

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Odsjek za kroatistiku

Zagreb, lipanj 2016.

**Južnoslavenska fantastična kratka proza sedamdesetih godina 20. stoljeća
(poredbena analiza)**

DIPLOMSKI RAD

23 ECTS boda

Mentor: dr. sc. Ivica Baković

studentica: Kornelija Klarić

Komentor: doc. dr. sc. Suzana Coha

Kazalo:

1. Uvod.....	2
2. Povijesni pregled začetaka fantastične književnosti.....	3
2. 1. Definiranje pojma <i>fantastika</i>	5
2. 2. Pojava fantastične književnosti sedamdesetih godina 20. stoljeća u južnoslavenskim književnostima.....	14
2. 3. Razvoj kratke priče u južnoslavenskim književnostima.....	19
3. Organizacijska struktura zbiraka.....	22
3. 1. <i>Talhe ili Šedrvanski vrt</i> Irfana Horozovića.....	22
3. 2. <i>Mehanika noći, spisi</i> Drage Kekanovića.....	25
3. 3. <i>Lađa od vode</i> Pavla Pavličića.....	27
3. 4. <i>Noćni fijaker</i> Vlade Uroševića.....	29
4. Tematologija fantastičara.....	34
4. 1. <i>Talhe ili Šedrvanski vrt</i> Irfana Horozovića.....	34
4. 2. <i>Mehanika noći, spisi</i> Drage Kekanovića.....	36
4. 3. <i>Lađa od vode</i> Pavla Pavličića.....	38
4. 4. <i>Noćni fijaker</i> Vlade Uroševića.....	42
5. Funkcija prostora i vremena pripovijedanja u zbirkama.....	44
5. 1. <i>Talhe ili Šedrvanski vrt</i> Irfana Horozovića.....	44
5. 2. <i>Mehanika noći, spisi</i> Drage Kekanovića.....	46
5. 3. <i>Lađa od vode</i> Pavla Pavličića.....	48
5. 4. <i>Noćni fijaker</i> Vlade Uroševića.....	50
6. Funkcija likova u zbirkama.....	53
6. 1. <i>Talhe ili Šedrvanski vrt</i> Irfana Horozovića.....	53
6. 2. <i>Mehanika noći, spisi</i> Drage Kekanovića.....	54
6. 3. <i>Lađa od vode</i> Pavla Pavličića.....	55
6. 4. <i>Noćni fijaker</i> Vlade Uroševića.....	56
7. Zaključak.....	59
8. Sažetak.....	62
9. Literatura.....	63

1. Uvod

Tema diplomskog rada je poredbena analiza južnoslavenske fantastične kratke proze sedamdesetih godina 20. stoljeća. Poredbena analiza temeljit će se na ovim djelima: *Šedrvanski vrt ili Talhe* (1972) Irfana Horozovića (1947), *Mehanika noći, spisi* (1971) Drage Kekanovića (1947), *Lađa od vode* (1972) Pavla Pavličića (1946) i *Noćni fujaker* (*Нокћуот најмон*, 1972) Vlade Uroševića (1934). Na temelju ovih tekstova rad će nastojati pokazati kako je fantastična kratka proza sedamdesetih godina 20. stoljeća imala znatan utjecaj na kasnije postmodernističke pisce. Začeci same fantastike, smatrala se ona žanrom ili stilom pisanja, potječu još iz razdoblja antike, a kroz povijest se fantastika u književnosti nekoliko puta isticala svojom važnošću. U južnoslavenskim književnostima javlja se u trenutku kada se u piscima budi potreba za novim načinom pisanja. Upravo zbog toga rad će se zasnivati na ključnim književnoteorijskim pojmovima, ali i povijesnim događajima koji su se odvijali tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća kada je fantastična književnost dosegla svoj vrhunac popularnosti. Neki kritičari, poput Branimira Donata, Velimira Viskovića i Jagne Pogačnik, smatrali su fantastiku važnom te su u svojim osvrtima isticali zajedničke odlike i stilove tzv. generacije fantastičara. Irfan Horozović, Drago Kekanović i Pavao Pavličić 70-ih godina književno su stvarali u Zagrebu dok je Vlada Urošević većinom objavljivao svoja djela u Skoplju i Beogradu. Rad će nastojati pokazati zajedničke odlike njihovih prvih zbiraka, ali i temeljne razlike u organizaciji i stilu pisanja. Iako prevladava mišljenje kako je fantastika oduvijek bila niže rangirana od ostalih žanrova, južnoslavenska fantastična kratka proza doživjela je obrat 1969. godinom kada je u *Studentskome listu* na vlast došla nova redakcija, a onda definitivno i 1976. godine kada su objavljene prve antologije hrvatskih i južnoslavenskih fantastičnih priča čime je fantastika ostvarila značajno mjesto u književnosti.

2. Povijesni pregled začetaka fantastične književnosti

Nemoguće je sa sigurnošću odrediti kada se javlja fantastična književnost u južnoslavenskim literaturama, ali zasigurno je da korijeni fantastike sežu još od usmene književnosti. U razdoblju romantizma usmena književnost zajedno s fantastikom postaje jedna od ključnih elemenata gotovo svih lirskih i proznih djela. Jagna Pogačnik u svojoj antologiji fantastičnih priča *Prodavaonica tajni* navodi Rikarda Jorgovanića (1853-1880) utemeljiteljem hrvatske fantastične proze, a njegove priče *Ljubav na odru* i *Stella Räva* nezaobilazne za svakog proučavatelja fantastične književnosti (Pogačnik, 2001: 6). Borislav Pavlovski i Lidija Kapuševska-Drakulevska začetke fantastike u makedonskoj književnosti pronalaze u opusu Marka Cepenkova (1829-1920), jednog od najznačajnijih makedonskih folklorista i sakupljača usmene proze u 19. stoljeću (prema: Pavlovski, 1998: 269; Kapuševska-Drakulevska, 1998: 49). Korijenima srpske fantastike Sava Damjanov u svome djelu *Vrtovi nestvarnog* (2011) smatra romanopisca Milovana Vidakovića (1780-1841) koji je oniričku fantastiku prvo opjevao u spjevovima, a zatim ih prenio u svoju prozu (Damjanov, 2011: 66). Branimir Donat u svome djelu *Hodočasnik u labirintu* (1986.) navodi kako se pojava fantastične književnosti u smislu nove oblasti književnosti ne odnosi na posve novu književnost već na njeno supostojanje kroz prošlost s drugim književnostima koje su se protezale kroz suvremenost i nastavljale dalje u budućnosti. Začeci fantastike u južnoslavenskoj literaturi javljaju se prvo u usmenoj književnosti, a kasnije i kod pisaca iz razdoblja romantizma koji su bili žestoki pobornici opisivanja socijalne zbilje (isto: 93). Fantastična književnost polazi od pretpostavke da istina nije ono što čovjek zna nego ono što on jest te zbog toga fantastiku i ne zanima objektivna istina već ono što je izvan nje. Neda Pinterić fantastiku definira kao prostor igre koja se odvija između stvarne građe naše svakodnevice i duhovne građe. Tu građu čitatelj može graditi po vlastitoj volji, a da prilikom te gradnje nadstvarnoga građa ostane vjerodostojna zbilji, da je opisuje i ucrtava u vijekove (Pinterić, 1972: 5). Fantastika i fantastično kao termini nastali su od grčke riječi *fantastikos* što bi označavalo biti sposoban predočavati, tvoriti slike, ali da je vezano za *fantasiu* koja označava predstavu, predodžbu ili uobrazilju (Pavičić, 2000: 34). Termin je u estetiku uveo Platon koji je fantastičnu umjetnost suprotstavio imitativnoj umjetnosti. U antičkoj filozofiji ljudska sposobnost doživljavanja shvaćala se kao doživljavanje senzacija na rascjepu čula i intelekta, iako u njoj nije postojala neka autohtona stvaralačka aktivnost. Prema Platonu fantastična je književnost proučavala predodžbe nečega što je slično dok je imitativna umjetnost bila orijentirana na oslikavanje ili *eikastike*. Kroz povijest termin se dalje

pojavljivao kod filozofa mističara koji su u fantaziji našli opravdanje svoga postojanja (Donat, 1986: 98). Aristotel je u svojoj *Metafizici* fantaziju shvaćao kao prvi korak čovječanstva čijoj je domeni pripadala sjena svjesnog (isto: 100). Kvintilijan je napisao u djelu *O Retorici* kako fantazija izaziva duhovnu zbunjenost jer je njena snaga moral, a odgovornost obaveza dok je znanost ne vrednuje već samo objašnjava. Međutim, filozofi nisu bili blagonakloni prema fantastičnom: i sam Aristotel smatrao je realistične drame boljima od onih u kojima su postojali dijelovi fantastike poput *deus ex machina*. Za Platona se zna kako on književnosti nije uopće podilazio te ju je izgnao iz svoje *Republike* zato što je za njega bila samo sjena sjene i zato što su posljedica mimezisa bili osjećaji (Hume, 1996: 44). Ni kršćanstvo nije blagonaklono gledalo na fantastiku, ali zbog samog postojanja Raja i Pakla, njegovalo je alegoriju i ostale oblike fantastike za koje se smatralo da su odgovarale kršćanskome moralu: jedina prihvatljiva fantastika kršćanstva vezivala se uz hagiografije i životja (isto: 45). U kršćanstvu je fantastika bila dozvoljena samo ako je bila u službi vjere.

Kao svojstvo umjetničkog proizvoda fantastična književnost u Europi službeno se javlja u 18. stoljeću, u isto vrijeme kada Europa doživljava goleme političke i gospodarske promjene i kada se stvara građanski sloj koji je težio za preuzimanjem vlasti (Kapuševska-Drakulevska, 1998: 38). Tijekom 19. stoljeća fantastika i fantastično imali su pogrdno značenje u kulturama (Pavičić, 2000: 34): ruski pisac Visarion Grigorjevič Bjelinski (1811-1848) 1846. godine zabilježio je kako *fantastika ima mjesta samo u ludnici, ne u književnosti. Ona je u domeni liječnika, a ne pjesnika* (prema: Pogačnik, 1999: 341). Prije toga, u romantizmu taj žanr doživljava svoju potpunu afirmaciju (Kapuševska-Drakulevska, 1998: 40) zato što je romantizam svjesno zaronio u prostor fantastičnog. Pisci su u svojim djelima prikazivali tamne vode snova i sanjarija gdje im je jedina realnost bila jezik koji je sve proizvodio. Fantastičnost je u romantizmu počela slagati svijet koji se pojavljuje u našoj svijesti kao senzacija. Snovi su tada otkrivali jedan drugi prostor u drugom vremenu u kojima su pisac i čitatelj stvarali slike iz kojih su zračili energija, pokret i materijalnost, a zatim su ih, prema dominantnim tumačenjima, povezivali s mitskom podlogom koja je bila prisutna u ljudskoj svijesti, a koje ni sam čovjek nije bio svjestan (Donat, 1986: 117). Ta je književnost ponekad bila toliko radikalna da joj je smisao bilo teško odrediti u odnosu na poznato. Lidija Kapuševka-Drakulevska određuje sam početak svijesti o fantastičnoj književnosti knjigom poljskog autora Jana Potockog (1761-1815) i njegovim djelom *Rukopis nađen u Saragosi* (prvi dio objavljen je u Petrogradu 1804. godine, a drugi u Parizu 1813. godine). Fantastična književnost ne traga za izlazima u općenitosti već pribjegava nepredviđenom u nadi da će se tako sačuvati integritet književnosti u odnosu na socijalno-političke zahtjeve tadašnje Europe.

„Za romantičare fantastika je dakako bila organski pojam kojim su u djelima pokušavali izgraditi svijet na granici proze i lirike. U romantizmu pjesnički genij pokušao je oblikovati drugačiji svijet. U svojoj vječitoj težnji ka lijepom, on je pokušavao ukinuti zemaljske zakone i osloboditi vlastito biće kako bi ga smjestio u vlastiti prostor moguće istine.“ (Pinterić, 1972: 7). Pjesnički genij pokušavao je svojim snom osvijetliti jednu novu, višu zbilju, a nadilazeći prozaičnu svrhu pisanja za stvarne i profane ciljeve. pisci poput Jeana Paula Richtera (1763-1825), Edgara Allana Poea (1809-1849) i Ambrosea Biercea (1842-1914) umjetničku ljepotu tražili su u snažnom i čistom uzdizanju duše - nastojali su postići stanje obasjanja, lucidnosti i čiste duhovnosti gdje je zbilja u njihovome vlastitu prostoru dobivala novu, iracionalnu dimenziju (isto: 8).

2. 1. Definiranje pojma *fantastika*

Za Tzvetana Todorova fantastično je ono što zauzima vrijeme neizvjesnosti, kada se čitatelj ne može odlučiti je li nešto čudno ili čudesno: „Fantastično to je neodlučnost što je oseća biće koje zna samo za zakone prirode kada se nađe pred na izgled natprirodnim događajem“ (Todorov, 1987: 29). On je fantastično definirao u odnosu prema pojmovima stvarnog i imaginarnog. Fantastično je u suprotnosti prirode začudnog događaja. Neodlučnost se može razriješiti tako da se prihvati da taj događaj pripada stvarnosti ili da se čitatelj odluči da taj događaj nije pripadao stvarnosti. Fantastično omogućuje da se prekorače izvjesne granice koje su zapravo nedostupne ako se ne koristimo fantastičnim (isto: 161). Za Nedu Pinterić fantastika posjeduje vlastitu logiku koja ne vrijedi za zbilju jer se početak njezina puta nalazi uvijek izvan zakona iskustvene logike (Pinterić, 1972: 6). Slično određenje fantastičnog navodi se još u 19. stoljeću kod ruskog filozofa i mističara Vladimira Solovjeva (1853-1900). Za njega je postojala čudna pojava koja se mogla objasniti na dva načina: tipovima prirodnog i natprirodnog uzroka. Neodlučnošću čovjeka da odabere jedno od toga dvoga stvara se dojam fantastičnog (Todorov, 1987: 30). U francuskoj, engleskoj i njemačkoj literaturi također se može naići na slične definicije fantastičnog, iz čega zaključujemo da je osobit naglasak stavljen na razlikovno svojstvo fantastičnog, a ne na to da se fantastično odredi kao bit. Najveći problem kroz povijest bilo je odrediti pripada li fantastično polju

svojstva književnosti ili je ono zaseban žanr. U slavenskim jezicima ta je problematika olakšana jer postoji razlika između imenice fantastika i pridjeva fantastično (Pavičić, 2000: 35).¹ No ipak su postojale dvojbe oko toga je li fantastika svojstvo ili žanr. Zagovaratelji fantastike kao svojstva smatrali su kako je to područje široko te kako obuhvaća tekstove koji pripadaju pričama o duhovima, gotskome romanu, hororu, znanstvenoj fantastici, utopijskim tekstovima, dijelu detektivske proze itd. (Rabkin, 1977: 117). Mirel Komad je na području fantastike razlikovala devet žanrova od kojih su tri pripadala području *fantasy*: herojska fantastika, fantastika u širem smislu riječi i *fantasy* u užem smislu (Pavičić, 2000: 35).

Za Colina Nicholasa Manlovea fantastika je pripovjedna proza koja izaziva čuđenje i sadrži element nadnaravnog s kojim se smrtni likovi u priči i čitatelji barem djelomice zbližuju. Prema njemu fantastika se ne trudi uvjeriti čitatelja da su se doista zbili posvjedočeni događaji već da je fantastično poredak stvarnosti drugačiji od onoga u kojemu ljudi postoje i stvaraju vlastite pojmove o mogućem. Samo ljudsko biće može razdvojiti te pojmove i smatrati ih mogućim ili nemogućim (Manlove, 1996: 32-34). Međutim, čim nadnaravno u pričama pređe u sferu mogućega ili nagađanja, ne radi se više o tipičnoj fantastičnoj priči već o znanstvenoj fantastici: „Zajednički temelj za vjerojatnost postojanja našega svijeta i svjetova fantastike, može se, međutim otkriti samo pozivanjem na početnoga tvorca u kojemu će svi svjetovi imati zajedničku stvarnost - i srazmjernu nestvarnost“ (isto: 35). Nadnaravno se u fantastičnoj književnosti javlja samo sa svrhom razbuktavanja čitateljevih strahova; ono može pripadati ljudskoj stvarnosti zbog prikrivenih fizičkih, moralnih ili mentalnih pojava, ali samo djelomično. Pojavljivanjem nadnaravnog i nemogućeg u čitatelju izaziva čuđenje koje je ključna odlika ostvarenja čovjekova zamišljena čuda (isto: 37). Manlove razlikuje komičnu ili eskapističku i imaginativnu fantaziju (isto: 40). Ovime je zapravo odijelio maštariju od mašte pri čemu su djela kao plod maštarije ona koja ne kriju nikakva dublja značenja ili im nedostaje životnosti (životnim djelima smatra ona u kojima su likovi izmišljeni ili u kojima bi situacije kod čitatelja trebale izazvati čuđenje). Dieter Petzold fantastiku je definirao kao plod kombiniranja deziderativnog (željenoga) i aplikativnog (namjenskog) načina. Ako prevladava deziderativan način, dobivamo priče magije i mašte, organizirane po strogim formulama, koje dozvoljavaju čitatelju da se opusti i prepusti sanjarenjima o tome kako je jak i nepobjediv poput glavnoga junaka, ili pak da je lijep i magično moćan poput glavne junakinje. U

¹ Npr. u engleskom se jeziku ove dvije riječi poklapaju u izrazu *fantastic* tako da autori pokušavaju napraviti distinkciju uvođenjem velikoga početnog slova ili termina *fantasy*, pri čemu nekolicina autora *fantasy* određuju kao žanr, a *fantastic* određuju kao impuls ili svojstvo.

aplikativnim načinima problemi svakodnevnog zbilje nisu odbačeni nego usmjereni na osnovna pitanja o čovjekovoj poziciji u svemiru, odnose prirode dobra i zla, osnovna načela morala i mogućnosti junačkog djelovanja (Petzold, 1996: 75).

Tzvetan Todorov utemeljio je svoju teoriju fantastične književnosti time što je fantastiku shvaćao kao žanr: „Izraz fantastična književnost odnosi se na vrstu književnosti ili, kako se to obično kaže, na jedan književni žanr“ (Todorov, 1987: 7). Da bi nešto bilo fantastično, treba ispunjavati tri uvjeta. Tekst treba natjerati čitatelja da svijet književnih likova smatra svijetom živih ljudi i da bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojemu se govori. Tu neodlučnost trebaju osjećati i neki od likova. Na taj način uloga je čitatelja povjerena jednom od likova, a u isto vrijeme neodlučnost postaje jedna od tema djela. Važno je da čitatelj zauzme određeni stav prema tekstu, tj. on bi trebao odbaciti alegorijsko i pjesničko tumačenje teksta. Todorov smatra kako nemaju sva tri jednaku vrijednost te da drugi, koji se tiče neodlučnosti, ne mora biti ostvaren u tekstu, ali da najčešće jest (isto: 37). Prvi uvjet odnosi se na viđenje teksta jer je fantastično poseban uvjet opće kategorije dvosmislenog viđenja. Drugi uvjet je obuhvatniji i odnosi se na sintaktički i semantički vid zato što likovi ocjenjuju događaje u pripovijesti i bilježe opažanja, a treći uvjet odnosi se na opći karakter jer se radi o izboru između više mogućnosti čitanja (isto: 38). U fantastičnim tekstovima pisac uvijek priča o događajima koji se ne mogu dogoditi u svakodnevnom životu te ih određujemo natprirodnima, što Todorov ne smatra povoljnim rješenjem zato što natprirodno ne pruža dovoljno usko određenje djela već je previše općenito. Natprirodno kao općenita književna kategorija obuhvaća previše pisaca i djela koja nemaju nikakve zajedničke karakteristike niti pripadaju istim književnim obrascima. Tzvetanu Todorovu ključna je neodlučnost između stvarnog i imaginarnog. Ako se čitatelj odlučio da su događaji u djelu stvarni, onda zapravo nikada nije ni sumnjao u to je li se nešto dogodilo ili nije nego je sumnjao je li njegovo razumijevanje tih događaja ispravno. Međutim, ako se čitatelj odlučio da događaji pripadaju polju imaginarnog, onda je ključno pitanje vjeruje li čitatelj da je događaj u stvari plod mašte. Druga mogućnost je korištenje ludila kako bi se ostvarila neophodna dvosmislenost: lik sam ponekad vjeruje u svoje ludilo, a sam pripovjedač događaja nije uvjeren da sve što je lik proživio proizlazi iz privida već i sam naglašava istinitost nekih događaja (isto: 42). Za Todorova fantastično je uvijek žanr u nestajanju te se nalazi na granici između čudnog i čudesnog. Čudesno odgovara nepoznatoj pojavi koja će se tek dogoditi (budućem vremenu), a čudnome odgovaraju čudni događaji u kojima čitatelji nepoznate stvari svode na poznate činjenice koje pripadaju prošlom iskustvu (prošlosti).

Neodlučnost u fantastičnome prema tome pripada sadašnjosti (isto: 47). Glavna Todorovljeva teza jest ta da on smatra kako je svako djelo fantastično u užem smislu riječi ako se dvoumi između naravnog i nadnaravnog objašnjena, između tajanstvenog i čudesnog, čime čudesno zapravo postaje temeljno načelo svake fantastike (McHale, 1996: 78).

Prema Todorovu postoji nekoliko podžanrova između fantastičnog i čudnog te fantastičnog i čudesnog. Tu pripadaju djela koja tijekom cijele radnje zadržavaju neodlučnost karakterističnu za fantastičnu književnost, ali na kraju završavaju u čudesnom ili čudnom. *Čisto fantastično* nalazi se između fantastično-čudnoga i fantastično-čudesnoga. Fantastično-čudno odnosi se na događaje u tekstovima koji izgledaju natprirodni tijekom čitave priče, ali na kraju dobivaju razumno objašnjenje: podudarnost, san, utjecaj droga, zabluda, ludilo ili prevara. Kritika je tu vrstu opisivala pod imenom objašnjeno natprirodno (Todorov, 1987: 49). Ovdje se fantastično odnosi na dvosmisleno opažanje kako čitatelja, tako i junaka. U djelima u kojima se javlja čisto čudno, događaji se mogu objasniti događajima koje priznaje razum, ali su na ovaj ili onaj način uznemirujući ili neobičajeni tako da kod junaka ili čitatelja izazivaju reakciju sličnu onoj u fantastičnim tekstovima. Čudno je vezano samo za osjećanja junaka, ali ne i za materijalni događaj. Postoje dva izvora čudnog: prvi izvor odnosi se na slučajne podudarnosti, a drugi izvor na niz činitelja koji izazivaju dojam čuđenja. Čuđenje ovdje proizlazi iz tema koje su vezane za stare tabue (isto: 53). Fantastično-čudesne pripovijesti se od početka prikazuju kao fantastične, a završavaju prihvatanjem natprirodnog. One su svojim sadržajem najbliže čistom fantastičnom te je zbog toga granicu nekada teško podvući. Ni čisto čudesno nema točno utvrđene granice jer djela različite tematike mogu sadržavati u sebi elemente čudesnog. Natprirodni činitelji u čisto čudesnim djelima ne izazivaju nikakvu posebnu reakciju ni kod junaka ni kod čitatelja jer ih čitatelji doživljavaju kao imaginarne. Jedan od takvih žanrova bio bi žanr bajke zato što u žanru bajke natprirodna zbivanja ne izazivaju nikakvo iznenađenje. Ono što bajke razlikuje od fantastike jest određeni stil, a ne pripadnost natprirodnom.

