Fantastični elementi u novelama Ulderika Donadinija

Zadravec, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

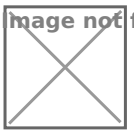
2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:012805

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

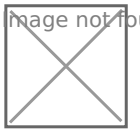


Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository







SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Maja Zadravec

Fantastični elementi u novelama Ulderika Donadinija

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2015.

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kroatistiku

Maja Zadravec

19586

Fantastični elementi u novelama Ulderika Donadinija (*Đavao gospodina Andrije Petrovića, Doktor Kvak, Jakov Žleb i Dunja)*

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Jednopredmetni studij hrvatskoga jezika i književnosti, nastavnički smjer

Mentor: doc. dr. sc. Aleksandar Mijatović

Rijeka, prosinac 2015. godine

SADRŽAJ:

1. UVOD.....1.
2. FANTASTIKA U KNJIŽEVNOSTI.....2.
3. ULDERIKO DONADINI.....4.
   3.1. Stvaralaštvo.....6.
4. DONADINIJEV EKSPRESIONIZAM.....8.
   4.1. Donadinijeva utopijska slika svijeta.....9.
5. SIGMUND FREUD: *DAS UNHEIMLICHE*.....12.
   5.1. Pojam dvojnika/ *Doppelgänger*.....17.
6. JEAN-PAUL SARTRE: *FANTASTIČNO KAO NAČIN IZRAŽAVANJA*.....20.
7. TZVETAN TODOROV: *ODREĐENJE FANTASTIČNOG*.....24.
   7.1. Čudno i čudesno.....26.
   7.2. Psihoze i neuroze.....26.
8. ELEMENTI FANTASTIKE.....28.
9. ANALIZA NOVELA.....30.
   9.1. *Đavao gospodina Andrije Petrovića*.....31.
      9.1.1. „Vražji darovi“ u Donadinijevoj poetici.....39.
   9.2. *Doktor Kvak*.....40.
   9.3. *Jakov Žleb*.....44.
   9.4. *Dunja*.....46.
10. ELEMENTI FANTASTIKE U NOVELAMA ULDERIKA DONADIJA.....55.
11. ZAKLJUČAK.....59.
12. LITERATURA.....61.

1. UVOD

Dio fantastične umjetnosti, prema tome i fantastična književnost, stvara se oko ideje straha i neprijateljstva prema nepoznatom i neobjašnjivom. Noć i njezina tama prava su zbilja umjetnosti neizvjesnog. Međutim, da bi izrazio ta očita psihološko-egzistencijalna stanja, čovjek je od prvih trenutaka svog izražavanja nastojao pronaći simbole, pokušavao je pronaći oblike za fantome svoje mašte (Donat 1986: 96).[1]

Upravo tom simbolikom bavit ćemo se u ovom radu; analizirat ćemo četiri novele Ulderika Donadinija koje su u literaturi prozvane fantastičnima, prikazat ćemo te iste elemente, a u završnom ćemo dijelu analize usporediti zajedničke elemente Donadinijeve novelistike kako bismo dokazali fantastičnost novelističkoga žanra ovog autora. U prvom dijelu rada interpretiraju se teorija fantastične književnosti Sigmunda Freuda koju navodi u *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, teorija Jeana-Paula Sartrea u *Aminadab ili fantastično kao način izražavanja* te teorija Tzvetana Todorova u *Uvodu u fantastičnu književnosti*. Svaki od ove trojice teoretičara se fokusira na druge elemente fantastičnoga te te iste elemente izdvajamo u drugom dijelu rada, analizi Donadinijevog novelističkog stvaralaštva. Svaka od četiri novele je zasebno interpretirana, a u kranjem dijelu analize se izdvajaju elementi koji povezuju sve četiri novele i potvrđuju fantastičnost ovog autora.

Tijekom analize, osim *Pojma jeze u književnosti*, *Fantastično kao način izražavanja* i *Uvod u fantastičnu književnosti*, literatura na kojoj će se ovaj rad najviše zasnivati je *Hodočasnik u labirintu* i *Ulderiko Donadini* Branimira Donata.

[1] Donat, Branimir, *Hodočasnik u labirintu*, Zagreb, August Cesarac Zagreb, 1986.

2. FANTASTIKA U KNJIŽEVNOSTI

Arhetipske slike koje nalazimo u snovima, kolektivne opsesije što su obuzimale cijele naraštaje (vampiri ili vještice) i protiv kojih su se vodili dugi sudski procesi, strahovi koji su ispunjavali čovjeka pred očitovanjem nepoznatog, ušli su u riznicu fantazmi što nastavljaju živjeti autentično u okrilju književnosti. Fantazija je otkrila labirint u čovjeku: ona je prva otkrila alkemijske formule duha kao dokaz da postoje i neke druge istine osim onih realnih (Donat 1986: 95).

Fantastična književnost polazi od pretpostavke da istina nije ono što čovjek zna, nego ono što on jest; njome se ne može vladati, u njoj se može samo biti. Fantastična književnost ne traga za izlazima u općenitostima, ona pribjegava i nepredviđenom u nadi da će barem tako sačuvati svoj integritet u odnosu na nivelacijske socijalne i političke zahtjeve određene epohe (Donat 1986: 96). U najširem smislu riječi, fantastika uključuje djela svih književnih rodova te teoretičari takva stajališta smatraju da veći dio književnosti uključuje fantastične elemente.

Kod fantastične književnosti, tema, fabula i likovi uvjetovani su projekcijom utopijskog svijeta koji je osnovan na čistoj mašti te se može zamisliti i opisati kao postojeći. Branimir Donat smatra da fantastična književnost ističe svoju žanrovsku pripadnost oslobađajući se spona konkretnog. Naglašavajući iracionalnost i nelogičnost, odmiče se od drugih književnih žanrova.

Tzvetan Todorov u *Uvodu u fantastičnu književnost* piše da se uzevši sve žanrovske odrednice u obzir, fantastična proza može, ali ne mora okarakterizirati već zadanom kompozicijom i stilom. Ipak, bez čudnovatih događaja fantastično

se ne može pojaviti[2]. Fantastika se ne sastoji samo od tih događaja, ali oni su nužan uvjet fantastičnog i iz tog razloga će se u ovome radu pokušati odgovoriti na pitanje na koji način elementi fantastike označavaju djelo.

[2]Riječ je o podjeli Tzvetana Todorova o kojoj će biti riječ u sedmom poglavlju.

3. ULDERIKO DONADINI

Ulderiko Donadini rođen je u Plaškom 8. travnja 1894. Obitelj Donadini potječe iz Italije, ali 1750. godine sele u Korčulu. Donadinijev otac Ivan je bio inženjer šumarstva u Dalmaciji i Lici. Ulderiko je rastao u brojnoj obitelji. Završio je višu realnu gimnaziju u Zagrebu te je nakon toga diplomirao na Prirodoslovnom fakultetu. Godine 1914. u vojsci simulira duševnu poremećenost, a 1915. je otpušten. Neko vrijeme je vršio službu na Preparandiji u Petrinji, gimnaziji u Zagrebu i Vinkovcima. Od kraja 1921. do veljače 1923. bio je, s prekidima, deset mjeseci u stenjevačkoj duševnoj bolnici jer mu je dijagnosticirana shizofrenija. Te su ga bolesti, uz alkoholizam, dovele do samoubojstva 10. svibnja 1923. (Milanja 1997: 101).[3]

Donadini se u hrvatskoj književnosti javlja u međuratnom razdoblju i s Antunom Brankom Šimićem začetnik je hrvatskoga ekspresionizma.

