

Zvonimir GLAVAŠ

**Putovanje historijskim palimpsestom:
politika fantastike u Brešanovim
*Pukotinama & drugim pričama***

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni rad

Služeći se metaforom palimpsesta, tekst se zaokuplja čitanjem recepcijski razmjerno zanemarene Brešanove zbirke fantastičnih kratkih priča *Pukotine & druge priče* (2000). Nakon kratkog osvrta na žanrovsku problematiku fantastike i njezine političke implikacije, Brešanovim se pričama pristupa prvenstveno kroz analitički fokus pitanja politike fantastike. Pritom se politički učinci priča prepoznaju ne (isključivo) u eksplicitnoj političkoj tematici, već prije svega u načinu na koji priče interveniraju u poredak osjetilnog; uspostavljaju kontinuitete tamo gdje su postojali diskontinuiteti i obrnuto, čine vidljivim ono što je konvencionalno nevidljivo, preispituju vladajući poredak diskursa, napose odnos književnosti, stvarnosti i historije, skupa s mehanizmima njihova oblikovanja i ispisivanja. No osim na subverzivne, analitička pozornost usmjerava se i na njima oprečne komponente, od monološke didaktičnosti pripovjedača pa do elemenata orijentalističkog/balkanističkog diskursa. U zaključku se još jednom podcrtava da je heterogenost i kompleksnost diskurzivnih izvorišta i učinaka *Pukotina & drugih priča* karakteristična kako za Brešanov opus generalno tako i za žanr fantastične pripovijesti.

KLJUČNE RIJEČI: fantastična pripovijest, Ivo Brešan, politika fantastike, *Pukotine & druge priče*

I.

Kada bih trebao izdvojiti citate koji ponajbolje kondenziraju i odražavaju moju teorijsku perspektivu, među njima bi se zasigurno našla rezolutna tvrdnja Jacquesa Derridaa izgovorena u intervjuu Juliji Kristevoj:

Ne vjerujem u odlučne prekide, u nedvosmislene ‘epistemološke lomove’, kako se to danas naziva. Na nesreću, takvi se prekidi uvijek iznova ispisuju na staroj tkanini koja se mora neprekidno i u nedogled rasplitati. Taj proces bez kraja ne može biti plod okolnosti ili slučaja; on mora biti suštinski, sustavan i teorijski. A to ni u kojem slučaju ne umanjuje nužnost i relativnu važnost određenih prijeloma, pojavljivanja i određivanja novih struktura... (Derrida 1981: 24)¹

Taj Derridaov citat naizgled, no samo naizgled, dijametralno je suprotstavljen figuri pukotine – jednoj od češćih metonimija loma i diskontinuiteta – koja se smjestila i u naslovu zbirke kratkih priča Ive Brešana *Pukotine & druge priče* (2000), objavljenoj na samom prijelomu tisućljeća. U ovom radu fokusirat ću se na tu zbirku nastojeći pokazati da specifičnosti Brešanovih fantastičnih priča okupljenih u *Pukotinama* i njihovih učinaka počivaju upravo na (naizgled) paradoksalnom spoju kontinuiteta i diskontinuiteta koji gotovo da opisuje gornji citat, samo kad bi se u njemu pojam epistemološkog zamijenio pojmom historijskog, pri čemu bi bitnost i sustavnost ostali na mjestu. Drugim riječima, radi se o analogiji koja nije utemeljena tek na površnoj asocijaciji, a njezine se implikacije značajno očituju na polju političkog. Nimalo neočekivano za bavljenje nekim Brešanovim djelom, stoga, pri analitičkom bavljenju pričama iz *Pukotina* prvenstveno će me zanimati politička dimenzija tih tekstova, što će, upareno s njihovom žanrovskom pripadnošću, neizbježno na dnevni red staviti i pitanje o politici fantastične književnosti, ali i brojna srodna pitanja o pristupima i figurama kojima nastojimo zahvatiti i konceptualizirati taj eluzivni žanr.

II.

Brešanove *Pukotine* (2000) okupljaju šest pretežno fantastičnih kratkih pripovijesti² koje sa žanrovskim okvirom fantastičnog povezuje razmjerna mar-

¹ Prijevod Nevena Dužanca prema Sim 2001: 37.

² Odrednica „pretežno“ tu je jer ne postoji unificiran pristup određenju fantastike, kao i zbog činjenice da elementi koji bi se mogli smatrati fantastičnima po bilo kojem od pristupa nisu u jednakoj mjeri prisutni u svakoj od priča, no zbirku u cjelini nedvojbeno odlikuje prevladavajuće fantastičan ton. Ako bismo se poslužili kanonskim Todorovljevim (1987) određenjem fantastičnog kao onog na tankoj granici između čudnog

ginalnost. Naime, slično kao što fantastičnu prozu karakterizira duga historija potisnutosti na rubove ili onkraj rubova različitih kanona, tako i *Pukotine* najčešće ostaju izvan fokusa kanonskog probira iz njegova opusa, o čemu svjedoči razmjerno malen broj radova koji su im posvećeni u usporedbi s brojem radova posvećenim Brešanovim dramama ili romanima, premda u tim okvirima nisu ni genealoška ni tematska anomalija. Jednako tako, samo s druge strane, Brešana se ne ubraja među tzv. hrvatske fantastičare³ – pojam koji funkcionira više kao generacijskopoetička nego žanrovska odrednica – niti je česta pojava u (malobrojnim) antologijama domaće fantastične književnosti, uz iznimku one Pogačnik (2001). Bez obzira na to, *Pukotine* su ne samo nesumnjivo fantastična nego i uzorno brešanovska proza; karakterističnog pripovjednog tona i tematskog dijapazona kakve srećemo i u ostalim njegovim djelima. Nezaobilazan dio prepoznatljivo brešanovskog jest i neizbježna zaokupljenost političkim temama koja je od početaka karakterizirala njegovu dramu, da bi se devedesetih nastavila i u prozi.⁴ No ta je zaokupljenost potencijalno izazovan predložak teorijama fantastike.

Naime, vrijednosna diskreditacija fantastike kao trivijalne pojave od najranijih je rasprava na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće (usp. Wolfe 2012) pa do nekih suvremenijih ogleđa (usp. Suvin 2010 ili 2001) povezana s etiketom eskapizma, pa bi tako za mnoge ranije pristupe tom literarnom fenomenu sintagma „politike fantastike“ bila ekvivalent ako ne drvenom željezu, a onda opijumu za mase. U suvremenijim je pak pristupima to pitanje uvelike ovisno o razlikama među shvaćanjima pojma fantastike/fantastičnog koje bi se

i čudesnog – određenjem koje je neodgovarajuće reduktivno, no istovremeno je neizbježna referentna točka svih kasnijih rasprava – uzornom bi žanru fantastičnog pripadala tek jedna Brešanova priča, *Šest mrtvih ratnika*. Ostale pripovijesti vezale bi se uz različite stupnjeve čudnog ili čudesnog, s pripoviješću *Četiri praelementa* kao najupečatljivijim otklonom od te tendencije – svojevrsnom detektivskom pripovijesti koja ne sadrži elemente koji jesu ili se doimaju nadnaravno. No detektivska je pripovijest još od Hoffmanna i Poea strukturno i genealoški itekako povezana s fantastičnom; usp. npr. Todorov 1987: 54; Cornwell 1990: 79 i Mendlesohn 2008: 127.

³ Usp. npr. Pavičić 2000.