Natprirodna zbivanja u bajkama ne izazivaju nikakvo iznenađenje te se razlikuju upravo svojim stilom. Donat navodi kako je predmet bajke želja koja se može ispuniti samo onda ako taj svijet čitatelj shvati kao svijet u kojemu je magija pravilo (Donat, 1986: 105). Natprirodno u bajkama predstavlja samu bit svijeta koji nije strašan niti čudan već se opaža kao dio poretka stvari. Bajka do kraja nastoji tumačiti stvarno pomoću sanjanog ili izgraditi svijet na granici pretapanja prozaičnog u pjesničko: „To su pesnici koji ukleto i neumorno prolaze kroz svesne, podsvesne i nadsvesne stvarnosti (...) Reč je o pesnicima koji ukleto

neumorno putuju po ponorima, i to svejedno da li u ponor naniže ili u ponor naviše, da li u dubinski podzemni kaos i mrak, ili u visinske oblasti sublimnih i apsolutnih vrednosti“ (Pinterić, 1972: 8). Kako bi odredio čiste granice čudesnog, Tzvetan Todorov odlučio je odbaciti nekoliko tipova pripovijedanja u kojima natprirodno biva opravdano. Tu je uvrstio: hiperbolično čudesno, egzotično čudesno, instrumentalno čudesno i znanstveno čudesno (danas *science-fiction*²). U hiperboličnom čudesnom natprirodne su pojave samo po svojim razmjerima koje su veće od nama poznatih. Egzotično čudesno govori o natprirodnim zbivanjima koja se predstavljaju kao takva. Instrumentalno čudesno tiče se pojave malih naprava koja su neostvariva u opisanim vremenima, ali su ipak moguća. To mogu bili leteći sagovi, jabuke zdravlja, leteći konji, Aladinova lampa itd. Znanstveno čudesno govori o racionalnom objašnjenju nečega natprirodnoga, ali na osnovi nekih zakona koje suvremena znanost ne priznaje (Todorov, 1987: isto). Donat je u svoj članak *Astrolab za hrvatske borgesovce* (Teka, 1972) uvrstio i vilinske priče koje se događaju u svijetu u kojemu je magija pravilo. Nemoguće je ono što je iznenada banulo u svijet iz kojega je nemoguće kao po pravilu odstranjeno. Fantastične priče ruše iluziju svijeta dok ju vilinska priča ne poznaje. Pogled na predmet čuda kod vilinske priče je pjesnički, dok je fantastična pripovijest zasnovana na nedosljednosti između analiziranja i rezultata analize. Predmet vilinske priče je beskonačnost koja se naseljuje u beskonačnom, dok se fantastična priča zanima konačnim koje postaje beskonačno (Donat, 1986: 105). Eric S. Rabkin definirao je *science-fiction* kao žanr znanstvene fantastike u kojemu se narativni svijet bar nečim razlikuje od ljudskoga, a ta razlika očita je na pozadini organiziranoga korpusa znanja (Rabkin, 1996: 106). Kvalitetne znanstvenofantastične priče čine pretpostavku kako se u narativnom svijetu krši ljudsko znanje, a potom se iz toga ponovno stvara čitav jedan novi narativni svijet. Razlike između fantastičnih i znanstvenofantastičnih priča mogu se podijeliti na šest ključnih točaka. *Sci-fi* priče odjek su kategoričkog imperativa vremena, one su romaneskna primjena tehnike i znanosti, njima svrha nije poezija nego udaljavanje od individualnosti, predmet njihovog zanimanja jest tehničko iskustvo i čovjekova ovisnost o mehaničkoj slobodi koju je sam stvorio, ona je samo zamjena sna i svoje povjerenje ogleda samo u budućnosti (Donat, 1986: 110): „Fantastična književnost vječno je buđenje i vraćanje u neki iskonski mit o čovjekovoj bačenosti u svijet, dok je *sci-fi* samo opereta u kojoj nas optimistični šlageri iz biologije, fizike i kemije dovode u stanje lažne nade“ (isto: 111).

² Riječ je skovao 1926. godine Hugo Gernsback da bi njome označio muške tehnološke priče što ih je pisao i izdavao (Rabkin, 1996: 106).

Za postojanje fantastičnog važno je postojanje fikcije i doslovnog značenja. Da bi se ostvarilo jedinstvo strukture unutar fantastičnog teksta potrebno je postojanje triju svojstava: iskaza, iskazivanja i sintaktičkoga. Natprirodno u tekstu često nastaje tako što čitatelj figurativno značenje shvaća kao doslovno. Natprirodno se rađa iz jezika, ono je posljedica jezika i njegov dokaz. Jezik omogućuje razumijevanje onoga što je uvijek odsutno. Natprirodno postaje simbol jezika isto onako kao i retoričke figure (Todorov, 1987: 81-85). U fantastičnom pripovijedanju pripovjedač često govori iz prvog lica kao da se to odnosi na neko njegovo osobno proživljeno iskustvo. Iako u tekstu te rečenice funkcioniraju kao načelo tvrdnje, one zapravo ne ispunjavaju uvjet istinitosti. Istina je odnos između riječi i stvari koje te riječi određuju, ali u književnosti te stvari ne postoje. Cjelokupna književnost izmiče kategorijama istinitog i lažnog, ali to se opet odnosi na samo ono što je u tekstu izrečeno u ime pripovjedača dok riječ likova može biti istinita ili lažna (detektivski roman ili kriminalistički roman). Pripovjedač bi zapravo trebao omogućiti identificiranje čitatelja s likovima (isto: 86-90). Treće sintaktičko svojstvo odnosi se na kompoziciju djela u užem smislu. O strukturi fantastične priče govorili su Edgar Allan Poe i Peter Petzold: za njih je struktura fantastične priče trebala biti predstavljena kao uzlazna linija koja vodi do točke kulminacije, ali je iznimno važno i vrijeme radnje, koje je posebno naglašeno. Nepovratnost je još jedan važan uvjet žanra fantastike jer se u fantastičnoj pripovijesti naglasak stavlja na vrijeme čitanja koje bi upravo prema nekim dogovorima trebalo biti nepovratno: treba ga čitati od početka prema kraju, od vrha prema dnu stranice. Zbog toga se i prvo i drugo čitanje fantastične priče razlikuju te svako ostavlja poseban dojam na čitatelja. U drugome čitanju će čitatelj vrlo vjerojatno otkrivati drugačiji i nov način ostvarivanja fantastičnog unutar pripovijesti (isto: 90-94).

I Pavičić i Todorov razlikuju nekoliko tema koje prevladavaju u fantastičnim pripovijestima. Dok je Todorov dao kratak pregled i uvod u problematiku tema, Pavičić je otišao korak dalje i razradio postojeću Todorovljevu podjelu. Pavičić ih je podijelio na dvije temeljne skupine (kao i Todorov, ali je podvrste ja-tema detaljnije razradio): ja-teme (pandeterminizam i metafizičke analogije; materija i duh; preobražaji vremena i prostora; ludilo i opsesija; pričina, halucinacija, san) i ti-teme (nisu toliko zastupljene u fantastici jer se radi o nekadašnjim tabuiziranim temama koje su bile aktualne u pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća). Ti-teme teško je naći u fantastičnim pripovijestima, ali to ne znači da ih nema. Tiču se odnosa čovjeka i njegove želje pa otud i čovjeka i nesvjesnog. U južnoslavenskim fantastičnim kratkim prozama sedamdesetih godina 20. stoljeća toga gotovo

da i nema. Posebno se naglašavaju općenita ekstremnost situacije ili različiti oblici psihopatologije. Pavičić smatra kako nezainteresiranost za ovakve teme postoji zbog toga što je fantastika način na koji se izražava potisnuto i tabuizirano, a sama klasična epoha fantastičnog prema Todorovu smještena je upravo unutar zreloga modernizma (od Jacquesa Cazotea do Franza Kafke) i konteksta društveno oslobođene seksualnosti (Pavičić, 2000: 79). Ja-teme su one kojima je zajedničko ukidanje granica između tvari i duha, a prijelaz duha u materiju postao je ostvariv. Tjelesni i duhovni svijet se isprepliću, a temeljne kategorije vremena i prostora su preoblikovane. Vrijeme i prostor natprirodnog svijeta nisu dio svakodnevnog života već kao da su zaustavljeni i nejasni. Upravo ovakvo načelo izvor je mnogih tema kao što su: osobita uzročnost; pandeterminizam; umnožavanje ličnosti; ukidanje granice između subjekta i objekta; preobražaj vremena i prostora. Ove teme možemo povezati s Freudovim terminima opažanje-svijest. Taj odnos ne podrazumijeva posebno djelovanje već stav. Djela s ovakvim temama posebno obraćaju čitateljevu pažnju na problematiku osnovnog čula vida ili teme pogleda (Todorov, isto: 111-127). Pandeterminizam i metafizičke analogije jedna su od središnjih tema fantastičnih pripovijesti. Za ovakve pripovijesti važna je postojana konstrukcija teksta koja se temelji na uzročno-posljedičnoj vezi. Dirk Hinrich Strunk takav je odnos u fantastičnim pripovijestima definirao kao fantastični paralogizam³ (prema: Pavičić, 2000: 25). To se može odnositi na neke radnje likova koje uzrokuju druge događaje, najčešće pogubne; može se ticati uzročnosti života i umjetnosti; ubojstvo jednog lika može prouzročiti smrt drugoga ili mistifikacija jedne stvari može biti pogubnog djelovanja na drugu itd.

Treća podskupina ja-tema odnosi se na ukidanje ili rasvjetljavanje granice tvari i duha kroz metafizičke sličnosti između duhovnoga i materijalnoga svijeta, ali se u fantastičnim pripovijestima granice tvari i duha ne ograničavaju samo na problem jezika i znakovnih sustava već i na umjetnost koja se prikazuje kao život i obratno (isto: 75). Preobražaji vremena i prostora zanimljivi su jer u djelima dolazi do neuravnoteženosti između subjektivnoga i kalendarskoga vremena u kojima se isprepliću stvarni i izmišljeni događaji. Opsesija, ludilo i transformacije najčešće su teme fantastične proze te se po učestalosti mogu mjeriti s temama *Vraga-demoni-neznanca*. Pričini, halucinacije i snovi vezani su uz teme pogleda i opazajne probleme izazvane deformiranjem osjetila. Iako fantastične pripovijesti najčešće nisu strukturirane poput oniričkog iskustva, one ipak sadrže motive sna koji se

³ Pogrešan zaključak izveden iz krivih ili nepotpunih pretpostavki (Anić, 2009: 997). Termin je osmislio Dirk Heinrich Strunk.

isprepliće s javom te najčešće ni čitateljima nije jasno nalaze li se u području sna ili stvarnosti (isto: 78): „Metaforično je imaginativna svijest o svijetu, iracionalno ili konceptualno htijenje duha da svemu što je stvarno, sudbinsko, suprotstavi slobodu sna i snoviđenja... Basnoslovna se svijest pokazuje kao osnovica života, koji poput sna sam u sebi nadnaravno traje“ (Pinterić, 1972: 9).

Za postojanje fantastičnog u postmodernizmu ključna je opreka između različitih kodova i pripovjednih svjetova unutar teksta. Fantastika u tekstu ne može postojati ako u tekstu nema i mimeze.⁴ Stoga Brian McHale fantastiku definira kao pluraliziranje stvarnog: „Todorov griješi jer ne vidi da u kontekstu postmodernizma fantastika biva kooptirana kao jedna od brojnih strategija ontološke poetike koja pluralizira stvarno i stoga problematizira reprezentaciju... Todorovljev epistemološki pristup jednostavno ne doseže dno fantastike. To dno, dubinska struktura, smatram, prije je ontološko nego epistemološko“ (McHale, 1996: 75). Tako određena fantastična književnost postaje dio cjelokupne postmodernističke književnosti koja je trebala dokazati kako fantastična proza nije opreka stvarnoj nego da ona postoji samo unutar svijeta jezika (Rabkin, 1977: 7). Danas prevladava subverzivna teorija fantastike u tekstovima u kojima postoji opreka između čudesnog i čudnog, između fikcionalnih svjetova različitih zakonitosti, između primarnoga svijeta i svijeta do nas, između kodova realistične i nerealistične proze. Takva proza preuzima istonalične konvencije, postupke i motive, prevratnički se odnosi prema fantastici te je najčešće njezin rubni suputnik. Suvremena teorija ostala je mišljenja kako umjetničke bajke, *fantasy*, SF te različiti modernistički i postmodernistički tekstovi ne ulaze u taj model (Pavičić, 2000: 42). Brian McHale ipak navodi kako se fantastika nije utopila u postmodernizam te kako ona stoji uz bok samog postmodernizma u svojim raznim preoblikama. On smatra kako se fantastični dojam raspršio kroz sve postmodernističke tekstove zbog čega se doza fantastike osjeća u pomaknutom obliku u tekstovima koji uopće nemaju veze s fantastikom (McHale, 1996: 86). Smatra kako tekstovi u kojima se čitatelj dvoumi između doslovnog i alegoričnog značenja nisu ništa drugo nego ontološke suprotnosti povezane s tradicionalnom fantastičnom književnošću (isto: 87-88). Branimir Donat, Jurica Pavičić i Velimir Visković fantastičare smatraju maniristima upravo zbog proturječnosti, zrcalnosti i simetričnosti na razini sadržaja,

⁴ Kreativno oponašanje stvarnosti bit je umjetničkog stvaranja.

aluzija i oštroumnosti zbog toga što pripovjedač u većini njihovih priča aludira na svoju tradiciju i zahtijeva iznimno obrazovanog čitatelja.⁵

Branimir Donat navodi kako postoji nekoliko kronotopa tipičnih za fantastiku zbog toga što je fantastična književnost vrlo često motivirana moći narodnih vjerovanja, užasa i straha koji se rađaju iz sukoba iracionalnoga s racionalnim ili se oslanjaju na vampire, sablasti, vile itd. Tema đavola ili vraga mogla bi postati zanimljivom temom u komparativnom pristupu proučavanja južnoslavenskih književnosti, ali i grotesknog u hrvatskoj književnosti. Neobjašnjivo se u pričama postiže neočekivanim ili neobičnim stvarima. Čudesno i fantastično mogu se javljati kao kritika svakodnevnog, trivijalnog, mehaničkog življenja ili kao neobjašnjiva smrt. Pojavljuju se slutnje drugog života, odnos ograničenog i neograničenog, života i smrti, ljubavi i mržnje. Čudesno dopire iz nekog drugog svijeta, a ujedno užas i čarolija spasenja, kao nevidljivi zagrljaj iracionalnog, ulaze u prostor običnog. Fantastika se očituje i u vremenu koje je stalo ili u mjestima koja se neočekivano pojavljuju, a zatim isto tako neočekivano nestaju ne ostavljajući za sobom nikakva traga. I za kraj: pojavljuju se ponekad i satirično-ironični elementi koji se javljaju kao socijalno moralni katalizatori (Donat, 1986: 154-155). Todorov navodi kako fantastična književnost živi samo tamo gdje ima onoga što svakodnevni jezik s druge strane smatra nemogućim. Književnost i jezik zapravo su slika stvarnosti, prikaz nečega što inače nije književnost sama po sebi, kao usporedan i analogan niz. Važnost ovog postupka jest da ne ostavlja mjesta nikakvom drugom iskustvu. Ako pisac piše, on piše o nečemu, pa makar to bilo i o pisanju. Da bi to pisanje postalo moguće, ono mora poći od smrti onoga o čemu govori, ali ta smrt zapravo onemogućava pisanje jer se onda više nema o čemu pisati. Književnost može postati nemoguća samo ukoliko sama sebe učini nemogućom. Paradoks fantastične književnosti leži u tome što ona nastoji povezati moguće i nemoguće (Todorov, 1987: 178-179). Rosemary Jackson navodi kako na tematskoj razini fantastična književnost ne ruši važeće vrijednosti već zapravo služi vladajućoj ideologiji. Ona svoje neprijatelje pretvara u vlastiti zrcalni odraz tako što njena odgovornost počinje u snovima. Fantastična književnost razara stabilni ego u želji da tamu ljudskog srca učini vidljivom. Pokušava potkopati vladajuće filozofske i epistemološke poretke i propitati jedinstvo vremena, prostora i lika. Fantastično bi prema Jackson pripadalo umijeću očuđenja i otvaranju struktura koje usustavljaju ljudsko iskustvo.

⁵ Velimir Visković to smatra jednim od glavnih razloga zašto fantastičari sedamdesetih godina 20. stoljeća nisu bolje prošli među čitateljstvom (Visković, 1983: 21).

Zbog toga se fantastična književnost javlja u vrijeme kada je u djelima nastala potreba za oporbom prema vladajućem položaju. Svojim tekstovima stoji u protuteži prema prevladavajućoj praksi kreiranja. Ti su se Platonovi tekstovi smatrali neprijatelji kulturnome poretku jer su svojom imaginacijom i iracionalnošću prijetili dugoj tradiciji racionalizma (Jackson, 1996: 128-131). Fantastika približava imaginarnu domenu, to jest dočarava se ono što je drugo, čega nema u izvanjskome racionalnome diskursu i to je jedan od glavnih razloga zbog kojih postaje popularna sedamdesetih godina 20. stoljeća u južnoslavenskim književnostima.

2. 2. Pojava fantastične književnosti sedamdesetih godina 20. stoljeća u južnoslavenskim književnostima

Fantastična književnost sedamdesetih godina 20. stoljeća u južnoslavenskim književnostima⁶ javlja se u vrijeme kada su društvena i politička situacija u bivšoj državi ostavile znatne posljedice na kulturu i gospodarstvo. Pisci fantastične književnosti u južnoslavenskim književnostima nastojali su svoj interes i interes čitateljstva prebaciti s političkih na književna pitanja, međutim ona su i dalje ostala neposredno povezana (Coha, 2015: 45). Posljedice udara jugoslavenskoga državnog vrha u Karađorđevu 1971. godine snažno su se odrazile i na književnost na jugoslavenskim prostorima.⁷ Politički vrhovi organizirali su razne napade na kulturne institucije s ciljem gušenja nacionalnoga otpora, a naročito se pažnja posvećivala književnicima i umjetnicima koji su svojom slobodnom riječju radili protiv državnoga vrha. Mnogi kulturni časopisi i listovi diljem zemalja bivše Jugoslavije bili su zabranjivani, a među hrvatskim listovima našli su se: *Kritika*, *Kolo* i *Hrvatski tjednik*. Deseci književnika bili su izloženi raznim policijskim premetačinama i preslušavanjima, a

⁶ Magijski realizam i Borges nisu ostavili znatan utjecaj na bugarsku književnost kao što je to bio slučaj s ostalim južnoslavenskim državama. Naime, Borgesova djela u bugarskoj se književnosti prevode tek 80-ih godina 20. stoljeća <http://litclub.bg/library/nbpr/yeftimov/mag.html> (prema: Eftimov, 2004).

⁷ Slovenija nije bila zahvaćena tim političkim zbivanjima te je u književnosti prevladavalo tradicionalno poimanje društvene uloge književnosti. Naime, suvremena slovenska proza je u svom postanku više bila vezana za tradiciju (Cesar-Pogačnik, 1991: 203-206).

dobar dio njih bio je optuživan za kontrarevolucionarnu djelatnost (Jelčić, 2000: 578). Upravo zbog toga većina pisaca povukla se iz javnoga života, što zbog straha, što zbog neodobravanja takvog oblika vladanja od strane najviših tijela Jugoslavije. Sve je kulminiralo pojavom *Bijele knjige* sredinom osamdesetih, u kojoj su u ime Centralnoga komiteta Saveza komunista kao politički neprihvatljivi prozvani neki hrvatski, slovenski i srpski pisci. U to vrijeme poetika druge moderne se raspala, a javila se nova poetika koja je zastupala želju da se književnosti ukine izravna veza s društvenom angažiranosti. Pisci ovoga naraštaja svoj prostor ostvarivali su bijegom od stvarnosti i zbilje tako što su pribjegavali fantastici. U početku su prihvaćali male forme pisanja, služili su se metatekstualnošću i intertekstualnošću. Pisali su kolažirane tekstove s fragmentima iz tuđih djela, voljeli su aluziju na tekstove iz tradicije, ali nisu pribjegavali starim, uvriježenim književnim postupcima kako bi ih iznova osmislili (isto: 579). Tome krugu pripadali su bosanskohercegovački pisac, Irfan Horozović (1947), porijeklom iz Banja Luke; zatim srpski pisac formiran u krugu hrvatskih pisaca, a od ranih devedesetih vezan za Srpsko kulturno društvo *Prosvjeta* (Ivanić, 2000: 33) Drago Kekanović (1947) i hrvatski pisac, danas najpoznatiji kao profesor na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i pisac kriminalističkih romana, Pavao Pavličić (1946).

Postoje barem četiri naziva koja možemo pronaći u kritici, a da su vezana za ovaj krug pisaca: fantastičari, borhesovci, mlada proza ili nova proza i offovci. Termin borgesovci uveo je Branimir Donat u naslovu svojega eseja *Astrolab za hrvatske borgesovce*, koji je objavljen u časopisu *Teka* 1972. godine. Branimir Donat smatrao je kako je Borges imao središnji utjecaj na tadašnju poetiku mladih autora što oni do dana današnjega opovrgavaju: „Toj etiketi jednako su se protivili i sami pisci i kritika, s različitim motivima, argumentima i opravdanjem“ (Pavičić, 2000: 12). Dubravko Jelčić navodi kako su oni svojom tematikom bliži piscima poput Mihaila Bulgakova (1891-1940), Franza Kafke (1883-1924), Edgara Allana Poea (1809-1849), Gabrijela Garcíe Márquesa (1927-2014) itd. (Jelčić, 2000: 579). Drugi naziv za ovaj naraštaj jest „mlada proza“ ili „nova proza“. Termine je u uporabu uveo Velimir Visković (1951), kritičar koji je najviše branio ovu prozu, ali termini su s vremenske distance zbunjujući i nejasni te ih Pavičić ne smatra idealnima. Termin offovci (Visković, 1983: 7) ne bi bio prikladan jer se tim terminom obilježavaju pjesnici koji se javljaju u književnosti krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća, a pisci fantastične kratke proze u to vrijeme nisu pokazivali nikakav interes za liriku (za razliku od makedonskog pisca Vlade Uroševića koji je u Skoplju objavljivao poeziju 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća, što zapravo možemo povezati s njegovim većim iskustvom, odnosno time što je bio stariji od fantastičara

koji su književno bili aktivni u Zagrebu). Njihovo zanimanje za roman također je bilo slabo, što zbog osobite poetike koja je tada prevladavala, a što zbog nezrelosti na području pisanja (Pavičić, 2000: 139). Termin fantastičari smatra se najboljim terminom u kritici, a pod njim se podrazumijevaju pisci koji su se u južnoslavenskim književnostima pojavili u jesen 1969. godine kada je u *Studentskome listu* u Zagrebu na scenu stupila nova redakcija na čelu s Hrvojem Turkovićem kao novim urednikom kulture (isto: 15). U *Studentskome listu*, kao i u splitskome *Vidiku*, počinje objavljivati znatan dio pisaca te generacije, a među njima i Irfan Horozović, Drago Kekanović i Pavao Pavličić. Vlada Urošević s njima nije bio toliko povezan jer je njegov književni rad bio vezan uz Skoplje gdje je i studirao, ali i uz Beograd gdje je objavljena njegova prva zbirka fantastičnih kratkih priča *Znaci* (*Знаците*, 1969).

