

# O FANTASTICI I GROTESKI MIHAILA BULGAKOVA I HRVATSKIH PROZAIKA 70-ih GODINA

VIŠNJA RISTER

UDK 882.091:886.2

Usporedbom fantastike i groteske u prozi mladih hrvatskih pisaca sa stvaralaštvom Mihaila Bulgakova na razini odnosa tema i motiva, racionalnog i iracionalnoga, povijesti i legende, sna i jave, uloge i mjesta pripovjedača u tekstu, pitanja vremena i mjesta — autor zaključuje da je stvorena groteska koja izražava nemir suvremenog svijeta.

Mladi hrvatski prozaici, koji počinju objavljivati knjige<sup>1</sup> početkom 70-ih godina, pokazuju izrazit interes za fantastično i groteskno. Njihova je proza češće uspoređivana s Borgesovim djelom, zanimljivim i u to vrijeme za jugoslavensku publiku novim piscem.

Ruska fantastična i groteskna književnost, počinjući s Gogoljem, ili, još ranije, s Puškinovom *Pikovom damom*, u nas zasigurno ima dužu tradiciju i ruski su pisci, utječući na generacije naših pisaca, postali dio naše kao i evropske književne tradicije.

Mihaila Bulgakova možemo odrediti kao predstavnika moderne ruske i evropske groteske koji je usvojio i prevrednovao nasljedstvo ne samo Gogolja i Dostojevskog, Sologuba, Remizova, Belog, već i fantastiku i grotesku evropske književne tradicije, što je osobito naglašeno u njegovu posljednjem romanu koji obiluje književnim (i glazbenim) asocijacijama i metatekstualnim iskazima koji se suodnose s raznim djelima evropske književnosti, počinjući od Biblije.

Bulgakov je do fantastike i groteske u svom djelu došao postupno pišući novinske feljtone (često satirične, ali ne i fantastične), autobiografske *Zapise mladog liječnika*, a u prvim fantastičnim pri-

---

<sup>1</sup> 1971 — Stjepan Čuić, *Staljinova slika i druge priče*

Drago Kekanović, *Mehanika noći, spisi*

1972 — Dubravko Jelačić-Bužimski, *Okus mesa*

Pavao Pavličić, *Lađa od vode*

Goran Tribuson, *Zavjera kartografa*

1975 — Dubravko Jelačić-Bužimski, *Surove kazališne priče*

Pavao Pavličić, *Vilinski vatrogasci*

Goran Tribuson, *Pražka smrt, groteske*

1978 — Saša Meršinjak, *Predstava na granici*

Goran Tribuson, *Raj za pse*

povjerkama osjeća potrebu da fantastiku, u tradiciji realizma, motivira snom (u *Čičikovljevim doživljajima* Prolog započinje riječima »Čudan san...«, a Epilog — »... naravno, probudio sam se«). Hrvatski prozaici započinju fantastikom i ne žele je ni na koji način racionalno motivirati, uostalom kao i Bulgakov od sredine dvadesetih godina i *D'javolijade*, mada će neki od njih ubrzo napustiti fantastiku: Kekanović se nakon prve knjige priklanja realističkoj tradiciji, Pavličić počinje pisati kriminalističke romane koje najavljuju i priče iz knjige *Vilinski vatrogasci*, dok će se Jelačić-Bužimski u *Surovim kazališnim pričama* vrlo malo služiti fantastikom i tek ćemo neke scene ovih priča moći nazvati grotesknim.

### O vremenu i prostoru

Bulgakov fantastiku uvijek smješta u vrlo točno određene vremenske i prostorne okvire i ne kaže se jednostavno Moskva dvadesetih ili tridesetih godina ili Jeruzalem prije početka naše ere, već se minuciozno opisuju konkretni detalji sovjetske moskovske i jeršalajimske svakidašnjice. Takvo je određenje vremena i prostora povezano s jednom od funkcija Bulgakovljeve fantastike — isprovocirati i istražiti suvremenu zbilju.