⁴ Bagić u svom *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* (2016: 23) navodi: „Najkraće, pjesničko je pismo sedamdesetih ponajviše semiotičko, prozno je manirističko i eskapističko, a dramsko političko“, referirajući se na Brešana kao na ponajbolji primjer potonjeg. Svojim zaokretom prozi 90-ih Brešan je u novo diskurzivno okružje prenio čitav splet distinktivnih odlika svoje drame: od eksplicitne zaokupljenosti političkim temama pa do načina na koji se ona realizira, uključujući impulse prepoznatljive ironije i groteske te prosvjetiteljskog stava u njihovoj pozadini.

većinom ugrubo moglo grupirati oko dviju temeljnih perspektiva: s jedne strane teoretičari koji pod tim pojmovima prvenstveno podrazumijevaju pripovijesti smještene u procjepu neodlučnosti između naravnog i nadnaravnog u okviru svijeta nalik našem (tzv. todorovljevska fantastika, za koju će neki autori poput Hume (1984) i Petzolda (1986) predložiti i pojam *fantastique*), a s druge strane oni koji prototipnim oblikom smatraju pripovijesti smještene u sekundarni svijet za koji slična neizvjesnost nije relevantna (žanr koji se, naročito u anglosaskom svijetu, danas pretežno podrazumijeva pod nazivom *fantasy*).⁵ Premda su od (ne toliko davnog) trenutka prihvaćanja fantastične proze kao legitimnog predmeta akademskog, književnoznanstvenog proučavanja oba pristupa, uključujući i autore koji su na različite načine nastojali posredovati između njih, proizvela bibliografije zavidna opsega, pejorativne etikete eskapizma ne samo da se nisu izgubile nego su postale i oruđe „obračuna“ s „konkurentskim“ pristupima.⁶

Većim dijelom neovisno o žustrim teorijskim raspravama, prevagu u korist fantastike sekundarnih svjetova naposljetku je donijelo književno, a napose

⁵ Neki su autori dakako umjesto isključenja suprotnog određenja pokušali ponuditi sveobuhvatan pristup koji bi fantastiku odredio tako široko da bi uključio sve dominantne tendencije, međutim u većini takvih slučajeva u daljnjoj se analizi pokaže se da im je perspektiva ipak implicitno određena jednim ili drugim oprečnim razumijevanjem fantastike, što utječe na kasnije rasporede naglasaka. Kao izrazito vrijedan primjer djelomične iznimke valja izdvojiti Mendelsohnovu studiju *Rhetorics of Fantasy* (2008), koja na samom početku najavljuje fantastici pristupati kao kategoriji obiteljske sličnosti/nejasnih rubova – dakle bez jedinstvene jezgrene osobine koja određuje pripadnost – pritom uvodeći četiri potkategorije (fantastiku portala/zadatka, fantastiku intruzije, imerzivnu fantastiku te liminalnu fantastiku). Kao dobri metapregledi ranijih pristupa mogu poslužiti i Cornwell (1990) i Peruško (2018), premda je njihova perspektiva nedvojbeno bliža „todorovljevske“ fantastici, dok iscrpan leksikonski uvid pružaju i Clute i Grant (1997), no otvoreno polazeći od fantastike sekundarnih svjetova.

⁶ Izdvojiti ću tek dva reprezentativna primjera. Jackson (1981: 5), čija je knjiga najpoznatija studija o politici fantastike pisana polazeći od (modificiranog) todorovljevskeg razumijevanja fantastične pripovijesti, eksplicitno odbacuje autore poput Kingsleya, Lewisa, Tolkiena, Le Guin i Adamsa jer pripadaju domeni fantastike koja se može nazvati „vilinskom ili romansom“, svode se na modalne i religijske alegorije, parabole i bajke, te iako nastaju iz istog transgresivnog impulsa kao (prema njoj) i druga vrsta fantastike, u konačnici ga izdaju i odbacuju izmješajući žudnju u religijske čežnje i nostalgiju. S druge strane, Suvin, primarno teoretičar znanstvene fantastike, u kasnijim radovima (vidi npr. Suvin 2001) svoj prethodno neprijateljski stav prema fantastici u cijelosti donekle ublažava u onom dijelu u kojem se ona preklapa s fantastikom sekundarnog svijeta kako je definiraju Clute i Grant (1997), smatrajući da izniče iz valjane kritike aktualnog društvenog poretka, premda ponovno završava u nostalgiji i antimodernizmu. No zajedno s tom promjenom, mijenja se i stav prema todorovljevskeg fantastici: dok ju je prije smatrao prihvatljivijim oblikom (usp. Suvin 2010: 42), kasnije je smatra marginalnim fenomenom nepravedno pretvorenim u prototip žanra, te joj pridaje izrazito pesimistične i reakcionarne karakteristike.

filmsko i računalno tržište. Žanrovski označitelj *fantasy* danas se, naročito u anglosaskom svijetu, gotovo beziznimno veže upravo za taj tip fantastične proze, premda pojedine recentnije modifikacije ponovno vraćaju raspravu na stari teren.⁷ Unatoč tomu, za bavljenje *Pukotinama*, s obzirom na žanrovske karakteristike većine pripovijesti te zbirke, daleko relevantnija bit će nam perspektiva čiji je rodonačelnik poznati Todorovljev *Uvod u fantastičnu književnost* (1987[1970]).

Premda Todorov (1987: 36) u svojoj najužoj definiciji žanra fantastičnog (pomalo nedorečeno) isključuje alegorijska čitanja,⁸ već njegova studija skreće fokus na ono što će kasnije biti u središtu promišljanja politike tako shvaćenog fantastičnog žanra. On, naime, primjećuje da se fantastično i njemu bliski fenomeni zaokupljaju tabuima, omogućuju izricanje zabranjenih i neizrecivih fenomena (ibid.: 53), odstupanje od dominantnih paradigmi stvarnosti prevrednovanjem vremena i prostora te odnosa čovjeka i svijeta (ibid.: 122–124), iskustvo granica subjekta te preoblikovanje ili materijalizaciju (zabranjene) žudnje za onim što je onkraj njih (ibid.: 131, 135). Zanimljivo iz perspektive suvremenih pogleda na politiku književnosti – Todorov (ibid.: 97) te značajke povezuje s generalno transgresivnom naravi književnosti kao institucije, smatrajući da je „razumno pretpostaviti kako ono o čemu fantastično govori kvalitativno nije različito od onoga o čemu govori književnost uopšte, već da postoji razlika u intenzitetu, koji je u fantastičnom maksimalan“.

Upravo su zaokupljenost tabuima i preispitivanje dominantne paradigme stvarnosti ponajviše odgovorni za žestoke kritike koje todorovljevskom tipu fantastičnog upućuje Suvin (2001, 2010). Iako je protokom vremena mo-

⁷ Usp. npr. Irvinea (2012) i Kaveney (2012) o označiteljima „urbane“ i „mračne fantastike“. Koliko god se radilo o vrlo eluzivnim pojmovima, pretežno marketinške namjene i provenijencije, sve više ulaze u uporabu kao žanrovske odrednice, a zajednička karakteristika značajnog dijela pripovijesti koje okupljaju jest smještenost u „naš“, primarni svijet.

⁸ Kada Todorov (1987: 36) piše kako „/i/ma pripovesti koje sadrže natprirodne činioce a da se čitalac nikada ne pita o njihovoj prirodi, znajući dobro da ih ne sme uzimati doslovno. Ako životinje govore, ne sumnjamo nimalo – znamo da reči teksta treba uzeti u drugom značenju, koje se naziva alegorijsko“, odnosno kako čitanje fantastičnog „ne sme biti ni ‘pesničko’ ni ‘alegorijsko’“, on dakako na umu ima basnu i njoj srodne tradicionalne oblike, ne (nužno) alegorijsko u širem značenju, koje pak uključuje kao čimbenik analize u kasnijim poglavljima studije. No uzevši u obzir da je to isključenje jedan od triju ključnih uvjeta njegove središnje definicije, te da su granice koje bi valjalo povući porozne, bilo bi dobro da je njegovoj elaboraciji pristupio studioznije.

dificirao oštrinu animoziteta prema fantastici, te se predomišljao oko toga koji je oblik fantastike manje poželjan (usp. Suvin 2010: 42 i Suvin 2001: 53, 64), generalno je smatra metafizičkim nespoznajnim žanrom pogodnim za širenje reakcionarnih ideja. Činjenica da je Suvinov pristup izgrađen distinktivno marksističkim pojmovnim aparatom kod dijela je kritičara stvorila dojam kako je riječ o jedinom valjanom marksističkom pogledu na fantastiku. No budući da je marksistička književna teorija heterogen skup po mnogočemu suprotstavljenih, proturječnih očista, ne treba čuditi da je gotovo posve antipodnu perspektivu, a s također marksističkih i bliskih političkih pozicija ponudila Jackson u svojoj studiji *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981).