O važnosti Vlade Uroševića za cjelokupni južnoslavenski kontekst može se zaključiti na temelju toga što su brojni tadašnji jugoslavenski kritičari pisali o njemu: hrvatski kritičar Branimir Donat napisao je 1979. godine kako Vladu Uroševića smatra utemeljiteljem fantastike na ovim prostorima (prema: Donat, 1988: 156) u članku *Две читања на фантастичните раскази*, objavljenome u makedonskome časopisu *Разгледу* 1988. godine. Branimir Donat također je napisao i članak *Dinamika imaginarnog* 1979. godine, objavljen u sarajevskome časopisu *Odjek*, a u kojemu je Uroševića proglasio piscem suptilne objeckije, slikovitog izraza i dinamične rečenice (Donat, 1979: 22). Osim toga, Branimir Donat i Vlada Urošević iznimno su značajni zbog toga jer su obojica objavili mnoštvo stručnih knjiga i radova u kojima su problematizirali fantastiku u hrvatskoj, tj. južnoslavenskoj književnosti (Kapuševska-Drakulevska, 2014: 340), ali su objavili i dvije antologije fantastičnih priča. Branimir Donat je u suradnji s Igorom Zidićem 1975. objavio hrvatsku *Antologiju hrvatske fantastične proze i slikarstva*, a Vlada Urošević objavio je iste te godine antologiju južnoslavenske fantastične priče *Crna kula*.⁸ *Crna kula* bila je sastavljena po sličnom principu kao i *Antologija hrvatske fantastične proze*, a od 28 autora 8 je bilo hrvatskih (isto: 342). Utjecaj Vlade Uroševića na razvoj južnoslavenske fantastične književnosti očituje se i u intervjuu koji je objavljen 1987. godine u kultnome časopisu znanstvene fantastike *Sirius* (Prodanović, 1987: 110-114). U srpskoj literaturi Vladu Uroševića vrlo često stavljali su uz bok piscima poput Milorada Pavića, Danila Kiša i Bore Ćosića što zapravo jasno govori o važnosti Uroševića i za srpsku literaturu. Zenitom generacije smatra se 1975. godina kada su izašle najbolje zbirke, a među njima je i zbirka *Vilinski vatrogasci* Pavla Pavličića. Te iste

⁸ *Црна кула: Фантастичниот расказ во југославенските литератури.*

godine srednjostrujaški orijentiran časopis *Republika* počinje objavljivati prozu, zbog čega bi se ona mogla promatrati i kao godina kanonizacije fantastičara u južnoslavenskim književnostima (Pavičić, 2000: 15-16). Vlada Urošević svoja je djela objavljivao paralelno u časopisima *Mlada literatura* i *Razgledi*. Najuži krug fantastičara činili su oni rođeni između 1945. i 1948. godine: Drago Kekanović (1947), Pavao Pavličić (1946), Goran Tribuson (1948), Irfan Horozović (1947), Stjepan Čuić (1945), Nenad Šepić (1946), Dubravko Jelačić Bužimski (1948) itd.

Makedonska književnost razvijala se nešto drugačije s obzirom na ostale južnoslavenske i jugoslavenske književnosti. S obzirom na to da je dugo bila pod osmanlijskom vlašću, a kasnije je bila podijeljena na tri teritorijalno različita dijela na kojima su se govorili različiti jezici, razvoj književnosti na nacionalnom jeziku bio je dosta usporen te se ona počinje institucionalizirati tek nakon što su Makedonci 1945. godine normirali i standardizirali makedonski suvremeni književni jezik. Kako bi sustigla i nadoknadila već apsolvirane stilove i žanrove europskoga kulturnoga toka, u Makedoniji se razvijaju dvije paralelne vrste književnosti, pogotovo u romanu i novelistici: jedna koja pripada tradicionalnome, realističnome tijeku i druga koja pripada modernističkome tijeku pisanja. Proces biva završen objavljivanjem prvoga makedonskog romana *Selo iza sedam jasenova*⁹ 1952. godine autora Slavka Janevskog (Pavlovski, 1998: 240). Novela se kao književna vrsta počinje razvijati pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća da bi kulminirala šezdesetih i sedamdesetih godina. Upravo tih godina javlja se skupina pisaca poput Živka Činga (1935-1987), Petre M. Andreevskoga (1934-2006) i Vlade Uroševića (1934) koji su u novelu, tematski opredijeljenu prema narodnoj tradiciji, počeli ugrađivati moderan način pripovijedanja s elementima fantastike (isto: 251). Međutim, za razliku od ostalih južnoslavenskih književnosti kod kojih se pojava fantastike javlja kao otpor prema tadašnjoj političkoj situaciji, u makedonskoj književnosti fantastika je bila više odraz tradicije i snažnog utjecaja usmene književnosti i folklor. Za razliku od ostalih fantastičnih književnosti koje su svoje uporište imale u umjetničkoj literaturi, makedonska fantastična književnost odraz je usmene književnosti i folklor (prema: Pavlovski, 1998: 111), ali i preslika knjige *Сказни и сторенија на Марко К. Цепенков* koju je priredio Blaže Koneski 1954. godine. Upravo je Vlada Urošević bio taj koji je svoj književni rad temeljio na nadrealnome i simbolističkome književnom kodu i iskustvima, ali i na sustavnome i dosljednome radu na oblikovanju

⁹ *Село зад седумте јасени.*

fantastične književnosti u kojoj je ostavio neizbrisivi trag. U razdoblju razvijanja makedonske novelistike ostvario je važnu ulogu i u oblikovanju modernističkih poetičkih koordinata na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine 20. stoljeća u makedonskoj i srpskoj književnosti. U njegovim pričama dominiraju meditativnost, poetičnost, lirizam, ironija, groteska, magija, čudesno i fantastično što će se kasnije u radu i pokazati (isto: 252).

Cjelokupni korpus fantastične kratke proze ovih pisaca nije velik, obuhvaća svega nešto više od dvadeset knjiga, a među njima nalaze se i zbirke koje su tema ovoga diplomskog rada: *Mehanika noći, spisi* Drage Kekanovića, *Lađa od vode* Pavla Pavličića, *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića i *Noćni fijaker* Vlade Uroševića, knjiga koju u svoju monografiju Jurica Pavičić nije uvrstio jer je proučavao samo fantastičare koji su sedamdesetih godina 20. stoljeća književno aktivno djelovali samo u Zagrebu. Poetiku Vlade Uroševića proučavali su stručnjaci poput Branimira Donata i Lidije Kapuševske-Drakulevske. Zanimljivo je kako fantastičari tada nisu imali zajednički časopis, manifeste ili polemičke istupe već su pisali isključivo djela koja su sama sebi trebala biti svrhom, bez ikakvih indirektnih nagovještaja ideologije ili vlastitoga mišljenja. Premda su svojim zbirkama na tematskoj razini imali neku zajedničku matricu prema kojoj su bili prepoznavani, ova skupina pisaca ipak se razlikovala na više razina što je na kraju i dovelo do njihovih razjedinjenih sudbina i književnoga djelovanja. Za razliku od Irfana Horozovića, Drage Kekanovića i Pavla Pavličića, kod Vlade Uroševića interes za fantastikom prevladava i danas u njegovoj stručnoj i znanstvenoj literaturi: uredio je antologiju fantastične kratke proze *Crna kula* (1976), objavio knjigu eseja i kritika *Podzemna palata* (*Подземна палата*, 1987) i *Demoni i galaksii* (*Демони и галаксији*, 1988). Ostala trojica pisaca orijentirala su se više prema vlastitoj nacionalnoj književnosti. Upravo to njihovo kasnije različito književno djelovanje dovelo je do toga da danas postoji problem nacionalnoga opredjeljenja kod Irfana Horozovića i Drage Kekanovića. Naime, Velimir Visković u studiji *Mlada proza* (1983) Horozovića ističe pripadnikom hrvatske književnosti da bi u predgovoru *Antologije hrvatske fantastične priče Guja u njedrima* (2011) naglasio kako je ovaj pisac pripadnik bosanskohercegovačke književnosti (1980) te da ga iz tog razloga nije mogao uvrstiti u panoramu (Džafić, 2012: 23). Jurica Pavičić u svojoj monografiji *Hrvatski fantastičari: jedna književna generacija* (2000) Irfana Horozovića smatra hrvatskim fantastičarem kao i Krešimir Nemeč, koji ga u prvome izdanju studije *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* (1998) uvrštava u hrvatske fantastičare, međutim u drugome izdanju (2003) ga izostavlja. S druge strane, Jagna Pogačnik je u izboru hrvatske fantastične priče *Prodavaonica tajni* (2001) uvrstila

Horozovićevu priču, ali je u *Bilješkama o autorima* za Horozovića konstatirala da je po vlastitome opredjeljenju pripadnik bosanskohercegovačke i hrvatske književnosti (Pogačnik, 2001: 237). Dubravko Jelčić u drugome izdanju svoje *Povijesti hrvatske književnosti* (2004) uopće ne konstatira Horozovićevu nacionalnost već navodi kako je „Irfan Horozović (1947) izbjegao 1994. kao prognanik iz ratne Banja Luke...“ (Jelčić, 2004: 591). Isto vrijedi i za Dragu Kekanovića, čiju se nacionalnu opredijeljenost i književnost uopće ne dovodi u pitanje. Većina kritičara poput Velimira Viskovića, Jurice Pavičića, Krešimira Nemeca i Jagne Pogačnik smatra Kekanovića pripadnikom hrvatske nacionalne književnosti te je zbog toga i uvršten u sve antologije hrvatske fantastične priče, međutim Jelčić ga ne spominje, a Dušan Ivanić i Branko Mikašinović ga uvrštavaju u *Antologiju pripovjedaka srpskih pisaca iz Hrvatske* (2004) i *Serbian fantastic prose* (2014). Za razliku od njih, Sava Damjanov ga nije uvrstio u svoju *Antologiju postmoderne srpske fantastike* (2004), ali vrlo vjerojatno zbog toga što je Drago Kekanović svoje prve fantastične priče objavljivao u kasnome modernizmu. Situacija i danas ostaje nerazrađena i nejasna te zapravo pokazuje kako se spram skupine fantastičara odnose kritičari unutar pojedinih nacionalnih književnosti, ali govori i o tome kako su nekada jugoslavenske književnosti bile toliko isprepletene da oko nekih pisaca zapravo ne bi ni trebalo raditi nacionalne podjele.

2. 3. Razvoj kratke priče u južnoslavenskim književnostima

Već je navedeno kako se smatra da su fantastičari pisali zbirke kratkih priča zbog nesigurnosti u vlastito pismo, ali zapravo je kratka priča (*short story*) bila popularna krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća, što zbog porijekla koje vuče iz anglosaksonskih zemalja, a što zbog toga što su fantastičari objavljivali prvo svoje priče u novinama, a tek ih onda izdavali. Ekonomičnost prostora sigurno je utjecala i na kvantitetu priča. Svaka kratka priča (*short story*) u anglosaksonskoj kulturi smatra se onom koja je kraća od romana. *Short story* označava zaseban pripovjedni žanr koji se u 19. stoljeću razvio iz nekih novinarskih oblika kao što su crtica i anegdota, a koji su se izvorno objavljivali na novinarskim stranicama. Klasikom kratke priče smatra se Edgar Allan Poe (Janković, 1977: 1). Smatra se kako je postupnim zapostavljenjem svega onoga što čini jednu novelu

(uokvirena struktura, vjerodostojnost, aktualnost, obrat) moderna novela prerasla u kratku priču (isto: 91). Obradujući temu kratke proze u fantastičara, Jurica Pavičić je pod utjecajem anglosaksonske kulture odlučio poistovjetiti novelu i kratku priču kako bi olakšao analizu djela i pokazao kako se fantastična književnost temelji upravo na opoziciji onoga što se smatra dominantnim modelom kratke priče ili novele. Helmut Bonheim u svome djelu *The Narrative Modes-Techniques of the Short Story* (1992) analizirao je 1000 priča na engleskome i ustvrdio kako kratkom pričom prevladavaju neke općenitosti i tipičnosti. pisci u kratkim pričama izbjegavaju ekspozicije i duge opise, početni i završni ulomci pripadaju dinamičnim modusima te ostavljaju dojam otvorenosti, priče nikada ne završavaju komentarima ili metaskazima, a ako i završavaju, opis je često kraći i nefunkcionalan (npr. opisi predmeta često su metafora za dublji smisao) te priča često poseže za ironijskim završetkom (prema: Pavičić, 2000: 152). Vrlo čest postupak je i prstenasto ponavljanje naslova priče. Diskurz priča često je slobodniji i ležerniji te je bliži govornome jeziku. Priče teže neodređenosti i enigmatičnosti te najčešće naginju hladnoći. Ostavljaju rupe i praznine u tekstu te zbog toga zahtijevaju potpun čitateljski angažman. Modernu priču karakterizira nesofisticiranost, a time i prevlast mimezisa nad dijegezom. Modernom pričom vrlo često vlada govor i izvještaj, a ne komentar i metakomentar (isto: 153).

Do same kanonizacije kratke priče dolazi u vrijeme kada i krugovaši stupaju na hrvatsku književnu scenu. Upravo s fantastičarima takav oblik kratke proze postaje dominantan (isto: 155). Njihova kratka proza zasnovana je na suprotstavljanju ovoga kanoniziranoga *short story* modela jer su svoj model proze gradili kao niz postupaka suprotnih krugovaškom i anglosaksonskom modelu. Fantastičari su rado posezali za neuobičajenim postupcima moderne kratke priče korištenjem metatekstualnih uvoda i završetaka koji inače nisu bili uobičajeni u krugovaškom i anglosaksonskom modelu. Služili su se visokim stupnjem posredovanja u odnosu na čitatelja pomoću podnaslova, međunaslova, citata, refrena i ponavljanja. Međutim, dok su organizacijski svi pisci u svojim zbirkama nalikovali jedan na drugoga, na stilskoj razini nije postojalo jedinstvo među piscima te su često unosili i lik usmenog pripovjedača (Kekanović, Horozović, Urošević). U većini priča prevladava pripovjedač koji se služi vlastitim i subjektivnim metakomentarima. Priče fantastičara ne počinju *in medias res* već teže opširnim komentatorskim uvodima. Budući da svaka klasična novela završava obratom, fantastičari su se itekako nastojali opirati tomu tako da brojne priče ili nemaju obrata ili je točka obrata pomaknuta prema sredini priče te ne funkcionira kao poanta (isto: 163). Često se u zbirkama javljaju i priče s tradicionalnom

trodjelnom kompozicijom, nakon čega slijedi statični epilog. Fantastičari su svojim djelima utjecali na tematologiju i plan izraza kasnijih pripovjedača. Kritika je njihove knjige smatrala važnima, a većina tih pisaca kasnije je postala reprezentativna u svojim nacionalnim književnostima. Svojom inovativnošću na planu izraza i sadržaja, utjecali su na postmodernu književnost napuštanjem mimezisa (Pavičić, isto: 184). Odabrane zbirke kratkih priča za analizu objavljene su 1972. godine, osim *Mehanike noći, spisi* autora Drage Kekanovića, koja je objavljena 1971. godine.

3. Organizacijska struktura zbiraka

3. 1. *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića

*Talhe ili Šedrvanski*¹⁰ vrt Irfana Horozovića razni teoretičari i znanstvenici (poput Šeherzade Džafić) pokušali su definirati kao roman, međutim sam Horozović je djelo definirao kao zbirku proze: za njega ta knjiga predstavlja slike o porodici Talha. Pisac smatra kako je upravo za vrijeme svoga studiranja napisao „najbosanskiju i najzavičajniju knjigu.“¹¹ Knjigu je 1972. kompozicijski prvo podijelio na dva dijela, da bi u izdanju 1991. godine Irfan Horozović dodao i treći ciklus zbirke¹²: *Pričanja Bagrema Džafera Talhe* odnosi se na pripovjedački subjekt (*U noćima koje su nailazile, pauk; U podrumima moga djeda; Kao da se budim u voćnjaku; Slijepi starac, kameni starac; Hana; Veliki pas trči pokraj Sahat-kule; Vrt, Proročica*); drugi dio naslovljen *Hronika porodice Talha (prizori)* predstavlja pripovjedačku projekciju života porodice Talha (*Latifova priča; Čudnovato putovanje Ibrahima Talhe; U brijanici; O Sulejmanu; Kalem i tinta; Zelena deva; Šta se dogodilo Ifetu; Sa starim Arslanom, uz kahvu; Mladi derviš; Almasa i rimski legionar; Zapis o Zijadu; Crni mag*¹³; *Vudžud*) i treći dio *Pod lipama Baluk Abadskim*¹⁴ odnosi se na pripovjedački subjekt i prikazivanje života porodice Talha (*Legenda o Tabut-čadoru; Ukradeni časovnik; Priča o bagdadskoj ribi; Putnik iz Erzuruma; Šesta smrt Benjamina Talhe*). Na početku knjige stoji kako je to *knjiga u kojoj se govori o čudnim zbivanjima prije i poslije velike kuge, o prizorima*

¹⁰ Šedrvan ili šadrvan je riječ turskoga porijekla, a označava vodoskok ili česmu s više mlazova, s bazenom kružna ili višekutna oblika kao dio arhitekture i ugođaja kuće te vrta orijentalnog tipa. (Anić, 2009: 1528).

¹¹ Nedjeljna lektira: *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića:

<https://www.youtube.com/watch?v=CYpkED1biM4> (OSCE Mission to Bosnia and Herzegovina, 27. travnja 2013.) [pregled: travanj 2016].

¹² Kao razlog zašto treći ciklus nije ušao u prvo izdanje Šeherzada Džafić navodi u svojem doktorskom radu *Prostori faksije, fikcije i fantastike u djelu Irfana Horozovića* autorovu opasku da je to možda „opomena da priče iščezavaju i ponovno se javljaju.“ (Džafić, 2012: 166).

¹³ Mag može biti termin za nekoga tko je mudar, učenjak, ili čak oznaka za pripadnika neke stare kaste, ali i nekoga kome se pripisuju nadnaravna svojstva čarobnjaka ili vrača (Anić, 2009: 712).

¹⁴ Za diplomski rad koristi se izdanje iz 2007. godine u kojemu je promijenjen naslov trećega ciklusa te on glasi *Pod lipama balukabadskim*, a ne *Povratak u Baluk Abad*.

Talhine porodične hronike, gdjedje uz komentare Bagrema Džafera, zapisivača redova što slijede, o njemu samom i o još nekim zanimljivim stvarima (Horozović, 2007: 3). Priče iz prvoga i drugoga ciklusa međusobno se miješaju jer kronika o Talhama zapravo započinje nakanom da se napiše rodoslov o Talhama, a u priči *Proročica* govori se o Ramizu Talhi te se jasno naznačuje da se u njoj rađa lik, junak te pripovijetke (Džafić, 2012: 167). Pripovjedač većinom pripovijeda u prvome licu jednine o svojim sjećanjima iz mladosti i onome što su mu drugi prenosili usmenom predajom o putu njegove porodice kroz desetljeća postojanja i kako su Talhe nastanile grad Baluk Abad.¹⁵ Grad Baluk Abad je izmaštani grad koji po opisima odgovara današnjoj Banjoj Luci.¹⁶ Kroz cijelu svoju povijest postojanja muškarci iz obitelji Talha proizvodili su i prodavali sukna,¹⁷ a samo mali broj muških potomaka obitelji živio je poput glazbenika, slikara ili vojnika u vrijeme ratovanja. Zijad Talha preživljavao je tako što je proizvodio sukno i u njega ugrađivao dijelove strukture svoje žene sve dok ju nije zabunom prodao tako da na kraju njegovo sukno, u koje je ugrađivao dio sebe, nitko nije htio kupiti. U svojim priča pripovjedač se svojim metanarativnim komentarima često obraća čitatelju, nesiguran je u vlastito kazivanje i vlastita sjećanja, dovodi u pitanje vlastita i tuđa sjećanja i usmene predaje drugih, a u većini priča prvoga dijela javlja se infantilni pripovjedač. Veze unutar svake od priča su čvrste i ima ih dosta: povezuju ih pripovjedač, likovi, teme, prostor i vrijeme. Irfan Horozović naveo je kako je za njega zbirka *Šerdrvanski vrt ili Talhe* i dalje otvorena i da mu je najveći problem u životu bio ne napisati nastavak o Talhama. I dalje je smatra otvorenom knjigom, knjigom koja bi mogla dati nove poticaje za pisanje kronika o toj obitelji.¹⁸

Priče *U podrumima mog djeda, Kao da se budim u voćnjaku* i *Anafor Latin* odnose se na pripovjedačevu najraniju mladost u kojoj infantični pripovjedač pripovijeda čitatelju o

¹⁵ Spominjanjem Austro-Ugarske, rimske starine i karakterističnih islamskih motiva ukazuje nam na to da je Horozovićeva zona pandan Bosni, koju pisac spominje samo jednom u zbirci, a neki bosanskohercegovački toponim ni jednom (Pavičić, 2000: 67).

¹⁶ Veza između Banje Luke i Baluk Abada uspostavljena je samim nazivima jer prvi dio toponima **Baluk** Abad sadrži prva početna slova toponima Banja Luka, a *abad* ima značenje grada (Džafić, 2012: 171).

¹⁷ Sukno je vrsta tkanine.

¹⁸ Nedjeljna lektira: *Talhe ili Šerdrvanski vrt* Irfana Horozovića

<https://www.youtube.com/watch?v=CYPkED1biM4> (OSCE Mission to Bosnia and Herzegovina, 27. travnja 2013.) [pregled: travanj 2016].

vočkama i podrumu svoga djeda koji ga je poticao na maštanje i stvaranje priča. Kasnije kroz priče njegovi su junaci u stalnoj potrazi za univerzalnim istinama i jedinstvenim vrijednostima. Kroz Horozovićeve se priče isprepliće usmena predaja, a fantastično se ostvaruje u situacijama koje su na rubu između čudesnog i čudnog. U svojoj prozi isprepliće prozno i lirsko na momente, gradeći zbirku koja je jednim dijelom obilježila čitavo njegovo stvaralaštvo, a drugim dijelom obilježila cjelokupnu kasniju bosansko-hercegovačku književnost. Jedna od priča, *Šesta smrt Benjamina Talhe*, bila je emitirana i kao radiodrama 1968. godine. U svoje *Talhe* Horozović je ugradio eruditnu građu iz bosanskohercegovačke kulturne tradicije (od rimske do islamske i austrougarske kulture) s tipičnim fantastičnim postupcima (Pavičić, 2000: 77). Upravo zbog ovoga ugrađivanja eruditne građe, knjigu *Šedrvanski vrt ili Talhe* može se smatrati prvom kompletno završenom i zaokruženom zbirkom fantastične književnosti u bosanskohercegovačkoj književnosti. Šedrvanski vrt prvi put spominje se kao mjesto u predgrađu Baluk Abada. To mjesto pripada sferi tajanstvenoga, mračnoga i mističnoga. Vrt mami ljude i predstavlja mjesto spoznaje, jednom kada se unutra uđe više ne postoji mogućnost izlaska. Šedrvanski vrt predstavlja kulturološki mit, mjesto ozdravljenja i topos spasa. Međutim, obratom kroz zbirku postaje jasno da Šedrvanski vrt nije ništa drugo nego metafora nemoguće povijesti, metafora zatvorenosti i rata. Zabranjeni dio vrta zove se Feredža što označava zastor kroz koji se ne može proći osim ako pojedinac ne postiže određenu razinu spoznaje, a za što je Džafremu trebalo određeno vrijeme da bi to ostvario. Ironičnim završetkom čitatelju postaje jasno da je Šedrvanski vrt zapravo sve samo ne vrt spoznaje, on je mjesto ludila što je pripovjedač i opisao u priči *Vrt*. Šedrvanski vrt zapravo je vrsta paralelnoga grada i svijeta u kojemu su neke stvari moguće i sasvim dozvoljene. Svi događaji su posredno ili izravno povezani sa Šedrvanskim vrtom. Talhe odande dolaze i vraćaju se, vrt je zapravo cijela konstanta i mjesto povezivanja događaja unutar zbirke.

