

## FANTASTIČNA PROZA KSAVERA ŠANDORA GJALSKOG

*J a g n a P o g a č n i k*

### I.

Pripovjedna proza Ksavera Šandora Gjalskog (1854-1935) u povijestima se hrvatske književnosti, poznato je, nalazi pod odrednicom realizam. No, povjesničari su književnosti, kao i autori monografskih studija o Gjalskome, redovito i više nego utemeljeno primjećivali i zapisivali kako je Gjalski još jedan od *pisaca na razmeđu*<sup>1</sup> kakvima, uostalom, obiluje hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća. Njegova se pripovjedna proza može, naime, iščitavati na granici dviju epoha, realističke i modernističke. Kada je riječ o njegovoj pripovjednoj prozi koju možemo nazvati fantastičnom, a o kojoj će, barem jednom njezinom dijelu, u ovome radu biti riječ, čini se ipak kako bi preolako bilo te njegove pripovijesti, zbog korištenja nekih pripovjednih strategija karakterističnih za epohu koja slijedi, nazvati modernim jer su one još posve različite od modela fantastike u razdoblju hrvatske moderne kakav reprezentiraju, spomenimo samo najmarkantnije, A.G.Matoš ili Fran Galović primjerice.

Ukoliko se uzme u obzir šest pripovjednih tekstova koji su predmetom interesa ovoga rada, a koje ćemo malo poslije i navesti, čini se puno pravilnijim postaviti početnu tezu kako je i fantastična proza Ksavera Šandora Gjalskog također nekakva fantastična proza *na razmeđu*; važna karika koja spaja još uvijek nedvojbeno romantični tip fantastike kakav ispisuje utemeljitelj hrvatske fantastične proze Rikard Jorgovanić i paradigmatične fantastične proze moderne A.G.Matoša ili F.Galovića. Početno pitanje također glasi je li fantastična proza Gjalskoga doista

fantastična u onome smislu kako je u brojnim, ali još uvijek ne i konačnim (u smislu odgovora na temeljna pitanja koja taj tip proze stavlja pred istraživača) radovima, pokušava definirati suvremena teorija fantastike od Tzvetana Todorova, preko brojnih njegovih nastavljača i oponenta.

U nekoliko je navrata i sam Gjalski, u zapisima koje možemo nazvati autobiografskim, progovorio o vlastitoj poetici i shvaćanju umjetnosti, odnosno književnosti, i upravo na tim mjestima nalazi se potvrda kako je određivanje Gjalskoga kao pisca na razmeđu posve opravdano i kako je autor toga i sam bio svjestan, čak time i vrlo zadovoljan. Gjalski na tim mjestima, među inim, a što nam je ovom prilikom posebno zanimljivo, spominje i vlastitu prozu fantastične, ili, kako je autor naziva, *mistične* provenijencije. U časopisu »Mladost«, što ga je uređivao Milivoj Dežman Ivanov, Gjalski će u napisu *Za moj životopis* 1898. godine zapisati i ovo:

»Napokon romantizam je otac realizma, koji opet može mirne duše pod svoje okrilje uzeti i misticizam i simbolizam. Nisam prijatelj određenih škola umjetnosti, jer po mom je mnijenju umjetnost — tek nastavak prirode.«<sup>2</sup>

Godinu dana poslije u »Vijencu« br. 12 i 13 Gjalski objavljuje svoja *Književna pisma* u kojima nalazimo i ove rečenice:

»...ja sam ipak kao realista u svojim radnjama uvijek nastojao da mi bude glavnim objektom promatranja ljudska duša, pa makar sam morao koji put sezati u *mistične strane*. Mogao sam tako činiti jer nisam priznavao školu i bila mi je uvijek glavna zadaća u mom stvaranju da ne budem vjeran realističkoj školi i njenim zahtjevima, već da budem vjeran svojoj individualnosti i onome što je od potrebe da stvori i rekne...«<sup>3</sup>

U monografskim studijama o Gjalskom, autori kao što su Barac, Dežman Ivanov, Nevistić, Šicel i dr.<sup>4</sup>, u njegovoj su prozi prepoznawali stanovito dvojstvo koje se, čini se, može prepoznati i unutar korpusa za ovu prigodu izabrane fantastične proze. O tom je dvojstvu progovorio već Milivoj Dežman Ivanov u časopisu »Mladost« 1898. godine. Ipak, sto godina poslije moramo primijetiti kako je podjela kakvu predlaže Dežman Ivanov prilično shematizirana i, iako je na neki način preuzimaju i kasniji autori, zamijetiti kako se između dva modela Gjalskijeve proze ne može povući baš tako jasna i čvrsta granica, jer je ta granica zapravo vrlo labava i često dozvoljava prelijevanja iz jednog modela u drugi, što ćemo i vidjeti na primjeru njegovih fantastičnih pripovijesti. Dežman Ivanov, naime, piše:

»Gjalskijeve radnje mogu se u dvoje razdijeliti. U takve gdje riše svoju duševnost, i takve u kojima riše svoju okolicu. U prvima vidimo Gjalskijeve filozofiju, u drugima njegov socijalno-politički credo. U prvima prikazuje Gjalski svoju unutrašnjost, u drugima svoj odnošaj prema društvu...Te dvije struje zrcale se i u stilu. Sasma drugim stilom pisane su njegove zagorske pripovijesti nego njegove *Janko Borislavić* ili *San doktora Mišića*, *Na veliki petak*, *Notturmo* itd.«<sup>5</sup>

## II.

U ovome radu o fantastičnoj prozi Ksavera Šandora Gjalskog nećemo uzeti u obzir njegov roman *Janko Borislavić* (1887.), kao ni njegove *Bijedne priče* (1888.) ili zbirku crtica sa simboličkim obilježjima pod naslovom *Male pripovijesti* (1894.) u kojima bismo također mogli naići na neke postupke, ili barem zacetke fantastike. Korpus ćemo ograničiti na šest pripovijesti koje svodimo na zajednički fantastični nazivnik, a to su: *San doktora Mišića* (1890.), *Notturmo* (1893.), *Kobne slutnje* (1894.), *Mors* (1897.), *Ljubav lajtmanta Milića* (1915.) i *Sasvim neobični i čudnovati doživljaj illustrissimusa Šišmanovića* (objavljena samo u časopisu »Hrvatsko kolo« 1927.). Prve su tri pripovijesti objelodanjene i zajedno pod znakovitim naslovom *Tajinstvene pripovijesti* 1913. godine, kao V. svezak II. serije *Sveukupnih djela* K.Š.Gjalskoga. Međutim, i unutar navedenoga korpusa od šest pripovijesti koje smo sveli na zajednički nazivnik, također se može primijetiti spomenuto dvojstvo, točnije, možemo govoriti o dva tipa Gjalskijeve fantastične proze.

U prvi bi tip spadala pripovijest *Notturmo* koju bismo mogli nazvati na neki način programatskom za Gjalskijev drugi, prevladavajući tip fantastične proze. No, *Notturmo* svoju umjetničku uvjerljivost gubi na račun prenaglašenog teoretiziranja i stvaranja svojevrstne filozofske podloge za ostale pripovijesti. Ovu novelu, čini se, treba čitati i kao neku vrst autobiografskog zapisa ( treba naglasiti da je jedina od navedenih pripovijesti pisana u 1. licu) u kojem se izgrađuje i ujedno elaborira autorova promjena svjetonazora pod utjecajem tadašnje filozofske lektire, prije svega knjige *Svijet kao volja i predodžba* Artura Schopenhauera, a upravo je osamdesetih godina prošlog stoljeća u Hrvatskoj, poznato je, poraslo zanimanje za toga njemačkog filozofa, što se onda zrcali i u književnosti toga doba, posebice kod Gjalskoga.

Drugi je tip onaj koji bismo ovako početno mogli nazvati upravo spomenutom sintagmom fantastična proza na razmeđu, a on čuva uglavnom realističke strategije (sveznajući pripovjedač, opisivanje, uvod u kojem se daje vrlo jasna oznaka prostora i vremena), i u koji bi spadale sve navedene pripovijesti osim *Notturna*, uz jedan izdvojeni podtip.

Realizam, poznato je, svojim dominantnim mimetičkim diskurzom dopušta fantastičnom diskurzu da se pojavljuje isključivo motivirano, pa je kod Gjalskoga riječ u pravilu o motivaciji snom. U ovome se drugom tipu prepoznaje i implicitna filozofska podloga na osnovi koje Gjalski gradi svoj model fantastike, dok će u prvome tipu, odnosno *Notturnu*, ona biti više nego eksplicitna.