Jeršalajimsku stvarnost uvodi u roman fantastični lik, Woland. Berlioz i Bezdomi, a i čitaoci, ne znaju zasigurno da li je Woland ispričao priču o Pilatu ili se ona Moskovljanima prisnila; njen nastavak sanjat će Bezdomi u psihijatrijskoj klinici, a završetak će pročitati Margarita iz rukopisa Majstorova romana, koji im je na čudesan način vratio Woland. Vremenske i prostorno udaljene stvarnosti Moskve i Jeršalajima povezuje Woland, tj. fantastika i pun mjesec prvog proljetnog uštapa koji će osvjetljavati i posljednje scene romana što se odvijaju u totalnom vremenu i prostoru, gdje se sreću moskovski i jeršalajimski likovi, likovi Majstorova i Bulgakovljeva romana. San, stvarnost, legenda, fantastika i književna fikcija (Majstorova romana) jedna su i jedinstvena zbilja Bulgakovljeva romana.

Tribuson na kraju prve priče u knjizi *Zavjera kartografa*, koja nosi naslov »Jomael alkemičar i vrijeme«, dodaje »fusnotu« u kojoj objašnjava tu priču, ali i vrijeme u svojim pričama: »Iz beskonačne djeljivosti prostora Jomael alkemičar domislio se beskonačnoj djeljivosti vremena. Kako u svakom beskonačno malenom prostoru prebiva beskraj, tako i u beskrajno malenom trenu vremena prebiva vječnost«. (str. 15). U »Hofmanovoj tetki«, posljednjoj priči druge Tribusonove knjige, autor komentira vrijeme i prostor svoje proze: »U kojem vremenu živim. U svojem, kao i ti, a to nije vrijeme, to je tek tren. I na kraju, kojem sam prostoru dodijeljen. Niti jednom, tã prostor i ne postoji«. (str. 128). Blisko je to Bulgakovljevu Wolandu koji smatra da je tisuću godina »smiješno kratak rok«.

To nije vrijeme samo Tribusonove proze, nego i ostalih pripovjedača koji ga ne objašnjavaju iskazom kao Tribuson, ali u svojim pripovjetkama organiziraju vrijeme na taj način. Oni taj tren najčešće odmiču u neku neodređenu prošlost (Jelačić, Kekanović, Pavličić), konkretno povijesno vrijeme šire u neku opću odrednicu vremena (priče Čuićeve *Staljinove slike* zbivaju se krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina, ali važnija su ona druga odrednja: vrijeme »poslije rata« i vrijeme »promjene vlasti«), ili se pak, kao kod Meršinjaka, čini da tren traje, pa se kod njega teško orijentirati da li je dan ili noć, sumrak ili zora, osjećamo samo protjecanje vremena u kojem se ništa ne mijenja. Slično je i s prostorom: kod Tribusona to je (u prvoj knjizi) možda i imenom nazvan ali egzotičan prostor, koji ne dopušta provjeru, kod Kekanovića i Pavličića to je »moj/naš grad«, a Čuić ga naziva Duvno, iako je u »Satu«, priči koja nas uvodi u Čuićev svijet, to jednostavno grad. Grad u kojem se nalazi sat prema kojem mještani ne određuju samo vrijeme nego i prostor, jer: »iza brda se vidi«. (str. 7), sat koji će stati — prestati određivati vrijeme čim ga se pokuša premjestiti u neki drugi prostor. Jelačićev Zagreb prepoznajemo samo po Mirogoju i Rudolfovu trgu, koji nam govori više o nekom prošlom vremenu nego o prostoru. Meršinjak priča o događajima odnosno *Predstavama na granici*, a do samog završetka romana ne znamo postoji li granica.

