tumačenja fantastike pa tako Kuvač Levačić citira tekst Zorana Mišića iz časopisa *Problemi* (1980.):

Tražiti čudesno u svakidašnjosti, a ne istupiti iz naravnog poretka koji vlada u njoj, nije pravi put u fantastiku. Sve što je u književnosti skriveno i nedorečeno, a nema okultnoga značenja, skrivene atmosfere i raspoloženja koja podsjećaju na nadnaravne pojave, a to nisu, sve što je pjesnička slika ili asocijacija, a ne seže do magije ili mita, područje je pjesničkog stvaralaštva, a ne fantastike. Fantastika biva u kraljevstvu čudesnih metamorfoza, a ne u naravi koju su preobrazile halucinacije i snovi. (Kuvač – Levačić, 2013: 13)

Mišić ograničava fantastiku na priče o demonima i sličnim bićima, a sve ostalo pripisuje drugom žanru. No, kako je fantastično nemjerljivo i autonomno, označeno odsutnošću objektivne korelacije njegove granice zapravo iskušava svatko za sebe; tako će se u ovome radu obuhvatiti sve što u bilo kojem segmentu sadrži fantastično pa bila to utopistička, vampirska ili nadrealna, metafizička književnost.

ZNANSTVENA FANTASTIKA

Putovanje kroz vrijeme, novi svjetovi između zvijezda, promjene same naravi ljudskog postojanja – sve su to motivi kojima se zabavlja znanstvena fantastika. Iako tek stoljeće stara, od književnih stručnjaka zanemarivana, znanstvena je fantastika stekla brojnu i odanu publiku.³

U izvornom, književnom obliku znanstvena je fantastika dio popularne književnosti, određena je karakterističnom tematikom, motivima i ikonografijom (buduće vrijeme, svemir, drugi planeti, izvanzemaljci i sl.).⁴ Veći kritički interes za žanr javio se od 1960-ih povezivanjem pojmova očuđenja ruskih formalista, V-Effekta B. Brechta i utopijske filozofije E. Blocha; kanonsku definiciju znanstvene fantastike ponudio je Darko Suvin određivši je kao *književni žanr čiji su*

³ http://www.skole.hr/podsjecamo?news_id=2926 (23. srpnja, 2016.)

⁴ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67356> (23. srpnja, 2016.)

nužni i dostatni uvjeti prisutnost i međudjelovanje očiđenja i spoznaje, a čiji je glavni formalni postupak zamišljena alternativa autorovu empirijskom iskustvu. (Suvin, 2010: 40)

Definicija je naišla na mnogobrojne kritike, ali omogućila je da se povijest žanra sagleda kao duga utopijska i vizionarska linija kritičkih djela od Platonove Države do François Rableisa i renesansnih utopija.

U 17. stoljeću spisatelji su započeli stvaranje spekulativne fikcije o novim dostignućima i tehnologijama. Najranija djela nastojala su se uklopiti u postojeće narativne okvire, a najbolje su se snašla unutar okvira utopijske fantazije, čiji je uobičajeni narativni okvir bilo imaginarno putovanje. U 19. stoljeću kulminirala su polufikcijskijska utopijska djela u kojima se iz zamišljene buduće godine sagledava povijest čovječanstva retroaktivno do trenutka pisanja (Louis-Sébastien Mercier, Edward Bellamy, William Morris).

Javljaju se i takozvana *fantastična putovanja*, a jednom od prethodnica takve znanstvene fantastike smatraju se *Gulliverova putovanja* Jonathana Swifta i, kao još uvjerljiviji primjer, *Nova Atlantida* Francisa Bacona. Bogata produkcija putničkih priča temelji se na *Novoj Atlantidi* odnosno Francisu Baconu, utemeljitelju znanstvene metode. Ekstremnije verzije fantastičnog putovanja često su se preklapale sa standardnim formatom religijskih fantazija, snovima koje su svoje junake vodile mnogo dalje od još neotkrivenog, a uvijek su završavale buđenjem. Ukratko, najčešće teme u razdoblju predfantastike su imaginarna putovanja, alternativni svjetovi, utopijska razmišljanja o budućnosti i svemirska putovanja. (Maskalan, 2006: 465)

Stručnjaci se slažu da je prvo pravi roman znanstvene fantastike bio *Frankenstein* iz 1818. autorice Mary Shelley. Autorica u znanstvenu fantastiku ulazi kroz goticizam koji mnogi smatraju pretečom znanstvene fantastike. Ipak, za razliku od goticizma znanstvena fantastika je utemeljenija i ozbiljnija, naime čudovište doktora Frankensteina nije izašlo iz pakla ili groba, nastalo je procesom galvanizacije, metodom koja se danas koristi u liječenju bolesnih ljudi, a u vrijeme 19. stoljeća vjerovalo se da drži ključ života. Zanimljivo, priča je autorici *došla u snu*, što se nadovezuje na prethodna razmatranja o fantastici. San je definitivno, uz smrt, maglu, patuljka, šumu, labirint, itd., jedan od glavnih simbola fantastičara. (Maskalan, 2006: 465)

U rječniku simbola (Chavelier, Gheerbrandt, 1983: 576) san predstavlja izbijanje ljudske podsvijesti ili potisnute želje (Freud), spontan je i nekontroliran te postoje mnoge klasifikacije snova, primjerice sanproročanstvo je jedan je tip snova koji je karakterističan simbol kod

fantastičara – Šufflay je na neki način *odsanjao* sanproročanstvo za svoj roman *Na Pacifiku god. 2255*.

Jules Verne bio je prvi pisac koji je znanstvenim objašnjenjima dao istaknuto mjesto u priči i uživao u tehničkim pojedinostima. Verne je pisao o putovanju u svemir u romanu *Put na Mjesec*, 1865., ali su mu najveći uspjeh doživjele knjige o nepoznatim dijelovima globusa, napose *Put u središte Zemlje* (1864.) i *20.000 milja pod morem* (1870.).⁵

Verneove pustolovne priče učinile su ga utemeljiteljem znanstvene fantastike, no Herbert George Wells bio je daleko veći pisac, a njegove „znanstvene romanse“ izvršile su mnogo dugotrajniji utjecaj. Kritika često uspoređuje Wellsa i Vernea kao dvije suprotne škole pisanja, Wells je bio daleko više svjestan znanstvenih principa koje je znao dobro iskoristi kako bi prikazao fantastične okolnosti gotovo kao realne. Njegova fikcija često je dizajnirana kao kritika ljudske gluposti, kao poticaj za razmišljanje o stvarima koje uzimamo zdravo za gotovo poput sudbine ili našeg mjesta u svemiru. Vernea je više zanimalo zabaviti publiku i što detaljnije opisati fizički svijet u njegovom tekstu umjesto intelektualnih zamršenosti njegovih likova. (D’Amassa, 2005: 396)

Wellsova, kao i Šufflayeva znanstvena naobrazba, omogućila mu je da piše uvjerljivo i autoritativno pa je stvorio klasične verzije tema koje će u znanstvenoj fantastici postati standard: putovanje kroz vrijeme (*Vremenski stroj*, 1895.), invazija svemirskih bića (*Rat svjetova*, 1898.), nevidljivost (*Nevidljivi čovjek*, 1897.), nadljudi (*Hrana za bogove*, 1904.) te uništenje civilizacije, stvaranje novog društvenog poretka i svemirsko putovanje (*Oblici onog što tek treba doći*, 1933.). Wells je neizmjereno utjecao na Šufflaya te pokazuje da Šufflay, vrlo egzotičan za svoje podneblje, ipak nije izmišljao *toplu vodu*.

Pravi početci SF literature u Hrvatskoj sežu u početak 20. stoljeća: romani *Crveni ocean* Marije Jurić Zagorke i *Gospodin čovjek* Mate Hanžekovića. Evolucijski roman *Na Pacifiku god. 2255*. (1924) M. Šufflaya prvo je potpuni SF roman hrvatske književnosti, svojevrsna polemika s Wellsom, s mnoštvom orijentalističkih i antimodernističkih ideja, ali i futurološko promišljanje o mogućem duhovnom razvoju ljudske vrste.⁶

Moderna hrvatska znanstvena fantastika kontinuirano nastaje od sredine sedamdesetih. Istaknuti su pisci Branko Belan (*Utov dnevnik*, 1982.), Živko Prodanović i Predrag Raos, zapaženi su i

⁵ http://www.skole.hr/podsjecamo?news_id=2926 (23. srpnja, 2016.)

⁶ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67356> (23. srpnja, 2016.)

Radovan Devlić, Biljana Mateljan, Damir Mikuličić, Slobodan Petrovski, Branko Pihač, Vesna Popović i Davor Slamnig.

Nema sumnje da je u 20. stoljeću, umjesto narodnih pjesama, bajki, westerna i kriminalističkih priča, nova epoha počela stvarati vlastiti folklor, vlastitu pučku ili popularnu književnost koja je temelj složenijih književnih i umjetničkih oblika. Najčešća tema katastrofičnosti prirodnih kataklizmi ili defekta ljudskog društva i etike izraz je građanske tjeskobe, koji se u isti mah pokušava boriti protiv nje. Mogućnosti znanstvene fantastike znatno su šire u novijim dramaturškim oblicima filmu i TV seriji, gdje udarni vizualni i zvučni efekti potrebni za uvođenje novih, znanošću određenih okolnosti ne predstavljaju problem. (Suvin, 1965: 555) Nažalost, takvi su efekti uglavnom skupi pa se iz Hollywooda uglavnom pojavljuje šund, iako filmski predložak u ovom radu pokazuje svu moć današnje tehnologije u prikazivanju fantastičnih prizora.

NA PACIFIKU GOD. 2255

Čovjek nije skučen samo raznim ljudskim i društvenim ograničenjima i predrasudama, granicama i fikcijama ili, još gore i još uže onim mizerabilnim nacionalnim i vjerskim pitanjima. Njegova sloboda ugrožena je još dublje: time što je vezan za ovaj elektron-Zemlju, što se od nje ne može odlijepiti i kud god krenuo, mora po njoj gacati i šljaphati. Vezan je za proton-Sunce, iz svog atoma ne može izaći. (Ivan Focht) (Mihaljević, 1998: 337)

Beletristički opus Milana Šufflaya svodi se na dva romana. *Konstantin Balšić* i *Na Pacifiku god. 2255*. Oba romana objavio je pod pseudonimima – *Pacifik* pod Eamon O' Leigh. Zasluga da se o ovom romanu uopće govori pripada Josipu Horvatu koji ga je u svojoj knjizi *Hrvatski panoptikum* proglasio prvim hrvatskim SF romanom. (Horvat, 1965: 211) Vinko Brešić to je potvrdio 1998. u *Vjesniku*, a Igor Mandić uvrstio ga je na listu najboljih djela naših romanopisaca 20. stoljeća. Roman je završio u Nemecovoj knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945.* (Nemec, 1998: 87)

Roman nije dovoljno istražen, jer je prvotno izlazio u nastavcima u *Obzoru*, dvadesetih godina prošloga stoljeća i kraj romana je krivo objavljen pa nije postojao uvid u cjelovit rad sve do 1998. godine kada u nakladi Prosvjete izlazi uknjižen. (Nemec, 1997: 337) Roman je teško prohodan, pisan metajezikom koji se temelji na elementima preuzetim iz različitih diskursa. (Nemec, 1998: 283).

Vjerojatno je *teška prohodnost* odagnala mnoge da se baš ovim romanom *pozabave* malo više od površnog primjećivanja znanstvenog jezika u beletristici i spominjanja Šufflaya kao poznavatelja Kine i kineske kulture.