### III.

Pripovijest *Notturno*, kronološki druga Gjalskijeva fantastična pripovijest, nastaje tri godine nakon *Sna doktora Mišića*, 1893. godine, i nije umjetnički uvjerljiva ni antologijska poput *Sna* koji sve do danas pobuđuje najviše pozornosti, o čemu, uz antologijske izbore, svjedoči i nedavna ekranizacija te pripovijesti Dramskog programa Hrvatske televizije. *Notturno* započinje za Gjalskoga posve neuobičajeno, bez uvoda i oznake vremena i prostora, uvodeći nas odmah u glavne tematske preokupacije novele, a to su ljubav i smrt, život poslije smrti i okultizam, što i jesu opća mjesta Gjalskijeva fantastične proze. Posebice je zanimljivo da se ova pripovijest, u kojoj se pojavljuje neosporan fantastični diskurs (susret pripovjedača i njegove ljubavi nakon njezine smrti), posve opire svakoj analizi teorijskim instrumentarijem od Todorova do suvremenih teoretičara fantastike, i to zato što ona zapravo sama u sebi sadrži teorijsko objašnjenje vezano uz neke filozofske premise; teorijsko objašnjenje, dakle, kojim epizode što detektiramo kao fantastične gube jedan od glavnih preduvjeta svoje fantastičnosti, a to je nedoumica koju takve epizode u pravilu trebaju izazivati. Iako se u pripovijesti pojavljuje prepoznatljiv fantastični inventar, u njoj ne postoji izgrađena opreka primarne i sekundarne stvarnosti, nema dakle stvaranja neke alternativne stvarnosti, nema nedoumice lika i čitatelja, niti kolebanja između čudnoga i čudesnoga, iako se ono na pojedinim mjestima i na trenutke ostvaruje.

Pripovjedač je u 1. licu i gotovo do samoga konca novele ostat će neimenovan (Lucio Ranjičić). Na samom je početku naznačena i temeljna dvojba pripovijesti;

pojednostavnjeno, ima li života nakon smrti, odnosno zbog čega je njegova ljubav trenutak prije smrti rekla »Do viđenja« umjesto »Zbogom«. Iako prvi dio pripovijesti završava prilično konačno »Mrtva — sve je svršeno«, prava priča tada tek započinje. U drugome se dijelu pripovjedač referira na Goetheova *Fausta* koji je, uostalom, uvelike utjecao i na njegov roman *Janko Borislavić* iz 1887. godine, u smislu spoznaje kako um ne može dokučiti neke transcendentne i metafizičke »istine«, a kao odraz krize i sloma racionalizma. Tema je to, poznata iz *Fausta*, o podvojenosti čovjekove duše (ili Goetheovim riječima: »Zwei Seelen Wohnen, ach! / in meiner Brust.« — Dvije duše stanuju, ah / u mojim grudima). U drugome dijelu pripovjedač će se, također, autobiografski, u ulomku koji funkcionira kao nekakav kvazifilozofski diskurs, oprostiti od preddarwinističkih evolucionističkih shvaćanja Spencera, samoga Darwina, empirijsko pozitivističke koncepcije Tainea i vulgarnog materijalizma Moleschotta, nazvavši ih na jednome mjestu »neznalnicama« i približiti se, kako piše »starodavnim pričama i predsudama, naukama drevnih vjera istočnoga svijeta, izrekama egipatskih, asirskih i perzijskih svećenika, Du Prelovoj filozofiji mistike i spiritizmu«. <sup>6</sup> Slijedi epizoda inicijacije fantastičnih događaja, odnosno pojavljivanja njegove mrtve ljubavi, pripovjedačevim odlaskom na groblje gdje se pojavljuje specifičan romantičarski fantastični prateći inventar (ponoć, zvuk sata na crkvi, sova, ćuk, križevi). No, taj će ulomak, koji donosi svojevrsnu napetost i nedoumicu, završiti bez očekivanog odmaka u fantastiku, pomalo *poevskim* završetkom »Ništa — ništa«.

Središnji dio pripovijesti, kada i dolazi do susreta s njegovom mrtvom ljubavi, što će se onda i ponoviti više puta, dio koji dekodiramo kao fantastičan, zapravo je vrlo začudan. Neprijeporno je kako se na tome mjestu počinje oblikovati sekundarna stvarnost, ali njezina pojava dočekana je za fantastični tip proze vrlo neuobičajeno, riječima:

»Ni traga kakvoj stravi — ili divljenju ili nepoimanju. Nisam gotovo ni dvoumio, niti se pitao, što to znači, da pokojno čeljade stoji tu preda mnom u svoj svojoj dražesti i svježosti.« <sup>7</sup>