Spomenimo da Tribuson u svoje dvije posljednje knjige *Praška smrt* i *Raj za pse* često precizno bilježi vrijeme i mjesto događanja — Prag, Beč, Zagreb i njegova okolica, ali ne da bi kao Bulgakov ispitao tu prostorno i vremenski ograničenu i određenu zbilju, nego da bi nas konkretnim lako provjerljivim podacima svog »revnog i discipliniranog pripovjedača« (*Raj za pse*, str. 13) uvjerio u fantastiku.

### U snu

»Potom ponovo padam u san, to mjesto, taj prostor, koji jedini ima gustoću zbilje«. (*Hofmanova tetka*, str. 126). San i odnos sna i jave, sna i zbilje izuzetno zanima te autore i oni nas u nizu pripovjedaka pokušavaju uvjeriti da granica između sna i zbilje ne postoji ili, pak, da je san čak stvarniji od zbilje. U prvom slučaju priča je najčešće sljedeća: događaj koji se po pripovjedačevim riječima počinje odvijati u snu daje svoje rezultate, završava se u pripovjedačevoj zbilji. Tako Tribusonov gusar u istoimenoj priči (*Zavjera kartografa*) u zatvorskoj ćeliji u košmarnom snu umire na lomači da bi sutradan zatvorski čuvari pronašli samo njegov pepeo. »Astratu, pučku priču iz sna« o kroničaru Sibinu pripovijeda drugi kroničar Samael koji također vjeruje u »mistične prostore sna«, sve teže se budi iz svojih mučnih snova i upozorava nas: »No jednog da-

na, podsjećam te prijatelju, žilje mog sna bit će toliko jako da se više neću moći probuditi, ... » (str. 81). Slična je i Pavličićeva »Guja u njedrima« gdje kobnom snu prethodi tjeskoba predosjećaja, pa se konačna realizacija sna može shvatiti i kao bizarna slučajnost. Kekanović ovu formulu odnosa sna i jave koristi u pripovjesti naslovljenoj »San«. U drugoj priči iste knjige, »Nada« koja nosi podnaslov *science fiction story*, žanr kao da mu omogućuje novo poigravanje s odnosom sna i zbilje: njegovi se likovi vraćaju iz kozmičkih daljina na Zemlju koju ne prepoznaju. Sumnjaju da su sletjeli u pogrešno vrijeme »ili se pak nalazimo u domenu nečijeg sna« (str. 33), napuštaju Zemlju s minimumom goriva nadajući se da će se uspjeti vratiti »kao sve ovo što smo dolje vidjeli, ovo u što smo uletjeli i što sad napuštamo nije naš san«. (str. 34).

Jelačić—Bužimski i Meršinjak služe se snom drugačije: likovi njihovih fantastičnih pripovjedaka, gdje su uzročno-posljedične i prostorno-vremenske kategorije poremećene, gdje se zbivaju najčudesniji događaji, u izvjesnim se trenucima, koji su možda neobični ali ne i čudetni, pitaju »Da li sanjam?« (»Kavez vlažnih figurica«, st. 138) i »Čini mi se da je to san.« (Predstave na granici, st. 148). U Jelačićevoj priči »Cogitations poenam nemo patitur« lik u snu ubija čovjeka, prijavljuje se miliciji jer za njega stvarnost sna barem je isto tako zbiljska kao i ona u kojoj postoji milicija. Da zaključimo s Tribusonom: nakon što je u »Hofmanovoj tetki« ustanovio da jeditno san ima gustoću zbilje, on nastavlja priču dokazujući autonomnost sna: 'Sve je to lijepo', kažem tad Hofmanu, naravno u snu svome, 'no koje je opravdanje da tu priču smještaš u moj san?'

'Svaka je priča u snu analogna tom istom snu, koji joj je ne samo komentar nego i kontekst.'« (st. 127).