Donadini se okušao u svim književnim vrstama: u poeziji, prozi, drami, člancima i feljtonima. Prvo je pisao feljtone, a 1915. godine objavljuje prvo prozno djelo *Lude priče* (Milanja 1997: 7). Osnivajući časopis *Kokot* donosi, u programatskom smislu, začetak ekspresionizma kao književne stilske paradigme. Najznačajnija Donadinijeva osvarenja su proza i drama. U ranijem razdoblju prepoznaju se utjecaji i domaćih i stranih autora poput Antuna Gustava Matoša, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana, Edgara Allana Poea i Stanislawa Prybyszewskog. Donadini čini otklon u smislu *dijaboličnе paradoksalne ironije*.[4] Ironizira preuzeto nasljeđe jer je u njegovim pričama prepoznat simbolizam i lirski impresionizam, ali i groteskni ekspresionizam,

[3]Cvjetko Milanja u Donadini, Ulderiko, *Izabrana proza*, Vinkovci, Riječ, 1997.
[4] U obliku dijaboličnih likova prikazuju se proturječnosti općeprihvaćenih tvrdnji koje se potom ironiziraju. Primjerice, motiv vraga kao nematerijalizirana svijest likova.

upotpunjen elementima fantastičnog i iracionalnog, temom kojom će se baviti ovaj rad (Milanja 1997: 8).

U spomenutom djelu, *Lude priče*, nalazimo i novelu *Đavao gospodina Andrije Petrovića* koja nagovješćuje pravog Donadinija, onog koji će kasnije napisati novele *Doktor Kvak, Jakov Žleb* i drame. U drami *Gogoljeva smrt*, Donadini se vraća simboličkom teatru s motivima stvarnog i nestvarnog, no scene sna ostaju u fakturi ekspresionističkog stila, a naročito to vrijedi za razgovor s vlastitim literarnim likovima te naglašenim subjektivizmom drame (Milanja 1997: 9).

Književna imaginacija i realne životne činjenice bizarno su se ispreplele u Donadinijevim djelima, a autobiografizam se logično nametnuo kao važan kritički kod za njihovo razumijevanje i tumačenje. U jednoj od interpretiranih novela, *Dunja*, vidljiva je Donadinijeva autobiografska nota; od njegova odnosa prema ocu i majci, događaja u karlovačkoj bolnici, velike ljubavi prema Dori Žyborskoj[5], do postupnog pulsiranja osobnih trauma i neuroza, opće abnormalnosti i nezaustavljiva ludila (Matičević 2008: 79).[6]

Iako je ponekad stvarao i pod dojmom feljtonističke literature, Ulderiko nije pisac situacije već je pisac stanja. Unutar izgubljenje generacije, tj. među piscima koji su najavili da ulaze u književnost u razdoblju prestanka moderne pa do pokušaja konstituiranja poslijeratne modernističke književnosti, Donadini nije po toj karakteristici jedini. Iako neorganizirani u škole ili u grupama

određenih literarnih programa, svi ti pisci, radilo se o Janku Poliću Kamovu, Josipu Baričeviću, Franu Galoviću kao i Donadiniju, bili su pisci tragičnog osjećaja života, romantičke inspiracije i ironične opservacije (Donat 1986: 136).[7]

Donadini pripada širokoj struji europskog modernizma koja pokušava izraziti psihološkog čovjeka u njegovu totalitetu ne zazirući pri tome ni od pogleda i u

[5]Autobiografski element. Donadinijeva neprežaljena ljubav čiji lik uvodi u novelu *Dunja*.
[6]Ivica Matičević u Donadini, Ulderiko, *Lude priče*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2008.
[7] Donat, Branimir, *Hodočasnik u labirintu*, Zagreb, August Cesarac Zagreb, 1986.

najintimnije sfere njegova doživljavanja. Njegov je cilj izraziti psihološkog čovjeka, otkriti ga kroz stanja njegova duha (Donat 1968: 308).[8]

3.1. Stvaralaštvo

Iako se u ovome radu analiziraju samo Donadinijeve novele, bitno je naglasiti da se kroz sva djela provlače moralna i egzistencijalna pitanja i uvode se dijabolični likovi. Donadini se fokusira na likove koji su mučeni bezizlaznim psihičkim stanjima te koji u konačnici izvršavaju samoubojstvo. Kao jedan od prvih predstavnika ekspresionizma, Donadini predstavlja prijelaz od impresionističkog artizma prema društveno i psihološki produbljenoj prozi ekspresionizma[9].

U noveli *Dunja* Donadini sjedinjuje fantastiku, lirski impresionizam i realističko pripovijedanje s pomacima prema egzistencijalnoj tematici. Iracionalne situacije i dijabolični junak posve su prevladali u sižejima njegovih romana *Sablasti*, koje kasnije objavljuje pod drugim naslovom, *Bauk* i *Vijavica*, na temelju koje piše dramu *Bezdan*. Donadini isprepliće autobiografske elemente te tako nastaje i jedan od njegovih poznatijih romana; *Bauk*. U njima preosjetljiva i podvojena svijest istodobno pripada književnoj fikciji kao i piščevu samoispovijedanju.

Snažnu oporbu prema malograđanskom moralu usadio je u autobiografski roman *Kroz šibe*. U tom se djelu također poklapaju društveno, etičko i metafizičko.[10] Roman *Kamena s ramena* sastavio je od predavanja, kritika, feljtona i glosa. To su polemični i satirični tekstovi polihistorijskih interesa; u književnim kritikama ima tragova ekspresionističke poetike, ali i isključivih sudova. Iako se nastavljaju na Matoševu polemičnu kritiku, nedostaje im

[8] Donat, Branimir u *Donadini, Ulderiko*, *Novele, romani, drame, kritike i eseji,* Zagreb, Znanje Zagreb, 1968.
[9] Preuzeto s: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5195, (11.12.2015.)
[10]Preuzeto s: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5195, (11.12.2015.)

erudicije i stilske vještine kako što ističe Ante Franić.[11] Donadinijeve pjesme pretežito su ostale u rukopisu (sedamnaest ih je objelodanjeno u *Kolu* 1966., a napisao ih je dvadesetak). Donadini u svojim pjesmama izažava temeljni ekspresionistički nesklad lirskog subjekta i svijeta. Napisao je i nekoliko političkih članaka u splitskom listu *Novo doba* (1918.) u kojima piše o jugoslavenskoj monarhiji.[12]

[11]Preuzeto s: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5195, (11.12.2015.)
[12]Preuzeto s: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=519,5 (11.12.2015.)

4. DONADINIJEV EKSPRESIONIZAM

Ekspresionizam povezuje društvo izopćenog pojedinca s romantično pobunjenim čovjekom.

Donadini je klasificiran kao ekspresionist, iako Branimir Donat navodi da ni po namjerama, a ni po rezultatima ne spada među eksperimentatore u onom smislu koji pridajemo pripadnicima ekspresionizma. Donadini je prilično dosljedno i vješto stvarao u jednom stilu koji još uvijek čeka svoju definiciju (Donat 1968: 313).

Promatrajući Donadinija kao teoretičara, analizirajući one tekstove koji nam prezentiraju Donadinijev teorijski um u vrijeme ulaska na scenu hrvatske književnosti, u sasvim određenom segmentu njene povijesti unutar avangardnih kretanja, za nas je relevantno spomenuti nekoliko Donadinijevih ostvarenja: *Savremena umjetnost,* članak *Ekspresionizam* i *Vaskrsenje duše* (Milanja 1995: 109)[13]. Ti tekstovi naznačuju kontinuitete Donadinijeva teorijskog uma u trenutku ulaska u hrvatsku književnost te su navedeni tekstovi prvi tekstovi manifestnog, ekspresionističkog karaktera u hrvatskoj književnosti i kao takvi su osviješteni, uz futurističke elemente koje sadrže u sebi. Donadini preferira titanske ličnosti, genijalne pojedince (suprotstavlja se nivelaciji masovnosti). Donadini ističe postulat, odnosno koncepciju umjetnosti i života dinamizma kojeg je nositelj duša. Treba naglasiti da je kod Donadinija prisutan element mističnog, religijskog odnosa i patosa prema umjetnosti, s karakterističnim impostacijama iracionalnog, ekspresionističke provincijencije, uz utjecaj hrvatske tradicije (Milanja 1995: 113).[14]

[13] Milanja, Cvjetko, *Ulderiko Donadini i ekspresionizam: ekspozitorni tekstovi i pjesnički diskurz*.//Republika.51 (1995), 3/4, str.105-119

Za Donadinijevo pjesničko stvaralaštvo karakterističan je prekid sa simbolističkom poetikom. Motivski repertoar koji pronalazimo u njegovoj poeziji (sunce, samoća, istrzane misli, plave zvijezde, duša ili očaj), osnovni tematski nesklad i disocijacija lirskog subjekta ukazuje na ekspresionističku topiku, a ironizacijski elementi, koji ponekad prelaze i u groteskнost, označavaju temeljni ekspresionistički nesklad lirskog subjekta i svijeta koji ga okružuje (Milanja 1995: 116).