Osim što fantastično ne određuje kao žanr, nego kao modus, kombinacijom marksističke, psihoanalitičke i poststrukturalističke optike Jackson dopunjava i razrađuje Todorovljeve uvide te postaje referentna točka većine kasnijih rasprava o politici fantastičnog. Prema njoj, fantastično je modus s velikim potencijalom za subverzivno djelovanje spram dominantne paradigme upravo jer na osobit način krši ideale doličnog prikazivanja, zaokruženog totaliteta i konzistentnosti simboličkog poretka; „daje glas točno onim elementima koje poznajemo samo po njihovoj odsutnosti u dominantnom ‘realističkom’ poretku“ (Jackson 1981: 15), odnosno u svojoj zaokupljenosti granicama i njihovim pomicanjem „podriva prevladavajuće filozofske pretpostavke koje održavaju ‘stvarnost’ kao koherentan, jedinstven entitet“ (ibid.: 28), otvarajući prostor krajnjim primjerima polifonije. Dajući glas nijemom, potisnutom, isključenom, ono supostavlja ontološki nekompatibilne sustave te preispituje koherentnost subjekta i njegova svijeta, oslobađajući tako transgresivni potencijal sputan homogenim poretkom.

Neovisno o razlikama u teorijskom instrumentariju, i brojne će kasnije studije ponavljati uspostavljene lajtmotive: sraz nekompatibilnih poredaka koji osigurava paralaktičke perspektive te posljedično preispitivanje konvencija reprezentacije stvarnosti. Uvriježena je dakle figura politike fantastike postala jaz ili – kako stoji u Brešanovu naslovu – pukotina. Bilo bi stoga opravdano zapitati se kako to da se u naslov ovog teksta smjestio palimpsest – ta metafora za kojom se u suvremenoj književnoj teoriji često poseže u raznim funkcijama, no koja bi se s Brešanovim opusom prije mogla povezati preko žanrovske odrednice historiografske metafikcije, za koju se često u jednom svom pojavnom obliku veže, ne-

goli fantastike.⁹ Odgovor se krije u tome što se Brešanove proze čine graničnim slučajem koji može pomoći doraditi perspektivu koju je uspostavlja Jackson. No prije prelaska na konkretne primjere, potrebno je još malo poopćiti stvari.

Uzmemo li politiku fantastične proze tek osobitim slučajem politike književnosti, za razliku od Suvinova pristupa u kojem se naziru crte lukačevskog pogleda na tu problematiku, opis koji nudi Jackson (1981) blizak je nešto kasnijoj, čuvenoj definiciji politike književnosti koju je ponudio Rancière (2008 [2007]). Kao što ni Jackson politiku fantastičnog ne traži primarno ni isključivo u tematskom sloju, već u pripovjednim strategijama i postupcima koji se upošljavaju i odnosima koje (pre)uspostavljaju, tako ni Rancière politiku književnosti ne smatra pitanjem političkog angažmana autora ili tematske zaokupljenosti političkim strukturama, nego rekonfiguracije poretka osjetilnog koju djelo ostvaruje.¹⁰ A poredak osjetilnog može se mijenjati tako da se uvede diskontinuitet tamo gdje je bio kontinuitet, kako lijepo pokazuje Jackson, ali i obrnuto – izgradnjom kontinuiteta na mjestu ranijeg diskontinuiteta. Brešanove *Pukotine* na intrigantan način spajaju obje te varijante.

III.

Politika Brešanovih *Pukotina* nije dakle primarno stvar njihove eksplicitne tematske zaokupljenosti političkim fenomenima, premda je ona neupit-

⁹ Zanimljivo ćemo ovaj put da je pitanje granica između historiografske metafikcije i različitih oblika historijske fantastike još jedan zanimljiv žanrovski problem, budući da historiografsku metafikciju – uz posezanje za marginalnim, paralaktičnim i apokrifnim – nerijetko karakteriziraju i fantastični elementi.

Druga ograda koju valjda istaknuti jest da se ovaj tekst metaforom palimpsesta služi kao svojevrsnim briko-lerskim heurističkim oruđem za konceptualizaciju određenog odnosa, bez pretenzije da se njime uspostavi poveznica s nekim teorijskim okvirom u kojem se pojavljuje kao tehnički termin, ili da ga se učini tehničkim terminom u okviru ovog rada. Svjestan sam da se radi o pojmu bremenitom uporabom u znanosti o književnosti i da je brojne kontekste u kojima se pojavljuje nemoguće posve staviti u zgradu, no ovdje se taj pojam – do mjere do koje mu to nije proturječno – uzima tek površinski.

¹⁰ „Politika književnosti nije politika pisaca. Ona se ne odnosi na njihovo lično učešće u političkim ili društvenim borbama njihovog doba. Ona se ne odnosi ni na način na koji pisci u svojim delima predstavljaju društvene strukture, političke pokrete ili različite identitete. Pod izrazom ‘politika književnosti’ podrazumeva se da se književnost bavi politikom ostajući književnost.“ (Rancière, 2008: 7) Odnosno, „izraz ‘politika književnosti’ podrazumeva, dakle, da književnost kao književnost učestvuje u preraspodeli prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora i buke. Ona utiče na odnos između praksi, između oblika vidljivosti i između načina kazivanja koji deli jedan ili više zajedničkih svetova...“ (ibid.: 8).

na, nego toga što nešto nevidljivo čine vidljivim i obratno; što neobičnim odnosima koje pripovijedanjem uspostavljaju nude paralaktičan pogled na konvencionalnu stvarnost. Pritom je specifičnost priča *Pukotina* to da su odreda zaokupljene historijom; fantastična interakcija u njihovu se slučaju ne odvija između ovog i nekog drugog svijeta, između naravnog i nadnaravnog poretka, koliko između prošlosti i sadašnjosti, a kontinuiteti koji se oblikuju fantastičnim povezivanjem diskontinuiranih domena ne samo da podrivaju službene historijske istine nego i preispituju mehanizme njihova ispisivanja.¹¹

Fantastična paralaksa Brešanovih kratkih priča, ujedno i središnja tematska nit što ih sve povezuje, zapravo je upravo historijski revizionizam; onaj do kojeg dolazi u Hrvatskoj 1990-ih, ali i onaj koji nastupa ako se oficijelne istine 90-ih pretresu. U fokusu većine priča pritom se nalazi isti lik razočaranog idealista koji se u procesu trijeznjenja od ideala na vrlo doslovan zapliće o tkanje historije. Historija kojom ti protagonisti prolaze doista je strukturirana kao palimpsest – načinjena od superponiranih slojeva koji se ispisuju jedan preko drugog, ali tako da se mjestimično zapetljavaju, proviruju jedan kroz drugi i ulaze u konfliktne interakcije, razotkrivajući nužnost aktivne konstrukcije značenja. Omiljeni je postupak kojim se pritom oblikuje fantastično onaj što ga u arsenalu (postmoderne) fantastične proze prepoznaje npr. McHale (1996: 84): podoslovljavanje tropa, bilo da se radi o pukotinama u vremenu, pisanju historije, pošastima korupcije, historijskim sablastima ili drugim sličnim figurama.

U eponimnoj pripovijesti *Pukotine*, klasičnom primjeru onoga što Mendlesohn naziva portalskom fantastikom, državni birokrat Gall, nekoć „zanesešnjak i idealist“ (PUK 17)¹² čiji je mladenački angažman završio zatvorom, zamijenivši „idealizam i borbenost“ apolitičnošću i „strahom od nade“ (ibid.), nehotično otkriva vremenske pukotine te prolazeći kroz njih dospijeva u različita historijska razdoblja. Najveći dio radnje, mimo sadašnjosti, događa

¹¹ Utoliko Brešanove pripovijesti proturječe Suvinovim (2001, 2010) tezama o ahistoričnosti fantastike u cijelosti (a nasuprot znanstvenoj fantastici) – pričama okupljenim u *Pukotinama* historija nije tek kontingentna kulisa, nego predmet bavljenja, od preispitivanja različitih historijskih nizova i procesa i njihovih posljedica pa do samog procesa pisanja historije i njezina odnosa spram stvarnosti.