### Pozicija pripovjedača

Govoreći o odnosu sna i zbilje više smo puta morali spomenuti pripovjedača. Pripovjedač odnosno aspekt pripovijedanja u fantastici i groteski neobično je važan, uostalom, upravo prema njemu smo određivali »san« i »zbilju« priče. Obratimo pažnju na pripovjedača ili točnije pripovjedače Bulgakovljeva *Majstora i Margarite*. Čak i ne uzimajući u obzir Majstorov roman o Pilatu, samo u moskovskom dijelu romana razlikovat ćemo dvojicu pripovjedača: prvog, koji nas uvodi u roman upozoravajući nas na sve čudnovatosti moskovskog proljetnog predvečerja, on nam se obraća i čudi se zajedno s nama, prepričava moskovske glasine i pošteno priznaje da neke stvari ne zna, a češće nas uvjerava da je upravo on pisac »istinitih redaka« i dostojan našeg povjerenja. On je objektivan. Drugi pripovjedač jednako dobro poznaje moskovske fantastične i realne događaje, ne prepričava gradske priče, ne komentira događaje, ne čudi se, dopušta

sebi lirske digresije u kojima poput Pilata, Majstora i Bezdomnog uzdiše »O bogovi, bogovi moji, otrova, otrova mi dajte!...«. S krajem romana ustanovit ćemo da je pripovjedač kojeg smo, na osnovu realističke tradicije, prihvatili kao objektivnog zapravo nepouzdan i da događaje poznaje i manje od nas, dok je onaj drugi, koji ni na koji način ne pokušava racionalno motivirati fantastične događaje zapravo pouzdan. Pripovjedači su u Bulgakova samo jedan od načina kako dezorijentirati čitaoca, kako stvoriti grotesku.

U prvim knjigama Čuića, Jelačića i Kekanovića pripovjedač, koji je često barem sporedni lik priče, pripovjeda o događajima i ljudima »mojega/našeg grada« ili o onima s »našeg trga«. Čuićev pripovjedač najčešće prepričava gradske priče i legende i njegov je karakterističan početak: »Uopće se točno ne zna kad je u našem gradu...« (»Sat«, st. 7), »Nitko pouzdano nije mogao utvrditi...« (»Pisma Jeleni«, st. 47) ili »Dugo se Duvno puni pričom o Jeleninim košuljama...« (»Jelenine noćne košulje«, st. 59). Kekanovićeve pripovjedač je sličan: on je priču čuo od svog prijatelja Nikole (»koji je bio pravi majstor u izmišljanju i prepričavanju jezovitih zgoda (»Rosa mystica«, st. 28). Bliski su im i pripovedači koji nam se predstavljaju kao gradski ljetopisci i kroničari: Pavličićev »zlobni ljetopisac« u »Kroničarevu grijehu« (st. 108), ili pak onaj koji citira jednog drugog kroničara »patera Benedikta, tadašnjeg priora franjevačkog samostana« (»Gašpar od kuge«, st. 87), Tribusonov kroničar imenom »Aram, tajno Samael« priča u »Astarti« o drugom »hladnokrvnom kroničaru« Sibiru, a oni su ujedno i glavni likovi priče. Pričanje se stilizira kao ljetopis ili kao neka pučka legenda koju je pripovjedač čuo od najstarijih u gradu, dvorskog pripovjedača, ili su to priče zapisane u »starim knjigama« (Kekanović), »požutjelim spisima Tomasa Torgemada« (Tribuson) ili pak »u narodu još živi sjećanje« (Jelačić). Gradska prepričavanja, pučke legende i narodna sjećanja izjednačuju se s historijom, a historija je istinita ma koliko fantastična bila, pa Kekanovićeve pripovjedač može reći: »Od ovog se trenu ne možemo oslanjati na legendu i historiju« (»Hetera«, str. 43), a Tribusonov pričati »istinite priče zaboravljene čak i od najveličajnijih povijesnih knjiga« (»Estaban i čuvari zvjezdarnice«, str. 17).