Novela *Proročica* zanimljiva je zbog svojih metanarativnih komentara o tome kako se piše priča. Kroz cijelu priču pripovjedač, u ulozi pisca i junaka priče, obraća se svome čitatelju: „Tko je Sibila, pitate se vi, naslonjeni na svoj pisaći stol, sa šalicom bijele kahve u ruci koju lagahno prinosite svojim usnama, porumenjelim od jutarnjeg povratka u svijet higijene, poslije divne avanture čije su blažene tajne ostale u vašem životinjskom brlogu...“ (Horozović, 2007: 62). U ovoj priči izričito je prikazana autoreferencijalnost, kojom je prožeta cijela zbirka. Naime, pripovjedač govori o tome kako će napisati priču o jednoj Sibili, zatim mu se nekontrolirano ubacuju razni likovi, što iz vlastitoga života tjelesno slični, a što iz

prethodnih priča: „Jednog jesenskog dana (zar baš jesenskog) pojavljuje se naš mali junak na ovaj svijet. Ova rečenica je njegovo rođenje, a od mene ovisi hoće li ona biti i njegova smrt“ (isto: 63). Vrlo često Horozović komentira vlastite postupke izgradnje priče tako da ih dovodi u pitanje ili da raznim svjedočanstvima nastoji posvjedočiti o njihovoj istinosti. Ti komentari ponekad stoje u sredini rečenice i grafički su odvojeni zagradama, a ponekad su samo dodani unutar teksta, kao što je to u priči *Kalem i tinta* gdje su prisutna oba postupka: „Tko zna po koji put prepisujem ovaj rukopis i moram priznati da ne razumijem mnogo njegove postupke...; Sve ovo prenosim iz glasina i izjava očevidaca, koje sam sakupio ja ili moji prethodnici, da bih što više rasvijetlio Jusufovu sudbinu“ (isto: 94; 97).

3. 2. *Mehanika noći, spisi Drage Kekanovića*

Mehanika noći, spisi iz 1971. godine autora Drage Kekanovića je zbirka u kojoj se potvrđuje raspad tradicionalne priče i razvija svijest o nedovršenosti svake priče (Marinković, 2003: 524). Ta svijest u zbirci svjedoči čitatelju o iskustvu jezika kao medija kojim se s različitih pripovjednih svijesti iskazuju razne strukture priča. Zbirka se sastoji od 29 tekstova nejednake dužine: tekstovi se opsegom protežu od pola stranice do deset stranica. Zbirka je podijeljena na tri dijela: prvi se zove *Senzacije* (dnevnik), drugi *Senzacije II* (nastavak dnevnika), a treći se zove *Listovi iz mladosti* dok su unutar tih većih dijelova raspoređeni ovi fragmenti: *Klorofil i tinta; Starac; Lice mog demona; Četiri pastuha Josipa II, apokalipsa; Renata, čudo ljepote; Katakombe; Ljepotica, razbojnik i smrt; Rosa mystica; Tvrđava zraka; Kružnica sudbine, čudovište; Nada; Senzacije; Hetera; Ono; Smrt; Vizija; Demon vatre; Listovi iz mladosti; Ime; San; Senzacije II; Kora; Jedna stara priča; Ta žena; Meduzina splav; Zapis s putovanja; Događaj; Šuma i Kovač*. Svojom kratkoćom tekstovi podsjećaju na lirsko-prozne oblike karakteristične za razdoblja u kojima se propituje iskustvo lirskog i proznog, slike i ritma, priče, poezije i proze stoga nije ni čudno da se u zbirci javlja lirizirani prozni govor, nastao vrlo vjerojatno pod utjecajem prve Kekanovićeve zbirke pjesama *Svjetlost šuma* (1965), a s kojom se ujedno i pojavio na književnoj sceni. Drago Kekanović na nivou žanra prikazuje višestruko oblikovane mogućnosti konstrukcije organiziranja teksta, ali tako što potkopava i ironijski se odnosi prema tradiciji malih prozних oblika s jedne strane, a s

druge zacrtava novi značenjski prostor. U zbirci su tekstovi žanrovski različito organizirani: od pjesama u prozi do dnevničkih i lirsko-meditativnih zapisa i kratkih priča, novela, ali i do detektivskih priča, slavonski obilježanih, a koje naziva *historijsko-detektivski feljton* (isto: 526).

U svojoj zbirci Kekanović je nastojao potkopati tadašnju dominaciju romana, ali i propitati tradicionalno tumačenje kompetencija kratkih proznih oblika. Upravo zbog toga njegovu zbirku bi trebalo promatrati kao veću proznu strukturu, tj. kao cjelovit tekst. *Mehanika noći, spisi* ima defabulariziranu radnju na nivou cjelokupnoga teksta, ali i na nivou svake pojedine priče te se u zbirci javljaju depersonalizirani likovi jer zapravo njihova je jedina funkcija funkcionirati na razini aktivne jezične svijesti, o čemu će biti još govora u radu. Dušan Marinković navodi kako se zbirku može čitati na dva načina: prvi je promatrati tekst kao zbirku kratkih priča prema kojima se svaki tekst iščitava u svome kodu i određenoj pripovjednoj žanrovskoj tradiciji: lirsko-meditativna proza, dnevnički zapisi, kratke priče itd. Drugi način jest da zbirku promatramo kao veću proznu strukturu u kojoj je svaki pojedini tekst kompozicijski njegov dio te čitatelj mora sam izraditi svoju pripovjedačku strukturu čitanja (isto: 527). Zbog toga su Kekanoviću mnogi kritičari, poput Borisa Lukšića i Milana Ivkošića, zamjerali na *težini* njegove literature te ga prozivali zbog neprilagođene lektire, pomodnih receptura i utapanja u manirizam (prema: Pavičić, 2000: 22). Kekanovićeve priče organizirane su također u prvome licu jednine i taj pripovjedni ja organizira tekst kao lirsko promatranje fantastičnih motiva nadovezujući se na tradiciju romantizma i Edgara Allana Poea, nadovezuje se na obnavljanje klasičnoga europskoga mitskoga iskustva u priči *Rosa mystica*, nadovezuje se na dječje fantastično promatranje zbilje u priči *Katakombe* te na obnavljanje fantastično duhovne poremećene svijesti u priči *Četiri pastuha Josipa II, apokalipsa*, nadovezuje se i na kafkijansku grotesku, fantastiku *Mansarde* Danila Kiša (1935-1989) i Filipa Davida (1940), ali i na jezične fraze djela *Tako je govorio Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883) njemačkoga filozofa Fridriecha Nietsczhea (1844-1900). Pripovjedač u tekstu vrlo često eksperimentira s kazivanjem i ispovijedanjem fikcionalne pragmatične i ispovjedne govorne situacije, gdje se očučuje značenje rečenog, on ne svjedoči o iskustvu izvanjezične zbilje, pogotovo ne na razini provjerljivosti već su priče zatvorene u vlastitome tekstu: svaka pojedina priča u zbirci svjedoči o sebi u sebi kao jeziku (Marinković, 2003: 526-528). Velimir Visković također je smatrao kako je Drago Kekanović zapravo pisao tradicionalnim načinom jer u ovoj zbirci prevladavaju romantičarsko i simbolističko fantastičarsko nasljeđe. Međutim, što se tiče sižea, potisnuo je plan njegove gradnje za razliku

od drugih fantastičara koji su se iznimno posvetili komponiranju i planiraju sižejnog ustroja priče (Visković, 1983: 22). Njegova kreativnost možda se najviše očituje upravo na jezičnostilskoj razini rečenice i fragmenata.

3. 3. *Lađa od vode* Pavla Pavličića

Pavao Pavličić obilježio je hrvatsku književnost smatrajući kako je bitna odlika i obveza svake književnosti maštanje bez granica, te kako je upravo književnost ta koja otvara put u irealno (Jelčić, 2000: 580). Njegova fantastika poznata je kao utopijska ili socijalna jer je fantastično funkcioniralo samo na sredstvu kazivanja. U svojim pričama on je gradio čvrstu fabulu vrlo često zatvorene i zaokružene strukture. Pretežno se smatra da su za njega priče bile same sebi svrhom bez ikakve potrebe ideologiziranja i označivanja. Međutim, u nekoliko njegovih priča kao što su *Lađa od vode* i *Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije svome prijatelju u naš grad* može se uočiti „ključ“ kako njegove proze tako i cjelokupne proze fantastičara sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Njegova zbirka priča *Lađa od vode* sastoji se od dvadeset priča: *Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije svome prijatelju u naš grad*; *Sidro za pučinu*; *Srce*; *Dar govora*; *Putujuća priča*; *Vrh*; *Veliko zvono*; *Suncokret*; *Šetalica*; *Elementi*; *Guja u njedrima*; *Pakleni stroj*; *Orgulje*; *Gašpar od kuge*; *Ljudevit*; *Vrt tišine*; *Kroničarev grijeh*; *Spojene posude*; *Seoba svilenih buba* i *Lađa od vode*. Kompozicija je jednostavna kao i u dvije prethodne zbirke, a Visković ju je podijelio na tri tematski slična dijela: u jednim je pisac nastojao graditi *iluziju zbilje*, u drugima se ta *iluzija zbilje* destruirala uvođenjem elemenata fantastike, a u trećima je epiloška sekvencija zasnovana na strukturi paradoksa (Visković, 1983: 68). Zbirka *Lađa od vode* istražuje različite varijante sustava fantastike, destruirala književnost i status umjetnosti zato što kod Pavličića ne postoje velike teme poput smrti, politike ili ljubavi, a ako se i pojavljuju, one su gotovo ironijski opisane. Poput Drage Kekanovića i Irfana Horozovića, i Pavao Pavličić naginje prikazima artificijelnoga života bez ikakvog traga socijalne sredine ili psihološkog skiciranja likova i situacija, odnosno u njihovim zbirkama prevladava demistifikacija književnoga zanata u kojemu se više zaokuplja vlastitim jezikom nego onime što je izvan same pripovijesti. Pojava metanarativnih komentara još je jedan postupak kojim su se vrlo rado koristili svi fantastičari,

a tako i Pavao Pavličić. Kod njega deset od dvadeset priča počinje metanarativnim komentarima što se može uočiti u istoimenoj priči *Lađa od vode* i u priči *Pakleni stroj*. Autoreferencijalni komentari na čin vlastitoga pisanja usmjereni su razbijanju pripovjedne iluzije u priči. To se postiže tako što pripovjedač unutar pripovijesti komentira vlastiti izbor između narativnih strategija ili postupaka. Velimir Visković naveo je kako je jedan od ključnih postupaka za fantastičare intertekstualnost, međutim Pavičić i ostali kritičari se ne slažu s njim zato što je doista nema ni kod Horozovića, a ni kod Kekanovića ili Pavličića (Pavičić, 2000: 110). Intertekstualnost kao postupak javlja se samo kod Uroševića što će se kasnije i dokazati u radu. Čitatelj Pavličićeve priče ne može prepoznati po tome što je uveo fantastične motive, likove ili elemente (kao što je to slučaj kod Uroševića) već njegove priče u zbirci *Lađa od vode* počinju u skladu s konvencijama modela proze koja teži postizanju maksimalne *iluzije zbilje*. Pavličić svoje priče započinje realistično i teži postizanju *iluzije zbilje*, ali nakon toga u to svakodnevno iskustvo prodire misterij. U pripovijesti *Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije u naš grad* dovodi se u pitanje cjelokupna tradicija i zbilja kakvu čitatelj poznaje zato što se uz pomoć analogije dvaju jezika, od kojih je jedan nepoznat, kriptogramska mogućnost drugoga jezika dovodi do krajnosti uvođenjem novih ključeva za rješavanje zagonetke do tada nepoznate grafije. U toj priči Pavličić je jeziku dao gotovo okultni, metafizički karakter koji služi kao sredstvo tvorbe alternativnoga svijeta (isto: 125). Središnji motiv priče *Ljudevit* je isto analogija, ali ovaj put radi se o ljudskome organizmu i idealu savršene države koja je upravo oblikovana prema anatomiji ljudskoga organizma (Ferić, 1987: 168). U pripovijesti *Gašpar od kuge* pripovjedač koristi realiziranu metaforu u kojoj Gašpar kao srce grada doista i postaje srce, tj. njegovo srce prestaje kucati, a Gašpar se postavlja na mostu i poput vena i arterija kuca za cijeli grad (Pavičić, 2000: 75). Branimir Donat je uočio kako je Pavličićeva zbirka *Lađa od vode* prožeta manirizmom, a kao glavnu odliku ističe čest motiv zrcalnosti i simetrične strukture. U priči *Spojene posude* javlja se lik koji je otkrio labirint ispod grada koji odgovara tlocrtu grada poput zrcalnog odraza; u priči *Šetalica* glavni junak je razapet između dva simetrična obitavališta: Ljubljane i Zagreba; u priči *Gašpar od kuge* prostor se simetrično razdvaja na lijevu i desnu klijetku srca, tj. na dvije polovice grada na rijeci, a u priči *Pakleni stroj* skupina likova ponavlja radnje junaka ne bi li na taj način preotela njegov zapravo nepostojeći izum.

3. 4. *Noćni fujaker* Vlade Uroševića

Zbirka priča *Noćni fujaker*,¹⁹ objavljena 1972. godine u Skoplju, jednostavne je kompozicije te je podijeljena na četiri ciklusa novela: *Zanat spisateljski (Priča o tome kako se pišu priče; Otrov i Lutka); Moja rođaka Emilija (Zimsko putovanje; Pas koji zviždi; Noćni fujaker; Požar; Hotel Lisabon i Magla); Priča o gradu (Grip; Pozorište; Sezona biciklističkih trka; Insekti; Vest i Priča o gradu)* i *Mehanizam vremena (Sablja; Starinareva kći; Verenica gospodina Sarkojana*²⁰; *Fotografija; Događaj na letovanju i Ruka*).²¹ Svojom strukturom *Noćni fujaker* podsjeća na *Talhe ili Šedrvanski vrt* zato što je riječ o pričama koje su međusobno povezane, likovi su također rodbinski povezani te je mjesto radnje poznato, tj. u nekim pričama eksplicitno je navedeno da se radi o Makedoniji i glavnome gradu Skoplju. Prvi dio nam pripovijeda pripovjedač u prvome licu koji je ujedno i glavni lik priča, a po struci je pisac. Tzvetan Todorov smatra kako je ovak oblik pripovjedača u prvome licu najpogodniji za fantastičnu književnost jer se čitatelj prije može poistovjetiti s prvim licem (prema: Kapuševska-Drakulevska, 1998: 81) te se može pretpostaviti da se zbog toga i pojavljuje kod svih ovdje analiziranih pisaca. *Zanat spisateljski* posvećen je fazama i nastanku umjetničkog djela, pri čemu je taj ciklus isprepleten s prikazom piščeva rada i pisanja, ljubavi prema djevojci Bubi te životne svakodnevice u kojoj se odjednom počinje gubiti jasna razlika između zbilje i čudsnoga. Drugi dio naslovljen je *Moja rođaka Emilija* zato što se radi o pripovjedačevom djetinjstvu i dogodovštinama u kojima je sudjelovala i njegova draga i mirna sestrična Emilija. U ovome i sljedećemu ciklusu javlja se infantilni pripovjedač koji o svojim dogodovštinama i o svojem pogledu na svijet priča kroz dječje oči. Infantilni pripovjedač jako je čest postupak kod Vlade Uroševića pri čemu dijete ne oživljava svoje djetinje razdoblje već ga oneobičuje, poetizira realnost i svakodnevan život. To dijete aktivno sudjeluje u opisivanju svijeta u kojemu živi, ali je ujedno i pripovjedač koji priziva vrijeme

¹⁹ Zbirka *Noćni fujaker* prevedena je i na srpski jezik 1972. godine tako da su u radu citati navedeni iz obje knjige (u fusnotama se nalaze citati na makedonskom jeziku).

²⁰ *Verenica gospodina Sarkojana* izostavljena je u makedonskome izdanju.

²¹ *Писателскиот занает (Расказ за тоа како се пишуваат раскази; Отров; Кукла); Мојата роднина Емилија (Зимско патување; Пес што потсвирнува; Ноќниот најтон; Пожар; Хотелот Лисабон; Магла); Расказ за градот (Грип; Театар; Сезона на велосипедските натпревари; Инсекти; Вест; Расказ за градот) i Механизмот на времето (Сабља; Керката на старинарот; Фотографија; Настан на летување; Рака)*

svoga djetinjstva u sadašnjost. Pripovjedač u pričama vrlo se često poziva na opoziciju sadašnjost-prošlost (odraslost-djetinjstvo) te time podsjeća čitatelja na vlastito djetinjstvo i izaziva u njemu nostalgičan odnos za minulim vremenom. Nostalgičan odnos prema životu zapravo je romantičarska manira koja se vrlo često javlja u svim Uroševićevim zbirkama, a ne samo u *Noćnome fijakeru*. Time je Vlada Urošević u *Noćnome fijakeru* sjedinio tradicionalnu romantičarsku liniju fantastike i subjektivnoga pripovjedača kojega je preuzeo iz razdoblja modernizma. U ova dva dijela vrlo često javlja se simetrična struktura priča, a radnja je često motivirana zbiljskim predmetima koji aktiviraju dječju maštu ili snove. Dječja se fantazija često ne zadovoljava običnim, racionalnim pojavama tako da u igrama dolazi do sanjarenja i maštanja. Djeca su ta koja vrlo često racionalno ne mogu udaljiti od iracionalnoga već se ta dva prostora u njihovoj mašti isprepliću međusobno, a *Noćni fijaker* bi onda ovdje bio simbol golemoga *crnoga leptira* koji upravlja rukama pisca ne bi li poveo svoga čitatelja na jedno iracionalno putovanje i otkrio mu čudesne i fantastične tajne u svijetu u kojemu neprirodno postaje prirodno, nemoguće moguće, a neobjašnjivo funkcionira tako da se ono ni ne dovodi u pitanje (isto: 81-84).

U *Pričama o gradu i Mehanizmu vremena* pripovjedač se često služi autoreferencijalnošću i metanarativnim komentarima, što inače nije karakterističan postupak kod Uroševića: „Ovo je, u stvari, trebalo da bude priča o zaostalom kamilaru, o Arabljaninu koji je došao u Skoplje sa karavanom kamila i ostao tu čitave zime“ (Urošević, 1972: 126)²² ili: „Ovo nema veze sa pričom. Ova je priča, uopšte, nepovezana“ (isto: 129).²³ Služeći se metanarativnim komentarima pripovjedač se izravno obraća čitatelju te tako i sam postaje lik čime biva uključen u smisao oblikovanja novela unutar zbirke. U ova dva dijela prevladava većinom objektivni pripovjedač kao npr. u priči *Vest* koja govori o požaru u dalekoj egzotičnoj Indiji i o junaku priče u čijem se životu odjednom počinju javljati sjećanja na taj požar i prošli život, a priča završava novim buđenjem junaka iz noćne more koja je zrcalno zapravo postala njegov život. Ovom zrcalnom i simetričnom strukturom unutar priča (*Priča o tome kako se pišu priče, Magla, Vest, Sablja, Starinareva kći, Verenica gospodina Sarkojana, Fotografija*) pisac ukazuje na važnost okvira pripovijesti, a tim okvirom narušava ontološke granice teksta i približava ga izvanjskom, mehaničkom i artificijelnom oblikovanju priča što se već uočilo i kod prethodnih pisaca. Pripovjedač u trećemu licu kod Uroševića je premoćan

²² „Всушност, ова требаше да биде расказ за заостанатиот камилар, за Арајанецот што дошол во Скопје гонејќи карван камили и останал тука цела една зима“ (Урошевиќ, 1972: 147).

²³ „Ова нема врска со расказот. Воопшто, овој расказ е неповрзан“ (150).

u smislu da sam nameće mogućnost za postizanje efekta fantastičnoga (Kapuševska-Drakulevska, 1998: 83). Fabula je u novelama organizirana u dvije linije koje se temelje na kontrastu: u prvoj liniji fabula se organizira na principu *iluzije* svakodnevnoga života i iskustvenoj realnosti, a u drugoj fabula aludira na iracionalno i nevjerovatno koje se javlja u toj svakodnevici tako što razbija zbilju i narušava njen poredak. Radnja se u pričama kao što je *Požar* odvija po gradacijskome principu: priča počinje uvodom u trenutku sadašnjosti u kojoj se javlja konkretna gradska sredina, Skoplje. Vrijeme radnje određeno je proljetnom večeri, u kojoj se „gust i pijan vazduh (...) vrteo u kovitlacu oko nas, tekao ulicom, bučno se slivao u bulevar i podmuklo šumeo u neosvetljenim uličicama“ (Urošević, 1972: 56).²⁴ Pripovjedač i Emilija uputili su se po morske oraščiće za kolače, a na putu do prodavaonice postaju svjedoci požara koji se dogodio u njima nepoznatome dijelu grada. Kupivši začine izašli su kroz zadnja vrata prodavaonice koja su ih zatim dovela pred dvorište njihove kuće. Pred ulazom kuće pronalaze novine stare 30 godina u kojim se izvještava o požaru, a djeci su jedini materijalni dokaz bili morski oraščići za koje je jedna od teta komentirala da su „tvrđi kao da su stajali negde trideset godina“ (isto: 62).²⁵

U većini Uroševićevih priča zbirke *Noćni fijaker* javlja se postupak *mise en abyme*.²⁶ Priča o tome kako se pišu priče govori o liku koji nema ime već je označen svojim zanimanjem pisca koji pokušava napisati priču o Romu, crnome psu i pijesku. Međutim, ispreplitanjem događaja i ljudi iz njegova života s pričom koju piše, događa se da kraj priče zrcalno završava istom situacijom kao i u njegovoj priči: „Kroz pustaru je išao čovek u belom kratkom kaputu i sa crnim šeširom. Vetar je raznosio pesak: pesak se premeštao sa jedne na drugu gomilu kožastog zelenila. Pesak se kovitlao kao da je neko iza žbuna mahao belom maramicom, kao da je zvao. Krajevi kaputa su se vijorili. Čovek je trčao kroz pustaru. Bio je sasvim sićušan. Bio je neverovatno sićušan. Kao tačkica“ (isto: 13).²⁷ U priči *Lutka* pisac

²⁴ „...густиот и пијан воздух (...) се вртеше со витли околз нас, течеше низ улиците, бучно се слеваше во булеварите и продмолно шумеше во малите неосветлени улички“ (65).

²⁵ „...тврди како да стоеле триесет години некаде“ (72).

²⁶ *Mise en abyme* izraz je preuzet iz heraldike kojim se označava prostor kopiranja osnovnog prizora unutar samog sebe umanjejem njegovih pojava dimenzija (Vučelj, 2014: 315).

²⁷ „Низ пустелијата одеше човек во бело кратко палто и со црна шапка. Ветрот ја разнесуваше песокта: песокта се селеше од еден до друг куп кожесто зеленило. Песокта се прпелкаше како некој од зад грмузките да мавта цо бело шамиче, како да подвикува. Краиштата од палтото на човекот се вееја. Човекот трчаше низ пустелијата. Беше сосема ситен. Беше неверојатно ситен. Како точкичка“ (15).

pokušava napisati horor priču o liku koji je isto označen svojom zanimanjem pisca, a koji također pokušava napisati horor priču o liku koji se zaljubio u lutku i koji je ubio svoju djevojku jer mu je uništila tu lutku. Priča završava apsurdno, ali kraj nije izjednačen s pričom koju je pisao junak već je ostavljen na interpretaciji čitatelja: „Tek na stepenicama, Buba je uspjela da progovori. Što je na kraju, na samom kraju tvoje priče, reče ona. Ah, reče pisac otključavajući vrata, kada vidi da mu je uništila lutku, pisac zadavljuje devojku. Smešno, zar ne?“ (isto: 24).²⁸ Novela *Verenica gospodina Sarkojana* govori o djevojci Lili i pripovjedaču, koji su navraćali na kavu kod Jermenca Zorijadisa Sarkojana. Sarkojan je Lili poklonio haljinu svoje zaručnice koja je davno počinila samoubojstvo, za koje su pripovjedač i Lila doznali iz starih novina. Kraj je tragičan jer se Sarkojan ubio tom haljinom nakon što ju je Lila poslala s porukom u kojoj je pisalo: „ja nisam vaša verenica“, istom porukom koju je Sarkojanu ostavila njegova pokojna zaručnica čime se zapravo tragičan završetak njegove zaručnice zrcalno odrazio na Sarkojanov život. U priči *Događaj na letovanju* pisac također koristi postupak *mise en abyme* jer se zrcalni tragični završetak glavnoga junaka N. S. poklapa sa završetkom ženinog pokojnog muža (na kojega je fizički nalikovao N. S.), kojega je pregazio kamion u trenutku kada je on htio pogledati na sat: „Uopšte nije čuo kamion koji je dolazio iza ugla, čiji šofer, iznenađen nepokretnom ljudskom figurom na sredini ulice, tako reći nije ni kočio“ (isto: 177).²⁹ Intertekstualnost se javlja samo kod Uroševića, međutim to ipak nije čest postupak kojim se služi u zbirci *Noćni fujaker*. Samo u *Zanatu spisateljskom*, u pričama *Priča o tome kako se pišu priče*, *Otrov* i *Lutka* pisac umeće elemente prijašnjih tekstova iz tradicionalne književnosti. U prvoj priči zbirke javlja se moto: „Tko priča priču njen je gospodar (stara turska izreka)“ (isto: 7),³⁰ u drugoj priči pisac je umetnuo cijeli novinski članak o nehigijenskim uvjetima i bolesti koja se pojavila i ostavila posljedice na ljude, a u trećoj priči lik pisac izgovara stihove Ace Šopova (1923-1982) iz pjesme *Molitva za običnu, ali još nenađenu riječ*: „Telo moje te moli, recitovao je patetično pisac, tuđu pesmu,

²⁸ „Дури на скалите Бубе успеа да прозбори. Што има на крајот, сосема на крајот од твојот раскас, рече таа. Ох, рече писателот отклучавајќи ја вратата, кога ќе види дека таа му ја уништила куклата, писателот ја задавува девојката. Смешно, зар не?“ (28).