Primarna i sekundarna stvarnost ovdje se posve preklapaju, ali ne u smislu modernističkih zamagljivanja sna i jave ili snoviđenja i halucinacija, s primarnom stvarnošću, kao što je to, primjerice, u Matoševoj fantastičnoj prozi. Sekundarna stvarnost, iako prekrivena velom tajanstvenosti i zagonetnosti, počinje živjeti u primarnoj o čemu postoje, pripovjedač nas uvjerava, vrlo realni dokazi. U tu svrhu pripovjedač i uvodi materijalne dokaze, predmete kao *corpus facte* koji ostaju/

prelaze u primarnu stvarnost i nakon odlaska/povratka njegove ljubavi ( žuta ruža, krvavi trag, otvoreni glasovir, rukopis), kao i objektivne svjedoke uvedene u pripovijest ( susjed koji prepoznaje njezin rukopis i prijatelj koji također vidi njegovu mrtvu dragu, čime se eliminira mogućnost halucinacije). U pripovijesti su lako prepoznatljivi odmaci u čudno i čudesno, no kada čitatelj pomisli kako se našao u jednome od tih prostora, slijedi pripovjedačeva racionalizacija i negacija toga prepoznavanja. Time se pak ne čini očekivani odmak u alternativnu stvarnost, već se nastoji čitatelja uvjeriti kako je stvarnost koju je detektirao sekundarnom zapravo jedina stvarnost i kako ona primarna uopće ne postoji ili obrnuto.

Napuštanje svijeta realizma i fantastični diskurs koji se uspostavlja u toj pripovijesti ima vrlo jasnu zadaću — nakon prvobitnog šoka koji izaziva kod pripovjedača i čitatelja njegova je funkcija zapravo vrlo didaktična, autor čitatelja želi poučiti, poručiti mu, dakle, kako postoje stvari izvan dosega njegova uma.

Svakako umjetnički najneuvjerljiviji dio u kojem se gubi sva tajnovitost i čar prijašnjeg teksta, ali i fantastike, jest onaj u kojem pripovjedačeva mrtva ljubav pripovjedaču objašnjava svoje »postojanje«. Ona to čini na sljedeći način, poprilično pojednostavnjujući i parafrazirajući Schopenhauerove tvrdnje:

»Ja tu bivam sada samo — voljom tvojom ili bolje spomoću tvoje volje...Sliku moje pojave primaju tvoja osjećala uistinu posve fizičkim procesom...Slika svijeta, što ti gledaš i poznaješ, samo je tvoja predočba, a daje ti je volja tvoja.«<sup>8</sup>

Gjalski je očito od modernih filozofa poznao samo Schopenhauera, ali i to prilično površno ( ili kako bi rekao Zlatko Posavac u tekstu *Smiješak i suza Ksavera Šandora Gjalskog* — »...unatoč relativne obrazovanosti uvid Gjalskog u filozofiju je — diletantski.«<sup>9</sup>). Sve što mrtva ljubav govori pripovjedaču, a što se u pripovijesti pojavljuje kao nekakvo razrješenje zagonetnosti, može se pročitati već u prvim rečenicama prvoga dijela Schopenhauerove knjige *Svijet kao volja i predodžba*. Ona, naime, započinje riječima:

»Svijet je moja predodžba. Ova istina vrijedi za svako živo i spoznajuće biće, mada je samo čovjek može dovesti do refleksivne apstraktne svijesti...Tada mu postaje jasno i izvjesno da on ne poznaje nikakvo sunce, nikakvu zemlju, već uvijek samo oko koje sunce vidi, ruku koja zemlju osjeća, on zna da svijet koji ga okružuje postoji tu samo kao predodžba, što će reći uvijek samo u odnosu na nešto drugo, na onoga tko predodžbu ima, to jest na njega samog.«<sup>10</sup>

#### IV.

Schopenhauerova teza kako — ako je sve naša predodžba, onda ne postoji nikakva razlika između sna i jave jer njih formira ista funkcija mozga, pojaviti će se u fantastičnoj prozi koja pripada drugome tipu Gjalskijeve fantastične proze.

Pripovijesti *Kobne slutnje*, *Mors*, *San doktora Mišića*, *Ljubav lajtnanta Milića* i *Sasvim neobičan i čudnovati doživljaj ilustrisimusa Šišmanovića* u suštini počivaju na tradiciji realizma i veći im je dio pisan realističkom tehnikom. Na taj način Gjalski postiže da se realni svijet, svijet često turgenjevske atmosfere, ladanja i dvoraca (uvodno vrlo detaljno i realistički opisan) nenadano preobražava u svijet čuda, krize spoznaje i egzistencijalne sumnje. Pripovjedač se pri tome nastoji distancirati od likova ili karaktera, biti objektivan i nepristran, što se inače posve kosi s logikom fantastičnog pripovijedanja u kojem prevladava pripovjedač u 1. licu kojem je namjera da se čitatelj s njima poistovjeti i povjeruje u »doživljeno« paranormalno iskustvo. Upravo u tome i jest specifičnost Gjalskijeve fantastične proze na razmeđu. Glavni fantastični motivi njegovih pripovijesti ovoga tipa su motivi predestinacije, okultizma, spiritizma. Prođimo samo ukratko kroz navedenih pet pripovijesti.