Bulgakov ima drugačiji odnos i prema gradskim prepričavanjima i prema legendi. On privodi gradska prepričavanja da bi nam, poput Gogolja, pokazao da su ona uvijek netočna i pretjerana u odnosu na fantastiku koju uvodi u djelo u obliku fantastične pretpostavke (*Kobna jaja*, *Pseće srce*, *Majstor* i *Margarita*). Kada se služi legendom onda je to dobro poznata čitaocu biblijska legenda o Pilatu i Isusu iz koje Bulgakov pažljivo uklanja sve nadnaravno i mitsko da bismo Pilata i Ješuu upoznali nanovo, ne kao legendarne biblijske likove, već kao ljude, likove Majstorova romana. U njegovoj legendi nema fantastičnog.

## V. RISTER

Odnosom stvarnosti i književne fikcije pozabavio se Tribuson u *Praškoj smrti*: njegov junak, mladi zagrebački pisac groteski stiže u Prag gdje, potaknut bogatom praškom tradicijom, smišlja novu knjigu groteski o praškoj smrti u čemu ga zatiče smrt. Granice između zbilje i priče također nema. U posljednjoj groteski ove knjige, u »Hofmanovoj tetki« naći ćemo sljedeće objašnjenje odnosa stvarnosti i priče: »Tmina stvarnosti iziskuje svjetlost priča, jer naracija jest upravo onaj tanani bljesak koji sve oblike značenja lišava njegove prirodne nekonzistentnosti«. (str. 124), dok će se druga pripovjedačeva opaska odnositi kako na ovu posljednju priču — »Hofmanova tetka«, te na prvu priču knjige — »Praška smrt«, tako i na knjigu u cijelosti, jer ćemo u svakoj od priča pronaći poneko objašnjenje ili komentar koji se odnose na neku drugu priču iz zbirke: »priča teži krugu, hvatanju svojega početka i eto, umjesto na kraju ponovo smo na početku priče...« (str. 131).

### O jeziku

Jezik i njegove mogućnosti jedan su od postupaka kojima se služi Bulgakov u stvaranju svoje groteske, ali i jedan od motiva njegova romana (*Majstor i Margarita*). Realizacija metafora (koje više i ne osjećamo kao metafore jer su tako uobičajene u svakodnevnom govoru) i njihova nerealizacija kad to već očekujemo jedan su od načina dezorijentacije čitaoca, a to je, prema Wolfgangu Kayseru, jedna od bitnih karakteristika moderne groteske. U tome će Bulgakovu biti blizak Tribuson s pripovjetcima »Bivši glumac« i »Đavo u Zagrebu«, gdje se uzvici ljutnje i gnjeva »Vrag ti zel te ruke lopovske!« (str. 68) i »Vrag te odnio!« (str. 68) realiziraju na razini prvobitnog smisla. Ali za Bulgakova riječ je i svemoguća, kao u evanđelju po Ivanu. Riječ nije tek način komunikacije, ona je čin, izgovorenim riječju Margita spašava Fridu, a Majstor oslobađa Pilata: »Frida, tebi je oprosteno!« i »Slobodan! Slobodan! On te čeka.« Rješavaju Fridine i Pilatove stoljetne i tisućljetne košmare.

Jezik, govor, riječ, tema su čak triju priča u Pavličićevoj »Lađi od vode«. U »Pismu što ga je Ivan Radak poslao svom prijatelju iz sjeverne Italije« odriče se mogućnost »iskrenog i potpunog« iskazivanja bilo misli bilo osjećaja jezikom, jer iza svake riječi krije se druga, i treća itd. uvijek s novim značenjem. U »Daru govora« »razgovor se ispriječio kao treći nepoželjni sugovornik«, »stranac« (str. 27) između dvojice starih prijatelja. U trećoj priči, u »Vrtu tišine«, gluhonijemi unose u grad »blagostanje, slogu i mir« i ljudi u gradu osjećaju da je nepotrebno razgovarati, ali kad su gluhonijemi protjerani »govor se sasvim proširio i zavladao i više ga nitko nije mogao suzbiti« (str. 105), ali s odlaskom gluhonijemih i povratkom govora nestali su i blagostanje, sloga i mir. Kekanović u svojim »Sen-

zacijama (dnevniku)« ima donekle drugačiji odnos prema jeziku — on traži riječ, riječi, rečenicu po kojoj bi se »kao niz uže« spustio iz mračne kule, to bi bio izlaz iz zatočeništva, iz samog sebe. Ovi pisci, za razliku od Bulgakova, ne vjeruju u riječ, za njih ona nije sve-moguća, ona je nešto tuđe ljudima (Pavličić) ili je pak uzaludno tra-že ne bi li s njom konačno pronašli izlaz (Kekanović).