Treba istaknuti kombinaciju znanstvenih pojmova i pomalo staromodnoga književnog jezika, često prošaranog stranim riječima i povremenim poigravanjem piscu dragim anglicizmima. Koliko je to jezik prikladan visokoj književnosti ili trivijalnoj – pitanje je za raspravu. Može se i ustvrditi za ondašnje vrijeme, a misli se na godine, tridesete prošlog stoljeća da se znanstveno-fantastična proza nije shvaćala ozbiljno pa se Šufflay skriva iza pseudonima kako bi kroz triviju zapravo opisao svijet oko sebe. Naravno, jezik takav kakav jest nije pridonio čitanosti *Pacifika* pa ni danas, kada roman možemo vrlo lako dosegnuti, ne čita mnogo. (Nemec 1997: 344)

Problem je, dakle, što se u pristupu Šufflayu kao romanopiscu i autoru prvog našeg znanstveno-fantastičnog romana ne možemo previše osloniti na ono malo literature o njemu i njegovim romanima, previše je paušalnih ocjena i previše nepreciznosti. Ne može se donijeti održivi sud. Ispisanom u prilog piše i Branko Merlin. Otkako je Josip Horvat prepoznao *Pacifik* kao SF, ostao je nezaobilazna referenca u literaturi o Šufflayu – većina, zapravo, preuzima pohvale Šufflayu, koje zaslužuju kritičko preispitivanje. (Merlin, 2000: 393)

Teško je odgovoriti na pitanje po čemu je Šufflay bio aktualan za njegove suvremenike pa se tako otvara prostor za nesporazume u ocjenjivanju *Pacifika* i njegova autora. Nedostatno poznavanje idejnog i književnog konteksta u kojemu roman nastaje odrazilo se u mišljenju da je Šufflay neka vrsta vidovnjaka.

Vladimir Koščak promovirao ga je u futurologa jer se i sam divio rasponu tema kojima se Šufflay bavio. Kako bi se Šufflay mogao donekle razumjeti, treba dobiti dobar uvid u intelektualna strujanja s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće. Merlin tvrdi kako je budućnost u Kini vidjelo, onodobno, svako malo bolje informirano glasilo. (Merlin, 2000: 401)

Sklonost ezoterizmu, okultnim pojavama, studij helenističkih i orijentalnih djela dali su uporište prigodom izgradnje djela. Slučaj je htio da početak rata na njegovu Pacifiku padne na datum japanskog napada na Pearl Harbour 1941. godine. (Horvat, 1965: 212)

Moto čitavog djela je *Jednim putem ne može se prispjeti do tako velike tajne*. Roman se dijeli na četiri knjige. Prvoj je naslov *Samsaro*, a moto *Bez početka i konca je samsaro* – citat iz Brahmasutre. Druga knjiga naslovljena je *Kvadrat jajeta* s motom iz Shakespearovog *Macbetha* *Nek' se tava prekuvava, Ukrčkava, nabubrava*. Treća knjiga zove se *Skok na stazu klice*, a moto

joj je *Jednaka neka bude hvala onome koji proizlazi iz jednog i drugog* – Toma Akvinski. Posljednja knjiga naziva se *Tajna studeni*, a moto je *I duhprođe ispred mene, i dlake na tijelu mojem nakostriješiše se* – preuzet iz Biblije

Za Šufflaya je Prvi svjetski rat bio kraj nepobjedivosti bijelog čovjeka. Bijela civilizacija u sebi nosi smrtnu opasnost pa će značajka 20. stoljeća biti sukob između eurazijske lige i anglo-američkog bloka. Svjetski je rat bacio bijelu rasu pred ponor jer je tehnički napredak bio puno brži od etičkog. Živimo izvan vremena i razuma u pandžama mutne halucinacije. (Horvat, 1965: 213)

Zanimljiva je piščeva igra, odnosno veza između beletristike i publicistike. Teme koje je detaljno razradio u *Pacifiku*, dakle ideje u službi romana, kasnije u svojoj publicistici tretira kao činjenice. Govori li to o neozbiljnom pristupu publicistici ili, pak, o vrlo ozbiljnom istraživanju za beletristiku – pitanje je za novo istraživanje. (Merlin, 2000: 403)

Demonstrirao je superiorno poznavanje kineske kulture. Šufflay je budućnost vidio u Kini; kad nestanu sve nacije, postanemo jedinstveni, pronaći ćemo smisao. *Pacifik* ne zaokupljaju unutrašnji problemi pojedinaca, njega zaokuplja sveukupno objašnjenje svijeta, čovjekov smisao. Šufflay ne traži smisao u mikroprostoru, mikrokozmosu, njegovi likovi jednostavno svojim intelektualnim, spoznajnim mogućnostima pokušavaju dati sveobuhvatnu formulu za sve oko sebe. Mora se istaknuti kako je *Pacifik* doista optimistično viđenje budućnosti, iako je pisan tek što je završio globalni rat. Tada je, nakon velike katastrofe Šufflay vjerovao da će se teško slična ponoviti. U *Pacifiku* Šufflay progovara o brojnim temama, problemima: ekologiji, manipulaciji medijima, feminizmu, odnosu tehnike i etike, eutanaziji, narkomaniji. Nije on izmislio te probleme, on ih je samo promišljao kao postojeće društvene fenomene kojima se, dakako, književnost bavila i prije njega. (Merlin, 2000: 403)

Autorovu dovitljivost, a i eruditizam ilustrirat ću primjerom iz *Pacifika*. Autor je iz kineske tradicije u romanu rabio pojam *pen ši* - karakteristično obilježje bića. U romanu se iščitava da su Kinezi već u davnoj prošlosti iz osebnog dara pojedinih životinjskih vrsta apstrahirali poseban pojam, stvorili termin kakav nije stvorio ni jedan drugi jezik. U romanu se spominju golubovi pismošer koji nikad ne griješe, njihov instinkt je nepogrešiv. U *Pacifiku*, lako će se kao jedna od tema prepoznati *pen ši*. Socijalna razmatranja o penšiju košnice, mravinjaka i termitskog brda, ona o sličnostima ljudskih socijalnih tvorevina i prirodnih organizama. Svaka nacija ima svoj vlastiti *pen ši*, svoje zasebne biološke odlike i mane, a prema tomu postoji i *pen ši* njihova komunikacijskog organa, jezika. U svakome jeziku ima riječi koje nijedan drugi jezik nije uhvatio tako točno. (Merlin, 2000: 410)

U Romanu se spominju brojni jezici, junaci govore više jezika u jednoj rečenici, izvrsno govore više jezika, a samo neki od spomenutih su: engleski, pidžin, kitajski, njemački, arapski, židovski, japanski, ruski, indijski.

Šufflay u svom radu malo što izmišlja, oslanja se prilikom pisanja na svoju sjajnu informiranost i silnu načitanost.

...prije četiri godine u San Francisku, kada je ondje zavladała među djevojkama imitativna epidemija samoubojstava. *Da, da, turbno uzdahne on, to je bilo veličajno doba studija! A mogli bismo bili usrećiti čitavi ženski podmladak tog velikog grada da nije glupa...*

Ne glupa nego mudra vlast, prekine ga dosta grubo Kunialov. Mudra vlast koja je daleko bolje usrećila taj podmladak, optuživ jednim mahom čitavu ovu beskorisnu pošast.

Što to velite? Vlast da je jednim mahom znala otpuhnuti epidemiju?!

....Tako, te je izdala proglas da će svaka djevojka koja izvrši samoubojstvo biti gola nošena kroz grad, smijuckao se Kunialov.

(Šufflay, 1998:71)

Identičan problem i rješenje navodi Jelica Belavić-Bernadzikowska u svojoj knjizi *Bijelo roblje*. Roman je, uostalom, popraćen bilješkama u kojima je autor tumačio pojmove za koje je pretpostavljao da čitatelju ne moraju biti poznati. (Merlin, 2000: 413)

Kina je prikazana kao centar zbivanja:

Jedino stari Istok, koji je od nepoznatih vremena davao svijetu njegove jedine vođe, taj Istok bez jaza između religije i znanja, znao je održati bionomski omjer između dinamike klice i mozga.

(Šufflay, 1998: 218)

Većina radnje odvija se u Kini; sjedište Budarha on naziva Čung Kvo, mjesto sredine. Budarh je tajna organizacija koja se bori za primat u vladanju svijetom, a na čelu joj je arhan. U roman je uklopljena i ljubavna priča između Johna Colda i djevojke Satje. John Cold odbija preuzeti funkciju arhana uz obrazloženje da ga politika ne zanima, a želi se posvetiti znanstvenom radu. Stari arhan Nikola prihvaća odbijenicu uz uvjet da Cold nađe drugaricu i s njom stvori potomstvo. Jedina žena koja privlači njegovu pozornost je Satja, doktorica književnosti. No, ona je supuruga njegova antipoda Heata.

Heat je na pragu velikog otkrića kojim se može stvarati i ništiti životni elan pojedinca. Ne osvrće na vezu Colda i Satje do trenutka kada komet treba utonuti u sunce, da bi tad namamio suprugu u laboratorij i smrznuo je u nešto poput mramorna kipa.

Šufflay je predvidio mnoge stvari. Bilo bi pogrešno na ovo pobrojavanje gledati kao na proročanstvo jer se radi o znanstveno-fantastičnom romanu, ali s obzirom na autorovu erudiciju, predviđanje budućnosti do određene mjere ne čudi.

Šufflayev roman slabiji je kao beletrističko štivo (Nemec 1997, 344), već je spomenuto, a Nemec potvrđuje kako je osnovna mana ovog romana neprohodan jezik. Tijekom čitanja teksta dobivamo dojam da se radi o znanstvenom, a ne o književnom tekstu.

Zalihe realnoga svijeta, povijest, kultura, znanje nakupljeno stoljećima, prožimaju Šufflayev *Pacifik* do granice da čitatelj u određenome momentu ne prepozna fantastiku. Najbolji je primjer za gore ispisano Šufflayevo objavljivanje tekstova iz SF romana u publicistici. Govori li to o njegovu predanom radu na romanu ili neozbiljnom publicističkom radu – pitanje je za raspravu.

Fantastika u *Pacifiku*

Todorov tvrdi kako je prvi preduvjet fantastike već spomenuto čitateljevo kolebanje je li nešto istinito ili je privid. U bajci, svijetu čudesnoga, nitko se ne čudi, najmanje čitatelj koji prihvaća posebne zakone i žanrovske konvencije. U slučaju kada se nešto pokazuje kao čudno, a kasnije izostane racionalno objašnjenje, radi se o fantastici, drugoj vrsti žanra. U ovom slučaju *Pacifik* bi se tretirao kao bajka jer ne postoji nikakvo čitateljevo kolebanje. Likovi su u svjetovima na koje reagiraju potpuno normalno, ne čude im se, oni su dio nekog drugog svijeta koji ne dotiče čitateljevo okruženje.

Primjer: Kada žaba u bajci kaže kraljici da će roditi kćer, ne čudi se ni kraljica ni čitatelj. Kada se u knjizi o Alisi glavna junakinja uvijek iznova čudi onome što je okružuje i što joj se zbiva, a čitatelj je u tome slijedi, signal je da smo zatočeni u svijetu fantastičnih zbivanja. Bajka pokazuje stabilan svijet začaranosti, dok se Alisa u zemlji čudesa, žanrovski određena kao fantazija, temelji na kontinuiranom mijenjanju ili kršenju temeljnih pravila fiktivnog ili stvarnog svijeta. (Rabkin, 1977 2:3)

Howard Phillips Lovecraft piše kako se mjerilo fantastičnoga ne nalazi u djelu, već u čitateljevu iskustvu. Čitatelj mora osjećati strah: „Pripovijest je fantastična jednostavno onda kada čitatelj duboko osjeća stravu i užas, prisutnost neobičnih svjetova i sila.“ (Todorov, 1987: 39)

U *Pacifiku* se nitko ne užasava od svijeta u kojem se nalazi, likovi su u prilično stabilnom svijetu pa bismo se za *Pacifik* više priklonili Todorovu koji se ne slaže s Lovecraftom jer se žanr ne mjeri prema emocijama čitatelja, a postoji i mnogo fantastike u kojoj strah nije uopće prisutan. Strah se često pojavljuje, ali nikako nije uvjet pripadnosti fantastičnom žanru. (Todorov, 1987: 39)

Solar u svojoj *Teoriji književnosti* piše: *Književno djelo nije naprosto model zbilje, nije samo slika svijeta, samo stvarni svijet u malom, nego je književno djelo ujedno mogući svijet budućnosti. Književno je djelo ostvareno očekivanje, ali ne ostvareno očekivanje u smislu zamišljene gotove, tobože sasvim dovršene, slike pretpostavljenog svijeta koji nadolazi (to je slučaj samo u tzv. znanstveno-fantastičnim djelima zabavne književnosti), nego ostvareno očekivanje novih i budućih problema ljudskog postojanja u protuslovnom i nikada dovršenom ljudskom povijesnom svijetu.* (Solar, 2005: 21)

Šufflay u *Pacifiku* nudi jednu zamišljenu sliku svijeta koji nadolazi, ali to nikako ne isključuje njegovo upozoravanje na buduće probleme ljudske vrste u svijetu. Dakle, Šufflayev roman ne pripada isključivo trivijalnoj znanstvenoj fantastici.