U nizu motiva koji su tematizirali nihilizam i transcendentalno beskućništvo, u ironizaciji i relativizaciji tradicionalnih vrijednosti, i u spoznajnoteorijskoj refleksiji u onoj mjeri koju iznosi u svojim ekspozitornim tekstovima pa i neznanstvenim diskurzom, Donadini je uspio tematizirati problematiku vremena. Ono što ne prikazuje Donadinijev pjesnički opus, prikazat će ostatak

njegova stvaralaštva; svu raznolikost i kompleksnost ekspresionističke matrice, pa tako i čuveni očinski konflikt, motiv ludila i samoubojstva (Milanja 1995: 119).

4.1. Donadinijeva utopijska slika svijeta

Donadinijevo opredjeljenje za utopijsku sliku svijeta može se okarakterizirati preobrazbom društvene utopije u nacionalni mit, čime se slika o poželjnom društvenom ustroju drastično pojednostavila, postavši upotrebljiva za ideološke i političke obračune (Rogić-Musa 2011: 2).[15]

---

[15] Rogić-Musa, T., *Utopijska slika svijeta u manifestima Ulderika Donadinija*, Nova Croatica, Zagreb, 2011. Preuzeto s http:// hrcak.srce.hr/file/115853, (5.12.2015.)

Motiviran osobnom egzistencijalnom situacijom, Donadini otvara dva važna utopijska pitanja: promišlja o vlastitoj važnosti i položaju te o mehanizmima društvene kontrole nad sudbinom pojedinca i mogućnostima njegova otpora. Sklonost prvom pitanju probudila je interes za metafizička, ontološka i religijska razmišljanja dok je usredotočenost na drugo pitanje bila uvjetom za buntovništvo i borbu za promjenu, izražavanje nezadovoljstva i odbacivanje tradicije. Utopijska slika svijeta u avangardi je izravno bila potaknuta idejom o novom i prihvaćanju svega što je novo (Rogić-Musa 2011: 2). Obzirom na to da je avangarda modernu umjetnost smatrala apsolutnim početkom, stvaralaštvom koje nema ni preteće ni podrijetlo, kako navodi Rogić-Musa, omogućila je nastanak mita o novom početku, o novoj umjetnosti koja prezire i osporava tradiciju.

U takvoj mitskoj viziji umjetničkoga stvaranja, svako književno djelo postaje neponovljiva manifestacija inovativnosti svojeg autora, koji nije smio ponavljati iste spisateljske postupke (Rogić-Musa 2011: 2).

Pristajanje uz ideju utopije svjedoči o potrebi preoblikovanja duhovne klime i pokazuje stvaranje novog poretka i formiranje nove zbilje. To je bila svrha utopije kao najizrazitijeg duhovnog amblema cijele avangarde (Rogić-Musa 2011: 3). Avangardna utopija nije društveno-politička projekcija idealnog državnog ustroja, ona je odraz potrebe za duhovnom promjenom.

Umjetnički put i sudbina Ulderika Donadinija svjedoče o tome da je u svojem stavaralaštvu pokušavao spojiti zbilju i umjetnost, istraživati životne situacije i koristiti ih kao izravno nadahnuće. Autentično posuđivanje iz zbilje način je da se bude *prisutnim* u svojem vremenu, oslobađajući se literarnih konvencija. Iako se sa zakašnjenjem priključio ekspresionizmu, Donadinijev manifestni diskurs opisuje utopijsku atmosferu i njezine karakteristične detalje: njegova je vizija umjetnosti neodređena i zamućena, ne zahvaća konkretan ni poetički ni socijalni sadržaj, nego je po dominantnom tonu govor umjetnikove svijesti koji ne

korespondira dosljedno s onodobnom literarnom paradigmom (Rogić-Musa 2011: 4).

Utopijska kategorija novog čovjeka oblikovala je svojevrsnu psihološku, nikako društvenu stvarnost, jer je tragala za tzv. modernom dušom, kako navodi Rogić-Musa. Iz tog razloga se Donadini otvoreno buni protiv domaće tradicije i ekscesno djeluje u svojoj književnoj sredini. Iako socijalno-političko stanje nije bilo utopijsko, Donadini je utopijski autor (Rogić-Musa 2011: 4). Njegov je opus u cjelini utopijski, a njegovi ekspozitorni radovi mogu se čitati kao jedinstveni utopijski tekst (Rogić-Musa 2011: 4). Kod njega je izražen tzv. biografski utopizam, određene razine grđanskog ponašanja, monološka svijest i potreba da se šokira i izazove skandal, što podrazumijeva antitradicionalizam kao metodu samopromocije (Rogić-Musa 2011: 5). Utopijsko mišljenje uočljivo je kod Donadinija u zagovaranju preobrazbe, društvene i duhovne, koju poistovjećuje s vizijom bolje budućnosti. Očitovanje vjere u novog čovjeka koji stvara novu umjetnost izravna je posljedica pristajanja uz avangardni utopijski projekt (Rogić-Musa 2011: 5).

5. SIGMUND FREUD: *DAS UNHEIMLICHE*

Das Unheimliche pripada onom strašnom koje izaziva strah, grozu i užas, iako se ta riječ ne koristi u smislu koji se uvijek može strogo odrediti, tako da se najčešće podudara s onim što općenito izaziva strah (Freud, 1919: 8)[16]. Očekuje se da postoji poveznica koja opravdava primjenu posebne pojmovne distinkcije te je upravo ovdje bitno razlučiti kontraste između jezovitog unutar pojma koji izaziva strah. Freud se, preuzimajući stavove Ernsta Jentscha[17], poziva na jezovito kao na vrstu zastrašujućeg koje potječe iz onog dugo poznatog i odavno bliskog. Njemačka riječ *unheimlich* suprotna je riječima *heimlich* (prisno), *heimisch* (domaće), *vertraut* (blisko) i iz tog razloga se nameće zaključak da je nešto zastrašujuće baš zato što nije poznato i prisno. Možemo reći da nešto novo lako može postati zastrašujućim i jezovitim: nešto od novoga je zastrašujuće, ali nipošto sve; novom i onom što nije blisko mora se pridodati nešto što ga čini jezivim (Freud, 1919: 10). Jentsch u potpunosti ostaje pri odnosu jezovitog prema onom novom i nepoznatom. Bitan uvjet za pojavu osjećaja jeze, kako iznosi Jentsch, vidljiv je u intelektualnoj nesigurnosti[18].

Jednadžba *jezovit/začudan= ne – blizak* može se razumjeti ukoliko potražimo uporište u drugim jezicima, tj. može se dokazati Freudova tvrdnja da određenim jezicima, uključujući i hrvatski jezik, manjka pojam njemačkog *das Unheimliche*:

1. latinski (prema K.E. Georgesu, *Kl. Deutschlatein*. *Wörterbuch*, 1898): prozdrivo/sumnjivo/dvojbeno/*unheimlich*/mjesto – *locus suspectus*; u gluho/ *unheimlich*/ doba noći/*in tempesta nocte,*

[16] Freud, Sigmund, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb, Scarabeus-naklada, 2010.
[17] *Zur Psihologie des Unheimlichen* (Freud, 1919). Jentsch naglašava da jezovito proizlazi iz određenog iskustva nesvjesnog ili svjesnog, a Freud to negira iako se nadovezuje na neke Jentschove teze, poput primjera *automata*.
[18] *Intelektualna nesigurnost*; Jentsch smatra da je jezovito nešto u čemu se ne snalazimo i to naziva intelektualnom nesigurnošću (Freud, 1919: 10).