²⁹ „Воопшто не го чу камионот кој доаѓаше од зад аголот и чиј што шофер, изненаден од неподвижната човечка фигура среде улица, речиси воопшто не закочи“ (195).

³⁰ „Оној што ја раскажува приказната е нејзин господар. (стара турска поговорка)“ (7).

pronađi reč koja liči na obično drvo, koja liči na ugljenisane i praroditeljski gole dlanove...“
(isto: 19).³¹

³¹ „Телото мое те моли, рецитираше писателот, пронајди збор што личи на обично дрво, што личи на дланки јагленосани и прародителски голи“ (24).

4. Tematologija fantastičara

4. 1. *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića

Kombinacija ja-tema u *Šedrvanskome vrtu* je slobodna i različita, vrlo često motivirana različitim poremećajima ličnosti, dvojništvima, ludilima i snovima. Teme se vrlo često očituju kroz metafizičku analogiju između duhovnoga i materijalnoga svijeta. Izvrstan primjer za to je priča *Slijepi starac, kameni starac*, u kojoj junak priče spaljivanjem svojih crteža opredmećuje stvarnost prikazanu njima-bezrukoga konjanika (Horozović, 1972: 72). U pričama *Vudžud, U brijančnici, Šedrvanski vrt, Hana* i *Mladi derviš* javljaju se teme ludila, obuzetosti, opsesija i raznih neuobičajenih metamorfoza. Novela *U brijančnici* počinje pripovjedačevom pričom o stricu Kemalu Talhi o kojemu je pripovjedač doznao iz priča brijanča Jehudije. Zatim slijedi priča o starcu koji se pretvorio u majmuna, ali ga je pomoćnik Bakir spasio od preobraženja tako što je sasjekao onaj dio tijela koji se bio pretvorio u majmuna. Ova priča posebna je i po tome što se u njoj pojavljuje motiv demona ili smrti, tj. pojavljuju se neuobičajene prirodne ili društvene manifestacije za koje čitatelj traži neki logični interpretativni okvir, čime se zapravo zadovoljio uvjet fantastike (Džafić, 2012: 189). Priča *Crni mag* u prvom planu označuje važnost umjetnosti za pojedinca u svijetu. Mag dolazi u kuću bračnoga para i proriče im sudbinu koja se kasnije ispostavila točnom. Talha je sebi utuvio u glavu da želi postati umjetnik, a mag mu je ukazao na dlanu da mu upravo nedostaje ta crta umjetnika: „Stegnuo je dlanove među daščice i pažljivo zamotao svojim najboljim suknom. Svaku večer nanovo je odmotavao ruku da vidi nije li se pojavila nježna udubina na dlanu“ (Horozović, 2007: 121). Jednom su ga vojnici u njegovoj kući pronašli s pištoljem u rukama te ga pogodili u grudi. Međutim, Talha nije odmah bio mrtav već je otvorio dlan iz kojega se pištolj pretvorio u pticu i odletio kroz prozor. Tako je Talha postao umjetnik, a proročanstvo maga se ostvarilo. Priča *Mladi derviš* govori o Muradifovom potomku, dervišu Aliji i metamorfozama. Alija je danima sjedio sam i gledao prsten pribijen na zid te je postao ubojica jednoga dana nakon što je ženu pogledao očima iz kojih je isijavala vatra da bi se ona zatim pretvorila u pepeo. Nakon što je pobjegao, lutao je po odajama i sve palio svojim pogledom. Jednom je odlučio stati te je prvi put ugledao svoje lice i oči nakon čega je izgorjela cijela tekija³² zajedno s ogledalom: „Prije nego što mu se čitavo tijelo izvilo u plamen, shvatio je da je tad prvi i posljednji put ugledao svoje lice i oči“ (isto: 109).

³² Tekija je vrsta duhovnog doma u kojemu žive derviši (Anić, 2009: 1577).

Sjećanja i zaboravi prožimaju čitavu zbirku i javljaju se u svim novelama. U prvoj noveli *U noćima koje su nailazile, pauk* opisuju se sjećanja Bagrema koji svoje sjećanje dijeli na ono prije i poslije svoga zapisivanja (pripovijedanja) u knjižnici: „Sjećam se jedne odaje, ako je postojala i ako uopće nešto postoji osim mene (to je jedna od mogućnosti ili je možda sve ovo čudan natruh sna koji uznemirava utihlog pokojnika i zlatnim nemirom otvara njegovu glavu, optočenu crvima i divnim životinjicama što sišu mozak i rastvaraju kosti lubanje svojim nježnim, ali prodornim ticalima i malim rilcima; neizmjereno pamćenje rastaču u ništavnom krajoliku)“ (isto: 9). *Hana* je jedina priča iz prvoga dijela u kojoj se javljaju naznake ti-teme (seksualnost i opsjednutost za nekom ženom), a koja ujedno po svojoj tematici, motivima i likovima nalikuje na Uroševićevu priču *Lutka*, isto iz prvoga dijela zbirke. Priča govori o sjećanju na Hanu, s kojom je Bagrem Džafer šetao u mladosti i trčao kroz šumu. Kada se udaljio od nje, jednoga dana učinilo mu se kako je ispred Galerije ugledao njenu veliku fotografiju koja je zapravo bila plakat. Plakat je prikazivao izložbu gipsanih otisaka skulptura iz Mezopotamije s naslikanom glavom sfinge zbog koje je pisac kasnije postao opsjednut. Prolaznici su ga morali odvojiti od plakata jer ga je junak uspio primiti zubima i luđački gristi. Tu počinje njegova potraga za sfingama: „Tako je počela moja manija za sfingama koja je postala gotovo prava bolest i činilo se da joj neće biti kraja“ (isto: 38). Tako je jednom prilikom Hanu doveo u svoju sobu na druženje. Sobu je nazvao *Tamni vilajet* jer je u njoj imao sakrivene sfinge, ali i zato što je njegova soba bila odaja u kojoj se skrivalo nešto zlo, tamno i ljudskome oku neobjašnjivo. U želji da ju učini vječnom, on se baca na Hanu i ubija je: „Njeno je lice bilo kao lice koje god sfinge iz moje kolekcije, mirno i podrugljivo“ (isto: 40). U svojim pričama Irfan Horozović često poseže za temama iz folkloru, narodnih vjerovanja i običaja kako bi na čitatelja ostavio utisak drevnosti i starosti kronike čime se izdvaja od drugih pisaca poput Drage Kekanovića ili Vlade Uroševića. Jedna od priča s elementima narodnog vjerovanja nazvana je neuobičajeno *Vudžud*, što bi u prijevodu značilo tijelo. Glavni junak ove priče, Ilmihar pokušava pronaći lijek za kugu. Nakon duge potrage za lijekom ne uspijeva ga pronaći, a mnogi ljudi iz njegove okolice počinju sumnjati kako Ilmihar posjeduje nadnaravne moći te ga osuđuju na smrt. Ispijanjem svoga tzv. lijeka, on se prividno spašava tako što postaje besmrtni, ali biva osuđen na lutanje. Na završetku svoga lutanja on se pokušava vratiti u svoj zavičaj, u mjesto svoje pripadnosti, ali ne uspijeva te na kraju pokušava izazvati vlastitu smrt. Njegova sudbina završava tragično jer se pretvara u ogromnoga Vudžuda i nastavlja sa svojim beskrajnim lutanjima: „Na vrhu te ogromne, čudovišne tjelesine, mrdala se i namještala glava Ilmiharova, iskolačenih očiju, u samrtnom grču. Trajalo je to trenutak, a zatim je Ilmihar oteturao s proplanka“ (isto: 152).

4. 2. *Mehanika noći, spisi Drage Kekanovića*

Za zbirku Drage Kekanovića značajan je umjetan svijet bez traga socijalne sredine ili psihološkog skiciranja likova i situacija (Pavičić, 2000: 26). Njegova zbirka vrvi svim tipičnim motivima ja-tema: pandeterminizmom, neobjašnjivom analogijom u pričama *Renata, čudo ljepote*; u priči *Lice mog demona* dolazi do ispreplitanja duhovnoga i materijalnoga; u pričama *Ljepotica, razbojnik i smrt, historijsko-detektivski roman* dolazi do brisanja granica subjekta i objekta; dok je u priči *Četiri pastuha Josipa II, apokalipsa* pažnju usmjerio prema sposobnosti da se spozna istina. Branimir Donat elemente manirizma uočio je u atrofiji sižea, u leksiku koji je često natopljen afektivnošću te u tekstovima povremeno dolazi i do ritmizacije i gomilanja metafora. Priče *Nada i Ljepotica, razbojnik i smrt (historijsko-detektivski feljton)* podnaslovljene su određenom vrstom ili formom proze koju pripovjedač kasnije iznevjerava stilski i strukturno. U priči *Nada* pojavljuje se klišejni *science-fiction* sižea, a pripovijeda o svemirskome brodu koji se nakon dužega intergalaktičkoga putovanja vraća na Zemlju, ali tamo nalazi pustoš i prisiljen je ponovno vratiti se u svemir. Priče su daleko od bilo kakvog koncepta žanra zato što su žanrovski elementi krajnje reducirani, baš kao i sve indicijske formule. Pojava reduciranja žanrovskih elemenata jedinstven je slučaj i ne pojavljuje se kod ostalih fantastičara. Kekanović u svojim pričama vrlo često reducira psihemske i sociemske sastavnice, prostorno-vremenske indicije, nema dijaloga niti unutarnjih monologa, ali ni tehničko-znanstvenih spoznaja koje su inače tipične za *science-fiction* žanr. Jurica Pavičić priču *Nada* okarakterizirao je karakterističnim i najomraženijim *science-fiction* podžanrom *space opere*.³³ Već u prvim rečenicama *Nade* očita je pripovjedačeva nezainteresiranost prema podžanru *space opere* i nevoljkost da se u priči izlažu ikakve pojedinosti: „To se putovanje otešlo – najprije kvar na motoru, zatim one eksplozije u galaksiji Andromede, sve ih je to zadržalo. Uređaji koji mjere vrijeme davno su otkazali“ (Kekanović, 1971: 33). Drago Kekanović priču završava refleksijom što Jurica Pavičić smatra tabuom u suvremenoj priči tako da podnaslovljavanje priče određenim žanrom ili formom služi kao površni ikonografski okvir u koji se umeće esejističko-ontemska dominantna priče (Pavičić, 2000: 84). Tako priča zapravo postaje puno bliža drugim pričama iz iste zbirke nego žanrovski srodnim pričama. U pričama *Ono, San, Nada i Lice mog demona*

³³ Mjesto radnje u *space operi* odvija se u svemiru. Riječ je o dovoljno naprednoj tehnologiji za građenje svemirskih brodova i putovanja na daleke i egzotične planete. Obično je riječ o nekakvoj avanturi koja započinje spašavanjem mladića ili djevojaka u nevolji, a završava borbom protiv zlih galaktičkih vesela i općenito poduhvatima spašavanja ljudske rase i samog svemira od predavanja zlim silama (Alajbegović, 2009).

prevladava epistemološka dilema koja se kombinira s motivima usmene književnosti: pojavama vraga, demona ili smrti. Kekanovićev pripovjedač u pričama često govori u prvome licu, a svaki znak imaginarnosti objašnjava snom ili lažnim ukazanjima (*San, Nada, Jedna stara priča*).

Jurica Pavičić navodi kumulativnu fantastiku kao postupak kojim se fantastika u pričama gradi postupnom gradacijom neobičnosti i rastom nevjerice, što je karakteristično za ove Kekanovićeve priče: *Katakombe, Listovi iz mladosti* i *Događaj*. U njima svakodnevni događaj postupnom gradacijom prelazi prije u stanje čudnog nego fantastičnog. U priči *Jedna stara priča* završava čudesnim i racionalno neobjašnjivim krajem. U priči *Smrt* pisac je nagnut nad rukopisom desetljećima da bi se potom sam pretvorio u drvo, a rukopisi postaju suho lišće: „...na njima se nije mogao pronaći trag tinte, naprotiv, dobili su neku uvelu boju i tanke žilice po sebi, tako da ih je bilo veoma teško razlikovati od pravog lišća koje je, odjednom, u nekoliko slojeva prekrilo vrt“ (Kekanović, 1971: 52). U priči *Kora* tekst se razvija prema analogiji ružnoga i naboranoga ljudskog lica i kore drva. Razvija manirističku metaforiku u fantastičnome smjeru: „A kada se smije kora šminke puca na njenom licu. Iz tih pukotina, o sasvim dobro vidite, plaze male zmije. Vi ste zaprepašteni! Čitav jedan umanjeni, fantastični bestijarij, u neviđenoj zbrci i žurbi, juri tim pukotinama: reptili, vilenjaci, patuljci, vile, šišmiši, poneki vukodlak ne veći od zrna žita“ (isto: 91). Kekanović se vrlo često služi i postupkom ironiziranja u svojim pričama, što nije čest slučaj kod drugih fantastičara. Jurica Pavičić priču *Ime* smatra jednom od zrelijih priča u Kekanovićevoj zbirci zbog njene zrcalnosti i simetrije likova. S jedne strane u priči se radi o učestaloj fantastičnoj sklonosti za ontološko dvojstvo i svijet do nas, a s druge strane ovakva pretjerana uređenost i simetričnost fikcionalnih svjetova i priča slična je pojačanoj posljedici i prenaplašavanju fantastičnih ja-tema. Kod Kekanovića ta aktantska zrcalna simetrija svjedoči i o metatekstualnoj svijesti zato što svaka posebno uređena i simetrična prozna struktura odaje autoreferencijalne sklonosti, što Gustav René Hocke određuje tipično manirističkim svojstvom (prema: Pavičić, 2000: 92-93). Za njegov tradicionalni stil vezuje se česta uporaba arhaizama, aorista i inverzija kako bi u svojim pričama, poput *Katakombe* i *Ljepotica, razbojnik i smrt*, ostvario veću otmjenost izraza i izvještačenost govora. Ovakav stil pisanja Kekanovićevu zbirku povezuje s tradicijom jednostavnih prozanih oblika poput legendi i kronika te je nastojao premostiti jaz između drevnoga i starog pripovjedaštva i vlastite proze (stoga je i eksplicitno naziva *Jedna stara priča*) (isto: 104-105).

Beskonačna regresija ili *cikličnost priče* još je jedan postupak kojim su organizirane Kekanovićeve priče u zbirci *Mehanika noći, spisi*. Priča *Ime* završava istim odlomkom kojim i počinje. Junak Jakov Trnovac ima dvojnika koji je zapravo prosjak Ivan Francuz. Na maskenbalu u Trnovčevoj kući njih dvojica zamijene odjeću, no kada prosjak padne s terase, pokapaju ga kao Trnovca, a *prosjaka* Trnovca šalju u ludnicu. Na završetku priče uspostavlja se potpuna simetrija beskonačnom regresijom. Dok na početku Trnovac pripovijeda svoju priču, na kraju priče započinje je pripovijedati prosjak. U priči *San* lik pisac, biva optužen za umorstvo djevojke koja je nestala tijekom izleta, da bi mu se na kraju priče ukazala te je on tada prvi put ili iznova opet ubija. U priči se upravo tim krajem pojačava zatvorenost sižea suicidom junaka: „Eto, to je sve. Odavno već ne razlikujem dan od noći. Čekam ovaj trenutak kada ću se naći oči u oči sa svojom Sjenkom. Pucat ću odmah, bez razmišljanja. Ovako, prinosim cijev čelu, okidam, a pucanj odjekuje u nekom praznom prostoru, daleko od mene. Nisam osuđen, ta već sam odležao za zločin koji sam tek sada počinio“ (Kekanović, 1971: 86). U pričama *Klorofil i tinta, Katakombe, Rosa mystica, Listovi iz mladosti i Senzacije* Kekanović do krajnosti jezik zatvara u vlastiti sustav teško razumljivih značenja čime se udaljava od fikcionalne proze i približava neprohodnome jeziku moderne lirike (Pavičić, 2000: 147): „O, zabludo, naivnosti, o klorofilna svjetlosti dalekih šuma! Kondenzirana ljepoto u uspomeni na nejasni bljesak očiju“ (Kekanović, 1971: 67). U ovim se rečenicama može uočiti karakteristična Kekanovićeve lirizacija i ritmizacija teksta koja se još javlja kod Uroševića u *Noćnome fijakeru*. U *Mehanicima noći, spisi* obrat nije karakteristično obilježje priča jer upravo prava točka obrata ili ne postoji ili je više pomaknuta prema sredini priči.

4. 3. *Lađa od vode* Pavla Pavličića

Posljednju priču *Lađa od vode* iz istoimene zbirke kritičari poput Velimira Viskovića i Branimira Donata smatraju programatskom za fantastičare zato što je u njoj Pavao Pavličić zapravo natuknuo način kako čitati katkada teško prohodnu prozu fantastičara sedamdesetih godina 20. stoljeća. U ovoj priči javlja se lik-pripovjedač kojega čitatelj može poistovjetiti sa samim piscem koji ispovijeda svoje čitateljsko iskustvo i stavove o umjetnosti, a svojom temom novela je klasičan primjer pandeterminizma i metafizičke analogije. Za infantilnog

pripovjedača u priči nije bitna razina prepoznavanja stvarnosti u tekstu. Dječaka uzbuđuju fantastična bića koja on teško može usporediti s nečime što je dio njegova svakodnevnog iskustva (Visković, 1983: 59). Dječaku nije potrebna iskustvena potvrda o postojanju tih bića već mu je važno da taj tekst ima sposobnost proizvesti iluziju i ushititi njega kao čitatelja. Za njega književnost ne mora biti vezana sa svakodnevnim životnim iskustvom već mu je jedino važno da se ona nastavlja na druga književna djela. Likovi prelaze iz priče u priču i samo mijenjaju imena: Pinocchio je postao Burattino, Robinson je postao Gulliver, a šegrt Hlapić je za dječaka postao Petnaestogodišnji kapetan. Za Pavličićeva infantilnog čitatelja tekstovi nisu ništa drugo nego preuzimanje i namještanje dijelova jednoga teksta na drugi i obrnuto čime se stvara novi niz tekstova. Pripovjedač se u priči obraća čitatelju od koga očekuje njemu jednako književno i čitateljsko iskustvo sa svrhom prepoznavanja dijelova preuzetih iz drugih tekstova. U novim knjigama ti dijelovi usvajaju nova značenja koja su proizišla iz starih fragmenata čime stvaraju jednu sasvim novu cjelinu (isto: 15). Pisac upozorava čitatelja raznim signalima kako je *Lađa od vode* ključ za razumijevanje zbog toga što je naslovio tako zbirku, zbog toga što je priča stavljena na sam kraj zbirke i jer jedino u toj priči pripovjedač izbjegava fikcionalnost (isto: 60). Velimir Visković je u priči *Lađa od vode* izdvojio tri temeljne točke koje prema njemu imaju poetičku težinu, a stožeri su projekta literature koje Pavličić zastupa. „Bivao sam sve stariji, čitao sam mnogo i mnogo toga odbacivao, oduševljavajući se tek pokojom knjigom. Moj se život mijenjao, postao sam kritičniji prema knjigama kao i prema svemu drugom, počeo sam uviđati relativnost onoga o čemu one govore i u što vjeruju, relativnost njihove važnosti i uloge u svijetu, kao i njihove važnosti za mene sama. To, dakako nije smanjilo moju ljubav prema njima“ (Pavličić, 2003: 127). Pavao Pavličić smatra kako književnost ne treba rješavati životna pitanja ili se potvrđivati „izvanknjiževnim“ angažmanom. Za njega književnost ne treba biti socijalno angažirana ili rješavati ključna filozofska pitanja već književnost treba biti sama sebi svrhom (Visković, 1983: 59-60). Druga temeljna točka konkretnije određuje poetičku podlogu Pavličićevih proza: „U svakoj mi se knjizi ponešto činilo kao nastavak prethodnih, kao nešto što slijedi iz već pročitano. Imena su se mijenjala, došli su lovci, starci, djevojke u začaranim dvorcima, okovani vitezovi, moreplovci, patuljci, šumari, Indijanci, pa čak i životinje: zečevi, ježevi, lisice. Ali ja sam u svemu nalazio neku tajnu srodnost, nešto što se nadovezuje: sve su knjige, činilo se, zatvarale neki krug i svaka je na svoj način opisivala slična zbivanja i likove, i tako sam čitao i čitao, a majka je palila svjetlo ranije poslije podne da ne bih kvario oči i davala mi novac da odem u dućan, kako bih se nadisao zraka“ (Pavličić, 2003: 124). Pavličićevo pozivanje na čitanje djeteta vezano je za novo poimanje statusa primatelja, tj. Pavličić

ustupavlja odnos između autora, teksta i čitatelja na način da su pisac i čitatelj u istoj poziciji, a književno djelo postoji kako bi zadovoljilo potrebe čitatelja, a ne pisca. Jedan je od glavnih razloga zašto su se pisci s početka sedamdesetih okrenuli fantastici jest taj da je ona oblik društvenog i ideologijskog bijega i ostvarenja ideja da je umjetnost igra koja je zapravo ugrađena u najbolja djela dječje književnosti (prema: Visković, 1983: 63). U trećoj točki Visković je izložio Pavličićevu koncepciju književnosti prema kojoj književnost ne oponaša i nije odraz nečega postojećeg već je odnošenje prema književnoj tradiciji. Djela fantastičara nisu rezultat njihova umijeća promatranja stvarnosti već njihove sposobnosti da kombiniraju razne literarne tekstove. Svako djelo od čitatelja ne očekuje potvrdu vlastitoga viđenja stvarnosti već zahtijeva za sebe čitatelja koji dobro poznaje tradiciju pisanosti i onoga koji može prepoznati autorova poigravanja s topikom te tradicije. Čitatelj treba dobro poznavati tradiciju pisanosti kako bi mogao prepoznati autorova poigravanja i koji bi sam mogao biti sposoban poigrati se tom topikom (isto: 64).