Upozorava Solar da unutar nekih tematskih oblikovnih uzoraka zabavne književnosti katkada nastaju djela koja nadilaze funkciju zabavne književnosti, a to se osobito odnosi na znanstveno-fantastičnu literaturu. Čini se da zamišljanje budućeg stanja civilizacije s izrazitom problematikom prilagodbe na radikalno promijenjene uvjete života s optimističnim ili, pak, izrazito pesimističnim zaključcima ne izaziva samo veliko zanimanje, nego često zadire u bitne probleme suvremenog života. Ipak, najbolja djela znanstvene fantastike nastaju kada se u većoj ili manjoj mjeri narušavaju tipični uzorci takvih književnih vrsta i teme koje izlaze iz takve pojednostavljene *konfekcijske proizvodnje*, što Šufflay definitivno čini. (Solar, 2005: 142)

Radnja romana san je autora dok je služio kaznu u zatvoru. Tako je autor pokušao objasniti ideju romana. Na samome kraju, u epilogu pod nazivom *San Budilac*, ideja se rodila iznenada jedno jutro u neobičnom podsvjesnom doživljaju. Tako je prvi hrvatski znanstveno-fantastični roman nastao kao psihoanalitička reakcija ili, freudovski rečeno, kao *rad sna*. Sukladno s time i kasniji događaji koji su se zbili ili će se zbiti, po Šufflayu su samo ispunjenja sna. To je uostalom i najčešća sudbina SF proze: približavanje kasnijoj stvarnosti. (Nemec 1997, 344)

Bio je to i tren kad se je autor probudio. Još je odzvanjalo alarmno zvono. Još je tutnjilo čitavo stanje od silna štopota. Ali to nisu bila zvona hospicija u Frisku ili ona Lickove zvjezdarne, niti je tutnjavu prouzročio pad velikog meteora. Bila je to tek budilica u jednoj kaznioni, polak šest ujutro 10. decembra 1922. (Šufflay, 1998: 332)

Pacifik se vrlo lako uklapa u riječi Gordane Slabinac o fantastici. Slabinac piše kako je fantastična književnost *retorika neizrecivog* odnosno diskurs bez objekta, premda je izreciva jedino jezikom i njezini objekti postoje u jeziku, a time se slaže s Todorovom. Sposobnost jezika da stvara svjetove što ne postoje u stvarnosti pridonosi bitnoj osobitosti fantastične književnosti, da ona na stvarnog čitatelja ili čitatelja upisanog u tekst djeluje uznemirujuće. Fantastična književnost posjeduje uvid u znanost, umjetnost, kulturu, povijest - takozvane zalihe realnoga svijeta, nadograđuje ih, ona „vidi“ nevidljivo, označuje nepostojeće. (Slabinac, 1995: 65)

ATLAS OBLAKA

Film *Atlas Oblaka* adaptacija je istoimenog romana Davida Mitchella. Režiju potpisuju sestre Wachowski i Tom Tykwer. Radi se o transpovijesnoj distopiji u kojoj se u šest priča između 1849. i 2346. godine izmjenjuju isti glumci. U romanu šest priča ispričano je kronološki, ali samo do pola – da bi nakon prve polovice zadnje priče uslijedile druge polovice svake od njih, samo obrnutim redoslijedom. U romanu se priče mogu čitati posebno, primjerice priča o Timothyju Cavendishu ispisana je u dva dijela na sedamdesetak stranica i može se čitati zasebno kao satirična pripovijetka. Iako Timothy u romanu čita prvi slučaj Luise Rey, ta činjenica ne utječe na njegovu priču, ali povezuje ju u cjelinu romana.

Znanstveno-fantastična distopija koristi već postojeću ili izmišljenu znanost i tehnologiju u prikazu dekadentnog društva te često ima kritički prizvuk koji se odnosi na upotrebu tehnologije u svrhu stvaranja takvog društva. Ona potiče pitanja tko razvija tehnologiju, tko ima pristup tehnologiji, tko ima koristi od tehnologije i tko je potlačen od strane tehnologije. (Relja, 2013: 6) Distopijski tekst, kao jedan od podžanrova znanstvene fantastike koji se često bavi sociološkim i psihološkim razmatranjima čovjeka, savršeno odgovara *Atlasu oblaka*, ali ako dodamo i povijesnu dimenziju. Distopija obuhvaća fiktivno društvo koje je, za razliku od utopije, zastrašujuće i nepoželjno, najčešće zbog velike dehumanizacije čovjeka usred totalitarističkog režima u kojem živi, a obuhvaća i probleme rastvaranja normi i vrijednosti, mijenjanje obrazaca ponašanja prema sebi i drugima, zloupotrebu tehnologije. (Relja, 2013: 7)

Roman *Atlas oblaka* u sebi sadrži povijesni roman o Adamu Ewingu, satiričnu pripovijetku o Timothyju Cavendishu, epistolarni roman Roberta Frobishera, znanstveno fantastičnu priču o Sonmi-451 uklopljenu u formu intervjua, postapokaliptičnu distopiju s glavnim likom Zacharyjem te *krimi* Luise Rey.

U filmu se pomoću istih glumaca u različitim pričama ostvaruje smisljena veza. Film je sniman na dva odvojena seta, s dvije odvojene filmske ekipe. Jednu je predvodio redatelj *Matrixa* Tom Tykwer, a drugu sestre Wachowski. Na kraju su se redatelji sjedinili u montaži i šest priča povezali u jedan film. U filmu se rođenje tumači kao povratak mrtvoga što se nadovezuje na mit kako je ispisano u poglavlju *Fantastika i mitski diskurs*.

Film traži više gledanja, u nadi gledatelja da će gledateljskim iskustvom otkriti *što se tu zapravo događa*. Film se može povezati s Kaštelanovom fantastikom slutnje o kojoj se više govori u dijelu *Heliopolis*. Naime, u filmu postoji šest vremenskih linija koje na prvo gledanje izgledaju čvrsto povezane, tragova je puno, ali su mali, neznatni. Mogli bi na analizu tih malih tragova utrošiti dane, mjesece, a da ne uspostavimo jedinstvenu teoriju o povezanosti vremenskih linija. Ipak, nešto je sigurno, priče su povezane i daju naslutiti da naše reakcije utječu na živote drugih ljudi kako suvremenika tako i potomaka.

Povezanost likova iz različitih povijesnih vremena otkriva i ožiljak nastao od ugriza *polinezijskog crva* koji imaju protagonisti svake od šest priča. Čini se kako je ta oznaka svojevrsni simbol koji označava superiornost u emocionalnom i intelektualnom smislu bez obzira na vrijeme u kojem se nalazimo. Primjerice ožiljak ima Adam Ewing koji se bori protiv ropstva, Sonmi-451, velika revolucionarka protiv *Jednoulja*, Luisa Rey, novinarka koja otkriva moguću nuklearnu katastrofu i Robert Frobisher, genijalni kompozitor.

Prva priča odvija se 1849. godine na Pacifiku. Adam Ewing je odvjetnik iz Kalifornije koji putuje na Pacifičko otočje u ime svog rođaka sklopiti posao s bijelim vlasnikom plantaže, izrabljivačem Rev. Horroxom. Adam je doživio *poziv pravde* dok je svjedočio mučenju roba, nakon što mu je na brodu spasio život od dr. Henryja Goosea koji ga je pokušao otrovati kako bi se domogao njegova bogatstva, što će uzrokovati Adamov zaokret abolicionizmu. Adam na brodu piše dnevnik koji će čitati Robert Frobisher u 20. stoljeću. Povezanost vremenskih linija očituje se i u tekstovima koje likovi čitaju. Kao što je već spomenuto Robert Frobisher čita dnevnik Adama Ewinga i taj čin uvelike utječe na njega i njegov rad, Luisa Rey čita pisma Rufusa Sixsmitha upućena od Roberta Frobishera, Timothy Cavendish čita roman Luise Rey, a Sonmi-451 gleda film o Cavendishu koji je i inspiracija za revoluciju.

Iz ovog kratkog pregleda radnje⁷, vidljivo je da se dijelom radi o distopiji. *Distopija je definirana kao nepostojeće društvo opisano u detalje i obično smješteno u vrijeme i mjesto za koje je autor pretpostavio kako će ga suvremeni čitatelj smatrati znatno gorim od društva u kojem sam živi.*⁸

Kako bismo primjenili definiciju na *Atlas oblaka* raščlanit ćemo ju na tri dijela: ono što ne postoji, društvo, mjesto i vrijeme.

Distopija opisuje nešto što se još nije dogodilo, spekulira o mogućnostima, što ju nikako ne sprječava da prisvoji neki povijesni događaj iz noćnih mora čitatelja. Tada ona opisuje nepoželjna društva koja su se nekad zbila, ali su daleko lošija, nego u čitateljevom stvarnom svijetu: u konkretnom primjeru imamo distopijska društva od 19. stoljeća do 23. stoljeća.

Društvo je prikazano u cjelini, smješteno je u izolirani svijet, barem u segmentu o Sonmi-451.

Vrijeme i mjesto gore je od onoga u kojemu živi suvremeni čitatelj, iako kritizira suvremeno društvo, distopija pretežno kalkulira kako će izgledati neko društvo u koliko se trenutno stanje ne promijeni: problemi koji su gore ispisani u kontekstu *Atlasa oblaka* tako su ispotencirani, pa tako Timothy Cavendish biva doslovno zarobljen u domu za starije osobe.

⁷ Godine 1936. u Škotskoj Robert Frobisher, mladi kompozitor, putuje u Edinburgh kod nekada slavnog kompozitora Vyviana Ayrsa, ne bi li radio kao njegov pisar i tako uz pomoć njega skladao svoju veliku simfoniju *The Cloud Atlas Sextet*. Stari kompozitor, u nedostatku vlastite inspiracije, pokušava Robertu oduzeti simfoniju.

U San Franciscu 1973. godine novinarka Luisa Rey slučajno upoznaje Rufusa Sixsmitha, ljubavnika Roberta Frobishera, i dolazi u posjed pisama koja je Frobisher pisao Rufusu. U međuvremenu dolazi u posjed dokumenata koji mogu spriječiti nuklearnu katastrofu.

London, 2012. godine donosi četvrtu priču i komedijsko olakšanje filma. Timothy Cavendish izdavač je žute literature koji nakon neočekivanog obrata zarađuje bogatstvo, ali i gubi pa traži pomoć od brata Denholma koji ga, pod krinkom skrivanja u sigurnu kuću, smješta u strogo nadziran dom za starije osobe.

Peta priča gledatelja odvodi u Novi Seul u 2144. godinu, znanstveno-fantastičnu okolinu s čvrstim temeljima. Naime, Sonmi-451 genetski je modificiran ljudski klon koji služi kao posluha u restoranu brze prehrane. Nakon što uvidi da postoji svijet izvan okvira restorana u kojemu radi, priključuje se revolucionarnoj organizaciji u borbi protiv režima koji nameće Jednoumlje. U romanu je priča o Sonmi-451 prošireniija i napisana je u obliku intervjuja između arhivara Jednoumlja i Sonmi-451.

Na Havajima 2321. godine, Zachry je vođa postapokaliptične plemenske zajednice. Nakon što je izgubio oca i brata, progoni ga demon Old Georgie. U zajednicu dolazi Meronym, članica posljednje napredne civilizacije u potrazi za vodičem kako bi spasila svijet.

⁸ <https://geek.hr/znanost/clanak/distopijska-fikcija/> (5. svibnja, 2017.)