2. engleski (iz rječnika Lucasa Sandersa) [19]: *uncomfortable, uneasy, dismal, uncanny, ghastly;* o kući: *haunted*, o čovjeku: *a repulsive fellow*,

3. španjolski (Tollhausen 1889): *sospechoso* (sumnjiv ili sumnjičav), *de mal aguëro* (loša/negativna slutnja), *lúgubre* (mračan, zloslutan*), siniestro* (zloba, izopačenost, pokvarenost),

4. u arapskom i hebrejskom *jezovit/sablastan* podudara se s *demonski, stravičan* (Freud 1919: 11).

Upravo nam ovi primjeri potvrđuju Freudovu tezu o pomanjkanju pojmova za *das Unheimliche* u određenim jezicima.

Das Unheimliche stoga iskazuje nešto potpuno novo, nešto što nismo očekivali. *Unheimlich* je sve ono što je trebalo ostati tajna, zatajeno, skriveno, a izašlo je na vidjelo. Zaključujemo da je *heimlich* riječ koja razvija svoje značenje u skladu s ambivalencijom, tako dugo dok se konačno ne preklopi sa svojom suprotnošću, s *unheimlich*. *Unheimlich* je na neki način vrsta onog *heimlich*. Kada se ovaj pojam stavi u suodnos sa Schellingovom definicijom[20], zaključujemo da nam samo pojedinačno proučavanje slučajeva onoga jezovitog i skrivenog, omogućuje razumijevanje svakog od ovih pojmova zasebno (Freud 1919: 18). Konkretiziramo li izazivanje jeze u novelama i pripovijetkama, jedan

od najsigurnijih umjetničkih zahvata zasniva se na tome da se čitatelja ostavi u neizvjesnosti; čitatelj ne zna ima li ispred sebe osobu u nekom određenom obličju ili možda automatiziranu verziju tog obličja i to na način da se ta nesigurnost ne pojavljuje izravno u žarištu njegove pozornosti, ne zato da bi čitatelja potakla da odmah istraži i razjasni tu stvar, budući da bi tako lako moglo nestati osobitog iskustvenog dojma (Freud 1919: 18). Freud izdvaja

[19] Freud, Sigmund, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb, Scarabeus-naklada, 2010.

[20] Freud navodi Schellingovu opasku koja o sadržaju pojma *unheimlich* iskazuje nešto potpuno novo, nešto na što naše očekivanje zasigurno nije bilo pripremljeno. Smatra da je *unheimlich* sve ono što je trebalo ostati tajna, zatajeno, skriveno a izašlo je na vidjelo (Freud 1919: 17).

pripovijetku *Pješčuljak*[21], u kojoj Hoffmann potvrđuje taj psihološki manevar putem motiva lutke Olimpije koja se doima živom i izaziva jezu Pješčuljkom koji djeci vadi oči (u kasnijoj analizi ovaj je postupak vidljiv i kod Donadinija). Hoffman izaziva nelagodu ne dopuštajući čitatelju da jednoznačno odgonetne ulazi li u realan ili fantastičan svijet i navodi čitatelja da zauzme perspektivu demonskoga (Freud 1919: 22). Lik Pješčuljka je spomenut prvenstveno kako bi nas uvjerio u osjećaj mračnog, jezovitog koje je izravno vezano uz samog lika, uz predodžbu gubitka očiju te da intelektualna nesigurnost, u smislu u kojemu to navodi Jentsch, nema nikakve veze s tim djelovanjem. Hoffman u nama izaziva nesigurnost tako što nam isprva ne dopušta da odgonetnemo hoće li nas uvesti u realan svijet ili u onaj fantastični. U ovom slučaju, intelektualna nesigurnost više ne dolazi u pitanje; sada znamo da nam se ne prikazuju fantazijske tvorbe luđaka iza kojih bismo našom racionalističkom nadmoći mogli razaznati suhoparno stanje stvari, a da to pojašnjenje ne umanjuje dojam jeze. Zaključujemo da nam intelektualna nesigurnost ne pomaže pri razumijevanju djelovanja jezovitog (Freud 1919: 23). Kroz analizu novela, motiv ponavljanja će se javljati kao bitniji simbol fantastike, a uz isti Freud veže bespomoćnost koja uključuje jezu. Smatra da je moment nehotičnog ponavljanja jedini koji nešto inače bezazleno čini sablasnim, jezovitim te nam nameće ideju kobnog, neizbježnog, onog gdje bismo inače govorili tek o slučajnosti. Tako nam je primjerice, kako navodi

Freud, svejedno ako za odjeću koju smo predali u garderobi dobijemo potvrdu s određenim brojem, recimo trinaest ili kada ustanovimo da naša brodska kabina nosi taj isti broj (Freud 1919: 32). No taj dojam se mijenja ako te dvije okolnosti, koje su same po sebi indiferentne, slijede jedna za drugom, tako da se istoga dana više puta susrećemo s brojem trinaest. Štoviše, ako shvatimo da sve što nosi neku brojčanu oznaku ponavlja isti dio, to shvaćamo kao jezovito,

[21] E.T.A. Hoffman, *Pješčuljak* (*Der Sandmann* 1817); pripovijetka pisana u tradiciji romantičarske bajke. Hoffman naglašava iracionalno i melankolično, obrađuje teme ludila i fascinacije zla s kojima mješa elemente fantastike.

začudno i onaj tko nije otporan na iskušenja praznovjerja biti će sklon da tom upornom ponavljanju istog broja pripiše tajno značenje. U nesvjesnom se može prepoznati dominacija jedne prisile ponavljanja koja polazi od nagonskih poriva i koja i sama vjerojatno ovisi o najdubljoj naravi nagona, a koja je dovoljno snažna da nadjača princip užitka; prisila koja određenim aspektima duševnog života pridaje demonski karakter (Freud 1919: 32).

Svemoć misli[22] je pojam koji Freud povezuje s *animizmom*. *Animizam* se odlikuje svijetom ispunjenim ljudskim duhovima, narcističkim precjenjivanjem vlastitih duševnih procesa, *svemoći misli*, magijskom tehnikom koja se zasnivala na istom, pripisivanju pomno stupnjevanih čarobnih moći stranim osobama i stvarima kao i svim onim tvorbama pomoću kojih se neograničeni narcizam dotičnog razvojnog perioda branio od očevidne pritužbe realnosti (Freud 1919: 34). Freud smatra da psihoanalitička teorija s pravom tvrdi da se svaki afekt neke osjećajne pobude, bez obzira na vrstu, potiskivanjem preobražava u strah. Među slučajevima onoga što izaziva strah mora postojati skupina koja pokazuje da je ono što izaziva strah nešto potisnuto što se iznova vraća. Ta vrsta zastrašujućeg bi bila upravo ono jezovito, s tim da pritom mora biti svejedno je li ono samo prvobitno bilo zastrašujuće ili je napajano nečim drugim. Jasno nam je zašto jezik dopušta transformaciju prisnog u jezovito upravo zato jer ono ne proizlazi iz novog, već je odavno utkano u psihu pojedinca, ali se u procesu potiskivanja samo otuđilo. Odnos prema potiskivanju rasvjetljuje i Schellingovu definiciju[23] prema kojoj je ono jezovito, začudno nešto što je trebalo ostati skriveno, a izašlo je na vidjelo (Freud 1919: 35).