### O vlasti

Problem odnosa vlasti i pojedinca neprestano je zaokupljao Bul-gakova. Obično je to izuzetan pojedinac: povijesni lik poput Moli-érea i Puškina, legendarni — Pilat i Isus, ili pak izuzetan sovjetski građanin kao profesori Persikov i Preobraženski, Majstor; likovi koje je stvorio pisac Bulgakov, kao i njegova Margarita, »osjeća strast prema svim ljudima koji nešto čine prvorazredno«, ali osnovna kva-liteta njegovih umjetnika-majstora njihova je čovječnost, njihovi visoki moralni i etički kriteriji apsolutne su kategorije koje ne zavi-se od trenutka i trenutnih okolnosti. U sustavu Bulgakovljevih vri-jednosti najveći porok je kukavičluk, pa i onda kad se on očituje pre-ma vlasti, što pokazuje Pilatova sudbina: on je, stavljen pred izbor između politički i etički pravilne odluke, izabrao prvu.

Problem vlasti osobito zanima Čuića — stalno je prisutan u »Pri-čama o gradu« i »Pričama o Jeleni«, a osnovna je tema »Priča o vla-sti«. Zbivanja pripovjedaka u *Staljinovoj slici* odvijaju se u vremenu »promjene vlasti«, kad »stara vlast« odlazi, a »nova vlast«, »mlada vlast« dolazi. Vlast kod Čuića ima svoje predstavnike. Nosioci vlasti su predsjednici općina i sekretari, šefovi i njihovi pomoćnici, neki apsurdni Upravitelj ulica, milicajci i policajci koje Čuić, konačno posve bezvremeno, naziva i oružnicima ili ih sve jednostavno i opće-nito naziva predstavnicima vlasti. Ti personificirani djelići vlasti ne-maju ni imena ni prezimena, oni se spominju samo po svojoj funkciji, gube svoj građanski, osobni, ljudski identitet i postoje samo kao funk-cija vlasti. Za Čuića vlast je vrsta otuđenja.

Za Pavličićevo shvaćanje vlasti karakterističan je kratak »Kro-ničarev grijeh«: u nekom prošlom vremenu neki grad tišti strahovla-da. Provodi je vlast. Čini nam se da je to »strašna Gradska uprava«, ali saznajemo da je upravo »ona među prvima zaglavila«, a predstavnici vlasti, koje Pavličić kao i Čuić, naziva i oružnicima, nastavljaju hapšenja. Ne zna se tko ili što je vlast, tko je uznik a tko tamničar, ali vlast i dalje funkcionira, a ljudi su, kako pripovjedač kaže, »živ-jeli obično« (str. 107 i 108). Pavličićeva vlast totalna je, apsurdna i mehanička, a ljudima se čini obična.

Vlast je jedan od motiva Meršinjakovih *Predstava na granici*. Ovdje je ona apsolutna i tragikomično apsurdna, svatko je možda predstavnik te pogranične vlasti, svi je prihvaćaju, pokoravaju se

vlasti, u njen apsolutni autoritet se ne sumnja, a apsurdnost postupaka se ne primjećuje. Kod sve trojice spomenutih autora vlast se prihvaća pasivno.