U pripovijesti *Kobne slutnje* nakon posve realističkog uvoda u kojem se opisuje vlastelinska kurija, kao i prošlost Antonije Slavetić i njezina sina Vladimira, sveznajući realistički pripovjedač ispričat će priču o Slavetićkinim slutnjama o sinovoj sudbini, njezinoj uvjerenosti kako se sudbina predskazana u slutnjama ne može izbjeći (smrt sina u Rijeci) što se na koncu, posve neočekivanim završetkom i dogodi. U pripovijesti ne postoji alternativna zbilja, fantastičnost je inkorporirana u na prvi pogled realističku pripovijest, ostaje u slutnjama i na samom koncu markirana je poklapanjem naslućenih događaja sa zbiljom.

Pripovijetka *Mors*, po svojoj duljini gotovo kratki roman, iako uvodi fantastične elemente motivirane snom, u svojem prvom dijelu također funkcionira kao realistička pripovijest o tipičnom mondenskom životu mladog Radovana Petrovića, dobrog domoljuba, na odmoru u Opatiji. No, ta je idilična priča prekidana stalnim Petrovićevim slutnjama nekakvog kobnog događaja, naviještenog i u snu (još jedno prepoznatljivo opće mjesto Gjalskijeve fantastike), koji će se na koncu doista i dogoditi. Zapravo, u ovoj se pripovijesti ponovo snažno osjeća filozofski podtekst. Kao što je čitav prvi dio ispričovijedan u nekakvom kolebanju između zlih slutnji i pokušaja uživanja u životu Radovana Petrovića, tako se osjeća i

autorovo kolebanje između Leibnizova »najboljeg od mogućih svjetova« i Schopenhauereova tragičnog shvaćanja, njegovog »ovaj svijet je pakao«. Drugi dio pripovijesti, nakon tipičnog romantičarskog preokreta dvobojem, odvija se u bolnici gdje se razvija ljubav između Petrovića i sestre Cecilije. Osim posve zaokružene realističke epizode (čak i kompozicijski izdvojene pod naslovom *Njezina povijest*), priče u priči o Cecilijinom djetinjstvu i životu, u ovome se dijelu ponovno pojavljuju predestinacijski snovi i slutnje skore smrti obadvoje ljubavnika. No, opet se ne uspostavlja odnos primarna/sekundarna stvarnost, iako je nazočna nedoumica, pa i kolebanje. Taj odnos ne postoji zato što se svaki odmak prema fantastičnom na neki način racionalizira, pokušava objasniti, uz snažno oslanjanje na filozofiju toga vremena. Česti su, primjerice ovakvi narativni paragrafi:

»Pred dušu i pred sam um tiskala se misao, da se sve to s njim moralo zbiti, zato je i u snu mogao vidjeti unaprijed svoju nesreću.«<sup>11</sup>

»...ali opet je osjećao, da su te prikaze nešto realno, ma da sve skupa izgleda strašno fantastično, nekako nepojmljivo, gotovo glupo, barbarsko i djetinjsko.«<sup>12</sup>

U *Ljubavi lajtnanta Milića*, koja više od svih pripovijesti čuva realističke strategije (sveznajući pripovjedač koji često daje do znanja kako je pouzdan, realistički opis Varaždina i kuće u kojoj je stanovao Milić, opis samoga Milića, povijesna i politička podloga — Hrvatska u doba Napoleona ), od fantastičnog inventara pronalazimo četiri nedvojbeno fantastična uporišta. Kao prvo tu je stalno naglašavanje tajanstvene i mistične atmosfere koja vrlo često prevari čitateljevo očekivanje i ne preraste u očekivani fantastični događaj. No, u funkciji je stvaranja nedoumice i napetosti. Jednako tako nazočno je i stalno naglašavanje sudbinske dimenzije ljubavi između lajtnanta i Stazice koja se potvrđuje događajima na rubu fantastičnog, kao što je spašavanje lajtnantova života medaljonom koji mu je ona darovala. Zatim, kao i u većini Gjalskijevih fantastičnih pripovijesti, tu su i snovi predestinacijskog karaktera (on sanja kako se neće oženiti Stazicom, Stazica sanja skorou vlastitu smrt), pa i prikaza mrtve zaručnice koja predviđa točan datum lajtnantove smrti.