Iako je aspekt vremena važan za svako književni tekst, postoje tekstovi poput *Atlasa oblaka* u kojem on ima posebno značenje. Prvenstveno ovdje se radi o SF romanu čija se radnja odvija u alternativnom prostoru i vremenu. Ovdje smo napisali SF iako je terminologija ovakvih romana dosta problematična pa tako Rafaela Šejić piše: *No, treba napomenuti da bi pravilan prijevod s engleskog zapravo trebao biti "znanstvena fikcija" ili "socijalna fikcija". Termin "fantastika" uključuje djela koja sadrže irealne elemente, a književnost o kojoj je riječ nema irealnih elemenata, već se bazira na logičkoj vezi između "realne" i "hipotetske" stvarnosti. U posljednjih petnaestak godina postaje sve rašireniji termin "spekulativna književnost" (prema spekulativan, - 3. fil. apstraktan, osnovan na apstraktnom mišljenju, dalekom od iskustva i prakse; teoretski, teorijski (v.); sklon mozganju, umovanju, B. Klaić). Tako "spekulativna književnost" uključuje i znanstvenu fantastiku (fikciju), socijalnu fantastiku (fikciju), utopiju, distopiju itd., ali obično uključuje i fantasy (fantastiku). No, očito je da još uvijek postoji izvjesna nedefiniranost na terminologijskoj razini. (Šejić, 2005: 386)*

Ako uzmemo Orwellovu *1984.* kao udžbenički primjer distopijske fikcije i usporedimo ga s *Atlasom oblaka*, odnosno kada usporedimo njihove završetke dobit ćemo potpuno različite krajnosti.

Winston Smith podliježe pesimizmu, a iz djela posve je za očekivati da će on kao i Sonmi-451 započeti veliku revoluciju i ostaviti trag. No, sistem ga je dokrajčio i ponizio do granice da je zavolio Velikog brata, tako je *posljednji čovjeku Europi* (Landripet, 2004: 7) kako se knjiga prvotno trebala zvati *ispario* za razliku od Sonmi-451 koja nije pokleknula pa i pod cijenu smrti ostavlja nadu budućim generacijama.

Postmoderni razdoblje u kojem živimo predstavlja nam se kao tehnološki raj koji nam obećava trajnu eliminaciju boli, patnje i dosade putem tehnologije. Tehno-utopisti odlučno vjeruju da će tehnološki razvoj voditi k perfekciji i besmrtnosti za postljudske, kiborg nasljednike grešnog, neizbježno izumrlog čovječanstva. Uz otuđenje često se veže i propadanje etičkih vrijednosti i empatije za druga bića zbog poistovjećivanja s neosjećajnim strojevima i njihovim automatizmom. Propadanje vrijednosti nužno označava i potpunu dekonstrukciju društvenih odnosa i promjenu koncepata. Na razini zajednice, tehnologija može djelovati u službi politike, korporacija i bilo koje druge vladajuće manjine, uspješno propagirajući određenu vrstu ideologije ili društvene politike koja može biti štetna. Društvo se, također, može kontrolirati određenim tehničkim metodama,

zadirući u određena prava čovjeka i stvarajući, opet, građane sukladne određenoj politici. (Relja, 2013: 5)

Mitchell u *Atlasu oblaka* upozorava, u priči o Sonmi-451, na moguću dekonstrukciju društvenih odnosa, uspješno vladanje *Jednoulja* zahvaljujući tehnologiji, tj. na zadiranje u elementarna prava čovjeka, stvaranje poslušnih klonova.

U romanu i filmu se, u segmentu o Sonmi-451 kritizira i potrošačko društvo koje je stvoreno uz pomoć tehnoloških alata, takozvano ignorantsko društvo bez opozicije i bez stvarnog znanja nužnog za kritičko promišljanje. Primjerice, u romanu gosti koji objeduju u zalogajnici *Papa song* ignoriraju fabrikantice (klonove) koji ih poslužuju, točnije, takvo je stanje potpuno prirodno, *mozak potrošača je ispran*.

Tradicionalna potrošnja prilično je fiksna; postoji ograničen broj potreba koje treba zadovoljiti (...) Međutim danas su se stavovi obrnuli: modernog potrošača uzrujava svatko tko ne želi trošiti sve više i više, tko se ne čini zainteresiran za nove želje i potrebe. (Relja, 2013: 7)

Takvo se društvo može opisati kao narcisoidno, hedonističko i materijalističko, bez stvarnog fokusa na socijalne probleme.

Meronym o velikom padu:

„...Cijeli Svijet je veliki ali nije dosta veliki za glad šta je Stare natjerala da isčupaju nebo i skučaju more i otruju zemlju s ludim atomima i majmunare se sa zagađenim sjemenom da su nove pošasti nastale i bebci se nakaznoradali. Konačno, polako, a onda brzopotezno, države su propadale u barbarska plemena i Dani civilize su prošli, osim na par mjesta i džepova tu i tamo, gdje još njihova zadnja trunca sjaji.“ (Mitchell, 2012: 262)

Neke dodirne točke *Pacifika* i *Atlasa*

Pacifik se otvara prema svim književnim predlošcima u ovom radu. Najviše, što je nekako i logično, otvara se prema romanu/filmu *Atlas oblaka* koji pripada istom žanru - znanstvenoj fantastici.

Prostorno, radnja se odvija na više lokacija pa i u više povijesnih vremena kao i u *Atlasu oblaka*, u nepostojećim vremenima, društvima koja su gora od čitateljeve stvarnosti pa tako možemo govoriti o transpovijesnim distopijama.

Ako se ponovno osvrnemo na gore ispisane definicije distopije kao bitnu stavku prepoznajemo riječ *nepostojeće*, tj. nešto što se još nije dogodilo, distopijska fikcija o tome spekulira kao mogućnosti. Također, distopija opisuje društvo, u *Pacifiku* nailazimo na problem jer je fokus na manjoj skupini intelektualaca, ali ipak obuhvaća i kritizira društvo u cjelini, dok je *Atlas oblaka* školski primjer distopije u segmentu o Sonmi-451, ali i u dijelu o Timothyju Cavendishu koji je kao starac zatvoren u neku vrstu zatvora za ljude u trećoj životnoj dobi, tako da možemo govoriti o distopiji u čitateljevoj stvarnosti, tj. o suvremenom društvu kao distopiji. Vrlo dobra poveznica bio bi film Davida Finchera *Klub boraca* iz 1999. godine.

U *Pacifiku* godini 2255., a spominju se i mnoge druge godine iz povijesti pr.

Kad je god. 1942. Japan hametom poražen od udruženih Engleza i Amerikanaca, ponovno je Daljni postao slobodnom lukom, ovaj put pače slobodnom gradskom državom. (Šufflay, 1998: 113)

Treba imati na umu kako se ovdje radi o spekulaciji o sukobu u Japanu, jer je roman napisan 1924. godine. Čitatelj neke povijesne trenutke povezuje s društvima iz noćnih mora pa je važno konstatirati da se radi o nepostojećim događajima jer bez toga ne govorimo o distopijskoj fikciji.

Satjina sudbina nije posljedica naivne vjere u dobrotu njezinog supruga, nego žrtva za druge, prije svega za Colda koji je pod njenim utjecajem na pragu rješenja tajne studeni, točnije porijekla života.

Satja je ovdje poginula od munje, u punoj sjeni budućeg altruizma. Radijantno kao život bila joj je smrt: zelena kugla. (Šufflay, 1998: 327)

Satja se može usporediti sa Sonmi-451 iz *Atlasa oblaka*, odnosno njenom borbom protiv *Jednoulja*. Bez obzira na vrijeme u kojem se nalaze one predstavljaju dobro. Borba dobra i zla česta je figura epske fantastike za koju je navedeno da se u ovom radu ne će proučavati jer je u sjeni jednog djela, *Gospodara prstenova*. (Kravar, 2010: 7)

Sušтина filozofije članova Budarha i njihova djelovanja jest nepostojanje nacija, rasa, postoji samo čovječanstvo koje treba ujediniti oko Pacifika. *Atlas oblaka* u potpunosti se nadovezuje na Šufflayev *Pacifik*, glavnom mišlju cijeloga filma kako smo svi povezani, a djelovanje čovjeka, bez obzira na razdoblje u kojem živi, svodi se na dobro i zlo. Pavao Pavličić u svojoj knjizi

Moderna alegorija spominje kako smo u postmodernizmu ostali bez tog sukoba. Predlošci u ovom radu pokazuju potpuno suprotno, iako on piše o alegoriji to nas ne treba brinuti jer se alegorija i fantastika međusobno prožimaju. *No, ako je literatura doista odustala od priča o sukobu dobra i zla kao odveć simplificiranim oprekama a knjiga je samo jedna od senzacija, roba na tržištu zabave kojom upravlja nevidljiva ruka kapitala, nismo li time izloženi znatno razornijem gubitku humanističkoga ozonskoga sloja naše civilizacije koji počiva na razlikovnosti dobra i zla ili se možda – pitamo s optimističkom zadržskom – vremenu ciničnoga uma ipak nazire kraj.* (Pšihistal, 2014: 283) Osim šume fantastičnoga, postapokaliptičnoga, nerazumljivoga, Šufflayu i hollywoodskom triju zajedničko je dokidanje svih granica koje je čovjek stvorio unutar svojih tvorevina.

„I understand now, that boundaries between noise and sound are conventions. All boundaries are conventions, waiting to be transcended. One may transcend any convention if only one can first

conceive of doing so.“⁹

Redatelji filma prepustili su muškarcima da igraju uloge žena i obratno, a Šufflay je 100 godina ranije progovarao o istim temama na sličan način:

Tendencija prema trećem spolu već je jasno vidljiva. Homoseksualnost, inverzni tip osobito muškarački, seksualne brave, poremećenje spolnoga ravnotežja i psihička impotencija uslijed napetosti između mozga i hrptenice, uslijed profinjavanja metastrukture živaca, u stalnom su porastu. Sve jače tresu se temelji primarne obitelji, sve veća je napetost između spolova, se izrazitija postaju sekundarna spolna obilježja. (Šufflay, 1998: 260)

Kao što je gore napisano *Pacifik* na neki način dodiruje sve predloške u ovom radu, a pojedinačno će se ispisati pojedine sličnosti nakon predstavljanja svakog od njih.

GOGOLJEVA SMRT

Ulderiko Donadini nekako se najviše izdvaja po svom kritičkom radu, najviše u časopisu *Kokot* – predavanja, kritike, feljtoni, otkrivaju njegovu teoretsku stranu i sliku orijentacija književnog, kulturnog, pa i političkog smjera. Prelazio je konvencionalne okvire, sve granice

⁹ Iz filma *Atlas oblaka*, 2012.

taktičnosti, ocjenjujući stvari ne samo školski suženo, nego i neovisno po slobodnom uvjerenju s oštrom analizom suvremenih kulturnih i književnih prilika u Hrvatskoj.

Ovaj rad više će zanimati dramski dio stvaralaštva, točnije, jednočinka *Gogoljeva smrt* u kojoj je i te kako vidljiva Donadinijeva slobodoumnost i inovativnost, a isto tako i fantastičnost.

Ulderiko Donadini napisao je četiri dramska teksta: *Bezdan*, *Igračka oluje*, *Gogoljeva smrt* te *Strast*. Pojavljuje se u vrijeme kada je Ibsenova kazališna revolucija dovršena. *Teatar revolucije* Romaina Rollanda nagovještava jednu od mogućih verzija pučkoga kazališta uz drugu moguću – ekspresionistički teatar. Ibsen je, pogotovo *Sablasti*, u mnogočemu poticaj za dramaturgiju Ulderika Donadinija. (Donat, 1984: 104)

Gogoljeva smrt objavljena je 1921. godine u časopisu *Kritika*. Prvi puta prikazuje ju *Akademsko pozorište* u Beogradu. Od prve četvrtine dvadesetog stoljeća pa do danas izvođena je svega petnaestak puta. Probudila je do danas više interesa kod kritičara, nego kod scenske prakse, a i sam Ulderiko Donadini uvijek je ostavljao znatniji odjek u istraživačkim krugovima, za razliku od čitatelja i kazališnih djelatnika.