¹² Citate iz zbirke *Pukotine & druge priče* (2000) donosit ću popraćene kraticom „PUK“ i brojem stranice; za detaljnije bibliografske podatke vidjeti Brešan 2000.

se u dvama razdobljima – za Drugog svjetskog rata i za neposrednog poraća – u kojima otkriva revizionističku zavjeru u duhu tuđmanovske svehrvatske pomirbe: vremenske putnike-saborske zastupnike angažirane na prikriivanju ustaških zločina i izgradnji suradnje između ustaških i poratnih jugoslavenskih dužnosnika u korist svehrvatskog konsenzusa. Ironično, žučeni je konsenzus moguć samo „redizajniranjem povijesti“, „Tako da se oslobodimo aveti prošlosti“ (PUK 37), no priželjkivano protjerivanje sablasti odvija se izmještanjem aktera iz razdoblja u razdoblje koje sablasnost samo umnožava. Pritom jedan od antagonista pravdajući svoj revizionistički projekt Gallu ističe:

Dragi gospodine, svaka je povijest falsifikat. Političari su oduvijek povijest podešavali prema svojim ciljevima i tumačili je onako kako njima odgovara. Mi samo iskorištavamo prednost, koju stjecajem okolnosti imamo pred drugima, da to možemo, umjesto u knjigama, raditi izravno u njoj samoj. (PUK 38)

U priči *Pošast* konvencionalna se situacija portalske fantastike izvrće, pa historija proviruje u sadašnjost u neodlučivoj oscilaciji između stvarnog proboja i sanjarskih halucinacija povjesničara Dunata, ravnatelja lokalnog muzeja.¹³ Kao još jedan principijelni sanjar koji činjenje prave stvari nadređuje karijernom putu, Dunat metaforu o korupciji kao pošasti suvremenosti („Pa da, i to je neka vrsta kuge! Karakterna kuga, koja razara sva moralna načela i dostojanstvo osobe, tamaneći čovjeka u čovjeku.“ PUK 79) pretače u (fantastično ili halucinantno?) doslovno preklapanje i ispreplitanje šibenske kuge 1649. i tranzicijskog perioda 90-ih, u kojem suvremeni likovi i situacije nalaze svoje parnjake u vremenu koje u suvremenost naprasno prodire: „Gledaj ti ovo’, pomisli Dunat, ‘na to prije nisam obraćao pozornost’. Okolnosti se gotovo u tančine podudaraju!“ (PUK 71).

¹³ Iako davni svijet prošlosti ulazi u aktualni, a ne obrnuto, po Mendlesohnovoj karakterizaciji ovu pripovijest ne bi trebalo smatrati intruzijskom, već portalskom fantastikom, jer njezina gramatika više odgovara tom obliku. „Intruzija“ ne ugrožava „naš“ svijet, dapače, ne ostvaruje nikakvu interakciju s njim, tek omogućuje protagonistu da se prošeće drevnim svijetom i upozna ga iz prve ruke, što odgovara tipičnoj formi portalske fantastike.

U *Šest mrtvih ratnika* pak, priči koja najuzornije utjelovljuje todorovljevski ideal fantastične pripovijesti,¹⁴ portalska je fantastika zamijenjena intruzijskom, uz još jednu, mnogo plastičniju realizaciju metafore historijskih sablasti. Šibenčanin Nikola Šulenta – koji profilom odudara od prethodne dvojice junačkih idealista, premda ga pripovjedač eksplicitno imenuje „junakom naše pripovijesti“ (PUK 110), i koji je stoga i nešto plastičniji lik – stjecajem životnih okolnosti postaje čuvar memorijalne grobnice na razmeđu Banije i Cazinske krajine. Impozantni mauzolej s tijelima mrtvih vojskovođa različitih historijskih vojski (ustaški, četnički, partizanski i esesovski časnik, te turski i krajiški vojskovođe) postaje mjesto kroz koje pakao proviruje na zemlju šireći novu mržnju i nasilje, ili tek mjesto na kojem različiti gubitnici izmučeni paklom tranzicije proživljavaju mučne i nasilne delirije.

U *Četiri praelementa*, priči koja zapravo i ne pripada žanru fantastične pripovijesti, nego njezinoj bliskoj rođakinji detektivskoj pripovijesti, klasični fantastični topos putovanja kroz vrijeme zamijenilo je putovanje još jednog iz galerije idealista, novinara Đanija Kačića, varljivim sjećanjima i prašnjavim špijunskim arhivima. Svojevrsni *bildungs*-zaplet, tijekom kojeg Kačić prolazi preobrazbu od idealističkog naivca i uvjerenog nacionalista do razočaranog i poraženog „cinika kome kao da ništa pod kapom nebeskom nije sveto“ (PUK 185) i koji mora „početi graditi sebe i nastaviti život kao neka druga osoba, posve različita od one koja je do sada bio“ (PUK 194), istovremeno je i zaplet koji otkrivajući prljavu istinu preobražava jednu političku biografiju, ali i razotkriva načine na koje se one generalno pišu,¹⁵ skupa s naličjem naciona-

¹⁴ Prema Todorovu (1987), osim već spomenutog isključenog alegorijskog i poetskog načina čitanja, da bi pripovijest pripadala žanru fantastičnom ključno je da se zadrži na tankoj granici između čudnog i čudesnog, tj. da sadrži naizgled nadnaravni događaj za koji do samog kraja pripovijesti (ili – u manje savršenim oblicima – do nekog ranijeg trenutka do kojeg pripada tom žanru) nije jasno je li doista nadnaravne ili ipak naravne, ali izrazito neobične etiologije. Pritom ta neodlučnost mora postojati za čitatelja, a može postojati i za lik. U *Šest mrtvih ratnika* tijekom čitave priče ne možemo sa sigurnošću tvrditi je li nadnaravno ustajanje iz mrtvih davnih vojskovođa nadnaravan događaj ili halucinacija, za protagonista Šulentu, kao i ostale njegove kolege-čuvare, otpočeka se sugerira da potencijalno imaju problema s mentalnim zdravljem (npr. PUK 109, 115, 135, 144), za (potencijalnog) glavnog antagonista konstantno se nude indicije nadnaravnih karakteristika (npr. PUK 115), no jednako su nepouzdana kao i antipodna pomagačka uloga profesora Longa (PUK 123 vs. 144). Neodlučnost je održana do samog kraja priče, koji se udvaja, nudeći isprva nadnaravnu opciju iz perspektive lika, te potom naravnu kao pripovjedačevu bilješku *post festum*. No i ona završava nerazjašnjenim elementom (usp. PUK 145), koji poništava prividno rasplinjavanje čudesnog čudnim.

¹⁵ Linija koja vodi od trenutka kada se Kačić „počeo osjećati pomalo nelagodno, jer mu je [priča koju otkriva] počela nagrizati onu mitološku sliku koju su mu o Pleštini stvorili nadgrobni govori i sveta misa, a onaj

lističkog kiča¹⁶.