Jednim dijelom, ova se pripovijest po središnjem fantastičnom motivu može uspoređivati s *Nottornom*, iako u njoj nema eksplicitnog filozofskog diskurza, no najvažnije za ovu pripovijest jest upravo vrlo naglašeno preplitanje realističkih strategija sa strategijama koje jesu fantastične, ali se u takvoj okolini ne razvijaju do kraja i ne postižu intenzitet koji bi se od njih očekivao. Takav spoj realističkog



i fantastičnog u kojem nije riječ o tzv. *hinjenom realizmu* karakterističnom za suvremenu fantastiku, jedinstven je primjer u kontekstu hrvatske fantastične proze, koji onda i oblikuje specifičan model hrvatske fantastike na razmeđu.

Antologijska je od navedenih šest pripovijesti bez svake dvojbe *San doktora Mišića*, koja vrlo uspješno ispravlja sve *pogreške* ostalih pripovijesti i može se smatrati reprezentativnom za Gjalskijev model fantastične proze, ali, iako kronološki na prvome mjestu, i najbližom modernoj fantastičnoj prozi. Unutar drugog tipa Gjalskijeve fantastike ova bi pripovijest zaslužila da ju se uvrsti u samostalni podtip proze koja, još uvijek čuvajući elemente tradicionalnog pripovijedanja, ipak preuzima sve više modernističkih strategija. Drugim riječima, ona jest još uvijek fantastika na razmeđu, ali se ovoga puta jasno prepoznaje cilj puta koji to isto razmeđe trasira. U *Snu*, naime, pripovjedač ne docira i ne upozorava na vlastitu lektiru, iako je ona i dalje prepoznatljiva, ali kao podtekst. Pripovijest ne funkcionira kao *schnellkurs* okultizma, misticismizma i filozofije Artura Schopenhauera, niti je riječ o specifičnoj, čak pomalo oksimoronskoj miksturi realističke pripovijesti s naglašenim interesom za zbilju i njezine političke i povijesne dimenzije, s epizodama u kojima se prepoznaje fantastični inventar, ali bez snage oblikovanja alternativne stvarnosti. *San doktora Mišića* suptilna je pripovijest o slomu logičkog mišljenja pred snažnim uplitanjem oniričke logike. Nakon relativno kratkog uvoda u kojem se već mogu detektirati naznake kasnijih događaja, impulsi fantastičnoga u pravom smislu riječi (Jabučevački dvor na glasu kao dvor duhova, prikaza, prazan i pust...), čitava pripovijest funkcionira kao priča o gubljenju identiteta dr. Mišića (u početku čovjeka znanosti, prožetog idejama pozitivne znanosti i prosvijetljenog 19. vijeka), identiteta koji se počinje pretvarati u košmar, vizije i opsesivne situacije. Snovi koje Mišić sniva postaju java, slutnje se pretvaraju u realne događaje i ta suptilna isprepletenost tvori miksturu na kakvu ćemo nailaziti u fantastici hrvatske moderne. Fantastično, naime, nije samo motivirano snom kao epizodom, već postaje prevladavajuća oznaka čitavog pripovjednog teksta.

Najslabija od svih pripovijesti izabranoga korpusa svakako je *Sasvim neobični i čudnovati doživljaj ilustrisimusa Šišmanovića*. Riječ je ponovno o okultističkoj tematici; pripovjedač nas uvodi u okultistički kružok u kojem vrijedi pravilo da svatko od pozvanih u salonu pripovijeda svoju priču. Potom slijedi umetnuta Šišmanovićeva priča koja započinje sveznajućim komentarom — »Ja jamčim za istinitost«. U pripovijesti se pojavljuju fantastične epizode u kojima se prepoznaje

inventar iz ranijih pripovijesti. Priča je to ponovo o susretu s mrtvom djevojkom, prikazom kao u *Notturmu* i *Ljubavi lajtnanta Milića*, ali je uvjerljivost pripovijedanoga ponovo ugušena prenatlaženim komentarima, razjašnjenjima i odjecima pročitane literature. Pripovijest je prezasićena docirajućim dijelovima kao što su ovi, na kakve u ranijim pripovijestima ovoga tipa nismo nailazili tako očito i u tolikoj mjeri:

»Mi moramo imati na umu, da ništa ne znamo i da nismo udešeni te bi ikada spoznali tajnu opstanka i života.«<sup>13</sup>

»Pokraj svih velikih uspjeha eksperimentalno naravoslovne znanosti mi ipak o biti same stvari ništa ne znamo.«<sup>14</sup>