Gogoljeva smrt je jednočinka. Književna kritika dosad je ustvrdila kako se takva posebnost unutar dramske strukture može smatrati žanrovskim određenjem. (Batušić, 1980: 57)

Zoran Kravar u svojoj studiji o jednočinki zaključuje kako se ovaj oblik pojavio kod nas u vrijeme kad je postao popularan i čest u Europi. Moderna je usvojila jednočinku kao nepogodnije tlo za izražavanje pripadnosti pojedinim pravcima i školama. No, povezivati *Gogoljevu smrt* isključivo s modernom bilo bi pogrešno.

Drama počinje Gogoljevim monologom, odnosno čitanjem Evanđelja po Luki, što podsjeća Gogolja da se treba žrtvovati za Gospodina te se neposredno nastavlja dolaskom gospođice Lize i njenim neuspjelim nastojanjem da mu se približi. Ona čak djevičanski, plaho izjavljuje da ga ljubi. Prividno nadmoćno Gogolj objašnjava Lizi kako je njena ljubav obmana te zaziva Krista pred ikonom da ušutka i urazumi podli razum koji ga nepodnošljivo muči, dolazi do bunila i slomljenosti, bitnog dijela drame.

Donadini promatra Gogolja u času bunila, kad spaljuje drugi dio *Mrtvih duša*, odbija ljubav iskrene djevojke, sukobljava se s likovima iz svojih djela, sluša Kristov glas s ikone, doživljava podrugljiv smijeh Slave i na kraju očekuje smrt i shrvan pada.

Ante Franić u svojoj monografiji o Donadiniju uvjerljivo je dokazao Ulderikovo zanimanje za Gogolja i njegov duševni poremećaj te fenomen konvertitskog misticizma koji će najviše zanimati ovaj rad jer preko njega ulazi u sferu fantastičnog. (Franić, 1972: 649)

Donadini u drami stvara prostor novog realiteta, onoga što se nalazi izvan percepcije scensko-dramaturgijskih konvencija. Dolazak s *druge strane realnoga* i prisutnost osoba iz područja podsvjesnog u stvarnom životu očiti su dokazi kako se ovdje radi o ekspresionističkoj drami.

Ono što je fantastično, onozemaljsko, prikazuje se kroz slutnju, na kraju ne dolazi kakvo biće kao u prethodnim razdobljima, nego tek zvučni nagovještaj iz ponora što se svakako može navesti kao odlika simbolizma. Svijet zbilje i mašte ne sudaraju se grubo, ali sa sigurnošću se može utvrditi što pripada jednome, a što drugome. U ekspresionističkom kazalištu došljaci iz fantastičnog u realni svijet uznemirit će psihološku stabilnost predstavnika realnog svijeta, nakon toga zbivanje će se odvijati putem sekvenci¹⁰, a ne klasičnim slijedom dramaturgijski jasno strukturiranih prizora. (Batušić, 1980: 59)

U prvoj sekvenci drame Gogolj razgovara s Lizom i taj je dijalog vođen između osoba stvarnog svijeta.

„LIZA: - Ja sam odlučila da odem, pa ma što se dogodilo. Nikolaje Vasiljeviču, što je to s vama? Što ste tako blijed? Eto, ni sat nije prošao što ste otišli s plesa, a vaše lice se promijenilo da vas jedva prepoznajem. Čime se to opet mučite? Što činite?

GOGOLJ: - Ništa, Lizo! Ništa nije, golube. Sjednite. Popit ćemo čaj. *Uzima samovar i hoće da ulije čaj u šalice.*“ (Wiesner, Polić, Donadini, 1970: 484)

Nakon Lizina odlaska scenski se materijaliziraju likovi Gogoljeve literature, osobe određenog identiteta, ali bez atributa mogućeg stvarnog života. Čičikov¹¹ i Hlestakov¹² postaju realni dramski tijek. Obojica se pojavljuju obilježeni posebnim vizualnim i auditivnim atributima, na rubu groteskne strukture.

„ČIČIKOV *izleti iz ormara za knjige, u fraku od crvenog plamena, i pleše po sobi fučkajući marseljezu.*“ (Wiesner, Polić, Donadini, 1970: 487)

Treća osoba koja se pridružuje junacima Gogoljeve mašte personificirana je Slava, ali ona nije prikazana kao uzvišeno mitološko biće, nego kao žena koja se želi svidjeti drugima – koketa. Već je sama mogućnost pojavnosti spomenutih likova putokaz za ekspresionističku dramu.

Posljednje dvije sekvence pokazat će ovisnost *Gogoljeve smrti* o fantastičnoj literaturi, pogotovo o E. A. Poeu. Nakon odlaska Čičikova, Hlestakova i Slave fantazmagoričkim plesom, Donadini iz ekspresionističkog ugođaja prelazi u mistiku, dijalog s Kristom koji mu naređuje da sve svoje ostavi i pođe za njim. U završnoj sekvenci pojavljuje se sluga Matej, kao i na početku. Gogolj mu ponavlja Kristove riječi i baca rukopis u vatru. Tako završava u blaženom bunilu posve zadovoljan što je spalio rukopis, odnosno grijeh. U sumračnom stanju čuje korake smrti koja mu se približava.

¹¹ Lik iz Gogoljeva romana *Mrtve Duše*

¹² Lik iz Gogoljeve drame *Revizor*

Donadini pokušava u sferi fantastičnoga pronaći opravdanje svoga doživljaja svijeta, njegova stvarnost je na granici polusna, očaran je bizarnim konstrukcijama u čijem se središtu ne nalazi čovjek kao društveno biće, već kao medij u kojem se sve povijesno i sve individualno miješa u parodistički koktel mogućega i nemogućega. Osnovni sukob kod Donadinija je između dva različita osjećaja – problem hedonističkog čovjeka koji pred transcendentalnim stoji bespomoćan zbog đavla sumnje i ispaštanja koji samo uživa u salonskoj igri koja predstavlja ispit savjesti. (Donat, 1975: 40)

E.T.A. Hoffman bio je veliki uzor Ulderiku Donadiniju. Kod Hoffmana se često javljaju priviđenja koja je stvorila ljudska mašta, ali čiji oblici nisu čvrsto likovno fiksirani, već su im značajke ovisne o snazi autorove mašte. Đavoli, duhovi, zastupnici onozemaljskih sila, to su uglavnom Hoffmanova čudovišta koja se javljaju u realitetu nečijeg okoliša. (Batušić, 1980: 61)

Čičikov i Hlestakov plodovi su Gogoljeve fantazije, ali su čvrsto fiksirani u njegovim književnim djelima. Zna se kako izgledaju, govore i hodaju. Iz ispisanog se vidi razlika između Hoffmana i Donadinija, ali nipošto ne isključuje utjecaj, barem na atmosferskom planu drame. Čičikov iznosi sve ono čega se Gogolj plaši i od čega se želi odvojiti i sakriti, drama time dobiva na intenzitetu, sadržajnosti, a proširuje se i obogaćuje misaona struktura. Gogoljev misticizam stječe svoju provokativnu protutežu. Različitost Čičikovljeva rasuđivanja kao naznačena povijesna težina njegovih argumenata otkrivaju kako je Donadini u ime svog djela potisnuo raspoloženje i krizu sama sebe. (Hećimović, 1976: 290)

Ante Franić u svom je opširnom raščlanjivanju Donadinijeva djela posebnu pozornost posvetio utjecaju F.M. Dostojevskog na Donadinija. U jedanaestoj knjizi iz četvrtoga dijela *Braće Karamazovih* u sumračnom Ivanovu priviđenju Ivan se obraća đavlu:

„- Zar već ni ti u Boga ne vjeruješ? – osmjehnu se Ivan s mržnjom.

- To jest, kako da ti rečem, sam ako ti ozbiljno...

- Ima li Boga ili nema? – viknu opet Ivan svjesnom tvrdoglavošću. – Dakle želiš ozbiljno? Golube moj, bogami, ne znam, rekao sam ti, eto, veliku riječ. – Ne znaš, a Boga vidiš? Ne, ti ne postojiš za sebe, ti si - *ja*, ti si *ja*, moja fantazija.“ (Dostojevski, 1953: 723)

Ivanova bipolarnost zasigurno je stravičnija, ali ni Čičikov i Hlestakov nisu bezazleni, oni su dio Gogoljeve osobnosti. Gogolj pati što ih je stvorio, on propada njihovom snagom, u nemogućnosti je zaustaviti silinu vlastite mašte. Donat dodaje i bitnu razliku, a to je milosrđe koje je ovdje, za razliku od Dostojevskog, potisnuto. (Donat, 1984: 114)

Plan irealiteta, snoviđenja i razmaknute zavjese svijeta *s druge strane* Donadini je mogao vidjeti čitajući Krležine *Legende* ili Frana Galovića čiji je opus zasigurno dobro poznavao. U

Donadinijevoj viziji svijeta ne putuje se astralnim stazama, a izostaje i bogata scenska mašinerija. Čovjek je suočen s vlastitom morom, a svoju osobnost udvostručuje plodovima mašte i bolesna uma. Njega ne muči kozmos, već on sam.

Gogoljeva smrt nije pokušaj, već ostvarenje koje pokazuje kako se uz mogućnosti što ih pruža poetika ekspresionizma u formi poetskog i političkog teatra te tradicije psihološkog teatra može tragati i za trećom komponentom – dramaturgijom čudesnog i metafizičkog objašnjenja čovjekove sudbine. (Donat, 1984: 110)

U *Gogoljevoj smrti* primjećuje se da se scenski ostvaruje ono što su teoretičari ekspresionizma nazivali apriorizmom svijesti koja teži kozmičkom događaju. Donadini piše poemu o stvaranju i granicama ljudske slobode.

Gogoljeva smrt predstavlja nezaobilaznu vrijednost hrvatske dramske književnosti između dvaju ratova i uvjerljiv dokaz o znatnim, ali neiskorištenim dramskim mogućnostima zakašnjelog boema zagrebačkih kavana. (Hećimović, 1976: 291)

Komparativna analiza

Donadinijeva čovjeka muče ponori vlastita duha, a ne kozmosa kao Johna u *Pacifiku*. Baš tu vidi se glavna poveznica između dvaju predložaka. Dok se John i družina bore za primat u svijetu, pokušavaju pronaći formulu smisla i opisati cijeli svijet, Donadinijev junak tone u svojoj svijesti, on nema rješenja za svoje probleme. Ne može se nositi sa sobom, proganja ga njegov rad, misli da donosi zlo svojim čitateljima, izopačenost.

Prostor je u drami uobičajen, unutrašnjost kuće, sličan kao i u priči *Heliopolis*, kamena terasa i u pjesmi *Augustovska noć*, soba za razliku od *Pacifika* koji je smješten u duboke jame, neobične prostore, a isto tako i širokog geografskog opsega. *Pacifik* kao i *Atlas oblaka* smješten je u više prostora (Kina, Amerika, unutrašnjih i vanjskih) za razliku od ostalih djela smještenih u samo jedan mikroprostor, iako je vrlo teško govoriti o prostoru *Heliopolisa* kao jedinstvenom, tj. kamenoj terasi, jer nekoliko puta slutimo da smo izmješteni iz početnog prostora, ali ne možemo definirati gdje se točno nalazimo. Prostor je ograničen jer je drama usmjerena na psihičko stanje lika za razliku od *Atlasa oblaka* i *Pacifika* koji u svojoj opsežnosti pokušavaju obuhvatiti oboje.

Ako na Dramu gledamo kao na svojevrsnu poemu o stvaranju slobode možemo ju usporediti sa segmentom o Sonmi-451 iz romana *Atlas oblaka*. Naime, Gogolj je posve zadovoljan nakon što

je spalio svoj rukopis, bez obzira što smrt korača prema njemu, on je uspio poduzeti nešto prije nego što zauvijek nestane kao i Sonmi-451 koja je osuđena na propast u svojoj pobuni protiv Jednoulja: Our lives are not our own. From womb to tomb, we are bound to others. Past and present. And by each crime and every kindness rebirth our future.¹³

Na psihološkoj razini *Gogoljeva smrt* najrazvijenija je u usporedbi s ostalim djelima jer se radi o halucinaciji pojedinca, tj. jednom liku i njegovim izmišljenim sugovornicima, iz čega proizlazi psihološka razvijenost lika. Vrlo sličan Gogolju je Zachary, lik iz romana *Atlas oblaka*, u čijoj se svijesti odvija se borba između dobra i zla. Njegovim pojavljivanjem na početku i na kraju sugerira se da je cijela priča koju smo odgledali zapravo priča koju on priča djeci okupljenoj oko vatre u postapokaliptičnoj civilizaciji, a sve što se dogodilo prije te priče, kroz tisuće godina svodi se na borbu dobra i zla: Ancestry howlin' at you, Yibberin' stories. All voices... tied up into one. One voice different... Whisperin' out there, Spyin' from the dark. That fangy devil,...¹⁴

U *Pacifiku* se pojavljuje mnoštvo likova, a psihološka je razina u drugom planu za razliku od događajnosti ili, bolje reći, recitativnosti koja se nameće u prvi plan. U *Augustovskoj noći* lirski subjekt promišlja o ljudskom životu, procesu, pokušava shvatiti svijet, sam, bez dodira s vanjskim svijetom.