Fantomski svjedok donosi pak dobro poznat fantastični topos *doppelgänger*, s tim da je podvajanje istovremeno podoslovljeno utjelovljenje metafore karakterne dvojnosti, kao i grozne dvojbe koju je protagonist Prpa iskusio suočen s teškom životnom dilemom: treba li lažno svjedočiti u montiranom političkom procesu protiv svojih kolega i pobrati nagradu ili podijeliti s njima sudbinu političkog progona. Os zrcaljenja između brešanovskog idealističkog protagonista i njegova beskarakternog oportunističkog antipoda ujedno je i granica dviju usporednih biografskih pripovijesti, životna i sociohistorijska prekretnica te fantastična razdjelnica koja dijeli glavnog lika i njegova dvojnika. Već ubrzo u priči postaje jasnim da se iza slučaja podudarnosti toliko čudnog da je „na rubu fantastike“ (PUK 208) krije to da je jedan Josip Varnica Prpa zbog časne odluke osuđen na ekstremnu verziju života idealista-marginalca u beskućničkom slamu, dok je drugi Josip Varnica Prpa zbog manje časne odluke nastavio lagodan život na valovima revidiranja političkih biografija plaćen gubitkom obraza. No kako to eksplicitno verbalizira Prpina žena Anđelka – do samog kraja nije jasno koji je od njih dvojice autentičan:

Pitanje je ko je to pravi, a ko lažni. I za koga pravi ili lažni. Za mene je pravi bija onaj koji je živija sa mnom i koji je sad na groblju. To je bija čovik stvoren za kuću, obitelj, sticanje. On mi je donija mir i sigurnost u životu. A šta bi imala od onog drugog koga znam iz mladosti? Običan fantazer nesposoban za život. (PUK 230)

Konačno, u posljednjoj priči *Venera i proleter*, čiji su naslov i motivi Brešanu poslije poslužili za razvoj istoimenog (neobjavljenog) romana, slično podvajanje ne prolazi subjekt, nego objekt žudnje, ispisujući neobičnu obiteljsku i osobnu opsesiju koja se provlači kao tragična konstanta historijskim lomovima

sponenik koji mu je on u svojoj mašti podigao, počeo se rastapati kao vosak na vatri“ te se „na mjestu one prve slike počela rađati druga, puna gadosti i užasa“ (PUK 165) pa do pitanja koje mu urednik postavlja u redakciji: „Što mislite, kad bi se sve hrvatske velikane iz prošlosti stavilo ovako pod mikroskop kao što ste vi to njega, što bismo našli?“ (PUK 186)

¹⁶ „Pjevački zbor ‘Zoranić’ iz Zadra počeo je pjevati cio niz domoljubnih pjesama, od onih starih, kao ‘Vila Velebita’, ‘Prosto zrakom ptica leti’, ‘Hrvatski sokole’, do onih najnovijih, uz pomoć kojih su zadnjih godina skladatelji i pjevači zabavne glazbe pokušali sprati mrlje na reputaciji zbog toga što su nekad slične pjesme pjevali o Titu, Jugoslaviji i Ivi Loli.“ (PUK 157)

i promjenama. U sudbini jednog broda koji, iako ne odgovara opisu tipičnog ukletog broda iz arsenala fantastičnih motiva, ali se za svoje vlasnike itekako pokazuje takvim, mijenja lica i imena te i sam dobiva kobnog *doppelgängera*, kondenziraju se historijski procesi turbulentnih desetljeća i ponovno preispituju njihovi međuodnosi s osobnim i kolektivnim identitetima.

Temeljni motivi priča te pripovjedne strategije kojima se dovode u međuodnose, dakle, glavninom su analogni: tamo gdje bismo uobičajeno imali posla s diskontinuitetom, ukazuju se analogije koje ga premošćuju, a gdje bismo očekivali kontinuitet, nailazimo na disperziju. Ustaški i partizanski oficiri zastupnici su HDZ-a u revizionističkoj zavjeri, isti su ljudi brutalni isljednici u ratu i poraću, nacionalizam i univerzalni humanizam prelaze vremenske i ideološke granice i pojavljuju se u začudnim kontekstima, daleka stoljeća i različite pošasti otvaraju strukturno identične uloge istim tipovima ljudi, nemrtvi vojskovođe smrtno zakrvljenih vojski skladno surađuju u zajedničkoj misiji sijanja nasilja i mržnje, visoki partijski dužnosnici postaju visoki dužnosnici novog režima, disidenti i domoljubni heroji pod lupom se premeću u ubojice i doušnike, a jedni te isti ljudi istovremeno su i beskompromisni karakteri i konformisti najgore vrste. Prividne homogenosti osobnih i kolektivnih identiteta te historijskih pripovijesti u koje su upisani pokazuju se kao kontingentne montaže heterogenog materijala, razotkrivajući da su identitet i razlika varljiviji negoli se čine.

No premda kod većine protagonista suočavanje s historijskim brikolažem i potopom ideala i nadanja kakve vokalizira mladi Kačić u svom mišljenom, ali nikad realiziranom trijumfalnom uzviku „Prošlo je vaše vrijeme, gospodo! Još malo tavorit ćete ovako u ilegali, a onda će vas vjetar povijesti zbrisati zauvijek!“ (PUK 184) završava dubokim razočaranjem i tragičnim krajem,¹⁷ teško bi bilo u Suvinovoj (2001) maniri *Pukotinama* pripisati političku reakcionarnost na temelju pesimistične fabule. Upravo suprotno, opisane paralakse koje zapleti priča proizvode odreda ne samo da preispituju pojedini konven-

¹⁷ Gall iz *Pukotina* u stereotipnoj paradoksalnoj situaciji SF-putovanja kroz vrijeme sreće prošlog sebe i posljedično iščezava zauvijek; Dunat iz *Pošasti* ubija se u garaži svoje kuće doživljavajući samoubojstvo kao još jedan SF-topos – vremenski stroj; Šulenta iz *Šest mrtvih ratnika* završava kao ubojica i samoubojica u nerazjašnjenim okolnostima; Kačić iz *Četiri praelementa* preživljava, ali potpuno razočaran i pogubljen; Prpa iz *Fantomskog svjedoka* poražen se vraća svom životu u beskućništvu i anonimnosti; a Renata iz *Venera i proletera* more izbacuje na obalu mrtvog nakon havarije.

cionalni pogledi na neke historijske događaje i fenomene, suprotstavljajući im dispartne nove, nego prokazuju i mehanizme ispisivanja osobnih i kolektivnih pripovijesti te kontingentnost njihovih jezgara i ključnih segmenata. Međutim, preusmjerimo li pozornost na neke druge formalne značajke priča, dr. Jekyll njihove političke subverzivnosti dobiva svog autoritarnog gospodina Hydea.

IV.

Govoreći o portalskoj fantastici kao najkonzervativnijem obliku fantastičnih pripovijesti,¹⁸ Mendlesohn (2008: 13) posebno izdvaja figuru vodiča kao onog koji omogućuje da se jednoznačna i neupitna slika svijeta koja ih karakterizira posreduje protagonistu, a time i čitateljima. Pripovijest s kojom su suočeni u pravilu se „isporučuje autoritarno“, kao „ona koju se ne može omesti, koju se ne preispituje“, koju „putnici okupljeni oko pripovjedača čuju slušajući njegov (rjeđe njezin) opis velikih događaja ili političkih struktura“. Vodič tako praktički „uzurpira ulogu fokalizatora“ (ibid.: 14) koja bi inače pripadala protagonistu, što doprinosi autoritarnosti pripovijedanja i jednoobraznosti pripovjednog svijeta. Lik je to koji susrećemo i u nekim od Brešanovih kratkih priča – poput Krajskog u *Pukotinama* ili Longa u *Šest mrtvih ratnika*.¹⁹ No nesuptilna funkcija takvog vodiča u svim je pripovijestima još manje suptilno dopunjena istom ulogom pripovjedača, koji kao da nema mnogo povjerenja u svoga naslovljenika pa mu vrlo neuvijeno tumači sve aluzije i alegorije što ih pripovijedanjem gradi.