»Ništa, ništa ne znamo pokraj sviju uspjeha moderne znanosti. Slavni njemački učenjak istinu je rekao kad je uskliknuo: Ignorabimus, semper ignorabimus.«<sup>15</sup>

»Ne zapadajmo ni u fantastičnost spiritista, a niti u bahatu sigurnost umišljenih znanstvenjaka!«<sup>16</sup>

Stoga ova pripovijest više svjedoči o autorovu konstantnom interesu za ovakvu tematiku i odmaka prema fantastičnome (budući da je objelodanjena pred sam kraj Gjalskijeva života), nego što bi se, iako kronološki na zadnjem mjestu, približavala modernoj fantastici. Time se samo potvrđuje već primijećeni paradoks kako se najmodernijom od navedenih fantastičnih pripovijesti Ksavera Šandora Gjalskog može proglasiti upravo njegova prva pripovijest toga tipa, objelodanjena još 1890. godine.

## V.

Fantastika u Gjalskoga, kako je razvidno iz navedenih primjera, bez obzira na puno neuvjerljivosti i nedovoljnu motiviranost, posve nedvojbeno druga je stepenica u razvoju hrvatske fantastične proze nakon Rikarda Jorgovanića. Lako je detektirati kako Gjalski ovaj tip proze ispisuje pod izravnim utjecajem Schopenhauerove filozofije koji je toliko snažan, ali i na nekim mjestima suviše pojednostavnjen, da neke pripovijesti gube umjetničku uvjerljivost. Na osnovi Gjalskijevih autobiografskih zapisa, poznavanja njegova životopisa, ali i posebno njegove knjižice *K stogodišnjici moga oca* (1913.), saznajemo kako je Gjalski doista, i izvan književnosti, pokazivao interes za okultizam, spiritizam i telepatiju. Kako sam kaže, nakon smrti majke i oca »svim se žarom bacio na izučavanje

okultizma samo da nađe odgovora pitanjima duše: je li ih zauvijek izgubio«. <sup>17</sup> Pripovijesti nastale na osnovi takvoga iskustva često, ipak, pokazuju površnost i preolako shvaćanje mistike, spiritizma i okultizma.

Na temelju navedenih šest pripovjednih tekstova razvidna je i zajednička poveznica fantastike u Gjalskoga. Jasno je kako je u pojedinim književnim razdobljima, a ovoga puta govorimo o hrvatskome realizmu, upotreba fantastičnog diskursa različita, a različiti su i ciljevi posezanja za tim tipom diskursa. Gjalski se u svojim pripovijestima, kada poseže za fantastičnim diskursom, bavi onim što je nedohvatno iskustvu (posebice temom smrti), čime se u doba dominacije realističke poetike počinje urušavati svijet stabilne stvarnosti koja počinje dobivati fantastične obrise, a čime se onda i utire put narativnim strategijama moderne književnosti. No, u Gjalskoga fantastični diskursi, iako dovode do loma unutarnjih pravila fiktivnoga svijeta, odstupanja od općeprihvaćene stvarnosti, ne izazivaju kratke spojeve u shvaćanju djela i ne dovode do problema raspoznavanja stvarnosti i privida, zato što Gjalski oblikuje, ma kako to paradoksalno zvučalo, realistički okvir za prelazak iz jednog sklopa kodova u drugi, iz mimetičkih u fantastične.

Gjalskijevu fantastiku mogli bismo nazvati fantastikom dvostrukog obrata, s izuzetkom pripovijesti *San doktora Mišića* koja se približava modernističkom modelu fantastike. U njegovoj se prozi, naime, nakon što detektiramo jasno prepoznatljive postupke, motive i konvencije realističke proze, događa prvi obrat prema fantastičnome koje se onda, ne uspjevši oblikovati alternativnu stvarnost, u drugom obratu ponovno vraća realističkome u tome smislu da se obrisi sekundarnoga svijeta, dakle nekakav rasap logičkoga, komentarima i parafraziranjima, pokušava opet logički usustaviti. Na taj su način onemogućeni kratki spojevi u shvaćanju djela, ali i suptilnost finog preplitanja kodova realističke i nerealističke proze. Ono, dakle, što fantastičnoj prozi i daje njezinu glavnu osobitost, u većini je slučajeva onemogućeno.