Čitajući *Lađu od vode*, čitatelj može uočiti kako je većina Pavličićevih priča strukturirana oko obrata, a kao primjeri mogu poslužiti priče *Dar govora*, *Orgulje* i *Guja u njedrima*. *Dar govora* bavi se prijateljstvom dvojice staraca iz provincijskog gradića. Laćanski je nijem, a Mažuran je njegov najbolji prijatelj koji iz Laćanskove mimike i geste pogađa sve što ovaj misli. Njihovo prijateljstvo je lijepo i idilično sve do trenutka kada se Laćanski operira i ne dobije opet dar govora. U tome trenutku prijatelji postaju samo znanci koji se nakon toga počinju izbjegavati na ulicama toga grada. Priča sadrži nekoliko karakterističnih crta za fantastičare kao što su dug i naglašen statičan uvod u kojemu se opisuje jesen u kavani; pripovjedač često intervenira u svoj tekst: „Tako se zbilo i u zgodi koja će biti ovdje ispričana. Jedna se godina za dvojicu ljudi nastavila... pa iduća godina nije imala odakle početi“ (Pavličić, 2003: 23); priča je ispričovijedana u perfektu što ostavlja dojam zatvorenosti strukture priče; obrat (trenutak u kojemu Laćanski odlazi u bolnicu i vraća se iz nje) također je ispričovijedan u prošlosti i gotovo pred sam kraj priče. Priča ne završava na vrhuncu već se produžuje s još dva odlomka u kojima se pojavljuju metanarativni komentari, ali i oni su sažeti i ispričovijedani u prošlosti. Priča se zaokružuje tako da preposljednji odlomak započinje opet opisom jesenjeg parka (ovakav postupak javlja se i kod Horozovića, i kod Kekanovića, i kod Uroševića). Ovakvom zaokruženom pričom postiže se dojam simetričnosti i zrcalnosti strukture priče (Pavičić, 2000: 164). U priči *Orgulje* uočava se analogija između elemenata koji pripadaju različitim svjetovima: jedan pripada artificijelnom svijetu ljudske civilizacije (orgulje), a drugi pripada prirodi (jablani): „Spazio je

kako jablani koji su ondje rasli nalikuju orguljama. Jedan je bio najviši, a oko njega su se redala sve manja i manja stabla. Jablani su bili vitki i lijepi i Blaž ih je po cijele dane slušao kako šume, pište i klokoću različitim zvucima svojih sokova... Svaki se od jablanova glasao drugačije, a opet kao da su se svi slagali u zajedničku melodiju“ (Pavličić, 2003: 82). Naime, Blaž Jakovljević popravljao je glazbene instrumente i jednom prilikom pao i ozlijedio glavu. Obrat se događa u trenutku kada se on probudio te je shvatio kako mu se sluh izoštrio do te mjere da je mogao čuti sve ono što drugi ljudi nisu mogli čuti. U jednom trenutku uočio je kako jablanovi razne visine poredani u drvoređ mogu proizvesti različitu melodiju te je odlučio napraviti orgulje od njih kako bi samo on mogao čuti njihovu melodiju. Artificijelna glazba orgulja pridružena ljudskom svijetu suprotstavlja se zvuku sokova i glazbi prirode, tj. životno se povezuje s umjetnim (Ferić, 1988: 166). Priča *Guja u njedrima* neobična je za generaciju fantastičara svojom temom i strukturom: počinje i završava dinamičnim modusima. Jurica Pavičić ju naziva *školskim primjerom* novele jer ima jasnu točku obrata: Ilija Krstin opsjednut je pod stare dane da će umrijeti loveći ribu na Dunavu tako što će se ubosti na oštri kamen, granu ili komad željeza. Pavličić trenutak obrata uvodi bez pripreme i tajanstveno, a zatim je priča završena opisnim i poetskim odlomkom: „Ispustio ga je u vodu. Glava mu je visjela nad Dunavom u kojemu su se vidjele zvijezde i mjesec. U žutoj svjetlosti vidio je svoj odraz u vodi što je mirisala. Ilija Krstin zagledao se u nj, kao da se sam sebi čudi“ (Pavličić, 2003: 167). Jurica Pavičić Pavla Pavličića smatra najbližim predstavnicima tzv. *stvarnosne proze* jer na planu sadržaja i strukture u svojoj zbirci *Lađa od vode* predstavlja odmak od Irfana Horozovića i Drage Kekanovića. Poput Vlade Uroševića on je skloniji tradicionalnijoj vrsti novele čiste simetrije nacrtka i točke obrata (Pavičić, 2000: 166-167). U priči *Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije u naš grad* javlja se tema materije i duha, tj. ukidanje-rasvjetljavanje granice stvari i duha očituje se kroz metafizičke analogije između duhovnoga i materijalnoga svijeta: „Bilo bi isuviše složeno da ti sada nadugačko izlažem kako je čitav slijed izgledao, zato ću ti reći tek ono do čega sam došao: otkrio sam da su ti protestanti imali tajni jezik, ali posve osobit, kakvome se, koliko znam, nitko prije ni poslije njih nije domislio“ (Pavličić, 2003: 8). Upravo pojava protestanata i latinskoga jezika u ovoj priči nije neočekivana jer inače ljudi protestante i latinski jezik vezuju uz nešto tajnovito, mistično, neobjašnjivo. Latinski jezik je i prije u povijesti služio kao jezik tajnih obreda i svetosti tako da nije neuobičajeno što lik pripovjedač u tome jeziku pronalazi neke tajne i sakrivene poruke. U pričama *Gašpar od kuge* i *Orguljama* javljaju se teme ludila, obuzetosti, opsesije i transformacije. Preobrazbe ili metamorfoze u kojima likovi svoje tijelo i duh spajaju s materijalnim i arteficcijelnim: „Gledali su ga kako stoji raširenih

ruku i nogu, desna mu je ruka bila kao vena, a lijeva kao arterija, i dok su mu klicali, njegova široka ramena su se pokretala, i čitavo se tijelo nadimalo i skupljalo, trzajući se ravnomjerno. i čulo se tiho potmulo tutnjanje kao kad srce kuca“ (isto: 106). Opsesija pojavama i predmetima vrlo je česta kod likova, a svojoj učestalosti u pričama jednaka je narodnim vjerovanjima u nadnaravno. U priči *Guja u njedrima* upravo je opsesija lika jedna od glavnih tema: „Svake je večeri trnuo pomišljajući da je možda već rođena ona kobna hiljada bacila koja će prouzročiti njegovu smrt, da je možda već bio na onom propuhu koji će mu donijeti kobnu prehladu“ (isto: 76).

4. 4. *Noćni fjjaker* Vlade Uroševića

Teme zbirke *Noćni fjjaker* ovise o ciklusu unutar kojih se javljaju određene priče. Vlada Urošević strastveni je istraživač tema pomoću kojih priziva nove pustolovine junaka (Donat, 1979: 22). Priče se dotiču fantazije, fantastike, junaci tragaju za beskonačnim, otkrivaju i spoznaju neki novi svijet dok se pritom isprepliću razni motivi i nagoni za kojima se junaci povode. U prvome ciklusu *Zanat spisateljski* u sve tri priče javljaju se teme tragičnih završetaka junaka; oni se često bore s nekom svojom osobnom dramom, a opsesija za živim bićima ili predmetom vrlo često prerasta u ludilo koje je Vlada Urošević preuzeo od njemačkih romantičara, osobito Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana (1776-1822). U noveli *Lutka* junak-pisac postaje toliko opsjednut lutkom o kojoj piše priču da zapostavlja sve oko sebe: vlastiti život, izlaske i djevojku Bubu. Iako završetak nije poznat čitatelju, on ipak može zaključiti kako će pisac vrlo vjerojatno ubiti svoju djevojku i na taj način simetrično odraziti svoju priču na vlastiti život. Vlada Urošević upravo na taj način postiže u svojim pričama fantastičan efekt tako što određene fantastične motive i teme upliće u tkivo pojedine priče. Branimir Donat uočava kako u prvome dijelu zbirke teme priča nisu izravno povezane s fantastikom već naginju prema granici realnoga i irealnoga. Svijet fikcije u pričama podsjeća na intelektualno-ironičnu kombinaciju srpskog pisca Bore Ćosića (1932) i hrvatskoga pisca Ivana Slamniga (Donat, 1988: 161). U drugome ciklusu *Moja rođaka Emilija* teme priča vezane su uz razne preobrazbe materije i duha ili čak vremena i prostora. U drugome dijelu zbirke istovremeno se kombiniraju zbiljski i imaginarni svjetovi, mogući i nemogući, realni i

irealni. Junaci prelaze prag zbiljskog i svakodnevnog te ulaze u slobodan prostor izvanjskog. Pripovjedač-lik-dijete i njegova sestrična Emilija u pričama stoje između ovozemaljskog i onozemaljskog vremena i prostora. Sami jesu svjesni prisutnosti nečega nadnaravnog, ali ne mogu dokučiti kako su se zatekli u toj situaciji. Odrasli ih ne razumiju, njihove događaje obrazlažu dječjim sanjarenjima i maštanjima, a jedini dokazi su im materijalne sitnice ostale od putovanja kao npr. morski oraščići u priči *Magla* ili stare novine u priči *Požar*. Njihovim pričama o psu koji zviždi iz istoimene priče vjeruje jedino ujna, ali i to je zato jer je ona bila gotovo još dijete, odnosno pripovjedač naglašava kako je tek nedavno izašla iz gimnazije. U drugome dijelu prevladavaju teme vezane uz halucinaciju, san i maštu. Niti jedna priča ne završava tragično već se djeca na kraju svake priče vraćaju u dom sigurnosti. U trećemu ciklusu *Priče o gradu* i četvrtome *Mehanizam vremena* teme su tragične, završavaju čudesno ili čudno, a junaci vrlo često ni sami nisu svjesni zašto se pojedini događaj odvio tako kako se odvio. Završetak novela vrlo često je neočekivan i nepovoljan po junaka priče.

5. Prostori i vrijeme pripovijedanja u zbirkama

5. 1. *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Hozovića

U ovoj zbirci prostor ima ključnu ulogu: svi motivi, sva razrješenja događaju se u nekim odajama. Odaje vode u beskrajne prostore, ali one i vraćaju iz beskrajnog u stvarni prostor. Među tim prostorima ključni su prostori Knjižnice i vrta. Vrt predstavlja poveznicu između Talha. Upravo je simbolika vrta kao prostora važna i za cjelokupnu književnost Irfana Hozovića.³⁴ Vrt s račvastim stazama simbol je velikoga znanja koje je pisac crpio iz vlastitoga cjelokupnog čitateljskog iskustva (Džafić, 2012: 168). Na značenje književnosti oslanja se već u uvodnome dijelu priče *U noćima koje su nailazile, pauk*: „Nesvjestan Knjižnice! Tih dugih redova polica s knjigama i taloga prašine i pepela koji je ispunjavaju i u kojoj se jedva nazire, kao prahistorijski grad, tek oslobođen iz zemlje“ (Hozović, 2007: 8). Knjižnica je mjesto u kojoj Bagrem Džafer Talha piše svoj rodoslov i svoja sjećanja, ona je mjesto identiteta, a pored spisa koje uzima za osnovnu građu, služi se sjećanjima svoga djetinjstva, ali se služi i predajama i kazivanjima drugih junaka. Bagrem Džafer Talha neposredni je promatrač i izvjestitelj o rodoslovu, mada će se u kasnijim pričama pozicija pripovjedača mijenjati. Zbirka započinje obraćanjem lika Bagrema Džafera i opisom njegovih misli, on je prepušten sam sebi i sve je unutar priče podređeno upravo pisanju rodoslova. Knjižnica, ta velika odaja s knjigama, jedini je prostor i mjesto u kojemu Bagrem Džafer Talha boravi, ona postaje njegovo utočište, mjesto mudrosti i znanja. Čitateljeva je uloga da zajedno s Bagremom Džaferom Talhom *raspetlja paukove niti* i rekonstruira rodoslovno stablo porodice Talha (Džafić, 2012: 168-170). Šedrvanski vrt i Baluk Abad su treći svijet ili paralelni gradovi koje je pisac izgradio unutar svoje zbirke. Baluk Abad prikazan je kao statičan grad sa svojim svakodnevnim događajima i naizgled čudnim stanovnicima. Ta statičnost grada prikazana je kretanjem likova van grada i njihovim povratkom u grad. Pripovjedač niti u jednoj priči ne daje cjelovit opis Baluk Abada već na temelju pojedinih opisa unutar priča čitatelj može rekonstruirati njegov izgled: bio je lijep, a između balukabadskih drvoreda bili su smješteni čardaci sa starim vilama i bogatim vrtovima. Gotovo

³⁴ U romanu *Rea* vrt skriva kapetansku kuću, u *Talhama* vrt je simbol ludnice, a u romanu *Vauvan* vrt će biti mjesto gdje će se roditi glavni lik.

da se niti jedna radnja priče ne odvija točno u gradu Baluk Abadu već se sve radnje odvijaju kraj Baluk Abada, tj. junaci često lutaju oko Baluk Abada, oko Banja Luke i oko Harem Vakufa, a svi ti gradovi nalaze se upravo u neposrednoj blizini Baluk Abada: „Harem Vakuf nije mnogo udaljen od Baluk Abada“ (Horozović, 2007: 103). Junaci se vraćaju u Baluk Abad jedino onda kada uspiju riješiti vlastite probleme ili obavili neki zadatak izvan Baluk Abada. Baluk Abad nije obična kasaba već grad s kadijama i zakonima, a kuće u gradu građene su na *bosanski* način.

Prostori u prvome dijelu zbirke *Pričanja Bagrema Džafera Talhe* zapravo su prostori čiste fantastike ili prostori koji su pogodni za ostvarivanje fantastike (zatvoreni prostori knjižnice, podrumi i tavani), a pomoću kojih pripovjedač pripovijeda o sudbinama pojedinih članova obitelji na temelju vlastitih sjećanja. Te priče i prostore povezuju upravo metanarativni komentari pripovjedača koje smo već ranije spominjali (Džafić, 2012: 186-187): „Psst, Malecka. Ljubi tebe braco u lijevo oko (zašto baš lijevo). Topla si kao da si sad iz kreveta, uh, do đavola, kraj tebe bi čovjek ubrzo postao krajnja konzekvenca... (zar sam to ja govorio. Zar sam ja uopće mogao govoriti. Kad je to bilo, u kojem vremenu. Vara li me pamćenje. Pamćenje? Šta je to?)“ (Horozović, 2007: 45). U drugome dijelu zbirke *Hronika porodice Talha* prostor ima funkciju smještanja i zatvaranja članova porodice Talha u određene prostore te opisivanje njihovih sudbina. Likovi se kreću po širim prostorima oko grada Baluk Abada preko Banja Luke pa sve do raznih zemalja i gradova svijeta da bi se na kraju ipak vratili svome zavičaju ili Šedrvanskome vrtu koji je zapravo mjesto njihova povratka i skončanja (Džafić, 2012: 195): „Ipak nije se dugo zadržavao i, djelić po djelić, njegovo putovanje počelo je sve više ličiti na povratak, iako je znao da se u sam Baluk Abad neće vratiti nikada!“ (Horozović, 2007: 141). Prostor u trećemu dijelu *Povratak lipama balukabadskim* donosi misao vraćanja starome prostoru, početnoj i prvobitnoj točki s koje se krenulo. Međutim povratak je ovdje višestruk jer se likovi polako vraćaju u Baluk Abad, autor se vraća pripovijedanju, a pripovjedač Bagrem Džafer Talha svome sjećanju. Podloga za sve ove priče očituje se u tome što se ukidaju granice između stvarnosti i umjetnosti, nadrealno se upliće u realno, faksije u fikciju i fikcije u fantastiku (Džafić, 2012: 195-197). Vrijeme je također važno u ovoj zbirci jer čitajući priče čitatelj ima osjećaj kao da je radnja ostala izgubljena između dva vremena: zemaljskoga i paralelnoga svijeta. Povijesno vrijeme je prikazano kao veliki žrvanj koji proždire prostor i likove oko sebe. Spominje se samo 1862. godina u priči *Crni mag*, tj. godina koja je obilježena uspostavljanjem austrougarske vlasti nad područjem Bosne. Sva ostala događanja zavijena su tajnim i mitskim vremenom dok tek

na nekolicini povijesnih događaja možemo pretpostaviti o kojemu se vremenu radi: „Na ovoj stranici moja se hronika nastavlja opisom kuge u gradu i iz pera mi, pretvoreni u kaplje i mrlje tinte, padaju već, silaze, gmižu i crkaju sivoružičastih tijela, štakori zaraženi kugom“ (Horozović, 2007: 122). Likovi Talhe su povijesni junaci i kao takvi sredstvo povijesti, oni idu u rat, oni se bore, ali nikada pripovjedač ne otkriva o kojemu se ratu radi, protiv koga se bore ili tko ih napada: „Naoružani neznanci su već nedjeljama kupili mladiće na vojnu. Ljeto je umiralo i Ibrahimovi vršnjaci su se svrstali u stroj. Onako opaljenim od sunca, uniforma im je lijepo pristajala, ali se to na njihovim licima nije vidjelo“ (isto: 77).

5. 2. *Mehanika noći, spisi Drage Kekanovića*

U pričama *Klorofil i tinta*, *Starac* i *Lice mog demona* funkcija prostora svedena je na sliku prostora koja se razara u pripovjedačevim očima: prostor prelazi iz čvrstoga stanja (kopno) u stanje plina (zrak) te pripovjedač-lik gubi tlo pod nogama. Pripovjedač je okružen zgradama koje svojom pojavom ruše sve zakone statike te se odupiru svemu onome što je objašnjivo ljudskome biću. U tim pričama pripovjedač zaglavljuje u začaranome krugu iz kojega ne može izaći, ali istovremeno ti prostori pustih ulica, gustih i mračnih kuća u pripovjedaču bude kreativnost i potiču ga na pisanje: „Sabrani, gotovo ste već sigurni da se više ništa neće dogoditi (da li se uopće išta dogodilo?) vraćate se u svoju radnu sobu gdje vas očekuju knjige i rukopisi“ (Kekanović, 1971: 5). Prostor grada u pričama *Četiri pastuha Josipa II* i *Renata, čudo prirode* vrlo je često smješten u prirodu i izletišta koje pripovjedač vidi kao paradoksalna mjesta sjaja i ljudske bijede, ali za razliku od Pavla Pavličića, čiji prostor prirode označava idealističan prostor prepun ljubavi, prostor u Drage Kekanovića prikazan je u minimalnim opisima, predstavljajući mjesta nadrealnog i mističnog. Priča *Katakombe* odvija se u podzemnim hodnicima grada koji već na spomen likova ostavljaju dojam fantastičnoga i mističnoga mjesta: „Nitko još nije prešao tim katakombama na drugu stranu, samo su se sretnici na vrijeme uspjeli vratiti“ (isto: 17). Katakombe su tamne, blatnjave, voda se tamo slijeva niz zidove, zrak je teže udisati dok panika i strah u junacima rastu što se više udaljavaju od ulaza i svjetlosti. U priči *Ljepotica, razbojnik i smrt* imamo točnu dataciju detektivova umirovljenja: 1945. godinu čime pripovjedač nastoji upisati signale

vjerodostojnosti i istinitosti u tekst koji je zapravo više nalik kriminalističkoj prozi nego fantastičnoj. Fantastično se u ovoj priči ostvaruje organizacijskom strukturom i junacima koji se u njoj pojavljuju dok je prostor zapravo tipičan za kriminalističku prozu. U priči *Rosa mystica* priroda opet dobiva fantastične elemente, sadržaje i motive. Junak Nikola pripovijeda o neviđenoj ljepoti prirode - cvijetu čija bezgranična ljepota traje samo trenutak. Vrijeme je u toj priči prolazno i govori o tome kako ništa nije toliko vječno kao ta mistična priroda i priča o toj prirodi u kojoj raste tako prekrasan cvijet: „Vidite, nastavio je, godine prolaze, vjekovi se smjenjuju, a priča o tom cvijetu ostaje jednako primamljiva i mistična“ (isto: 29). *Tvrđava zraka* opisuje dinamični prostor, kombinaciju irealnoga i *iluzije zbilje* kroz koje junak prolazi. Prostor koji ga okružuje je bezgraničan, u njemu se nalazi samo zrak, ljudi nema, a sve što posjeduje je beskrajna samoća u rupi bez dna. U priči *San* prijelaz iz prostora grada u ruralni prostor kobno djeluje na junake jer na selu bivaju okruženi magičnim mirisom trava i biljaka: „Zaslijepljen jarkim bojama, izložen lakim udarcima svježeg zraka osjetih malu vrtoglavicu i neku slatku jezu koja me vuče u san, u propadanje“ (isto: 78). U toj priči glavni junak, za razliku od ostalih likova, bira prostor nadnaravnog i snova ne bi li na taj način odgodio suočavanje sa strašnim ubojstvom koje je počinio: „A pokušavao sam na sve moguće načine izbjeći razornu moć sna, spriječiti onaj trenutak u kojem ću san ugledati kao zbilju“ (isto: 82).

U priči *Demon vatre* vrijeme stoji u funkciji označivanja tajanstvene granice prostora realnoga i imaginarnoga: „Pogledao sam na sat, bilo je tek četiri popodne, a već je bilo tako mračno kao da se radi o dubokoj noći. Magla, gusta, neprozirna magla svud oko mene. I mada poznajem grad kao svoj dlan, i mada sam bezbroj puta lutao predgrađem, odjednom sam zalutao i da ne znam gdje se nalazim, ni u kom pravcu treba da krenem“ (isto: 59). U *Senzacijama, Kružnici sudbine, Čudovištu i Listovima iz mladosti* vrijeme je shvaćeno kao ciklično ponavljanje i izmjenjivanje godišnjih doba, ono se ne mijenja i nije ograničeno već prolazi jednim ljudskim treptajem: „A iza tebe, biljko, kada se sasušiš, kada te vjetrovi i godišnja doba bace u svoj vrtoglavi ciklus, iza tebe ostaju cvjetovi koji nikada ne gube sjaj i boju i za koje se s pravom vjeruje da vječno traju“ (isto: 37). Vrlo često čitatelj ima dojam kako se vrijeme poigrava s junakom, utječe na njegova vlastita sjećanja, stvara mu novu prošlost, a sadašnjost je na granici sna i stvarnosti. Sadašnjost i prošlost u priči *Demon vatre* isprepletene su i ne mogu se razlučiti njihove jasne granice, a likovi vrlo često ne znaju kako bi izašli iz toga začaranoga kruga te tragično završavaju svoj život. U *Listovima iz mladosti* u vrijeme su integrirani lucidnost i mašta, poruga i sram, nježnost i poraz: „Poplavu nježnosti, a zatim poplavu poruge i srama, onu večer koja je tvoju misao ispunila porazom, onaj teret

bijede koji te je zabijao u tlo, zaboravi jednom zauvijek!“ (isto: 72). U priči *San* vrijeme i događaji oslikavaju se iz sna u zbilju da bi se zatim ciklično ponavljali kroz priču, a junak sam nije siguran nalazi li se on u prostoru sna ili se sve dogodilo u zbilji. Noć je vrijeme kada se u priči događaju najneobičajeniji i zloslutni događaji: „Noć je bila svježija...Ne znam koliko dugo sam hodao, ne znam u kom sam pravcu išao. Neka nadnaravna svjetlost, ne s neba već iz zemlje, obasjala je mjesto na kojem se nalazim“ (isto: 82). U priči *Jedna stara priča* Stanislav je sanjao pokraj jezera događaje koji su mu se netom dogodili da bi zatim pogledao u jezero u kojemu su se nalazila vrata. Ta vrata bila su ulaz u neki drugi svijet, u svijet prošlosti - Stanislav je vidio mlađeg sebe, svoju mladu ženu, vjenčanje i djecu. To jezero zapravo je bilo ogledalo koje traje u vremenu, a u čiji se odraz nije smjelo gledati: „I, poslušaj me, nikada ne pogledaj u ovo jezero, to i nije jezero već obrnuto ogledalo koje traje u vremenu. Ovo što vidiš, to što se prelijeva nije voda, već zgusnuto vrijeme naših života. Jedno sasvim drugačije jezero, nalazi se na drugom dijelu planine: u njemu je zgusnuto vrijeme budućnosti. Ni u njega nikada ne pogledaj, ako želiš biti sretan, ako želiš dane što su ti preostali u miru proživjeti“ (isto: 95). U gotovo svim pričama junaci imaju osjećaj da se vrijeme zaustavilo oko njih u svome cjelokupnome kretanju te time izaziva osjećaj ludila i opsjednutosti u njima. Boraveći u nadnaravnome prostoru i vremenu junaci tragično završavaju jer se nisu u stanju nositi s onim što ih okružuje.