VEČERNJI AKT

Postmoderna književnost i kultura opsjednute su stvaranjem *Velikog teksta*. Pavličić je autor najvećeg opusa hrvatske suvremene književnosti. Dubinsku strukturu njegova odnosa prema zbilji čine tri strategijska područja: *fantastika, fiktofaktalnost i autobiografija*, piše Oraić Tolić. (Oraić Tolić, 1997: 111)

¹³Iz filma *Atlas oblaka*, 2012.

¹⁴ Isto

Fantastika spada među ontološke žanrove jer svojim uvođenjem druge, paralelne, nemoguće zbilje problematizira normalnu zbilju i njen racionalni poredak. Fiktofaktalnost (pojam iz suvremene američke postmoderne kritike i znanosti) osnovno je ontostrateško načelo postmoderne književnosti jer svojom problematizacijom suodnosa fikcije i faksije, književnosti i zbilje u prvi plan ističe ontološki status same književnosti i njenu ambivalenciju u odnosu spram zbilje. Autobiografija je ontološki žanr jer svojom temom, autorovim vlastitim životom, problematizira osobnu zbilju koja se pojavljuje u dvostrukom obliku: kao prava realna zbilja i kao fikcija autorskog lika. (Oraić Tolić, 1997: 112)

Oraić Tolić navodi Pavličičeve ontostrategije, a ovaj će rad posebno zanimati: *onezbiljenje, dominacija fantastike nad zbiljom, sudar fantastike i zbilje*.

Onezbiljenje je prebacivanje stvari iz zbiljskog poretka u nezbiljski, što onda izaziva sumnju u zbiljski. *Sudar fantastike i zbilje* manifestira se u sudaranju empirijske pojave s fantastikom. *Dominacija fantastike nad zbiljom* očituje se tako što zbilja služi samo kao okvir za uvođenje paranormalnoga, a time dovodi i cijelu povijest u pitanje. U istraživanom romanu *Večernji akt* nailazi se na potvrdu gore ispisanoga; naime, mladić Mihovil falsificira dokumente, predmete, ali i prirodne pojave, alternativne svjetove i osobe – samoga sebe. Na samome kraju, u *Dodatku*, odnos zbilje i fikcije potpuno se gubi jer je sugerirano da je roman koji ste upravo pročitali falsifikat. Time se briše razlika između *zbilje i fikcije, istine i laži, mogućeg i nemogućeg*. (Oraić Tolić, 1997: 112)

U *Večernjem aktu* nema *crne fantastike*, vukodlaka, vampira, sličnih tvorevina. Nema ni imaginarnih prostora, a ni uobičajenih sredstava fantastike (npr. hiperbole, alegorije, groteske). Radnja se odvija u uobičajenom, poznatom prostoru. A gdje je fantastika?

Nemec piše o formuli *neobično kao obično*. Događaji koji *iskaču* iz okvira zakonitosti prikazuju se tradicionalno, primjerice početak romana prikazuje se kao običan početak realističnog romana za djecu:

Oko pola sedam baka je otvorila vrata, a zatim podigla zeleni zastor. Travanjsko sunce treperilo je po grmlju na obronku. - *Hajde sinko* – rekla je baka. - *Moraš u školu*. (Pavličić, 1999: 19)

U prvih stotinu stranica čini se da će narativni tijek poprimiti zaplet kriminalističkog romana – naime, glavni junak genijalan je falsifikator koji brzo plijeni pozornost vlasti. Međutim, forma kriminalističkog romana postupno se napušta kada genijalni falsifikator počne krivotvoriti predmete, biljke i životinje. Usporedno s pokušajima da se sve to racionalno objasni počinju se

događati neobični i nevjerojatni događaji koji tvore fantastičan niz. Prostor realnosti se širi i ulazi se u značenjsko polje fantastike.

Fantastika se rađa kada Mihovil počne krivotvoriti predmete, bilje, pa čak i životinje. U diskoklubu krivotvori na platnu još jednu dvoranu i ulazi u nju kroza zid. (Nemec, 1994: 16)

U tišini, Mihovil je došao do Dine, koja je, kao i dugi, šutjela i gledala što se zbiva. Uzeo ju je za ruku prije nego što se mogla snaći. Poveo ju prema zidu. Ondje je između stolica bio neki uski prolaz; u njega je Mihovil zakoračio. Svi su sad vrlo pažljivo motrili što se zbiva. Mihovil je zakoračio ravno prema zidu. Izgledalo je kao da će udariti u nj. Ali, to se nije dogodilo. Vodeći Dinu za ruku, Mihovil je ušao u sliku, kao da ulazi u onu drugu dvoranu. Dok su ih svi drugi zaprepašteno gledali, odšetali su se polako do dna dvorane, zatim su se okrenuli i vratili natrag. Bili su kao na pozornici. (...) Najhrabriji među gledaocima zakoračili su u onaj uski prolaz pa počeli ulaziti u sliku. Prve korake činili su polako i pipavo kao da gaze po tankom ledu, a zatim bi hodali naokolo zvjerajući oko sebe uzdignute glave, kao da su u galeriji ili stanu koji kane unajmiti, (...)

U vezi s tom večeri i s tim događajem prvi put se počelo govoriti o neobičnim pojavama i fanatizmu u Zagrebu.

(Pavličić, 1999: 150)

Na taj se način postupno narušava uspostavljena iluzija realnosti, raskida se s priznatim poretkom, a čitatelja suočava s neobjašnjivim, tajanstvenim, neprirodnim. Pavličić razvija strategiju pripovijedanja kakvu neki teoretičari književnosti smatraju konstitutivnom za određenje fantastike. Čitatelj mora birati između prirodnih (zdravorazumskih) ili natprirodnih objašnjenja Mihovilovih postupaka. Upravo ta dilema uvodi u bit fenomena fantastike u književnosti.

Kada govorimo o pripovjedaču, u fantastičnim pripovijestima pripovjedač obično kaže *ja*, a kako bi se poistovjećivanje s likom olakšalo, pripovjedač je *prosječan čovjek* u kojemu se svaki čitatelj može prepoznati. (Todorov, 1987: 90) Pavličićev pripovjedač je jednostavan i jasan, njegovi komentari samo поближе opisuju situaciju u kojoj se likovi nalaze, baš kao čitatelj koji iz prikrajka prati Mihovila.

Todorov tvrdi kako se pojam fantastičnoga određuje se odnosom prema pojmovima stvarnoga i imaginarnoga. Louis Vax kaže kako fantastične pripovijesti predstavljaju nama slične ljude koji žive u stvarnom svijetu kao i mi, a iznenada se nađu u prisutnosti neobjašnjivoga. (Todorov, 1987: 30) Cijela diskoteka tada se našla u prisutnosti neobjašnjivoga pa zakoračila u zid, a čitatelj u fantastiku.

U *Večernjem aktu* takvi se događaji doziraju vrlo pažljivo i nižu po načelu gradacije: od poznatog prema nepoznatom, od mogućeg prema nemogućem, od vjerojatnog prema nevjerojatnom.

Čitatelj postaje svjestan sudaranja dviju stvarnosti, dvaju literarnih kodova. Natprirodna zbivanja ostaju bez racionalnog objašnjenja, a time se potvrđuje misao najistaknutijeg teoretičara fantastike Todorova da je ključ fantastike u samom čitateljskom procesu. (Nemec, 1994: 20)

Kraj je dvosmislen, Mihovilova ideja o svijetu koji se falsificiranjem mora promijeniti nudi se čitatelju kao mogući putokaz u interpretaciji.

Neodlučnost je glavni faktor fantastike, potpuna vjera ili nevjera odvela bi nas izvan fantastike. Čitateljeva neodlučnost prvi je uvjet fantastičnoga. (Todorov, 1987: 43) U prilog *neodlučnosti* kao jednom od glavnih faktora ide i dodatak na kraju romana u obliku kratkih pisama između izdavača i pisca. Naime, roman završava spoznajom o tome da autor nije poznat.

Poštovani družo Crnkoviću, pažljivo sam pročitao otiske koje ste mi poslali i veoma su mi se sviđjeli. Mogu to reći zato što ja nisam autor toga teksta; niti sam vam poslao rukopis, niti sam potpisao ugovor. Tekst je zanimljiv, a događaji koji ga, eto, prate, svjedoče da se može i ne radi o čistoj fikciji, odnosno literaturi. Pitam se, doduše zašto su upravo mene izabrali, ali nemam ništa protiv da se knjiga izda pod mojim imenom, s tim da se uz nju objavi i ovo moje pismo, iz kojega će biti jasno da ja nisam autor. O ostalome usmeno. (Pavličić, 1999: 227).

Komparativna analiza

Ako bismo Gogoljevu halucinaciju nazvali sudarom zbilje i fantastike mogli bismo pronaći sličnost odnosno razliku s *Večernjim aktom* – taj sudar u *Gogoljevoj smrti* odvija se u glavi jednog lika, dok kod se u *Večernjem aktu* odvija u glavi čitatelja.

Prostor je uobičajen, grad Zagreb u svojim interijerima i eksterijerima. Budući da se radi dijelom o kriminalističkom romanu radnja se odvija brzo na uskom prostoru za razliku od *Pacifika* ili *Atlasa oblaka* koji pokušavaju procesuirati širok spektar događaja na mnogo lokacija.

Odnos između likova je jednostavan, minimaliziran u svrhu isticanja događajnosti, nema sukoba. Taj odnos jedna je od glavnih poveznica *Večernjeg akta* i ostalih predložaka.

U *Pacifiku* čitateljeva pozornost usmjerena je na sukob likova, ideja, teorija. Prvi primjer je, gore već ispisan *sukob* Johna Colda i Heata oko Satje, koji je vrlo jasno izražen. Drugi temeljni sukob je između dobra i zla – Budarh kao organizacija koja donosi ultimativno dobro.

Atlas oblaka također donosi sukob dobra i zla, on svodi sveukupno dosadašnje iskustvo čovjeka na podjelu između dobra zla, kao što je već ispisan posebno u likovima Sonmi-451 i Zacharya.

Gogoljeva smrt završava pobjedom Gogolja kao simbola dobra nad Slavom kao simbolom zla. Drama nudi rješenje u obliku smrti kao i *Atlas oblaka*, *Satja u Pacifiku*, ali nikako smrti kao predaje, nego smrti kao žrtva za viši cilj.

Augustovska noć, *Heliopolis* i *Man in the moon* zadržavaju sukobe u glavi subjekta, njihovi subjekti još nisu sposobni iznaći rješenje, ali sukob drže u sebi.

Večernji akt nema takav sukob i po tome se njegova fantastika razlikuje od ostalih.

HELIOPOLIS

Kaštelanova kratka priča podvrgnuta je lirskoj afektivnosti i introspekciji, odnosno maštovitom kolažu svevidećeg divljeg oka. Kaštelanove prozne tekstove moguće je razumijevati isključivo kao izrazne čestice jedne raspršene svijesti. Baš kao što mu se pjesnički slog ponekad rasipa i rastače u ulančanim rečenicama, tako mu se i prozni nerijetko rasipa i drobi iz naizgled nepovezanih rečenica. Cjelina priče, fenomenološki rečeno, cijelorna je bit ljudske sudbine. Kaštelanove rečenice pune su metaforičkih preskoka karakterističnih za pjesništvo iz hrvatske Druge moderne.