### O fantastici i groteski

Jurij Mann, sovjetski znanstvenik, razlikuje dvije osnovne vrste groteske koje nisu strogo razgraničene, a od kojih zavisi i vrsta groteske. U prvom slučaju fantastika je posljedica nekih okolnosti ili kvaliteta lika. U drugom — fantastika je uvjet, polazna točka za razvoj radnje — fantastična pretpostavka. U prvom slučaju čitalac fantastiku prihvaća i razumijeva kao oblik postojanja određenih kvaliteta i njihov logičan razvitak. Proces tog razumijevanja teče postupno, zajedno s razvojem fantastike. U drugom slučaju fantastika nam se čini nametnutom u odnosu na određene likove i događaje (karakteristično je da se fantastična pretpostavka poklapa s početkom priče ili čak počinje u sredini radnje). Čitalac, kao i autor, s početkom fantastične pretpostavke mora učiniti izvjestan ustupak.

Bulgakovljeva fantastika (time i groteska) pripada drugoj vrsti, fantastičnoj pretpostavci: a što bi bilo da sovjetski profesor izmisli zraku života (*Kobna jaja*), a da jedan drugi profesor pronađe mogućnost pretvaranja psa u čovjeka (*Pseće srce*), a što bi Sotona rekao da se pojavi u Moskvi tridesetih godina (*Majstor i Margarita*) i, konačno, u sva tri slučaja — kako bi Moskovljani i sovjetski građani reagirali u tim situacijama? Fantastika stvara granične situacije u kojima Moskovljani moraju reagirati dosljedno sebi. Ona je vrsta provokacije i radnja se razvija kao veliki fantastični eksperiment gdje autora (i čitaoca) zanima sam eksperiment a ne mogući rezultati ili posljedice eksperimenta. Kad je eksperiment izvršen fantastika se jednostavno ukida. Takvim se eksperimentom istražuje zbilja u koju je ta fantastična pretpostavka smještena. Fantastika nije izazvala grotesku, ona nam je ukazala na postojanje groteske u našem, čini nam se tako običnom, svijetu. Ona je vrsta začudnosti.

Zanimljivo je da se, za razliku od Bulgakova, većina autora o kojima govorimo služi gotovo isključivo prvom vrstom fantastike. Njihova fantastika polazi od neke neobične okolnosti ili neobičnog lika, pa se takav konkretni detalj stvarnosti počinje fantastično razvijati. Taj početni element, koji pripada realnom svijetu, u priči se pomno odvajava od neke određene, vremenski i prostorno ograničene stvarnosti. U daljnjem fantastičnom razvoju priče važnu ulogu igra kikiranje, hipertrofija i apsurd.

Tribuson će tek u posljednjoj knjizi početi upotrebljavati fantastičnu pretpostavku »Igre pod paskom«, ali njegov je fantastični eksperiment ograničen već i samom formom kratke priče, dok će u »Biv-

šem glumcu« i »Đavolu u Zagrebu« više pažnje posvećivati anegdotskom sadržaju poantirajući kraj priče, nego samom eksperimentu, reakcijama koje izaziva njegova fantastična pretpostavka.