5. 3. *Lađa od vode* Pavla Pavličića

Prostor je u svim pričama zbirke *Lađa od vode* svedena na nepoznati grad koji pripovjedač oslovljava samo s posvojnomo zamjenicom *naš* misleći na sebe i stanovništvo koje u njemu živi. U tome gradiću nalaze se kuće, gostionica *Javor*, crkva s tornjem u centru grada i Dunav. Sav prostor u pričama *Sidro za pučinu*, *Dar govora*, *Srce*, *Putujuća priča* i *Vrh* opisan je idealistički, pomalo sentimentalno, priroda funkcionira kao dio doma, a prostor kuće i doma doprinosi slici te obiteljske idile: „Ogromno nebo bez i jednog oblaka bilo je gotovo bijelo, a livade s druge strane rijeke bile su prošarane barama kao krhotinama stakla“ (Pavličić, 2003: 38). U priči *Sidro za pučinu* pripovjedač prostor vezuje uz sretne i nesretne trenutke jedne obitelji. Djeca prostor i prirodu koja ih okružuje idealiziraju te oni u njima

bude razna sanjarenja, a odrasli poput oca, majke, djeda ili bake ih ne doživljaju te ih uzimaju zdravo za gotovo: „Otac i majka kestenove su jedva i opažali, samo što bi nekad sjedili ispod njih predveče, kada je dolje već polumrak, a vršci drveća još su osvjetljeni zlatnim sjajem zapada. Ta stabla kao da su bila dio naše kuće“ (isto: 19). U priči *Veliko zvono* prostor kod pripovjedača-lika budi razna sjećanja iz njegovoga djetinjstva ili oživljava u njemu sjećanja na predaje i usmene priče iz naroda u koje on ne sumnja: „Ta se priča slušaocu povjerava, on se u nju posvećuje. Na takav se način govori o neobjašnjivim pojavama u prirodi, o javljanju duhova, o prstu Božjem. A evo što kaže ta istinita pripovijest“ (isto: 43). Crkva je u tim pričama opisana kao mjesto koje je bilo centar grada i glavno okupljalište stanovnika, ali i mjesto u koje su rijetko išli ispovijediti svoje grijeha i tražiti otkupljenje od Boga: „Malo ljudi u gradu zna razlog tom čudnom muku bronzanog cvijeta prebijena tučka, jer naraštaji su se promijenili, malo svijeta dolazi u crkvu, pa mnogi i ne znaju da postoji to, najveće zvono“ (isto: 43). Jedina mjesta koje pripovjedač izdvaja iz grada su kolibe, u kojima su nekada davno u povijesti boravili ljudi oboljeli od kuge, a kasnije su na njihovo mjesto došli gluhonijemi ljudi u pričama *Gašpar od kuge* i *Vrt tišine*, te grad Ljubljana u priči *Šetalica*, u kojoj junak Ljudevit gubi svoj identitet jer je živio na dvije različite lokacije. U priči *Spojene posude* pripovjedač-lik postaje opsjednut prostorom mitskoga i tajanstvenoga podruma, iz čega se može zaključiti kako je ovo zapravo jedina priča u kojoj je glavna funkcija prostora ostaviti dojam mitskoga i tajnoga na čitatelja dok je sav ostali prostor u pričama zapravo u funkciji prikazivanja idiličnoga obiteljskoga gradića: „Ti su otvori dražili našu maštu, izgledali su kao vrela tajanstvenih i neslućenih zbivanja, kao počeci neizmjenjnih i tajnama ispunjenih svjetova za koje se ne zna dokle se protežu i što sve u sebi kriju“ (isto: 128).

U zbirci *Lada od vode* funkcija vremena nije toliko ključna kao u ostalim zbirkama. Pripovjedač vrijeme ne određuje konkretno već općenito s godišnjim dobima, stoljećima ili povijesno ključnim trenutcima kao što su kuga, razdoblje hereze, vrijeme otkrića automobila (razdoblje prve i druge industrijalizacije) i raznih drugih tehnoloških naprava: „Oni su živjeli prije nekoliko stoljeća, u jednom od onih razdoblja kada je grad, nalazeći se na putu svim karavanama i vojskama i budući prilično bogat, morao činiti velike napore da sačuva status slobodnog područja, da održi dažbine na razumnoj visini i da se nikome ne zamjeri. Dodamo li tome još i kugu što je nad njim protutnjala, vjersku nestabilnost i strah od hereza,...“ (isto: 136). U pričama *Sidro za pučinu*, *Srce*, *Dar govora* i *Putujuća priča* radnja se odvija kroz duži period, ali se računa prema godišnjim dobima, a ne godinama ili datumima: „Svaka godina počinje od jeseni. Ljeto je vrhunac svega što jedna godina može dati, i kad ono prođe,

kada u rujnu, dok je još sunčano i paučine lebde u zraku, odnekud dopre miris trulog lišća, miris dima od vatara na kojima se peku kukuruzi, ili čak miris mraza, godini je kraj i počinje druga“ (isto: 23). Vrijeme, kao i prostor u ovoj zbirci, nema funkciju oblikovanja neuobičajenoga i fantastike u pričama već pokušava dočarati čitatelju zbilju i tradiciju gradića: ljudi su nekada vrijeme računali s obzirom na poljoprivredne radove i poslove na zemlji tako da je zapravo sve počinjalo prvim danima jeseni. Priča *Suncokret* govori o zaboravu kolektiva na nekadašnje dane, a započinje „prije dvadesetak godina, još u doba kada su se u našem gradu zaustavljale velike putničke lađe na kotač i s dva visoka dimnjaka, dolazeći odozgo, od mađarske granice i ploveći nizvodno, možda čak i do Đerdapa“ (isto: 51). Usporede li se ova dva različita određivanja vremena, može se uočiti kako se u zbirci pozicija vremena mijenja: ona ovisi je li priča povezana s tehnološkim napretcima i razvijanjima naroda ili je ipak riječ o tradicionalnom pogledu na svijet pa prema tome i ovisi hoće li u pitanju biti godine ili godišnja doba.

5. 4. *Noćni fijaker* Vlade Uroševića

Lidija Kapuševska-Drakulevska i Branimir Donat naglašavaju kako je za većinu priča u zbirci *Noćni fijaker* važan *kronotop* puta koji je razradio Mihail Mihailovič Bahtin (1895-1975) u raspravi *Oblici vremena i kronotopa u romanu* (1937-1938), a objavljenoj u knjizi *Pitanja književnosti i estetike* (1975). Junaci priča *Noćnoga fijakera* putuju kroz svijet čuda, mistike i tajanstvenosti prelazeći granice zbilje koja ih okružuje. U pričama kao što su *Zimsko putovanje*, *Noćni fijaker*, *Požar*, *Hotel Lisabon* i *Magla* junaci posjeduju dvojnu egzistenciju: jedna se odvija u sadašnjosti i ovdje, a druga je oslobođena prostorne i vremenske određenosti. Likovi kao da se nalaze u međuprostoru ovostranoga i onostranoga, između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti jer putuju kroz nepoznato, a radnja kao da se odvija na dva različita mjesta čega su i likovi sami svjesni. Prostor onostranog dodatno je naglašen opisom prirode, zraka ili mistične večeri: „Noć je postala veliko neistraženo područje kroz koje smo krstarili mi, jedini svjedoci njene dvojnosti“ (Urošević, 1972: 52).³⁵ Kronotop puta objašnjava

³⁵ „Ноќта беше станала големо неистражено подрачје низ кое крстосувавме ние, единствените сведоци на нејзината двојност“ (Урошевиќ, 1972: 59).

kako su vrijeme i prostor u pričama organizirani u dva dijela: vidljiv i nevidljiv, poznat i nepoznat, običan i neobičan, a između tih dviju granica u pričama se odvija fantastika (Kapuševska-Drakulevska, 1998: 88-89). Prostor sigurnosti u pričama je samo u obiteljskim domovima i kućama, a motiv za neobično i nestvarno ostvaruje se u usamljenim i nepoznatim ulicama, npr. u pričama *Požar* i *Noćni fijaker*; napuštenim prostorima, npr. u priči *Magla*; posredstvom slika i fotografija, npr. u pričama *Grip* i *Fotografija* dok se pri kraju priča junaci ipak vraćaju u prostor sigurnosti, npr. u pričama *Zimsko putovanje*, *Noćni fijaker* i *Hotel Lisabon*. Tragični završetci tipični su za druga dva ciklusa priča *Noćnoga fijakera*, a ostvaruju se tako da junaci ostaju izgubljeni u vremenu i prostoru ili tako da polude. Vlada Urošević motiv ludila preuzeo je od njemačkih romantičara, osobito od Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna (1776-1822). Osim toga, smrt se u pričama vrlo često povezuje i s neobjašnjivim tajanstvenim silama kao npr. u priči *Događaj na letovanju*.

Pisac se u nekim pričama poigrava s vremenom koristeći se fantastičnim shvaćanjem koje narušava događaje i odstupa od uobičajenih vremenskih korelacija (Donat, 1988: 161). Vrijeme se cijelo vrijeme ponavlja u krug ili se kombiniraju dva pripovjedna tijeka pri čemu u osnovi leži princip slučajnosti. U priči *Sablja* pripovjedač je poput montažera povezoao dvije priče: jedna se odvija u sadašnjosti, a druga u prošlosti. Vremenski i prostorno su udaljene različite sudbine dva lika: prvi je turski zapovjednik Jaši-beg, a drugi je profesor povijesti i ljubitelj starina, Georgije S. Njihove sudbine zapravo su povezane samo jednom stvari, a to je sablja koja je nekada pripadala begu, a sada je postala vlasništvo Georgija S. (Kapuševska-Drakulevska, 1998: 92-94). Za razliku od Drage Kekanovića i Pavla Pavličića, Vlada Urošević ipak imenuje svoj prostor i precizira ga. Čitatelj je svjestan toga da se radnja odvija na ulicama i u kućama grada Skoplja, vrlo vjerojatno u ne tako davnoj prošlosti. Funkcija vremena u *Noćnome fijakeru* važna je zbog kombiniranja prostora imaginacije s prostorima zbilje međutim ona niti u jednom trenu nije specificirana. Pripovjedač nam daje naznake toga da se radnja djelomično odvija za vrijeme rata i nakon rata, ali niti u jednome trenutku čitatelj ne može predočiti o kojemu ratu bi moglo biti riječ već na temelju razgovora odraslih ukućana može pretpostaviti da se radi o dvadesetim godinama prošloga stoljeća: „Tetke i ujaci vodili su duge razgovore o indijskom vođi Mahatmi Gandiju, o Lombrozovoj teoriji, o spiritizmu, o preletanju Atlantika Čarlsa Lindberga i o propasti broda Titanik“ (Urošević, 1972: 43).³⁶

³⁶ „Тетките и вујковците водеа долги разговори за индиискиот водач Махатма Ганди, за Домбосовата теорија, за спиритизмот, за летот на Чарлс Линдберг преку Атлантикот и за пропаста на бродот Титаник“ (50).

Magla kao vremenska nepogoda još je jedan ukazatelj na postojanje nadnaravnoga, zbog nje ukućani ostaju u kućama, a djed Simon provodi vrijeme na tavanu ne bi li otkrio uzroke takva vremena. Djeci je magla bila izvrstan povod za bijeg u onostrano: „Magla je legla na grad kao zagušljiva marama natopljena hloroformom preko lica bolesnika. Dnevna svjetlost bila je već iščezla, ali sred magle bila je ostala neka mlečna raskvašena i ljigava svetlost koja je poticala od same njene prirode“ (isto: 77).³⁷ U priči *Događaj na letovanju* glavni junak N. S. zaglavljuje u međuvremenu, a toga je i sam svjestan. Već prvih dana svoga ljetnoga odmora junak je imao osjećaj kao da je uhvaćen u klopku u nekakav mehanizam za mjerenje vremena. Boraveći u hotelu, njemu se na trenutke učinilo kao da mu je sudbina unaprijed određena vremenom: „Bilo je očito da s vremenom nešto nije u redu (...) Povuče lanac i izvadi džepni časovnik. Stade iznenađen: staklo je bilo slomljeno, a kazaljki uopšte nije bilo. Postojala je samo okrugla bela površina oivičena besmislenim brojkama“ (isto: 177).³⁸ U tom vremenu počinju ga progoniti davno potisnuta sjećanja jednog drugog vremena koje je pripadalo njegovoj prošlosti te ga je to dovelo do tragične smrti.

³⁷ „Маглата лежаше врз градот како задушливо шамиче натопено со хлороформ брз лицето на болниот. Дневната светлина веќе беше ишчесната, но среде маглата беше останата некоја млечна, расквасена и лигава светлина која потекнуваше од самата природа на маглата“ (89).

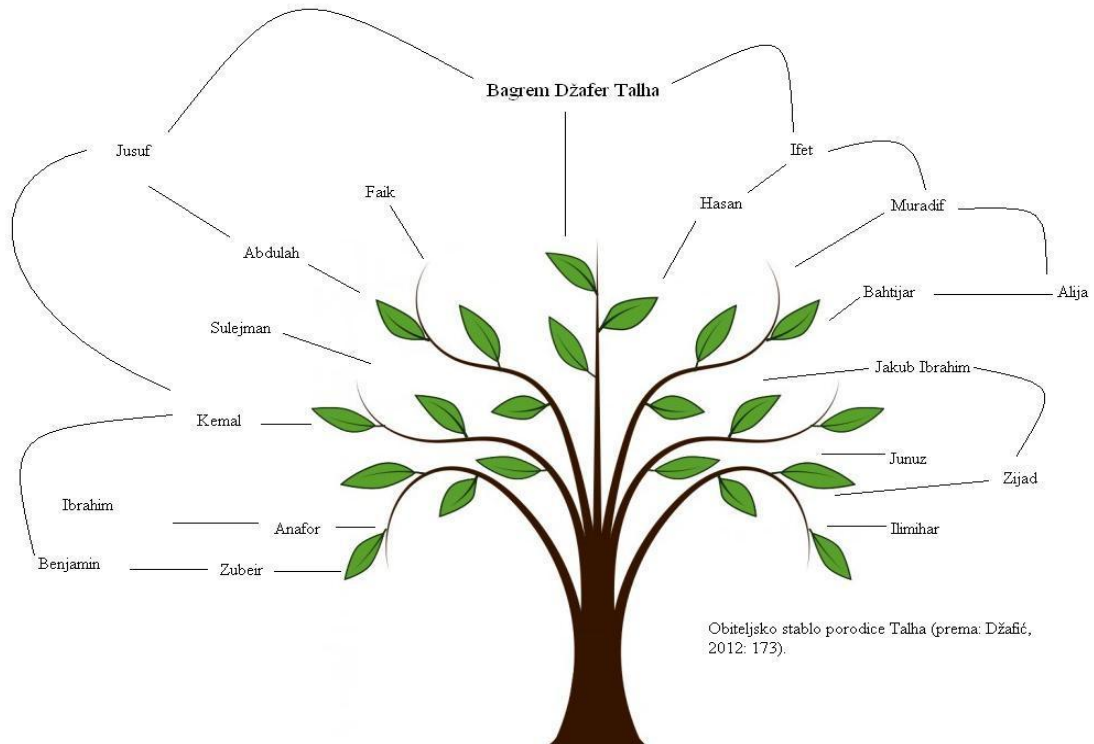
³⁸ „Беше очигледно дека со времето нешто не е во ред ... Го повлече синцирот и го исвади цбниот часовник. Састана изненаден: стаклото беше скршено и стрелки боопшто не постоеја. Постоеше само тркалезна бела површина, опкружена со бесмислени броеви“ (195).

6. Funkcija likova u zbirkama

6. 1. *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića

Većina likova predstavlja dio obitelji Talha, a sve njih objedinjuje jedan glavni lik, ujedno i pripovjedač, kroničar rodoslovnoga stabla Bagrem Džafer Talha. Bagrem Džafer Talha neposredni je promatrač i izvjestitelj svojega rodoslova, on na svojoj glavi nosi turban koji podrazumijeva mudrost i odličje. Članovi porodice Talha čudaci su s neobičnim sudbinama, a svima su zajednička lutanja po svijetu i težnja ka neograničenoj slobodi. Kada ostvare tu neograničenu slobodu, ona ih opet vraća u zavičaj (Džafić, 2012: 167-172). Osim što lutaju, likovi vrlo često u pričama *Zelena deva* i *Zapis o Zijadu* prelaze u prostore fikcije i umjetnosti: „Zamišljen pred velikim bijelim platnom, razapetim u vrtu, slikar Harun je kičicom dovršavao nogu zelene kamile što je ispunjavala skoro čitavo njegovo platno i zatim se osvrnuo da na paleti pronade jednu potrebnu nijansu. Pomalo iznerviran, užurbano se uputio u kuću. Još se vrata nisu zatvorila za njim, a deva radoznilo otvori ono svoje jedino oko i oprezno spusti nogu na travu vrta“ (Horozović, 2007: 99). Prostori njihova lutanja su gradovi između Istoka i Zapada, međutim grad Baluk Abad je ipak mjesto njihovoga povratka i konačnoga skončanja. Svi članovi porodice Talha izrazito su dinamični likovi: njihov život sveden ja na lutanja i potragu izvan Baluk Abada jer je zapravo Baluk Abad kao grad prikazan statično i monotono. Njihove sudbine su isprepletene prostorno i vremenski, a svaka sudbina pojedinoga lika obilježila je cjelokupnu kolektivnu sudbinu porodice. Glavna karakteristika svih Talha je njihova opsjednutost i ludilo za predmetima ili prema živim bićima: u priči *Hana* pripovjedač je opsjednut sifngama i Hanom, u priči *Vrt* pripovjedač je opsjednut Šedrvanskim vrtom, u priči *Proročica* Ramiz Talha opsjednut je djevojkom Sibilom, u *Latifovoj priči* Benjamin Talha opsjednut je klavirom, u priči *Almasa i rimski legionar* Almasa je zalučena slikom rimskoga legionara kojega vidi kao svoga idealnoga muškarca, u priči *Ukradeni časovnik* Haris Talha opsjednut je svojim satom, a u priči *Čudnovato putovanje Ibrahima Talhe* djed Ibrahim „više od svega volio je starinsku lampu od srebra“ (isto: 75). Pripovjedač o svojoj porodici pripovijeda ili iz zapisa koje je pronašao u Knjižnici ili na temelju usmenih predaja drugih likova čiju vjerodostojnost i sam pripovjedač dovodi u pitanje: „Jednostavan je i prost čovjek bio moj daleki stric Kemal Talha. Njega sam propustio u svojim istraživanjima i tek u susretu s čudesnim brijačem Jehudijom Džanom saznao sam za njegovo postojanje. Kasnije sam pitao mnogo ljudi za nepoznatog strica, ali trag se izgleda zagubio zauvijek“ (isto: 83). Slika ispod teksta prikazuje rodoslovno stablo

obitelji Talha koje je napravila Šeherezada Džafić u svojoj *Disertaciji* (2012) koja govori o cjelokupnoj poetici Irfana Horozovića. U prvome redu napisani su svi očevi, a u drugome svi sinovi obitelji Talha. Polukružne crte naznačuju poveznicu između svake pojedine osobe iz obitelji.



6. 2. *Mehanika noći, spisi Drage Kekanovića*

Drago Kekanović u zbirci priča *Mehanika noći, spisi* svoje je likove organizirao tako da oni postoje samo kao funkcija: oni su *likovi od papira* (prema: Pavičić, 2000: 126), lišeni su svih detaljnih analiza, kroz pripovijedanje se u pričama *Jedna stara priča*, *Šuma* i *Kovač* ne razvijaju niti iskazuju svoja mišljenja. Njihova misao vodilja vrlo često je opsjednutost prirodom i biljkama, pojavama, pričama i stvarima, a nadnaravni događaji i nepomičnost vremena u pričama *Starac*, *Lice mog demona*, *Četiri pastuha Josipa II* navodi likove prema stanju ludila i užasa. Snovi i mašta vrlo često uznemiruju junake u pričama *Demon vatre*, *Ime* i *Smrt* te oni sami nisu sigurni nalaze li se na prostoru sna ili zbilje. U pričama *Senzacije*, *Senzacije II* i *Meduzina splav* glavni lik je ujedno i pripovjedač u prvome licu koji sudjeluje u

dogadajima, on upliće čitatelja u priču, vrlo često mu se obraća i zbunjuje ga vlastitim postupcima. Likovi se vrlo često u pričama *Starac*, *San* i *Ono* vrte u začaranome krugu vremena iz kojega sami ne mogu naći izlaz te su svjesni toga da se nalaze u prostoru i vremenu koji se odupire svemu onome što je objašnjivo ljudskom biću. U *Mehanicima noći*, *spisi* likovi se vrlo često preobražavaju u druge ljude, drvo, biljku ili pepeo: „Nered sobe odavao je strahovitu borbu, ali tijela nigdje nije bilo: samo jedna mala gomilica pepela, tamo na podu, kraj stola, ne veća od one kada poslije dužeg dima otresemo cigaretu“ (Kekanović, 1971: 51). U pričama se vrlo često javljaju nadnaravne žene ili bića u obliku sjenki koji progone likove i ne daju im mira u snovima ili čak u zbilji: „To pak što sam nazvao sjenom (da li se radi o njoj ili nečemu drugom, ni danas mi nije jasno) stajalo je na istom mjestu, gotovo sam je dodirnuo rukom. Odmah mi je bilo jasno da se radi, u svakom slučaju, o potpuno neprirodnoj pojavi“ (isto: 45). Natprirodna bića javljaju se i u šumama, ona magično djeluju na junake, u potpunosti ih obuzimaju do te mjere da oni ne mogu upravljati sobom niti svojim tijelima: „A on se te noći sjećao kao dubokog i lijepog sna od kojeg u svijesti ostaje samo osjećanje da si sanjao - pokušati saznati što se u stvari zbivalo u tim trenucima, proniknuti u mehaniku sna, dokučiti što se krije s one strane spoznajnog, znao je Zoran da je uzaludno, nemoguće“ (isto: 106). U pričama *Hetera*, *Kora* i *Ta žena* pojavljuju se junakinje čiji je izgled gradacijski opisan: pripovjedač ih prvo postepeno opisuje kao ljepotice, navodi što je sve očaravajuće na njima da bi ih na vrhuncu njihova fizičkoga opisivanja poistovjetio s čudovištima i smrću: „Otkud samo tolika briga za kosu, kod nje? Tada zastaje, pažljivo namješta vrpce, rukom popravlja mršave sijede uvojke. Pritom se bezrazložno, smije. A kada se smije kora šminke puca na njenom licu. Iz tih pukotina, o savim dobro vidite, plaze male zmije. Vi ste zaprepašteni! Čitav jedan umanjeni, fantastični bestijarij, u neviđenoj zbrci i žurbi juri po tim pukotinama: reptili, vilenjaci, patuljci, vile, šišmiši, poneki vukodlak ne veći od zrna žita!“ (isto: 91).

6. 3. *Lađa od vode* Pavla Pavličića

Likovi u zbirci *Lađa od vode* ne razvijaju se kao karakteri već služe određenoj simbolici ili funkciji. Glavni junaci priča često su ujedno i pripovjedači koji pripovijedaju događaje o svojoj obitelji i svome gradu iz pozicije infantilnoga pripovjedača ili odrasle osobe. U svojim pripovijedanjima oni su prikazani plošno, lišeni su indicija iako zapravo nose ime i prezime te gotovo svaki lik u pojedinim pričama ima određeno zanimanje: Ivan Radak proučavao je

povijesne spise, gospodin Laćanski i gospodin Mažuran bili su *dostojanstveni starosjedioci* u mirovini, Berislav Nađ bio je ravnatelj baletne škole i nastavnik tjelesne i zdravstvene kulture, Luka Vidović bio je kovač i ljevač, Jakov Lipovac bio je putnik, Ljudevit Antunov bio je urar, Danijel Kovač radio je u starinarnici kao prodavač, Kazimir grahovac bio je izumitelj, Blaž Jakovljević izrađivao je orgulje itd. Pavličić svoje likove imenuje naglašeno tako što im pridaje svakodnevna hrvatska imena tako da su oni zapravo svedeni na golo imenovanje i njihova jedina funkcija je ili potraga za srećom van grada (*Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije svome prijatelju u naš grad, Šetalica, Suncokret*), opsesija predmetima (*Sidro za pučinu, Putujuća priča, Veliko zvono, Pakleni stroj, Orgulje*) ili utopijsko vizionarstvo (*Ljudevit, Spojene posude, Lađa od vode*). Likovi se bave raznim zanimanjima poput urarstva, kovanja, proizvodnje metala i sličnim tradicionalnim zanimanjima koja su danas u suvremenome životu nepotrebna te se drugačije vrednuju. Pavao Pavličić je i ovdje naglasak stavio na tradiciju i nekadašnje vrijednosti u kojima su se ručni rad i rukotvorina cijenili više nego danas, tj. zanati gotovo da su se poistovjećivali s umjetnošću, a time i književnošću.