Napisao je četrnaest priča sabranih u knjigu *Čudo i smrt* iz 1961. godine kojoj se kasnije pridružuje i *Uznesenje zmije* iz 1976. Svaka od priča obilježena je nejasno obilježenim prostornim, vremenskim, i uzročno-posljedičnim podacima. Kaštelanova lelujava slika svijeta. Nema čvrsto oblikovanih tema, pojedinačno prepoznatih temeljnih problema, fabularnog tijeka.

Može se uvjetno govoriti o temama iskona, slobode, ljubavi, rata, smrti, tj. više o idejama u kojima se nalazi čovjekova sudbina.

Ante Stamać dijeli priče na tri dijela, a *Heliopolis* stavlja u prvu skupinu lirskih ispričovijedanih zgoda svijeta temeljenih na mitskom prokletstvu prostora. Kaštelan je vrijedan bilježnik narodnih predaja. Vjeran je simbolima što su ih usmenim putem prenosile legende, priče i pjesme. Ti su simboli konj u planini, mrtvo dijete, more što je tu blizu, ali nedohvatno, posječen jablan, okrutno nasilje, svjetlost. Pjesnikov se san o slobodi iz pjesništva u prozi rasplinjuje. (Stamać, 1999: 1501)

Kaštelan stavlja na dnevni red hrvatske književnosti fantastiku slutnji, a ne događaja. Nadrealno je sadržano u jeziku, u pjesničkim prisposodobama kojima iznosi na javu inkongruentne slike jedne besmislene predodžbe svijeta koja se neprestance ponavlja u ljudskoj svijesti kao neki daleki odjek

nekog primordijalnog iskustva. Izbrisane su granice između sna i jave, između priča i krika. Poetsko ulazi u prozno, priča se pretvara u metaforu opsesivnoga. (Donat, 1975, 30)

Komparativna analiza

Tijekom čitanja priče pokušavamo na temelju prosječnog čitateljskog iskustva *popratiti* priču. Nakon pročitano, skloni smo se vratiti na priču i pokušati pronaći ključ po kojemu priču čitati. Donatu u prilog, cijelo vrijeme slutimo rješenje, konačno uobličenje priče, ali ostajemo na slutnji jer rješenje nam nije servirano, a nismo dobili ni perspektivu ili poveznicu pomoću koje ćemo iznaći rješenje za pročitani tekst. Kaštelanova priča hermetički je zatvorena. Jednostavno, u priči se ne može ni za što uhvatiti kako bi se povezalo s ostalim predlošcima. Možda se može povezati prostor kamene, mirne terase i Ujevićeve sobe u potpunoj tišini kao prostornu sličnost, ali mislim da ova fantastika čvrsto odbija svaku poredbu s ostalim predlošcima. Šufflayev, kao i Mitchellov svijet savršeno funkcioniraju. *Heliopolis* je na sintaktičkoj razini posve jasan, ali na značenjskoj vrlo nejasan ili potpuno nerazumljiv, za razliku od *Pacifika* koji je vrlo jasan na obje razine.

Mogli bismo reći da u *Atlasu oblaka* imamo dijametralno suprotnu zbunjenost u odnosu na *Heliopolis*. Roman nudi pregršt informacija, poveznica na koje bismo mogli kliknuti u pokušaju da kao čitatelji stvorimo zaokruženu priču, uspjeh ćemo to tek uz više čitanja.

Fantastika je u *Heliopolisu* smještena u sličan prostor kao ona u *Gogoljevoj smrti*, *Večernjem aktu*, *Augustovskoj noći*, *Man in the moonu* – obična kamena terasa. U *Pacifiku*, ona je smještena nekako logično, jer se na neki način i očekuje da je fantastika nerazumljiva i različita od svijeta koji okružuje čitatelja, nepoznat, izmišljen svijet, likovi koji uz pomoć znanosti i raznih drugih, neobičnih metoda rješavaju probleme. Kao što je već ispisano u radu, to je i donijelo *Pacifiku* status prvoga hrvatskog znanstveno-fantastičnog romana. *Atlasu oblaka* također je smještena u nepoznate svjetove – daleke budućnosti ili davne prošlosti.

Kaštelan u običan čitateljev svijet, u svakodnevni prostor, u svijest, postavlja nadrealno pod *krinkom* promišljanja o smislu. Kod Gogolja i Ujevića radi se o daleko jasnijoj slici, promišljanju, pokušaju odgovaranja, pa i odgovaranja – metafizičkog objašnjenja čovjekove sudbine. Kao što sam već spomenuo, *Heliopolis* sluti taj problem, ali ga odbija riješiti, nije u mogućnosti. Moglo bi se poigrati i reći kako ga je Kaštelan upravo tako i riješio, tj. predstavio svoj *vid* fantastičnoga. Znanost ga nije riješila, taj problem, do danas, nema rješenja.

AUGUSTOVSKA NOĆ

Ovaj diplomski rad uključuje i dvije pjesme kao predloške. Prva od njih je *Augustovska noć*, Tina Ujevića.

Lirski subjekt je u sobi, nije otišao religiji ni razvratu. Našao se u tišini tamne sobe, pokušava doći do spoznaje. Pokušava sabrati svijet. Najbolje se to iščitava u stihovima u kojima se subjekt ispruži *od glave do pete*.

Ovako protegnut, od tjemena do nožnog prsta,
slutim da živim, kvasac u kaosu stvari,
i nagi žmarak osjećam, kroz kičmu, preko krsta
moje golote i smrada do toplog srca stvari. (Ujević, 1998: 98)

U naslovu se pojavljuje motiv *Augustovske noći*, vruće, teške u kojoj se teško usniva, a onda na um dolazi sve, i dobro i loše:

Meni je vruće, ali je noćas sunce sa mnom,
žarko i ugaslo, iskra u svakoj tački zida.
Sunce u sobi! I u svom kutiću tamnom
pohodit će me čudom milost i uskrs vida. (Ujević, 1998: 98)

Subjekt je strukturno izražen a prostor potpuno uobičajen – soba. Pronalazim sličnost, odnosno razliku s *Pacifikom* i glavnim junacima koji znaju živjeti i imaju smisao. Ovdje lirski subjekt *sluti* da je život u kaosu. Potpuna suprotnost u opisivanju svijeta.

Lirski subjekt se nada da će mu neka *spoznaja zaviriti u sobu, pohodit će ga čudom milost i uskrs vida*. U tome se razlikuju *Gogoljeva smrt* i *Augustovska noć*. Gogolja ne će posjetiti spoznaja, on je propao, umire, smrt je njegova spoznaja. Mogao bih se, prema Donatovim riječima, ovdje nadovezati na Kaštelanovu fantastiku slutnje, tj. na sličnost pjesme i *Heliopolisa* jer subjekt promišlja, sluti, ali ne može se stvoriti zaokružena slika, smisao. Sve ipak ostaje na slutnji, iako je Ujevićev subjekt puno mirniji u kaosu, on kao da prihvaća kaos, kao da može opstati u njemu, nema potrebe izmisliti nešto novo, on je na neki način uspio obuhvatiti kaos za razliku od *Heliopolisa*. U tome je Ujevićev subjekt različit od ostalih predložaka u ovom radu. On je u kaosu, ali u njemu funkcionira za razliku od Kaštelanovog pokušaja, a Donadinijevog smrtnog rješenja.

Sebe, a i druge može sagledati u svijetu u kojem postoji. Jedini je problem nedostatak jasnih znakova fantastike. Subjekt sluti rješenje što ga vraća na sličnost s *Heliopolisom*, fantastikom slutnji, a i potvrđuje se teza o fantastičnom, a opet različitom u predloženim djelima.

MAN IN THE MOON

Man in the moon

My daddy was an astronaut

That's what I was often taught

My daddy went away to soon

Now he's living on the moon

Hang on to me people we're going down

Down among the fishes in an absence of sound

It's the presence of distance and it's floating in time

It's lack and it's longing and it's not very kind

Sitting here scratching in this rented room

Scratching and atapping to the man in the moon

About all the things that I've been taught

My daddy was an astronaut¹⁵

Posljednji je predložak u ovome radu tekst pjesme *Man in the moon*, rock skupine *Grinderman*. Poezija i alegorija prema Tzvetanu Todorovu dva su susjedna žanra fantastici. Todorov tvrdi kako se fantastično ne suprotstavlja poeziji, nego čini samo jedan

¹⁵ http://www.grinderman.com/uploads/61_singlePage.jpg (22. kolovoza 2016.)

dio šireg skupa. (Todorov, 1987: 81-92) Nadalje, pjesničke slike nisu opisne, da se moraju čitati u ravnini lanca riječi koje one čine u njihovoj doslovnosti. Pjesnička slika je kombinacija riječi, a ne stvari i beskorisno je prevoditi te kombinacije u osjetilne spoznaje. Zato je poetsko čitanje opasno po fantastično. Ako, čitajući tekst, svaku njegovu rečenicu promatramo kao semantičku kombinaciju, fantastično se ne će moći pojaviti. Iz tog razloga fantastično može postojati samo u fikciji, poezija ne može biti fantastična. (Todorov, 1987: 65)

Todorov upozorava kako se fantastika mora čitati određenim receptom kako ne bi skliznuli u alegoriju ili poeziju. (Todorov, 1987: 160) Književnosti je svojstveno da je njeni čitatelji uvijek iznova tumače pa je neizbježno da i poeziju ponekad protumače kao fantastičnu. Možda je prigodniji termin *metafizička poezija* koja se prvi put pojavila u 17. stoljeću u Engleskoj, svoje ponovno oživljenje doživjela u 20. stoljeću kada je o njoj pisao Thomas Stearns Eliot. Karakteristike metafizičke poezije poput ispunjenosti onostranim stvaraju zbunjenost kod čitatelja, također metafizička poezija odlikuje se naoko jednostavnim jezikom, čudnim imaginarijem, a često sadrži i kompleksno promišljanje o nekoj temi. Sam naziv *metafizička* otkriva temeljno pitanje ovakve poezije – poslije fizičkog iskustva.¹⁶

Nadalje, Todorov utvrđuje odnos fantastičnoga prema žanru poezije i alegorije. Kaže kako je neophodan uvjet za postojanje fantastičnoga povezanost fantastike s fikcijom i doslovnim značenjem: nisu uvijek fikcija i doslovno značenje povezani s fantastičnim, ali je fantastično uvijek povezano s fikcijom i doslovnim značenjem. Zaključuje kako fantastično traži reakciju na događaje onakve kakvi su oni u svijetu koji se opisuje za razliku od poezije. Iz tog razloga fantastično može postojati samo u fikciji, poezija ne može biti fantastična, fantastično podrazumijeva fikciju. Što se tiče žanra alegorije, autor kaže da ako ono što čitamo opisuje nadnaravni događaj i ako zbog toga riječi treba shvatiti u nekom drugom smislu, koji nas, opet, upućuje na nešto što uopće nije nadnaravno, za fantastično tada mjesta više nema. (Todorov, 1987: 81-92)

Naslov pjesme *Man in the moon* je progresivan odnosno ima funkciju najavljanja teme, daje informaciju da se u pjesmi govori o subjektu koji nije prisutan u zemaljskom životu.

¹⁶ <https://www.britannica.com/art/Metaphysical-poets> (28. kolovoza 2016)

Naime, čovjek na mjesecu je naziv za oblik na mjesecu koji se katkada može vidjeti, a sličan je čovjeku.

Subjekt je strukturno izražen pa se može govoriti o subjektu strukturiranoj lirici. Pjesma se može podijeliti na dva dijela: u prvom subjekt zaista vjeruje u priču o njegovom ocu na mjesecu, u drugom subjekt govori kao odrastao čovjek koji je saznao istinu, a sada se dvoumi je li laž o njegovom ocu zaista bila olakotna okolnost.

Prostor u pjesmi je uobičajen – iznajmljena soba, kao i u *Heliopolisu*, *Gogoljevoj smrti*, *Večernjem aktu*, *Augustovskoj noći* u fokusu je psihičko stanje subjekta.