Freud izdvaja *gettatore,* sablasni lik romanesknog praznovjerja kojeg Albrecht Schaefer[24] pretvara u simpatičnog lika, što ćemo u ovoj analizi primjeniti na demoniziranim likovima . Istog porijekla je i jezovitost ludila. Sve manifestacije

[22] *Svemoć misli* – pojam koji Freud uvodi u *Pojam jeze u književnosti i psihologiji,* 2010.
[23]F.W.J. von Schelling, njemački filozof
[24]Albrecht Schaeffer, *Josef Montfort* (1918); novela u kojoj je protagonist Gettatore (talijanski naziv za mađioničara, čarobnjaka)

te bolesti srednjovjekovlje je dosljedno i psihološki pripisivalo utjecaju demona (Freud 1919: 38). Često i lako se nešto može doimati jezovitim kada se izbriše granica između mašte i zbilje. Zaključuje se da osjećaj jeze budi (*das Unheimliche*) ono što je nekoć bilo prisno, poznato, blisko (prefiks *un-* je znak potiskivanja). *Das Unheimliche* je ono što je pretrpjelo potiskivanje i vratilo se iz njega i svo jezovito ispunjava taj uvjet (Freud 1919: 40). Pitanje koje se nameće je: *Odakle potječe jeza tišine, samoće i mraka?* (do njega se dolazi tako što Freud provlači jezu kroz bajke i njihove završetke). Gotovo svi primjeri koji proturječe klasičnim očekivanjima preuzeti su iz područja fikcije, tj. književnosti. Na taj način dobivamo ideju da razlikujemo jezu koju doživljavamo od jeze koju samo zamišljamo ili o njoj čitamo. Kada se izdvoji jezovitost ranije spomenute *svemoći misli,* uz trenutno ispunjenje želja, tajne štetnih sila te povratka mrtvih, ne možemo ne predvidjeti uvjet pod kojim nastaje osjećaj jeze; mi, ili naši preci, nekoć smo te mogućnosti smatrali zbiljom, bili smo uvjereni u realnost takvih zbivanja. Danas više ne vjerujemo. Prevladali smo takve načine razmišljanja, ali još uvijek nismo sigurni u ta nova uvjerenja, budući da strah još uvijek živi u nama (Freud 1919: 42).

Freud smatra da do jeze u doživljaju dolazi kada potisnuti infantilni kompleksi iznova ožive zbog nekog utiska, ili kada imamo dojam da se iznova potvrđuju prevladana primitivna uvjerenja. Suprotnost između onog potisnutoga i onog

prevladanog ne može se bez određene modifikacije prenositi na jezu u književnosti, budući da carstvo fantazije kao pretpostavku svoje valjanosti ima jedino u tome da njezin sadržaj ne podliježe kontroli realnosti. Po Freudu bi ishod toga bio: u književnosti mnogo toga nije jezivo, a bilo bi da se dogodilo u životu, kao i to da u književnosti postoje mnoge mogućnosti za postizanje jezovitog koje otpadaju u životu (Freud 1919: 48).

Autor može stvoriti svijet koji se, manje fantastičan od svijeta bajke zbog toga što prihvaća viša duhovna bića, demone ili duhove preminulih, ipak izdvaja od

realnog svijeta. Tada otpada sva jezovitost koja bi se mogla predati tim likovima, dokle god sežu pretpostavke poetske zbilje. Svoju prosudbu prilagođavamo uvjetima onakve realnosti kakvu je fingirao pisac, duhove i sablasno tretiramo kao da su punopravne egzistencije kakve smo i sami u našoj materijalnoj stvarnosti. Drugačije je pak kada se pisac stavi u poziciju realnosti. On tada preuzima i sve uvjete koji vrijede za nestanak doživljaja, a sve ono što djeluje jezovito u životu, djeluje tako i u književnosti. Na njegove fikcije reagiramo tako kako bi reagirali na vlastite doživljaje (Freud 1919: 48).

5.1. Doppelgänger

„U svakom čovjeku postoje u svakom trenutku dvije naizmjenične čežnje: jedna prema Bogu, druga prema Sotoni“, piše Baudelaire, a na njega se referira Branimir Donat (Donat 1986: 110). Upravo se u ovoj rečenici skriva korijen fanatične čežnje fantastike za bilo kojim oblikom dualnosti. Pojam dvojnika se često javlja u mnogim fantastičnim tekstovima. U svakom posebno, dvojnik ima različito značenje (ovisi o odnosu u kojem ta tema stoji prema drugim temama).

Freud smatra da je Ernst Theodor Amadeus Hoffman nenadmašan majstor jeze u književnosti. Njegov roman *Đavolji eliskiri*[25] prikazuje cijelu lepezu motiva kojima bismo voljeli pripisati jezovito djelovanje te pripovijetke. Sadržaj je odveć bogat i isprepleten. Pri kraju romana, kada se naknadno iznose pretpostavke koje su čitatelju bile uskraćene, ishod nije prosvijetljenje čitatelja, već njegova potpuna zbunjenost. Pisac je nagomilao suviše istovrsnog zbog čega ne trpi dojam cjeline, ali trpi razumijevanje. Moramo se zadovoljiti time da istaknemo najupadljivije od takvih motiva najjačeg djelovanja jezovitosti, kako bismo istražili je li dopustivo i njih izvoditi iz infantilnih izvora. Radi se o

[25]E.T.A. Hoffman, *Die Elixiere des Teufels* (1815); Tajanstveni eliksir mladog fratra tjera na čežnju za užicima.

dvojništvu na svim stupnjevima i svim oblicima ili točnije fenomenu onih osoba koje se zbog jednakog izgleda moraju smatrati identičnima. Dolazi do pojačanja tog odnosa prijenosom duševnih zbivanja s jedne osobe na drugu (što bismo nazvali telepatijom), tako da znanje, osjećaje i doživljaje jedne osobe posjeduje i ona druga. Identificiranje s drugom osobom, tako da se bunimo u svojem Ja i da tuđe Ja stavljamo na mjesto vlastitog, dakle udavajanje Ja, razdvajanje Ja, zamjena Ja, i, konačno, stalan povratak istog, ponavljanje istih crta lica, sudbina, zločina, pa čak i imena, kroz više generacija (likovi, priroda, fizičke karakteristike i sudbine u novelama) potvrđuje dvojništvo na svim stupnjevima (Freud 1911: 26).

Motiv dvojnika, koji prvi obrađuje Otto Rank[26] predstavlja ishodište Freudove teze. Istraženi su odnosi dvojnika prema zrcalnoj slici i sjeni, prema duhu zaštitniku, prema nauku o duši i prema strahu od smrti, koji ujedno bacaju i jarko svijetlo na iznenađujuću povijest tog motiva. Jer, dvojnik je izvorno bio jamstvo od propasti Ja, *energično demantiranje moći smrti* a besmrtna duša je vjerojatno bila prvi dvojnik tijela (Freud 1919: 27).

Dvojnikov predznak, od jamca za nastavak života, postaje misterioznim glasnikom smrti zahvaljujući kulturi starih Egipćana gdje se pokojnikov lik umjetnički oblikovao u trajnom materijalu (Freud 1919: 27). Ništa od navedenog ne objašnjava visok stupanje jeze koji se povezuje s dvojnikom; karakter jeze može proizaći jedino iz toga što je dvojnik jedna od tvorbi koje pripadaju prevladanom prarazdoblju duše koja je tada imala prijateljski smisao. Dvojnik je postao strašilom kao što bogovi nakon pada svoje religije postaju demonima (Freud se referira na *Bogovi u izgnanstvu*, Heine). S druge strane, Webberova temeljna tvrdnja je da je dvojnik rascijepljen dijalektički, a ne

[26]Otto Rank, *Der Doppelgänger* (1914); studija o motivu dvojnika koja se pojavljuje u Europskoj i Američkoj literaturi. Oslanjajući se na psihoanalitičke koncepte koji proizlaze iz poezije i mita, studija istražuje identitet, narcizam, povezanost prošlosti sa sadašnjošću te strah od smrti.

dijametrijski. Preuzimajući Freudov model, Webber[27] utvrđuje da je dvojnik arhetipski zazoran kao prvotna figura upravo u tomu što je izvorni prebivatelj u *Heim* te što utjelovljuje konstitutivni, domaći rascjep u subjektivitetu, te dolazi do udvajanja realnog nerealnim, poput učinka fotografskog negativa.

Prokletstvo je čovječanstva da su te neskladne šipke zavezane u svežanj i da se u burnome krilu savjesti neprestano bore ti oprečni dvojnici (Matijašević 2011: 219)[28]. Događa se nesretno postojanje dvaju likova koji se bore za vlast, natječu, uspoređuju te njihov temeljni odnos upućuje na nemogućnost supostojanja, na smrtnu agresiju usmjerenu prema dvojniku i suparniku koja čini to da jedan mora nestati. Ono što izostaje jest integracija, pomirenje dviju polovica. Nakon njihove prvotne raščlambe, trebala bi uslijediti integracija na jednoj višoj razini, ne više integracija Ja, već sebstva, koja bi uspjela okupiti rascijepljene polovice (Matijašević 2011: 232).