Groteska tih hrvatskih prozaika odvojena je ne samo od nama suvremene stvarnosti, već i od bilo koje konkretne povijesne zbilje, pa i onda kad se navode datumi i geografski podaci. Oni, za razliku od Bulgakova, ne istražuju stvarnost, nego same sebe, čovjeka kao dio i subjekt stvarnosti (ne zna se da li je Meršinjakov Negrad, ta odurna zgradurina, neka vrsta grada ili naš mozak). Bulgakovljevi su likovi suprotstavljeni društvu u kojem žive, ali njihove moralne i etičke kategorije su vječne i u Jeršalajimu i skoro dvije tisuće godina kasnije u Moskvi, a to nam autor pokazuje upravo kroz odnose svojih likova s konkretnim povijesnim stvarnostima i preko njihovog odnosa prema fantastičnoj stvarnosti Wolandova svijeta. Naši pisci odbacuje bilo koje konkretno društvo ili okolnosti zaranjajući u vlastite probleme, strahove, tjeskobe. Te tjeskobe možda i jesu proizvod naše stvarnosti, našeg kaotičnog svijeta, ali, kako je pokazao Bulgakov, postojale su i u Moskvi tridesetih godina i u Jeršalajimu, prema tome je svejedno gdje je priča smještena. Apstrahira se i u vrijeme i mjesto zbivanja jer tjeskoba postoji u čovjeku, a u konkretnom događaju jedne od svakidašnjica ona se samo prepoznaje. Događaj je tek povod tjeskobi koju nosimo u sebi, a njihove groteske pokušaj su iskazivanja vlastitih tjeskoba. Oni svojim pričama pokušavaju stvoriti metafore vlastitih pa time i ljudskih tjeskoba. Njihove priče-metafore individualne su i univerzalne da bi u takvoj groteski, oslobođenoj prostorno-vremenskih okvira, lakše prepoznali vlastite tjeskobe. Neka to ponovno komentira Tribusonov lik, pripovjedač »Gustih kiša«: »Dokora se okrenuh od svojih prvotnih nakana i počeh promišljati o nekim neobičnim vanvremenskim, mističnim prostorima gdje se čovjekova egzistencija kristalno jasno zrcali baš kao u magičnim kuglama Istoka. U anemičnu kosturu starih bajki, pokušavao sam skrivati neke tobožnje istine o čovjeku koji ukliješten prostorno-vremenskim koordinatama prebiva ovdje i tu, nesretan i sretan zbog smrti koja ga čeka kao jedini izvjestan cilj.« (str.73).

Recimo još da je Bulgakovljeva groteska u *Majstoru i Margariti* optimistična. S jedne strane on je prevladava stalno prisutnom komikom i humorom i konačno razrješava tjeskobu nudeći optimalnu projekciju u totalnom vremenu i prostoru. Od naših autora prevladati grotesku pokušava jedino Tribuson objašnjavajući i ironizirajući vlastiti tekst, zauzimajući distancu prema njemu, kad nam slično kao Andrej Beli objašnjava da je to ipak samo »mozgovna igra autora« i da se mi sve manje i manje snalazimo »u ovom košmaru, koji sadržava tek jedan nivo reda, a taj je red teksta, konvencija priče«, u kojoj je čak i »ja«, kako kaže dalje u »Hofmanovoj tetki« »uvjetni

naziv za posrednog pripovjedača» (str. 128 i 129). Humor je još jedna karakteristika njegove proze koja je, uz parodiranje i metatekstualnost, zbližava s Bulgakovljevom, ali dok Bulgakov afirmira i negira evropsku književnu i s njom u vezi glazbenu tradiciju, Tribuson u ovaj evropski kulturni krug uvodi i novi medij, ravnopravan prethodnima, film.

Вишња Ристер: О ФАНТАСТИКЕ И ГРОТЕСКЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА И ХОРВАТСКИХ ПРОЗАИКОВ 70-ТИХ ГОДОВ

Р е з ю м е

фантастика и гротеск в прозе молодых хорватских писателей (С. Чуича, Д. Кекановича, П. Павличича, Д. Елачича-Бужимского, Г. Трибусона, С. Мершеняка) начала 70-тых годов часто спавнивались с прозой Г. Л. Боргеса. В докладе эта проза сравнивается с творчеством руссконо советского писателя Михаила Булгакова (прежде всего с его рассказами 20-тых годов и романом »Мастер и Маргарита«). Анализ обнаруживает ряд схождений на удовне тем и мотивов (язык, власть), отножения рационального и иррациольного, истории и легенды, сна и яви, роли и места рассказчика в тексте, разрешения вопроса времени и пространства. Мы находим, что авторы, исходя из двух типов Фантастики, создают схожий гротеск, точнее — с помощью Фантастички указывают на гротеск, который существует в действительности, но мы его не замечаем. Это гротеск, который выражает тревогу современного нам мира, даже тогда, когда авторы уходят в далекоо легендарное или историческое время, или же события развертываются в каком-то обобщенном времени.