Pjesme *Augustovska noć* i *Man in the moon* u potpunosti se uklapaju koncept metafizičke poezije. Kao i kod Donadinija, ne putuje se astralnim stazama. Čovjek je suočen s vlastitom morom. Njega ne muči kozmos, već on sam.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Nalazi li se s one strane pakao ili raj – a možda i oboje ili, pak, nešto treće? Pitanje zahtijeva nedvosmislen odgovor, a fantastika opet odgovara pitanjima. Književna fantastika nudi novu sažetost koja je ponekad toliko radikalna da joj je smisao teško odrediti u odnosu na poznato.

Književni tekst koji se svojim likovima i događajima odvaja od postojeće stvarnosti, neprojenim varijacijama od čudovišta preko slutnje i nadrealizma do napredne znanosti koja uništava čovječanstvo, može se nazvati fantastičnim tekstom. Fantastična književnost posjeduje uvid u znanost, umjetnost, kulturu, povijest – takozvane zalihe realnoga svijeta, nadograđuje ih, ona „vidi“ nevidljivo, označuje nepostojeće.

Fantastika potječe iz dubine mitske i religiozne svijesti, potom preko narodnih predaja i legendi ulazi u književnost i druge umjetnosti. Sveto o kojem govori mit, daje jeziku mita moć i jezik kao takav djeluje na čovjeka. Dakle, rezultat djelovanja svetog na čovjeka dobivanje je moći, a rezultat djelovanja jezika na čovjeka suprotan – čovjek njime gubi svoju moć, rađaju se strah, neznanje i nemoć. Dolazi se do područja koje otvara prostor za stvaranje predodžbi i nadnaravnih rješenja, a u dosluhu s mitom. (Kuvač – Levačić, 2013: 25)

Rikard Jorgovanić drži se rodonačelnikom fantastičnog proznog modela pa tako od druge polovice 19. stoljeća naći će se fantastike kod gotovo svih važnijih hrvatskih pripovjedača. Junaci hrvatske fantastične književnosti opijeni su morom, njihov je život put kroz košmar kojemu ne mogu izbjeći.

Fantastično je tako putovalo tekstovima Gjalskog, Leskovara, Šopa, Kaleba i Marinkovića do procvata hrvatske fantastike sedamdesetih godina i takozvanih *borgesovaca* Pavličića, Tribusona, Jelačića Bužimskog, Čuića i drugih.

U radu se iščitavaju i dva znanstvenofantastična romana – *Na Pacifiku god. 2255. i Atlas oblaka*. Donat smatra da je znanstvena fantastika odjek kategoričkog imperativa vremena, romaneskna primjena tehnike i znanosti kojoj je glavni cilj udaljavanje od poezije prema racionalnosti. Istraženi autori pokazali su u dva predložena romana da nikako nisu pisci takozvane *konfekcijske* proze. Sigurno je da njihovo zamišljanje budućeg stanja civilizacije s izrazitom problematikom prilagodbe na radikalno promijenjene uvjete života s optimističnim ili, pak, izrazito pesimističnim zaključcima ne izaziva samo veliko zanimanje, nego često zadire u bitne probleme suvremenog života. (Solar, 2005: 142)

U ovom radu utvrđena je podjela između *vanjske i unutarnje fantastike*. Tako kao primjere *vanjske fantastike* izdvajam *Pacifik i Atlas oblaka* – njen svijet je u potpunosti izmišljen, likovi se ne iščuđuju događajima i žive u zatvorenom svijetu paralelnom čitatelju.

Unutarnja fantastika utvrđena je u *Helipolisu, Augustovkoj noći, Man in the moon-u, Gogoljevoj smrti* – likovi, akteri takve fantastike smješteni su u sasvim uobičajene i jednostavne prostore vrlo slične onima u kojima se nalazi i sam čitatelj, njihova fantastika otkriva se na psihemskoj razini, a može utjecati i fizički na likove kao u *Gogoljevoj smrti*.

Pavličić u *Večernjem aktu* sudara fantastiku i zbilju. U glavi čitatelja izaziva pomutnju. Dominacija fantastike nad zbiljom očituje se tako što zbilja služi samo kao okvir za uvođenje paranormalnoga, a time dovodi i cijelu povijest u pitanje. (Oraić Tolić, 1997: 112) U istraživanom romanu *Večernji akt* mladić Mihovil falsificira dokumente, predmete, ali i prirodne pojave, alternativne svjetove i osobe – samoga sebe. Na samome kraju, u Dodatku, odnos zbilje i fikcije potpuno se gubi jer je sugerirano da je roman koji ste upravo pročitali falsifikat. Time se briše razlika između zbilje i fikcije, istine i laži, mogućega i nemogućega.

Nadalje, u radu je utvrđena opreka između semantički otvorene i zatvorene fantastike. Romani *Atlas oblaka i Pacifik*, pokušavaju poslati jasnu poruku, *Gogoljeva smrt* kao i *Augustovska noć* te

Man in the moon čitatelji ostavljaju otvoren put čudesnoga i metafizičkog objašnjenja čovjekove sudbine.

S druge strane, Kaštelan u svom *Heliopolisu* stavlja na dnevni red hrvatske književnosti fantastiku slutnji. Nadrealno je sadržano u jeziku, u pjesničkim prisporodobama kojima iznosi na javu inkongruente slike jedne besmislene predodžbe svijeta. Izbrisane su granice između sna i jave, između priča i krika. Poetsko ulazi u prozno, priča se pretvara u metaforu opsesivnog. *Heliopolisu* više pristaje termin *nadrealno*, nego *fantastično*. Značenjski, *Heliopolis* je potpuno semantički zatvoren. Prosječni čitatelj mogao bi danima iščitavati što to *Heliopolis* sluti, ali bez rezultata.

Fantastika na neki način pomiče granice zbilje i iskustva. Poriv prema novome i nepoznatome koji je uvijek poticao pjesničku imaginaciju, u fantastičnoj književnosti postaje temeljnim stilskim pravilom. Podijeli li se književnost na tradicionalnu, realističku i modernu (postmodernu), da bi se mogla uvidjeti razlika fantastičnoga, odnosno njezina svrha i cilj, vidi se kako ona redovito upućuje na napuštanje svijeta realizma da bi poučila, šokirala, kroz određeni simbol, figuru, odnos kroz vizionarske slike kako je ljudski život kaotičan, a fantastika tvori prihvatljiv, ma koliko god upitan poredak.

Kako je fantastično nemjerljivo i autonomno, označeno odsutnošću objektivne korelacije, njegove granice zapravo iskušava svatko za sebe.

IZVORI I LITERATURA

Izvori:

1. Grinderman. *Man in the moon*, http://www.grinderman.com/uploads/61_singlePage.jpg (22. kolovoza, 2016.)
2. Kaštelan, Jure. 1975. *Heliopolis*, u: Branimir Donat, *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Zagreb : Sveučilišna naklada Liber
3. Mitchell, David. 2012. *Atlas oblaka*, Zagreb : Vuković & Runjić
4. Pavličić, Pavao. 1999. *Večernji akt*, Zagreb : HENA COM

5. Pet stoljeća hrvatske književnosti. 1970. Ljubo Wiesner, Nikola Polić, Ulderiko Donadini, Zagreb : Matica hrvatska
6. Šufflay, Milan. 1998. Na Pacifiku god. 2255.: metagenetički roman u četiri knjige, Zagreb : Prosvjeta
7. Ujević Tin. 1998. Izabrane pjesme, Zagreb : Naklada Bulaja

Literatura:

1. Batušić, Nikola. 1980. Pokušaj tematsko-dramaturgijske analize drame Gogoljeva smrt, Scena, XVI, br. 4
2. Chavelier, Jean, Gheerbrandt, Alain. 1983. Rječnik simbola, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
3. D'Amassa, Don. 2005. Encyclopedia of Science Fiction, New York, Facts on paper
4. Donat, Branimir. 1984. Ulderiko Donadini, Zagreb : Sveučilišna naklada Liber
5. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. 1953. Braća Karamazovi, Zagreb: Matica hrvatska
6. Franić, Ante. 1972. Ulderiko Donadini : (1894-1923), Zagreb : JAZU, Razred za suvremenu književnost
7. Hećimović, Branko. 1976. 13 hrvatskih dramatičara, Zagreb : Znanje
8. Horvat, Josip. 1965. Hrvatski panoptikum, Zagreb : Stvarnost
9. Hume, Kathryn. 1984. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature, London : Routledge
10. Jackson, Rosemary. 1998. Fantasy: The Literature of Subversion, London : Routledge
11. Kravar, Zoran. 2010. Kad je svijet bio mlad, Zagreb : Biblioteka Ubiq
12. Kuvač-Levačić, Kornelija. 2013. Moć i nemoć fantastike, Split : Književni krug Split
13. Landripet, Ivan. 2004. Orwellova 1994. Aktualnost distopijskog predloška I implikacije novootkrivenog "djela", Diskrepancija, sv. 5, broj 9
14. Maskalan, Ana. 2006. Žene i znanstvena fantastika: analiza britanske i američke ZF-književnosti., u: Sociologija sela, 44 (2006.) 174 (4): 461-483
15. Mihaljević, Nikica. 1998. Prvi znanstveno-fantastični roman u povijesti hrvatske književnosti, pogovor u knj. Milan Šufflay, Na Pacifiku god. 2255., Zagreb : Prosvjeta
16. Merlin, Branko. 2000. Ponešto o Kini u Šufflayevu romanu *Na Pacifiku god. 2255.*, u: Trava od srca. Hrvatske Indije II, Zagreb : Hrvatsko filološko društvo
17. Nemeć, Krešimir. 1998. Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine, Zagreb : Školska knjiga

18. Nemeć, Krešimir. 1997. Prvi hrvatski science-fiction, *Croatica*, 27, 45/46
19. Nemeć, Krešimir. 1994. Većernji akt Pavla Pavličića ; Mor Đure Sudete, Zagreb : Školska knjiga
20. Oraić Tolić, Dubravka. 1997. Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna, Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
21. Pavičić, Jurica. 2000. Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija, Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta
22. Pogačnik, Jagna. 2012. Kombajn na književnom polju, Zagreb : Naklada Jesenski i Turk
23. Pšihistal, Ružica. 2014. Renesansa alegorije, *Osijek: Anafora I* (2014) 2, 277–285.
24. Rabkin, S. Eric. 1977. *The Fantastic in Literature*, NY : Princeton University Press
25. Relja, Adriana. 2013. Znanstvena fantastika kao kritika društva - Distopična budućnost kao posljedica sveobuhvatne tehnologizacije, Zagreb : Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za sociologiju
26. Selaković, Milan. 1970. Ulderiko Donadini, u: Ljubo Wiesner, Nikola Polić, Ulderiko Donadini, Zagreb : Matica hrvatska
27. Slabinac, Gordana. 1993. Povuci crnog mačka za rep, ili o dešifriranju fantastičnog, *Republika : časopis za književnost*, br. 1-2
28. Slabinac, Gordana. 1995. Fantastički impuls moderne književnosti, *Republika : časopis za književnost*, br. 3-4.
29. Solar, Milivoj. 1977. Teorija književnosti, Zagreb : Školska knjiga
30. Stamać, Ante. 1999. O proznom i dramskom djelu Jure Kaštelana, *Forum*, 38, 10/12
31. Suvin, Darko. 2010. Metamorfoze znanstvene fantastike, Zagreb : Profil
32. Suvin, Darko. 1965. Od Lukijana do Lunjika, Zagreb : Epoha
33. Šejić, Rafaela. 2005. Aspekt vremena u romanima E. Zamjatina *Mi* i Georgea Orwella *1984.*, Zadar: *Croatica et Slavica Iadertina* (I)
34. Todorov, Tzvetan. 1987. Uvod u fantastičnu književnost [prev. Aleksandra Mančić-Milić], Beograd : Pečat
35. Zidić, Igor, Donat, Branimir. 1975. Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva, Zagreb : Sveučilišna naklada Liber

Internetski izvori:

1. http://www.skole.hr/podsjecamo?news_id=2926 (23. srpnja, 2016.)
2. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67356> (23. srpnja, 2016.)
3. <https://www.britannica.com/art/Metaphysical-poets> (28. kolovoza, 2016.)
4. <https://geek.hr/znanost/clanak/distopijska-fikcija/> (5. svibnja, 2017.)