6. 4. Noćni fijaker Vlade Uroševića

Likovi u zbirci *Noćni fijaker* mogu se podijeliti u nekoliko skupina, tj. ovisno o tome o kojemu ciklusu se radi unutar zbirke. U prvom ciklusu priča pojavljuju se pripovjedač-lik-pisac, njegova djevojka Buba i stari slikar. Pripovjedač je ujedno i glavni junak priča, a profesionalno se bavi pisanjem. Pišući priče, zbilja postaje dio piščeva imaginarnog svijeta i obratno - imaginarni svijet postaje dio njegove zbilje, čime pisac zapravo upada u čarobni krug iz kojega ne može izaći van (Boškovski, 1990: 419). U drugome ciklusu priča pojavljuju se infantilni pripovjedač-lik, njegova sestrična Emilija, Emilijini roditelji, maloumni Muto, odvjetnik Antonio Zuzarte da Kosta e Silva, članovi uže i šire obitelji i djed Simon. U trećemu ciklusu pojavljuju se najraznovrsniji likovi: pripovjedač-pisac, susjed fijakerist, djevojka Lili, maloumna Fana, vojnici, biciklist Saša, biciklist Lajoš, Bobo, muškarac samac i kamilar, a u četvrtome ciklusu likovi se kombiniraju s onima iz prošlosti i onima iz sadašnjosti: Jaši-beg, Georgi S., Kalina, Rešad, starinar, pripovjedač-lik, Lili, Zorijadis Sarkoijan, Aron, fotograf Isidor, supružnici i N. S. Funkcija ovih likova je slična kao i u prethodnim zbirkama. Oni se ne razvijaju kao karakteri već se poput statista u filmovima samo izmjenjuju, dolaze u prvi plan ili stoje u pozadini (Kapuševska-Drakulevska, 1998: 82-84). Odrasli pripadaju racionalnome svijetu u kojemu nema mjesta za igru, sanjarenje ili

maštu, tome svijetu još je pripadala samo ujna Milena koja je netom bila izašla iz gimnazije: „U tajne njegovog javljanja od starijih je samo ujna Milena bila upućena - ona je bila takoreći još dete, tek što je bila završila gimnaziju, i mi smo je smatrali dostojnom da joj poverimo otkriće“ (Urošević, 1972: 41).³⁹ Junaci Uroševićevih priča, većinom djeca, prelaze prag svakodnevice, a zatim započinju u jednom trenutku živjeti izvan zidova iskustvenog i objektivnog (prema: Donat, 1979: 22): „Moja rođaka Emilija bila je prva koja ga je videla te večeri. Stariji su bili zaneseni tumačenjem čudnih i zagonetnih proroštava Nostradamusa, ispisanima u katrenima, i ne primetiše naš iznenadni i ushićeni uzvik: među crnim krovovima na kojima su se okretali limeni petlovi ugledali smo psa koji zviždi, neverovatnu životinju zimskih noći“ (Urošević, 1972: 39).⁴⁰ O liku Emilije pisali su mnogo kritičari poput Miljenka Rajića i Lidije Kapuševske-Drakulevske zato što su lik Emilije smatrali najljepšim, ali i najstatičnijim i najsanjivijim likom koji se sa sličnim obilježjima pojavljivao u drugim Uroševićevim djelima. U pričama u kojima se pojavljuje, Emilija u svim dogodovštinama sudjeluje s pripovjedačem. Njene oči bile su sanjive, gotovo kao da su vidjele neki drugi svijet koji nije pripadao polju racionalnoga: „Oči su joj bile neprirodno otvorene: ona njima ništa nije gledala, ili je gledala nešto sasvim drugo, nevidljivo za sve ostale“ (isto: 73).⁴¹ Djed Simon još je jedan lik koji sudjeluje u čudesnim avanturama pripovjedača i Emilije. Prikazan je kao lik koji posjeduje određena nadnaravna znanja, a svojom mudrošću prikazan je kao živi oblik enciklopedije. Simonova znanja su na granici nauke i ezoterije, a niti jedan oblik rijetkih knjiga njemu nije nepoznat - raspolagao je znanjima koja su potjecala iz rijetkih knjiga, narodnih predaja i starih geografskih karti: „Zatim bi raspredao svoje teorije o magli, u kojima je mešao podatke dobijene od hidrometeorološke službe sa neoplatonističkim učenjima

³⁹ „Во тајната на неговото појавување од постарите беше упатена само вујната Милена-таа беше речиси се уште дете, туку што ја имаше савршено гимназијата, и ние ја сметавме са достоина да и го довериме откитието“ (Урошевиќ, 1972: 47).

⁴⁰ „Мојата родина Емилија беше прва што го виде уште таа вечер. Постарите беа санесени во толувањата на чудните и загадочни пророштва на Нострадамус, испишани во четверостишија, и не го сабележаа нашиот изненаден и восхитен извик: меѓу црните покриви над кои бавно се вртеа ламаринените петли го загледавме песот што потсвирува, неверојатното животно на зимските ноќи“ (45).

⁴¹ „Очите и беа неприродно отворени: таа со нив не гледаше ништо, или гледаше нешто сосема друго, невидливо за сите други“ (84).

Paraceloške službe i Mesmerovom teorijom o animalnom magnetizmu“ (isto: 76).⁴² Likovi u pričama doprinose postizanju fantastičnih elemenata tako što pripovijedaju u prvome licu jednine te se na taj način približavaju čitatelju, infantilni likovi su uvijek prava inspiracija za oblikovanje fantastične radnje i motiva, a likovi starih mudrih osoba za sobom ostavljaju razinu mistike i tajanstvenosti.

⁴² „Потоа тој ги расвиваше своите теории за маглата, во кои тој ги мешаше податоците добиени од хидрометеоролошката служба со неоплатонистичките учења на Парацелзус и Месмеровите теории за анимален магнетизам“ (88).

7. Zaključak

Do sada se u radu već utvrdilo kako korijeni fantastike sežu u daleku prošlost antičke književnosti, a onda i usmene književnosti južnoslavenskih naroda. Iako se fantastika ispočetka doživljavala kao estetski manje vrijedna literatura, u razdoblju romantizma dolazi do prevrednovanja fantastičnih djela: svijet fantastike čitatelji su doživljavali kao senzaciju dok se svijet snova i magije povezivao s mitskom podlogom. Tzvetan Todorov smatrao je kako fantastiku treba dovoditi u odnos s neodlučnoću koju osjeća ljudsko biće čitajući neko fantastično djelo, a koje inače zna samo za zakone prirode. U takvim uvjetima čitatelj neće znati kako se ponašati kada se nađe pred naizgled natprirodnim događajem. Upravo takva fantastika omogućuje mu da prekorači granice realnoga i prijeđe u sferu imaginarnoga. Za Tzvetana Todorova fantastika bi u užem smislu riječi bila između naravnog i nadnaravnog, između tajanstvenog i čudesnog. Fantastična se književnost kao stil i žanr umjetničkog proizvoda javlja učestalo i kontinuirano od 18. stoljeća. Raniji fantastičari bili su važna književnopovijesna činjenica te su svojom literaturom utjecali na kasniji razvoj modela kratke priče (*short story*) i na pojavu postmodernizma u južnoslavenskim književnostima. Pojava tzv. generacije fantastičara na nekadašnjim jugoslavenskim prostorima vezuje se za vrijeme političkih i društvenih nestabilnosti, a njihovi tekstovi objavljivani su s ciljem isticanja autonomije književnosti i kao samodostatne umjetnosti te su naglašavali kako niti jedno djelo u sebi ne treba sadržavati bilo kakve oblike političke ili socijalne angažiranosti. Međutim, u makedonskoj književnosti fantastika je bila više odraz tradicije i snažnog utjecaja usmene književnosti i folklora. Za razliku od ostalih fantastičnih književnosti koje su svoje uporište imale u umjetničkoj literaturi, makedonska fantastična književnost odraz je usmene kulture i folklora. U svojim djelima fantastičari su napuštali mimezis, oslanjali su se na tradiciju koju su zatim nadograđivali novim elementima, preuzimali su fantastiku iz usmene književnosti i književnosti romantizma, poigrali se alternativnim fikcionalnim svjetovima, koristili su se metatekstualnošću i autoreferencijalnošću te su u književnost unijeli niz drugih poetičkih novosti, što kod prijašnjih književnika nije bio slučaj. Većina kritičara, poput Branimira Donata, Velimira Viskovića, Nede Pinterić i dr., 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća posvećivala je veliku pažnju djelima fantastičara te su objavili velik broj stručnih i znanstvenih radova na tu temu.

U zbirkama *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića, *Mehanika noći*, *spisi* Drage Kekanovića, *Lađa od vode* Pavle Pavličića i *Noćni fujaker* Vlade Uroševića većinom se javljaju teme koje je Tzvetan Todorov nazvao ja-temama: priče unutar svake pojedine zbirke

vrve pandeterminizmom i metafizičkim analogijama, materijom i duhom, preobražajima vremena i prostora, ludilom i opsesijom, pričinama, halucinacijama i snovima. Ti teme javljaju se u naznakama samo u pričama Irfana Horozovića i Vlade Uroševića. Zbirke su organizacijski različito organizirane: Pavao Pavličić svoje priče nije podijelio u cikluse niti ih je nastojao povezati likovima ili događajima. Čitateljima je samo poznato kako se radnja svih priča odvija u istome idiličnome gradu u kojemu prevladavaju tradicionalna mišljenja i vrijednosti te su glavna zanimanja likova razni zanati koji su se prenosili s koljena na koljeno. Likovi su podložni funkciji fantastičnoga, oni se ne razrađuju kroz priče, njihova psihološka ili fizička karakterizacija se ne razvija već je sve podređeno njihovim opsesijama, pričinama, halucinacijama, ludilima i snovima. U tim stanjima likovi podliježu svijetu fantastičnoga kojega si ni sami ne mogu objasniti. Za razliku od drugih autora, Pavao Pavličić jedini u svoju prvu zbirku *Lađa od vode* nije unio motiv nadnaravnoga lika. Predjeli prirode, a osobito vode, ključni su prostori u kojima se pojavljuju nadnaravne i fantastične pojave. Irfan Horozović svoju je zbirku organizacijski podijelio na tri nejednaka dijela, a ključni motivi za njegovu zbirku su vrt i obiteljsko stablo porodice Talha. Fantastika se u njegove priče upliće na svim razinama: organizacijskoj, tematskoj, prostornoj, vremenskoj i na razini likova. Pripovjedač Bagrem Džafer Talha pripovijeda priče i usmene predaje o svojoj obitelji i magičnim stvarima te događanjima koji se vezuju uz te likove. Mjesto i vrijeme u pričama je izmišljeno, ono ne postoji i nije stvarno. Likovi kao da se nalaze u prostoru između prošlosti i sadašnjosti dok je Šedrvanski vrt nezaobilazna postaja svih njih. Iako mudri, članovi obitelji Talha vrlo često padaju u delirična stanja zbog vlastite opsjednutosti pojavama, stvarima ili živim bićima, iz čega se može zaključiti kako su Horozovićevi likovi organizirani pod utjecajem fantastičnoga. Drago Kekanović u svojoj zbirci *Mehanika noći, spisi* spojio je okultne oniričke elemente sa zbiljom. Prostor pripovijedanja vrlo često pripada onostranome, ruši sve zakone statike, dinamičan je i sudjeluje u radnji tako što mijenja svoja stanja iz čvrstoga u plinovito i obrnuto. Taj prostor je umjetan, bez traga socijalne sredine ili psihološkog skiciranja likova i situacija. Tekstovi u zbirci različito su žanrovski organizirani: među njima može se prepoznati od pjesama u prozi do dnevničkih i lirsko-meditativnih zapisa i kratkih priča, novela, ali i do detektivskih priča, slavonski obilježenih, koje naziva *historijsko-detektivski feljtoni*. Svojom kratkoćom tekstovi podsjećaju na lirsko-prozne oblike karakteristične za razdoblja u kojima se propituje iskustvo lirskog i proznog te se javlja lirsko-prozni govor čime ova zbirka zapravo stoji na granici alegorijskog i fantastičnog. *Noćni fijaker* Vlade Uroševića potpuno je fantastična zbirka priča u kojoj junaci tragaju za beskonačnim, otkrivaju i spoznaju novi svijet dok se pritom isprepliću razni zbiljski i imaginarni motivi. Fantastični efekti u pričama

ostvareni su tako što su u njih usađeni zbiljski i imaginarni svjetovi, moguće i nemoguće, realno i irealno. Za većinu priča u *Noćnome fijakeru* važan je kronotop puta i prostora baš kao i kod *Talhi ili Šedrvanskog vrta*. Junaci putuju kroz svijet čuda, mistike i tajanstvenosti te prelaze granicu zbilje u kojoj su se prvotno našli. Na svijet onostranog ukazuje čudesan opis prirode, zraka ili mistične večeri u kojima se likovi kreću. Vrijeme je često fantastično shvaćeno te odstupa od realnih vremenskih korelacija. Ono se ponavlja u krug ili se poput montiranja jedno zbiljsko vrijeme kombinira s irealnim. Junaci priča rodbinski su povezani, poput statista samo izmjenjuju svoje pozicije u pričama, a često se bore s nekom svojom osobnom dramom dok opsesija živim bićima ili predmetima vrlo često prerasta u ludilo. Upravo na temelju svih ovih postupaka može se uočiti kako se svaka od ovih zbirki može smatrati pretečom ili znakom postmodernizma. Fantastičari su htjeli objavljivanjem svojih priča ostaviti značajan utjecaj na dotadašnje shvaćanje književnosti te na kasnije pisce kako bi usmjerili svoja kasnija djela prema jednoj jedinoj svrsi, a to je da je književnost dovoljna sama sebi. Njih nije zanimalo prikazati iluziju zbilje već kako tu zbilju ukrasiti elementima i motivima neobjašnjivima čitatelju. Zato oni u svoje zbirku uvode i relacije prema čitatelju ne bi li na taj način pokušali navesti publiku na ključ razumijevanja fantastike, a to je da se ona oslanja na književnu tradiciju, ali i odmiče na način da odbija prihvatiti tradicionalno poimanje vlastite društvene uloge književnosti.

8. Sažetak

Diplomski rad utemeljen je na poredbenoj analizi četiri zbirke kratkih priča četiriju glavnih predstavnika fantastične književnosti na južnoslavenskim prostorima (bosansko-hercegovačkome, srpskome, hrvatskome i makedonskome): *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića, *Mehanika noći*, *spisi* Drage Kekanovića, *Lađa od vode* Pavla Pavličića i *Noćni fijaker* Vlade Uroševića. Uvod rada prikazuje širi književnopovijesni kontekst cijeloga južnoslavenskoga prostora sedamdesetih godina 20. stoljeća te izlaže teorijski pregled temeljnih pojmova važnih za fantastičnu književnost. Osim toga, upućuje i na glavne značajke pojedinih nacionalnih književnosti onoga vremena. Analiza zbirke obuhvaća poredbu njihovih struktura, tema, prostora, vremena i likova. Rad također nastoji pokazati kako su fantastičari književna generacija koja je svojim stilom i načinom pisanja utjecala na kasniji razvoj postmodernizma u južnoslavenskim književnostima.

Ključne riječi: južnoslavenske književnosti sedamdesetih godina 20. stoljeća, kratka priča, fantastika, fantastičari, postmoderna

Keywords: South Slavic literatures of the 1970s, short story, fantasy literature, fantasy authors, postmodernism

9. Literatura

a) primarna

Donat, Branimir. 1982. *Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi*. 93-156. U: Donat, Branimir. 1982. *Hodočasnik u labirintu: dvanaest eseja i hrvatskoj književnosti i književnicima*. Zagreb: Tiskarski zavod Ognjen Prica.

Džafić, Šeherzada. 2012. *Prostori faksije, fikcije i fantastike u djelu Irfana Horozovića: doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet.

Horozović, Irfan. 2007. *Talhe ili Šedrvanski vrt*. Sarajevo: TKD Šahinpašić.

Hume, Kathryn. 1996. *Fantastika i mimesis*. 43-67. U: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*. 1996. God. 43. Br. 4/6.

Jackson, Rosemary. 1996. *Književnost subverzije*. 126-131. U: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*. 1996. God. 43. Br. 4/6.

Kekanović, Drago. 1971. *Mehanika noći, spisi*. Zagreb: Biblioteka Razlog.

Manlove, Colin, N. 1996. *Moderna fantastična književnost*. 32-42. U: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*. 1996. God. 43. Br. 4/6.

Marinković, Dušan. 2003. *Kekanovićev prostor priče*. 521-556. U: *Letopis srpskog kulturnog društva Prosvjeta*, sv.8. 2003.

Mc Hale, Brian. 1996. *Svijet iza ugla*. 77-89. U: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*. 1996. God. 43. Br. 4/6.

Pavičić, Jurica. 2000. *Hrvatski fantastičari, jedna književna generacija*. Zagreb: Merkur print.

Pavličić, Pavao. 2003. *Lada od vode*. Beograd: AED studio.

Pavlovski, Borislav. 1998. *Gospodari labirinta (pogovor)*. 227-286. U: Pavlovski, Borislav. 1998. *Gospodari labirinta: antologija snova, maštarija i fantastičnih priča iz makedonske književnosti*. Zagreb: Naklada MD.

Petzold, Peter. 1996. *Fantastična književnost i srodni žanrovi*. 68-75. U: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*. 1996. God. 43. Br. 4/6.

Sazdov, Tome [et al.] 1988. *Makedonska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

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

Urošević, Vlada. *Noćni fijaker*. 1972. Bački Petrovac: Kultura.

Visković, Velimir. 1983. *Mlada proza: kritika i eseji*. Zagreb: Znanje.

Донат, Бранимир. *Две читања на фантастични раскази*. 1988. 158-168. У: *Разгледи: списание са литература, уметност и култура*. 1988. бр. 2-3.

Капушевска-Дракулевска, Лидија. 1998. *Во лавиринтите на фантастиката: фантастичниот расказ во македонската литература*. Скопје: Магор.

Урошевиќ, Влада. 1972. *Нокниот пјатон*. Скопје: Култура.

b) sekundarna

Anić, Vladimir. 2009. *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi liber.

Бошковски, Петар. 1990. Вистината лага на фантастиката. 416-423. У: Смилевски, Веле. (прир.). 1990. Македонскиот расказ. Скопје: Македонска книга.

Cesar, Ivan; Pogačnik, Jože. 1991. *Suvremena slovenska proza*. 203-220. У: Cesar, Ivan; Pogačnik, Jože. 1991. *Slovenska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Соћа, Сузана. 2015. *Medij, kultura, nacija, poetika i politika Gajeve Danice*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada.

Damjanov, Sava. 2011. *Vrtovi nestvarnog*. Beograd: Glasnik.

Donat, Branimir. 1979. *Dinamika imaginarnog*. 21-22 У: *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*. 1979. br. 17.

Ефтимов, Џордан. 2004. *Понятието за магически реализъм - и балкански колизии*. <http://litclub.bg/library/nbpr/yeftimov/mag.html> [pregled: svibanj 2016]

Ferić, Zoran. 1988. *Udio fantastike u suvremenoj prozi (na primjerima iz hrvatske i srpske književnosti)*. 159-168. У: Fišer, Ernest; Grčević, Franjo. 1988. *Zbornik radova sa*

znanstvenog skupa komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (Varaždin, prosinac 1987). Varaždin: Nišro.

Ivanić, Dušan. 2004. *Pripovijetka srpskih pisaca iz Hrvatske: antologija*. Zagreb: Prosvjeta.

Janković, Mira. 1977. *O općim oznakama novele*. 91-93. U: Janković, Mira. 1977. *Novela u američkoj književnosti*. Zadar: Narodni list.

Janković, Mira. 1977. *O terminima i definiciji novele*. 1-11. U: Janković, Mira. 1977. *Novela u američkoj književnosti*. Zadar: Narodni list.

Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti: drugo, dopunjeno izdanje*. Zagreb: Naklada Pavičić.

Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2014. *Бранимир Донат и Влада Урошевиќ како инагуратори на фантастиката во хрватската и македонската книжевност*. 339-350 U: Јакимовски-Тошиќ, Маја. 2014. *Македонско-хрватски книжевни, културни и јазични врски: зборник*. Скопје: Институт за македонска литература.

Matanović, Julijana. 2000. *Kekanović, Drago*. 349-350. U: Nemeš, Krešimir [et. al.]. 2000. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.

OSCE Mission to Bosnia and Herzegovina. *Nedjeljna lektira: Talhe ili Šedrvanski vrt Irfana Horozovića*:

<https://www.youtube.com/watch?v=CYpkED1biM4>. [pregled: travanj 2016]

Pavičić, Jurica. 2000. *Horozović, Irfan*. 277. U: Nemeš, Krešimir [et. al.]. 2000. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.

Павловски, Борислав. 1998. *Хрватската и македонската фантастична литература*. 105-116. U: Мојсиева-Гушева, Јасмина; Прокопиев, Александар. 1998. *Феноменот љубов во балканските литератури и култури: зборник на трудови од научната работилница одржана на Молика од 23. до 26. 4. 1998*. Скопје: Институт за македонска литература.

Pinterić, Nada. 1972. *Demoni uobrazilje*. 5-7. U: Pinterić, Nada. 1972. *Poziv na basnoslovno putovanje*. Zagreb: Školska knjiga.

Pinterić, Neda. 1972. *Fantastično u romanici*. 7-11. U: Pinterić, Nada. 1972. *Poziv na basnoslovno putovanje*. Zagreb: Školska knjiga.

Pogačnik, Jagna. 2001. *Kratke upute za shopping u prodavaoni tajni*. 5 -10. U: Pogačnik, Jagna. 2001. *Prodavaonica tajni, izbor iz hrvatske fantastične proze*. Zagreb: Znanje.

Pogačnik, Jana. 1999. *Fantastična proza Rikarda Jorgovanića*. 337 – 350. U: *Dani hvarškoga kazališta (građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu): zbornik književnih radova*. 1999.

Prodanović, Živko. 1987. *Nešto okultno: Intervju Vlada Urošević*. 110-114. U: *Sirius: časopis znanstvene fantastike*. 1987. br. 128.

Rabkin, Eric, S. 1996. *Fantastično i žanrovska kritika*.105-125. U: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*. 1996. God. 43. Br. 4/6.

Rašeta, Irena. 2009. *Moderna vremena: Kako netko može ne voljeti znanstvenu fantastiku?*
<http://www.mvinfo.hr/clanak/irena-raseta-kako-netko-moze-ne-voljeti-znanstvenu-fantastiku>
[pregled: svibanj 2016]

Tadić-Šokac, Sanja. 2008. *O makedonskoj i hrvatskoj fantastičnoj priči*. 239-253. U:
Pavlovski, Borislav; Kalogjera, Goran. 2008. *Hrvatsko-makedonske književne i kulturne veze*.
Rijeka: Fintrade&tours d.o.o.

Vučelj, Nermin. 2014. *Postupak narativnog ulančavanja kod Didroa*. 309-318. U:
Dimitrijević, Bojana. 2014. *Svet u književnosti - književnost u svetu*. Niš: Izdavački centar FF-
a.