¹⁸ Mendlesohn (2008) portalsku fantastiku, zajedno s fantastikom potrage (*portal fantasy* i *quest fantasy*), smatra najkonzervativnijim pojavnim oblicima fantastične pripovijesti jer stavlja čitatelja u položaj „suputnika-publike“ protagonistu, obveznog da prihvati pripovijest koju mu protagonist donosi, za razliku od imerzivne fantastike u kojoj u nju može i sumnjati (ibid.: 1). U portalskoj fantastici pripovijest, naime, uvijek podrazumijeva i oblikuje ulogu nekoga komu se autoritativno tumači svijet (ibid.), taj svijet obično je netom izbačen iz stabilnog stanja u koje se restauracijom poretka na kraju pripovijesti vraća (ibid.: 3), oblikuje se inzistiranjem na danim istinama koje čitatelju ne ostavljaju mnogo prostora za interpretaciju ili sumnju (ibid.: 7), a diskurs koji ga oblikuje isključuje mogućnost polifonije (ibid.: 12–13) te osporava historiju u korist nekog oblika predeterminiranosti epskog svijeta (ibid.: 14).

¹⁹ Longo je doduše dvojen vodič baš zato što je pripovijest dosljedno todorovljevska fantastična. Ovisno o tome smatramo li događaje nadnaravnima ili naravnima, on se ispostavlja ili kao prava figura vodiča, ili kao njezina deluzivna parodija.

U eponimnim *Pukotinama*, primjerice, vodič Krajski ne samo da kao potpuno nemotivirani *deus ex machina* upada u dijalog koji protagonist vodi i nimalo suptilno preko njegovih leđa čitatelju nudi pojašnjenje naslovnog fantastičnog fenomena (koji, kao čest topos fantastike, i nije tako velik izazov) nego to čini i maskirajući nedorečenost objašnjenja tvrdnjom kako bi „mogao o tome održati cijelo predavanje i ispisati mnoštvo formula, ali vi to ne biste razumjeli“ (PUK 15). Protagonist *Pošasti Dunat*, koji ujedno i zauzima ulogu vodiča kroz historijsko-fantastični svijet šibenskog ranonovovjekovlja što prodiere u suvremenost, slično ruku pod ruku s pripovjedačem ne pokazuje vjeru u naslovljenikovu (i čitateljevu) kompetentnost da pošast kuge shvati kao alegoriju korupcije, pa je višekratno didaktički eksplicira, kao npr. u ovom slobodnom neupravnom govoru:

Mora da mu je u podsvijesti nešto što povezuje ondašnju kugu s ovim što se sad oko njega događa. Sigurno mu se onaj što je iz Glamoča donio zaraženu robu u nekom krajičku svijesti spojio s Beusom, a kuga s ovim grabežom, karijerizmom i drugim oblicima korupcije, koji sve više uzimaju maha. Pa da, i to je neka vrsta kuge! Karakterna kuga koja razara sva moralna načela i dostojanstvo osobe, tamaneći čovjeka u čovjeku. (PUK 79)

Budući da su likovi najvećim dijelom podređeni alegorijsko-didaktičkoj dimenziji pripovijesti, rijetki su momenti u kojima se pokazuju plastičnima, a kamoli – bahtinovski rečeno – potpunim subjektima vlastite riječi, umjesto objektima autorske vizije. Zbog toga, nehajnost i naivnost pripovijedanja upadljivo se protežu i na dijaloge, uključujući i primjere poput onih u kojima su likovi nezgrapno neosvijesteni – kao Gall koji tobože ne shvaća da se našao u drugom vremenu pa se naivno čudi napudranim perikama i širokim krinolinama kao novom modnom trendu (PUK 8)²⁰ ili ustaški satnik koji ne shvaća da u rukama drži dokumente vremenskog putnika (PUK 30) – ili pak suviše dobro poznaju literarni registar, poput lokalnog recepcionera koji u usputnoj

²⁰ „No tog trenutka Gall nije tome pridavao toliku važnost. Tko zna, pomislio je, način odijevanja se neprekidno mijenja i svaki čas nešto što se nosilo u davna vremena ponovno postaje trend. Možda opet dolaze u modu neki povijesni kostimi i haljine.“ (PUK 8)

konverzaciji poseže s *comicus senexom* iz antičke komedije (PUK 153).²¹

Neki od sličnih primjera povremeno se kamufliraju kao autoironijska ogo-
ljavanja postupaka, pa tako Josip Varnica podudaranje vlastitih osobnih po-
dataka s onima svoga dvojnika vidi kao fenomen „na rubu fantastike“ (PUK
208), a na rubnom i nedefiniranom terenu – žanrovski krucijalnom za fanta-
stičnu pripovijest – smjestila se i sporna grobnica u Hudinama (PUK 116),
no stajalište pripovjedača ipak glavninom manje naginje finoj (auto)ironiji, a
više eksplicitnijem monološkom didaktizmu.

Takvo stajalište komplementarno je sa svojevrsnim prosvjetiteljskim stavom
spram umjetnosti zapaženim na djelu i u poznatijim Brešanovim djelima,
prema kojem je umjetnost ona koja prokazuje kvarnu aktualnu situaciju, u
pravilu usko povezanu s nekim oblikom primitivizma, podrugljivo je izvrgava
kritici te nasuprot njoj upućuje na univerzalne humanističke vrijednosti. To
pak nipošto ne bi valjalo shvatiti kao ocjenu da bismo Brešanova djela mogli
izjednačiti s banalnim, literarno nevrijednim didaktičkim spisom. Tako Čale
Feldman (1989: 23) u odnosu na Brešanove drame, a prije svega *Predstavu
Hamleta u selu Mrduša Donja*, tvrdi:

Književnost [za Brešana] sadrži „univerzalne istine“, ona ljudima koji
ne vide da se njezina istinitost dokazuje svuda oko njih, pokušava
otvoriti oči. Nije, dakle, ona nemoćna da iskaže svijet, nego je svijet
nesposoban zaustaviti tragičke mehanizme koje je književnost davno
denuncirala.

Odnosno, u Brešanovim je tekstovima na djelu sukob aktualnog i mitskog,
u kojem „...aktualno Brešana pokušava negirati mitsko, pokušava se mitskim
poigrati i nadomjestiti ga, no mitsko se osvećuje uspostavljanjem moralnog
poretka“ (ibid.: 39). Pritom, kako Čale Feldman (ibid: 134) pokazuje, pola-
zište nije „apstraktni moral“, nego čvrsto uvjerenje u kategorije dobra i zla,
utjelovljene u suprotstavljenim ideologijama, s humanističkim moralom kao
privilegiranom referentnom točkom.

²¹ „Očito je htio ovdje na recepciji preko mene vratiti autoritet, koji mu je gore u postelji postradao, pa kako
mu to ne samo nije pošlo za rukom nego je i zaprijetilo da ga izvrgne ruglu poput *comicus senexa* u antičkoj
farsi, izgubio je svaku kontrolu nad sobom.“ (PUK 152)

Kasniji čitatelji poput Milutinovića (2004) ili Protrke Štimec (2018) polemizirat će s mitskim fatalizmom iz interpretacije Čale Feldman (1989). Milutinović (2004: 177) će tako ponuditi pesimistično čitanje *Predstave Hamleta*, tvrdeći da nam ona govori ili da je ideja „potencijalne djelotvornosti kazališta neutemeljena“ ili pak „reafirmira koncepciju društvene uloge teatra, no svaljujući krivnju za njezin podbačaj“ na kontekst Mrduše Donje, pri čemu obje interpretacije vode istom zaključku da „ako je svijet izglobljen, kako bi ga teatar mogao popraviti?“ (ibid.). Protrka Štimec (2018: 188) suprotstavlja mu pak optimističnu interpretaciju koja se primarno oslanja na dovođenje publike u ulogu Horacija (poistovjećivanjem s unutar-dijegetičkim narodom, koje se izvedbom dodatno potencira) te posljedično prenošenje kazališnom izvedbom podstreka i odgovornosti za sud i djelovanje i onkraj granica dijegetičkog univerzuma: „Posljedice izvedbe predstave/adaptacije tek će se vidjeti kad se upali svjetlo i gledatelji odnesu fragmente slike/spoznaje/doživljaja.“

No bez obzira na razlike u interpretacijama, u sva tri slučaja prominentnost kritičko-didaktičke komponente oslonjene na humanistički diskurs ostaje neupitna. I bez suviše redukcionizma može se tvrditi da se takvo stanje proteže Brešanovim opusom od *Predstave Hamleta* kao njegove prve dramske uspješnice pa sve do poznih proznih ostvarenja.