Najveća strast svakog pisca transcendentalne farse je pokušaj što vjernijeg dočaravanja raspadanja ličnosti i zato je vrlo često siže te literature manihejsko

bavljenje dvojnikom. Dvojnik je u književnosti poznat još od najstarijih vremena. (Donat 1986: 110).[29] Primjerice, bog Janus, dvoglavi rimski bog, predstavlja dvije krajnosti; jedna glava vidi prošlost, druga budućnost. Janus je jedan od prvih simbola dualnosti.

[27]J. Webber, Andrew, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*; studija koja govori o razvoju forme dvojnika od svog originala u romanskom periodu, do ponovnog oživljenja u literaturi.
[28]Matijašević, Željka, *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/ Hyde*, Zagreb, Leykam international d.o.o., 2011.

[29] Donat, Branimir, *Hodočasnik u labirintu*, Zagreb, August Cesarac Zagreb, 1986.

6. SARTRE: *FANTASTIČNO KAO NAČIN IZRAŽAVANJA*

Analizirajući *Aminadab*[30], roman Mauricea Blanchota, Jean-Paul Sartre postavlja temelje fantastičnog romana. Sartre svoju raspravu o fantastičnome počinje usporedbom Blanchota i Kafke smatrajući ih izuzetno sličnima (kitnjast, zastarjeli stil i uzaludna traganja koja ne vode ičemu). Sartre postavlja svoju tezu uspoređujući Blanchotovo i Kafkino djelo, zaključujući da postoje velike sličnosti iako Blanchot izjavljuje da nije pročitao išta Kafkino prije nego je napisao *Aminadab*, a ipak je u konačnici imao toliko zajedničkih elemenata s Kafkom. Sartre smatra da ova veza omogućuje ustanovljivanje posljednjeg stanja fantastične literature (Sartre 1981: 219).[31]

Fantastični rod, kao i svi drugi rodovi, ima svoju suštinu i svoju povijest pri čemu povijest predstavlja razvoj suštine. Sartre smatra da bi se došlo do fantastičnog nije ni potrebno, ni dovoljno opisivati izvanredne stvari. Najneobičniji događaj, ako je usamljen u svijetu kojim upravljaju zakoni, sam po sebi se uklapa u opći poredak. Jean-Paul Sartre smatra da se fantastično ne može ograničiti; ono ili ne postoji ili obuhvaća cijeli svemir. Predstavlja jedan potpuni svijet u kojem stvari manifestiraju jednu zarobljenu i nemirnu misao, u isti mah ćudljivu i sputanu, koja odozdo nagriza čvorove mehanizma, ne uspijevajući se izraziti. Materija u njemu nikada nije potpuno materija, budući da pruža uvijek samo jedan pokušaj determinizama, a duh nikada nije potpuno duh, budući je pao u ropstvo tako da ga materija prožima i opterećuje. Stvari trpe i teže inerciji, nikada je ne dosežući jer fantastično pruža obrnutu sliku spoja između duše i tijela (zamjenjuju mjesta). Da bismo takvu sliku zamislili, ne možemo se poslužiti jasnim i razložnim idejama, već moramo pribjeći zamršenim mislima koje su i same fantastične (Sartre 1981: 210). Sartre

[30] Blanchot, Maurice, *Aminadab* (1942)
[31] Sartre, Jean-Paul; *Što je književnost*? U Žan-Pol Sartr, *Izabrana dela*, Knjiga 6., Nolit, Beograd, 1984.

zaključuje da se moramo u stanju potpune budnosti i zrelosti prepustiti magičnom mentalitetu čovjeka koji sanja, primitivca, djeteta, u čemu se slaže s Freudom. Također smatra da ne treba težiti vilama jer su one same po sebi samo lijepe žene; fantastična je priroda kada se pokorava vilama, fantastična je priroda van čovjeka i u čovjeku, uhvaćena kao čovjek izvrnut naopako (Sartre 1981: 211). Obzirom na to da je postojalo vjerovanje da se pomoću askeze, mistike, metafizičkih vježbi ili poezije može izbjeći ljudska sudbina, fantastični žanr je bio pozvan na vršenje konkretnog zadatka. Upravo takva vrsta fantastike je naglašavala našu moć da prijeđemo granice ljudskog. Pisci su se još od tog razdoblja trudili da stvore svijet koji ne bi pripadao ovome svijetu. Ako bi se dogodilo da su neki pisci pozajmili fantastični jezik da bi izrazili izvjesne filozofske ili moralne ideje u vidu *prijatnih fikcija* (pojam koji Sartre koristi u Sartre 1981: 211), oni su priznavali da su tim načinom izražavanja odvratili od njegovih uobičajenih ciljeva i da su stvorili nešto prividno fantastično (Sartre 1981: 211). Sartre smatra da će se fantastično, kako bi pronašlo svoje mjesto u suvremenom humanizmu, udomaćiti i pripitomiti kao i svi drugi rodovi te da će se odreći istraživanja transcendentalnih realnosti, pomiriti se s time da prenosi na papir samo ljudske sudbine. U isto vrijeme je taj literarni rod nastavljao svoju evoluciju oslobađajući se vila i fantastičnih bića kao zastarjelih konvencija. Sartre za primjer izdvaja Salvadora Dalija; Dalijeva čudovišta od krvi i mesa izgledaju otrcano, ali za njega ostaje i postoji samo jedan fantastični predmet: čovjek. Ne *čovjek-religije i spiritualizma*, (samo djelomično angažiran u ovome svijetu), nego *čovjek-priroda, čovjek-društvo*, onaj koji pozdravlja mrtvačka kola u prolazu (Sartre 1981: 212).

Sartre naglašava da se Blanchot odriče fizioloških fantazija, njegove su ličnosti fizički obične. Smatra da se tako fantastično, humanizirajući se, približava idealnoj čistoći svoje duše i postaje ono što je bilo. Oslobodilo se svega i nema

ništa ni u rukama, ni u džepovima. Nema *succubusa*, nema fantoma, nema izvora koji plaču, a jedini koji postoje su ljudi (Sartre 1981: 212).

Sartre se nadovezuje na Camusove apsurdne svjetove jer u manijačkom i halucinantnom svijetu koji mi pokušavamo opisati, apsurdno bi bilo oaza, predah, i zato tu njemu uopće nema mjesta. Zaključujemo da ono početno pitanje (kako je moguće da dva različita autora, ne čitajući jedan drugoga, dolaze do istih zaključaka), govori samo o tome da obojica pokušavaju slikati upravo besmisleni svijet, obojici je težnja isključivanje neosjetljive prirode te iz tog razloga imaju sličnu atmosferu.

Bitno je još spomenuti Sartreov pojam čovjeka alatke. Obzirom na to da je s oruđa vraćen na čovjeka kao sa sredstva na cilj, čitatelj otkriva da je i sam čovjek jedno sredstvo. Od tuda i dolaze svi ti činovnici i vojnici jer velika administrativna tijela najviše liče na jedno izokrenuto društvo (Sartre 1981: 216).

Sartre smatra da nitko ne može ući u svijet fantastike a da sam po sebi nije fantastičan te se ponovno referira na Kafku: čitatelj se identificira s junakom romana te je stoga on taj koji čini put prema fantastičnom. Fantastični roman postaje *Erziehungsroman*[32] jer čitatelj sudjeluje u čuđenju junaka i prati ga iz otkrića u otkriće. Kafkin *Dvorac*[33] potvrđuje tu misao jer u njemu i sam heroj

postaje fantastičan. Čitatelj je primoran samim zakonima romana usvojiti jedno gledište koje nije njegovo, osuditi iako ne shvaća zašto i ne se čuditi onom što ga zaprepašćuje.