Ipak, i Gjalskijevu fantastičnu prozu možemo nazvati barem djelomice subverzivnom, u onom smislu kako to čine suvremeni teoretičari fantastike, posebno Rosemary Jackson i Dieter Petzold, zato što svojim odmacima prema fantastičnome, ali i komentarima tih odnaka, na neki način izaziva ili poljuljava čitateljev koncept stvarnosti. Jer, diskurs koji otkriva poretke nemogućega, bez obzira na to slijedi li za njim logičko objašnjenje, uvijek svjedoči o težnji da se postojeći svijet, dakle iskustvena stvarnost, postavi na drugim temeljima. U Gjalskijevim pripovijestima nema zaokružene sekundarne stvarnosti koja bi u

potpunosti dekomponirala sastavnice primarne stvarnosti, upravo zbog toga što Gjalski upozorava, pod utjecajem filozofske lektire, a to se manifestira spomenutim dvostrukim obratom, kako je riječ samo o jednoj zbilji, a ona se ne može dokučiti pozitivističkim sustavom mišljenja.

Fantastična proza K. Š. Gjalskoga, kao i ona koja se ne može podvesti pod taj termin, kako je uočio A. Flaker,<sup>18</sup> genetski je vezana za realistički Turgenjevlev model, ali je i spoj dva sustava mišljenja, pozitivističkog koji dezintegrira i spiritualističkoga kojem se priklanja, ali ga istovremeno tek istražuje. Ta je proza negdje između dominantnih realističkih književnih konvencija, koje čuva u vanjskim oznakama tradicionalnog pripovijedanja, i razbijanja okvira tradicionalne proze, te kao takva tvori vrlo specifičan model hrvatske fantastične proze koji smo nazvali fantastičnom prozom na razmeđu.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> O tome vidi npr. u monografiji Miroslava Šicela *Gjalski* (Zagreb, 1984.) od kojeg smo i preuzeli sintagmu *na razmeđu*. Na 87. stranici te monografije o tome će Šicel zapisati: »Stvarajući unutar i na razmeđu dvaju literarnih razdoblja u hrvatskoj književnosti, realizma i moderne, sav utkan u njihove književne i književno-kritičke procese, Gjalski i u svom tumačenju umjetnosti nosi obilježje i jedne i druge epohe, odnosno nosilaca dviju literarnih generacija: realističke, iz sedamdesetih i osamdesetih godina, i modernističke, što se tek počela javljati u devedesetim godinama.«

<sup>2</sup> Citirano prema Miroslav Šicel, *Gjalski*, Zagreb, 1984, str. 73.

<sup>3</sup> Ibid, str. 83.

<sup>4</sup> Od važnijih studija o Ksaveru Šandoru Gjalskome vidi: Milivoj Dežman Ivanov: *Ksaver Šandor Gjalski. Portrait*, »Mladost«, Beč, knj. I, sv. 6, 1898, str. 269-277; Ivan Nevistić: *Ksaver Šandor Gjalski. Studija*, Izd. »Vijenca«, Zagreb, 1928, str. 3-96; Antun Barac: *Ksaver Šandor Gjalski. Književna studija*, »Bratstvo«, god. XXII, Beograd, 1928, str. 166-199; Milutin Nehajev: *Gjalski*, »Savremenik«, god. XX, Zagreb, br.6, 1927, str. 241-260; Miroslav Šicel: *Gjalski* (Monografija), Globus, Zagreb, 1984, str. 7-203.

<sup>5</sup> »Mladost«, Beč, br. 6, 1898.

<sup>6</sup> Ksaver Šandor Gjalski: *Tajinstvene priče*, Sveukupna djela, serija II, svezak V, pripovijest *Notturmo*, str. 22.

<sup>7</sup> Ibid, str. 24.

<sup>8</sup> Ibid, str. 40.

- <sup>9</sup> Citirano prema: Miroslav Šicel, *Gjalski*, Zagreb, 1984, str. 198.
- <sup>10</sup> Artur Šopenhauer: *Svet kao volja i predstava*, Beograd, 1981, str. 25.
- <sup>11</sup> Ksaver Šandor Gjalski: *Mors*, u Sveukupna djela, serija III, svezak 6, Zagreb, 1913, str. 42.
- <sup>12</sup> Ibid, str. 93.
- <sup>13</sup> Ksaver Šandor Gjalski: *Sasvim neobični i čudnovati doživljaj ilustrisimusa Šišmanovića*, »Hrvatsko kolo«, br.1, 1927, str. 26.
- <sup>14</sup> Ibid, str. 26.
- <sup>15</sup> Ibid, str. 26.
- <sup>16</sup> Ibid, str. 27.
- <sup>17</sup> Citirano prema Miroslav Šicel, *Gjalski*, Zagreb, 1984, str. 166/67.
- <sup>18</sup> Aleksandar Flaker: *Stilske formacije*, Zagreb, 1986, str. 164.