Što se *Pukotina* tiče, takvo, u najširem smislu prosvjetiteljsko stajalište prema manama jednog vremena i prostora kojim su pripovijesti uokvirene isključuje pak mogućnost diskurzivne realizacije protuprosvjetiteljskog antimodernizma kao značajke koju je lijeva kritika redovito smatrala reakcionarnom boljkom fantastike.²² No zatvaranje vrata antimodernizmu otvorilo je prozor – barem iz perspektive lijeve kritike – ništa manje problematičnom fenomenu koji se od početaka dovodio u vezu s fantastičnim

²² Na našim prostorima najpoznatija studija o antimodernizmu u fantastici jest Kravarova *Kad je svijet bio mlad* (2010). No premda je nostalglični doktrinarni antimodernizam karakterističniji za fantastiku sekundarnih svjetova nego liminalnu fantastiku, i potonja nedvojbeno sadrži neke antimodernističke impulse, i definitivno je bitno obilježena protuprosvjetiteljskim stavom u širem smislu. To protuprosvjetiteljsko pozicioniranje većeg dijela fantastike ima pak i svoju (barem naoko) paradoksalnu komponentu: kao što se s Kravarom slažu i Clute i Grant (1997: 338), fantastika nije samo mnogočime suprotstavljena prosvjetiteljstvu, nego o njemu i konstitutivno ovisna. Fantastično se može prepoznati *kao fantastično* tek zahvaljujući sekularizaciji društva i širenju znanstvenog pogleda na svijet; prije toga različiti oblici čudnog doživljavaju se pripadni domenama religijskog ili magijskog, ali ne fantastičnog.

pripovijestima – orijentalizmu i napose balkanizmu,²³ kao tamnom naličju prosvjetiteljskog diskursa, čijim su elementima priče okupljene u *Pukotinama* vrlo zasićene.

Ponovno, ni tu se ne radi o karakteristici ekskluzivno vezanoj za *Pukotine*. Primjerice, Protrka Štimatec (2018: 182) u svom čitanju *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, komentirajući balkanističke motive, podsjeća na Senkerovo ranije kratko zapažanje koje bi se lako moglo primijeniti i na primjere u *Pukotinama*:

I Brešanov se dramski svijet rascijepio na Istok, utjelovljen u mjesnom političkom moćniku Bukari i njegovoj sviti, i Zapad, koji zastupaju Shakespeareova tragedija i mjesni učitelj. Istina, promijenilo se ‘semantičko punjenje’ termina Istok i Zapad. Zapad se više ne poistovjećuje s katoličanstvom, a Istok s islamom. Zapad je sad zavičaj duhovnosti, slobode, kulture, demokracije i pluralizma, a Istok materijalizma, nasilja, barbarstva, dogmatizma i totalitarizma. Nešto je, ipak, konstanta: Zapad je Dobro (svjetlo, zdravlje, moć, stvaranje), a Istok Zlo (tama, bolest, nasilje razaranja). Granica među njima postojana je, nužna i nepremostiva a – na našu nesreću – prolazi upravo kroz naš zavičaj, preko naših glava. (Senker 1996: 133)

U *Pukotinama* tako nailazimo na patronizirajuću averziju prema nezagrebačkim osloboditeljima Zagreba, bilo da se radi o sudionicima mitinga na Trgu kojima se „po odjeći i licima vidjelo da su nedavno doselili u grad“ (PUK 51), ili o milicajcu koji govori „tvrdom štokavskom intonacijom, koja je svjedočila da se radi o Ličaninu ili nekom tko je došao s Banije ili Korduna“ (PUK 52), a eponimni fenomen pukotina javlja se na našim prostorima jer su ljudi na zapadu „navikli na stabilan tijek vremena“, dok je ta „pojava karakteristična isključivo za poneke zabačene i nerazvijene kutke zemaljske kugle, u koje,

²³ Wolfe (2012: 15) ukazuje na činjenicu da je orijentalizam već u 18. st. preko engleskih prijevoda *1001 noći* ušao u repertoar gotičkog romana te ostao popularna konstanta, utječući na daljnju elaboraciju fantastičnih žanrova. Balkanizam, po nekima osobit slučaj orijentalizma, po drugima zaseban diskurzivni fenomen, naročito pak do izražaja dolazi u vampirskoj prozi, naročito u njezinim kanonskim oblicima u drugoj polovici 19. stoljeća. Usp. Luketić (2013: 23) i Goldsworthy (1998: 73).

čini mi se, i mi spadamo“ (PUK 48).²⁴

U *Pošasti* naslovna se pošast vrlo eksplicitno povezuje s došljacima; u slučaju kuge u povijesnom Šibeniku s Vlasima, u slučaju metaforičke kuge korupcije s Bosancima i Hercegovcima:

To je drastično snizilo razinu življenja u gradu, jer su došljaci bili mahom iz krajeva u kojima se nisu njegovale nikakve higijenske navike, a broj stanovništva koje se bavi poljodjelstvom znatna se povećao na štetu građanskog sloja i aristokracije. Renesansni Šibenik, onaj koji je gradio katedralu, počeo je polako odumirati...

‘Gledaj ti ovo’, pomisli Dunat, ‘na to prije nisam obraćao pozornost’. Okolnosti se gotovo u tančine podudaraju! I u ovo naše vrijeme najprije se dogodila opsada Šibenika, a onda je 1995. isto tako cio prostor oko grada u jednom naletu očišćen. I na taj oslobođeni teritorij navalile su izbjeglice s muslimanskog područja (eto, i opet Turci na neki način!) (...) a s njima se odnekud doklatio i ovaj Marijofil Beus (...) Istakao se u HVO-u, rekoše... (PUK 71)

Dapače, dok s došljacima iz pasivnih krajeva dolazi kuga – bakterijska ili moralna – trunku razuma koja je u historijskom Šibeniku neuspješno pokušala spasiti stvari donio je Foscolo iz Venecije. U modernom Šibeniku pak „ovom narodu ne preostaje drugo nego čekati nekakvog svog Foscola“ (PUK 106).

Najuzornija fantastična priča, *Šest mrtvih ratnika*, ironično je ujedno najgušće prožeta balkanističkim motivima, počevši već od izbora naslovnih ratnika. Simbolička utjelovljenja svog zla, mržnje i rata na ovim prostorima, a potencijalno i fantastična utjelovljenja đavla, ni manje ni više su nego po jedan ustaša, četnik, partizan, lokalni Osmanlija, krajišnik te esesovac – pri čemu čak ni potonji ne čini iznimku tipičnog balkanističkog repertoara, budući da je u biti „folksdojčer iz Srijema“ (PUK 122). Prvi susret protagonista Šulente s jednim od njih stereotipni je orijentalistički motiv pretjeranog upuštanja u

²⁴ I kada se očisti od balkanističkog sloja, radi se o zanimljivoj metafori iz perspektive politike književnosti, jer naslovne pukotine povezuje s nestabilnosti u uspostavljenom hegemonijskom poretku: „Jer, morate znati... a to su potvrdili već brojni filozofi... da je vrijeme duhovne, a ne fizičke prirode. Zato ono i puca tamo gdje su se sve duhovne vrijednosti poljuljale, pa se sadašnjost miješa s prošlošću i zajedno s njom prodire prema budućnosti...“ (PUK 48).

karnalne užitke, scena ekscesivne gozbe i orgija (s homoseksualnim detaljem kao naročitom transgresijom), kod koje zgađenog Šulentu najviše zbunjuju SFOR-ovci, jer „mi Balkanci i ne možemo uvijek držati neku mjeru“, ali to su „ljudi koji pripadaju civiliziranom svijetu“ (PUK 119).