Uspoređujući Kafkin *Dvorac* i Blanchotov *Aminadab*, Sartre se opet vraća teoriji o naopakom svijetu: ako osoba stoji naopako u jednom izvrnutom svijetu, sve joj izgleda normalno (ako ja, sam po sebi fantastičan, stojim u fantastičnom

[32]*Erziehungsroman*- slična forma kao i *Bildungsroman* i *Entwicklungsroman*
[33]Kafka, Franz, *Dass Schloss*, 1926.

svijetu, taj isti svijet ne mogu smatrati fantastičnim) (Sartre 1981: 218). Blanchot piše: *smisao se može shvatiti samo putem fikcije, a gubi se pri samom pokušaju da se shvati za sebe* (Sartre 1981: 219). Priča izgleda tajanstvena jer govori sve o onom što bi trebalo biti prešućeno (Sartre 1981: 219).

Sartre svoj esej zaključuje mišlju da fantastično nastavlja napredovati onim putem koji ga na kraju mora dovesti do onoga što je u stvari oduvijek bilo (Sartre 1981: 222).

7. TZVETAN TODOROV: *ODREĐENJE FANTASTIČNOG*

U svijetu koji je u potpunosti naš, u svijetu koji poznajemo, bez vraga, vila i vampira, događa se nešto što se zakonima tog istog, nama bliskog svijeta ne može objasniti. Promatrač se mora odlučiti za jedno od dva moguća rješenja: ili je riječ o zabludi čula, proizvodu mašte, te zakoni svijeta ostaju onakvi kakvi jesu, ili se to doista zbilo, te je događaj sastavni dio stvarnosti, ali tada ovim svijetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati (Todorov 1987: 29)[34]. Upravo fantastično zauzima vrijeme te neizvjesnosti pa u trenutku kada odaberemo jedan od ta dva moguća odgovora, napuštamo fantastično kako bi stupili u njemu bliska dva žanra: čudno ili čudesno. Fantastično je zapravo neodlučnost koju osjeća biće koje zna samo zakone prirode kada se nađe pred naizgled natprirodnim događajem. I sam junak neprestano osjeća proturječnost dvaju svijetova: i sam je začuđen pred neobičnim stvarima koje ga okružuju (Todorov 1987: 30). Pojam fantastičnog određuje se odnosom prema pojmovima imaginarnog i realnog. Fantastično je obilježeno žestokim prodorom tajne u okvir stvarnog života i najčešće predstavlja nama slične ljude koji žive u stvarnome svijetu kao što smo mi i odjednom se nađu u prisustvu nečeg natprirodnog (Todorov 1987: 30).

Likovi prodiru u okrilje nepromjenjive zakonitosti svakodnevice. Djelo ne počinje radnjom koja je van prirodnog slijeda stvari. Radnja teče poznatim obrascem, čitatelj se ne sablažnjava te prati radnju unutar prirodnih zakona. U drugom trenutku doznajemo za postojanje fantastike i uskoro dolazi do sablažnjavanja jer se prelazi granica nama poznatih zakona i tu počinje ono nepoznato, ono što sami ne možemo objasniti i moramo se opet držati onih dvaju prije poznatih principa ili mislimo da nas čula varaju, dolazimo do zaključka da smo došli u sferu novih zakona, zakona koji nama nisu poznati.

[34] Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.

Neizvjesnost i neodlučnost su na vrhuncu jer se javlja natprirodno objašnjenje. Pitanje je, tko je neodlučan u priči? Junak ili čitatelj? Ako je junak, on je taj koji će tijekom čitavog zapleta birati između dva objašnjenja. Ako je čitatelj bio upozoren na istinu, ako zna u kojem smjeru treba krenuti, stanje će biti drugačije (Todorov 1987: 35).

Fantastično je uvlačenje čitatelja u svijet likova i određuje se pomoću čitateljevog dvosmislenog opažanja ispričanih događaja. Iz navedenoga zaključujemo da je čitateljeva neodlučnost prvi uvjet fantastičnog. To pravilo nije obavezan uvjet fantastičnog; može biti da ni jedan od likova ne dijeli neodlučnost sa čitateljem. To je i način čitanja koji ne smije biti ni pjesnički ni alegorijski (Todorov 1987: 37). Ništa nam ne omogućuje da tekst protumačimo alegorijski, ali isto tako, ne smijemo pročitani tekst promatrati samo kao jezične jedinice. Tekst mora primorati čitatelja da svijet književnih likova smatra svijetom živih ljudi, realnim svijetom i mora biti neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja radnje. Nadalje, tu neodlučnost može osjećati neki od likova i upravo tako se čitatelj uvlači u svijet djela jer svoje povjerenje poklanja određenom liku. Najvažnije je da čitatelj zauzme određen stav prema tekstu: mora odbaciti i alegorijsko i pjesničko tumačenje (Todorov 1987: 37). Atmosfera je bitna jer predstavlja mjerilo za izvornost fantastičnog. Već je navedeno da se čitatelja mora uvući u djelo, a to se postiže atmosferom. Morbidna, teška, jeziva, sablasna i tamna atmosfera je tipična za fantastiku jer upravo to nepoznato predstavlja izazov čitatelju. Priča je fantastična onda kada čitatelj uspije osjetiti užas i stravu, tj. prisustvo natprirodnog.

7.1. Čudno i čudesno

Fantastično traje onoliko koliko i neodlučnost zajednička čitatelju i liku na kojima je da odluče slažu li se s priodnim zakonima onoga što opažaju ili se ti zakoni pomiču. Na kraju obje strane, i čitatelj i lik donose odluku i opredjeljuju se za jedno ili drugo rješenje (prihvaćaju određene obrasce i time izlaze iz fantastičnog). Ako čitatelj prihvati da zakoni stvarnosti ostaju netaknuti i da pružaju objašnjenje opisanih pojava, priklanjamo se žanru čudnog. Ako čitatelj odluči da se moraju prihvatiti novi zakoni prirode, priklanjamo se čudesnome (Todorov 1987: 46). Kada se proučava fantastično, ta dva žanra se ne mogu isključiti jer se s njima djelomično preklapa. Isto tako, ne smijemo zaboraviti da idealna fantastična umjetnost ostaje u neodlučnosti (Todorov 1987: 49). U svakom se javlja prijelazni podžanr, između fantastičnog i čudnog te fantastičnog i čudesnog. Ti podžanrovi podrazumijevaju djela koja dugo održavaju neodlučnost svojstvenu fantastičnom, ali završavaju čudesno ili čudno. Todorov fantastičnu književnosti dijeli na čisto-čudno, fantastično-čudno, fantastično-čudesno i čisto-čudesno. Čisto-fantastično je predstavljeno kao središnja linija između sva četiri podžanra, zajednička točka (Todorov 1987: 49).

7.2. Psihoze i neuroze

Tijekom proučavanja Ja tema, Todorov prelazi u ličnost koja je u vezi sa psihozama. Primorani smo oslanjati se na opise načinjene polazeći od svijeta normalnog čovjeka. Ponašanje psihotičnog čovjeka, ne spominje se kao cjeloviti, gotov sistem, već kao negaciju drugog sistema, kao skretanje ili odstupanje od njega (Todorov 1987: 150).

Govoreći o svijetu luđaka ili o svijetu djeteta, služimo se samo priviđanjima tih stanja, onakvim kakvim ih je pretpostavio netko tko se uklapa u kalup mase ili normalnog. Onaj koji se ne uklapa, luđak, odbija intersubjektivnost. Umjesto zajedničkog, on vodi privatan jezik, odnosno protagonisti u novelama vode razgovore sa samim sobom.

S druge strane, Todorov (uz Ti teme) naglašava neuroze. Perverzije su točan negativ neuroza. Ostaje se i dalje pri svjesnom pojednostavljivanju koje proizlazi iz posudbe pojmova. Ako sebi dozvolimo ustanovljenje odgovarajućeg prelaza između psihoze i primjerice shizofrenije, između neuroze i perverzije, to je zato što vjerujemo da se nalazimo na dovoljno visokom nivou općenitosti; znamo da su naše tvrdnje približne i da jedna drugu ne isključuju (Todorov 1987: 151). Freud smatra da je neuroza ishod sukoba između Ja i njegovog Ono, dok je psihoza rezultat koji odgovara sličnoj pomutnji u odnosu između Ja i ostatka svijeta.