Liminalno mjesto u kojem se odvija čitava radnja okružuje pitoreskan krajolik za koji bi „čovjek pomislio kako se nalazi usred švicarskih Alpi, da nisu u dolini bile kolibe sa slamnatim krovovima i žene u dimijama (...) dajući tako cijelom prizoru balkanski štih“ (PUK 126), koje ipak signaliziraju kako je to „čudan kraj“ u kojem „još uvijek ljudima vladaju atavistički nagoni i primitivna vjerovanja“ (PUK 130). Konačno, na pitanje zašto bi se vrata pakla otvorila baš u takvoj „vukojebini“ (PUK 137), odgovor je još jedno podoslovljavanje kolokvijalne metafore:

Za ovakva mjesta kao što su Hudine kaže se da su Bogu iza leđa ili da je tu Bog rekao laku noć. A gdje bi vrag drugdje mogao i imati slobodno polje rada nego Bogu iza leđa (...). Nije mržnja samo privilegij ovoga kraja. Što je s Vijetnamom, Bliskim Istokom, Afganistanom? (PUK 137)

Praznovjerna dimenzija odmah se potom u ime humanizma i fantastičke neodlučivosti anulira pitanjem „Zašto bi to sve moralo dolaziti baš iz pakla? Pa u ljudima i bez pakla ima dovoljno zla da čine takve stvari“ (PUK 137), no orijentalistička ostaje nedirnutu. U *Četiri praelementa* pak konstitutivna orijentalistička opreka Istok-Zapad najeksplicitnije se uparuje i s hladnoratovskim imaginarijem, a pritom se u tipičnim scenama špijunskog trilera prepoznaju „izrazito balkanoidne fizionomije, kakve se u Njemačkoj mogu sresti samo kod naših ljudi i kod Turaka“ (PUK 174).

Nije zgorega još jednom podcrtati da svi ti primjeri imaju zajedničku liberalno-humanističku ideološku matricu te su kao takvi naličje češće zapažane (samo)kritičke afirmacije „univerzalnih“ ljudskih vrijednosti. U većini priča ta matrica na rubovima njihova subverzivnog rada izgrađuje i jednu konzervativnu sliku, u kojoj se prikazuje kao jedina plauzibilna, uspostavljajući kontinuitete između različitih alternativa i izvrgavajući ih kritici i podsmjehu. Ponajbolji primjer takve prakse jest – rječnikom te ideološke matrice – izjednačavanje „svih totalitarizama“ nasuprot liberalnom humanizmu, koje se naj-

izravnije (dapače, pomalo prvoloptaški) pojavljuje u naslovnim *Pukotinama* – počevši od strukturno gotovo identičnih parlamentarnih govora HDZ-ovih zastupnika koji su zapravo ustaša i komunist (PUK 22), preko kritičkog žalca na račun konvertitstva Vladimira Nazora (PUK 51) i političke prošlosti Franje Tuđmana (PUK 33) pa do činjenice da se kao milicajac u poraću Drugog svjetskog rata pojavljuje bivši mučitelj-isljednik za NDH (PUK 59). Jednako bi se moglo reći i o paušalnom historijskom revizionizmu *Šest ratnika*, premda sama grotesknost ideje tamošnje zajedničke grobnice i fantastični zaplet koji se oko nje gradi omogućuju i stanovitu dozu dvostrukog čitanja.

Sve u svemu, Brešanove *Pukotine & druge priče* očito ne samo da razotkrivaju pukotine nego su i same prožete pukotinama između subverzivnih i autoritarnih, monoloških i polifonijskih, prosvjetiteljskih i antiprosvjetiteljskih komponenti na različitim razinama, odnosno i same su poput palimpsesta, heterogene slojevima, mjestima proizvodnje i točkama učinka. Takva kompleksna situacija, vidjeli smo, nije pak singularan fenomen, već se pokazuje razmjerno prepoznatljivom kako u odnosu na ostatak Brešanova opusa tako i u odnosu na žanrovsku fantastiku, prema kojima nužno širi istraživački fokus. Odnosno, konkretnije, kompleksnost i heterogenost politike Brešanova pisma tjera nas nazad preispitivanju kompleksnosti i heterogenosti politike fantastike, i *vice versa*.

LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir (2016). *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- BREŠAN, Ivo (2000). *Pukotine & druge priče*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- CLUTE, John i John GRANT (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit Books.
- CORNWELL, Neil (1990). *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- DERRIDA, Jacques (1981). *Positions* [1972]. Preveo Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- GOLDSWORTHY, Vesna (1998). *Inventing Ruritania. The Imperialism of Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
- HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis*. London: Routledge.
- IRVINE, Alexander C. (2012). „Urban fantasy“. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ur. Edward James i Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 200–214.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- KAVENEY, Roz (2012). „Dark Fantasy and Paranormal Romance“. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ur. Edward James i Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 214–224.
- KRAVAR, Zoran (2010). *Kad je svijet bio mlad. Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Zagreb: Mentor.
- LUKETIĆ, Katarina (2013). *Balkan: Od geografije do fantazije*. Zagreb: Algoritam.
- McHALE, Brian (1996). „Svijet iza ugla [1987]“. *Mogućnosti* 43 (4-6): 77–104.
- MENDLESOHN, Farah (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- MILUTINOVIĆ, Zoran (2004). „The People are Hamlet's Friend“. *Central Europe* 2 (2): 161–177.

- PAVIČIĆ, Jurica (2000). *Hrvatski fantastičari. Jedna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- PERUŠKO, Tatjana (2018). *U labirintu teorija: o fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- PETZOLD, Dieter (1986). „Fantasy Fiction and Related Genres“. *Modern Fiction Studies* 32 (1): 11–20.
- POGAČNIK, Jagna (ur.) (2001). *Prodavaonica tajni. Izbor iz hrvatske fantastične proze*. Zagreb: Znanje.
- PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2018). „Mišolovka za Horacija. Djelokrug kazališta, teksta i izvedbe u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*“. U: *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literature*. Ur. Renate Hansen-Kokoruš, Darko Lukić i Boris Senker. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 177–192.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Politika književnosti* [2007]. Preveo Marko Drča. Novi Sad: Adresa.
- SENKER, Boris (1996). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- SIM, Stuart (2001). *Derrida i kraj povijesti* [2000]. Preveo Neven Dužanec. Zagreb: Jesenski i Turk.
- SUVIN, Darko (2001). „Promišljanje o smislu ‘fantastike’ ili fantastične proze“. *Književna smotra* 33 (2-3): 47–67.
- SUVIN, Darko (2010). *Metamorfoze znanstvene fantastike* [1979]. Zagreb: Profil.
- TODOROV, Tvetan (1987). *Uvod u fantastičnu književnost* [1970]. Prevela Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad.
- WOLFE, Garry K. (2016). „Fantasy from Dryden to Dunsany“. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ur. Edward James i Farah Mendle-sohn. Cambridge: Cambridge University Press, 7–21.

A Journey through the Historical Palimpsest: the Politics of Fantasy in Brešan's *Rifts & Other Stories*

By using the metaphor of the palimpsest, this text offers a reading of Brešan's short story collection *Rifts & Other Stories* (2000), which has so far only been sparsely received by critics. After a brief overview of some of the most influential discussions of fantasy/fantastic story as a genre and its political implications, Brešan's short stories are examined through the analytical lens of the politics of fantasy. In doing so, the political factors and effects of the stories are recognized not (exclusively) at the level of explicitly political subject matter, but primarily in the way these stories intervene in the order of the sensible; in the way they establish continuities where previously only discontinuities existed, and vice versa; in the way they make visible what was conventionally invisible; in the way they question the prevailing order of discourse, especially in relation to the relationship between literature, reality and history, together with the mechanisms of their formation and writing. However, the analysis focuses not only on the subversive features but also on their contrasts, examining phenomena ranging from the monologic didacticism of the narrator to the elements of Orientalist-Balkanist discourse. The article emphasizes that the heterogeneity and complexity of the various discursive sources and effects of *Rifts & Other Stories* (2000) are characteristic both of Brešan's oeuvre in general and of the genre of the fantastic story.

KEYWORDS: fantastic story, Ivo Brešan, politics of fantasy, *Rifts & Other Stories*