8. ELEMENTI FANTASTIKE

Jedna od definirajućih činjenica ovog žanra jest ta da uvijek izaziva reakciju: emocionalnu, fizičku ili psihološku u čitatelja koje tjera da reagiraju na istu uz strah. Jedan od najpoznatijih citata Howarda Phillipsa Lovecrafta o tom žanru je: *Najsnažnija i najstarija ljudska emocija je strah, i najstariji i najsnažniji strah jest strah od nepoznatog*[35], prva rečenica iz njegovog eseja, *Paranormalni horor u književnosti*.

Bori se ili odustani, reakcija našeg evolucijskog nasljeđa, nekada je igrala veliku ulogu u životu svakog čovjeka. Naši preci su živjeli i umirali po njoj. Nakon toga je netko izumio igru civilizacije i stvari su se počele mijenjati. Razvoj i urbanizacija su potisnuli divljaštvo s naseljenih područja. Rat, zločin i druge vrste socijalnog nasilja došli su s civilizacijom i ljudi su počeli vrebati jedni nad drugima, ali s većom dnevnom aktivnošću ipak su se smirili. Tada smo se počeli osjećati uznemireno, počeli smo osjećati kao da nešto nedostaje: uzbuđenje života na rubu, tenzija između lovca i lovine. Tako su započele priče kroz duge, mračne noći. Nalet adrenalina predstavlja dobar osjećaj; srce brže kuca, disanje se ubrzava i možemo se zamislitit na rubu, ali, isto tako cijenimo pronicljiv aspekt horora i fantastike. Ponekad priča šokira i gnuša, ali najbolje priče takve vrste namjeravaju prodrmati naše kaveze. Tjera nas na razmišljanje, suočava nas s idejama koje bi radije ignorirali, izaziva percepcije svih vrsta. Podsjeća nas da svijet nije uvijek toliko siguran kao što se čini.[36] Može se vidjeti konfrontacija idejā koju bi čitatelji i likovi radije ignorirali kroz cijelu književnost, u slavnim trenutcima kao što je Hamletovo razmišljanje o Yorickovoj lubanji, implikacije o smrtnosti čovječanstva i ružnome kraju koji dočeka svako tijelo.

---

[35] Lovecraft, H.P., *Supernatural Horor in Literature;* preuzeto s http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html, (1.12.2015.)
[36]Lovecraft, H.P., *Supernatural Horor in Literature;* preuzeto s http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html, (1.12.2015.)

Znači, slijede se upravo ovi obrasci: prijeteća opasnost; fizička, psihička, socijalna, moralna, duhovna ili kombinacija svih spomenutih; opasnost koja je nečista, grešna. To prekoračuje generalno prihvaćene skice kulturalne kategorizacije. Pogrešnim se smatra ono što je kategorički kontradiktorno. Radnja, okolina, likovi, sukobi, simboli i svjetonazor glavni su elementi koje koristi pisac fantastične književnosti kako bi razvio priču i njezinu temu. Književnost je umjetnost a ne znanost te upravo zbog toga je nemoguće pronaći svaki od tih elemenata unutar bilo koje priče ili jamčiti da će svaki biti prisutan u svakoj priči. Okolina može biti najvažniji element u jednoj, a nepostojeći u drugoj priči. Baš kao što istražitelj zločina ne može prići mjestu zločina u potrazi za određenim tragom (npr. čahure), čitatelj se ne može približiti određenoj priči ako traži samo jedan simbol. Pretpostavka može samo zaslijepiti put do pravih elemenata.

9. ANALIZA NOVELA

Donadinijeve novele obilježava alegoričnost, groteska, fantastika i ironija, a tematski je često vezan za likove čudaka, njihovih psihičkih problema i ludila (vidi poglavlje: *Todorov, psihoze i neuroze*).

Donadinijevi junaci se sudaraju sa svojim Drugim, sa svojom sviješću, jedinom, pravom, autentično ljudskom, koja ih poziva da se obračunaju s vlastitom malograđanskom prosječnošću i konformizmom. Međutim, katarzična se situacija razrješuje naglim grotesknim obratom, a da pritom Donadini svoje likove ne ostavlja u pukoj karikaturalnosti jer čak ne bi ispali ni ironijski nego smiješni, pa im ostavlja težinu životne nesreće i od tuge jamačno dolazi patos tragičnosti (usporedi s Freudovom teorijom prethodno interpretiranom u ovome radu). Ako izbliza promotrimo sve likove, vidjet ćemo da su oni tragične ličnosti koje žive na taj način, autoreflektirajući se, da im se ubrzanim ritmom približava njihovo vlastito rasulo, ilustrirajući nam ujedno patologiju društvene norme, odnosno jaz između društvene norme i neadaptiranoga i neadaptibilnoga subjekta (Milanja, 1997: 10).[37]

Donadini se, poput Kamova, referirao na Lombrosove[38] hipoteze o bliskosti luđaka i genija, pa je na tom tragu ponudio hrvatskoj književnosti značajan repertoar likova dijabolične groteske i paradoksa, gotovo do granica apsurdistične proze i drame kakva se tek kasnije razvila u europskoj književnosti (Milanja 1997: 11). Programski definirajući ekspresionističku stilsku paradigmu, a praktično je u mnogome naznačivši, posebice tip grotesknog ekspresionizma, Donadini je signirao duh epohe, odnosno, ponudio nam nekoliko i proznih i dramskih likova u procesu rasapa njihova duhovnog integriteta, uglavnom

[37]Milanja, Cvjetko u *Donadini, Ulderiko, Izabrana proza,* Vinkovci, Riječ, 1997.
[38]Cesare Lombroso, kriminalistički antropolog i sveučilišni profesor podrijetlom iz Italije; stvara teoriju o fizičkom tipu kriminalca (kriminalni tip osobe se može prepoznati prema fizičkim karakteristikama).

bolećivih neurasteničnih intelektualaca, a takvima će se kasnije pozabaviti i Krleža, pa ga u tome anticipira, u procesu njihove nesretne svijesti, u skandaloznim gestama, erotskim insuficijencijama, čiji su uzroci fatalne žene, moralno rastrojstvo i pad, nedostatak bilo kakvog čvrstog uporišta u egzistenciji koja bi uozbiljila puninu i autentičnost, bila problematična, ali radosna u svojem tragičnom osjećanju života (Milanja 1997: 11).

Fabule Donadinijevih novela mjestimice su prošarane predvidljivim feljtonskim zapletima u kojima se, tek u daljini, prepoznaje pripovjedački stil Maupassanta i Čehova, a mjestimice su posve zagubljene u fragmentarne esejističke prikaze koji se teškom mukom trude postići dostojanstven opis odabrana motiva, premda u tome ne uspijevaju pa postaju monotone i nezanimljive(Matičević 2008: 80)[39].

Na nekoliko se mjesta prepoznaje ironično-parodijski stav pripovjedača u odnosu na matoševsku dekorativno-impresionističku proznu paradigmu (Matičević 2008: 80). U *Ludim pričama*, Donadini pokušava potvrditi i promovirati tradiciju na koju se oslanja, a s druge strane tu istu tradiciju želi osporiti i barem je djelomice dovesti u pitanje (vidi poglavlje *Donadinijevi utopijski svijetovi*).

9.1. Đavao gospodina Andrije Petrovića

Središnje mjesto estetskog pomaka u odnosu na pripovjednu matricu ostalih novela iz zbirke *Lude priče*, ali i cjelokupne tradicije moderne, je djelo antologijske vrijednosti *Đavao gospodina Andrije Petrovića*.

[39]Ivica Matičević u: Donadini, Ulderiko, *Lude priče*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2008.

S njom je Donadini već zakoračio u prostor avangardne poetike, unatoč njezinom ekspresionističkom stilemu.

Donadini pokušava naći objašnjene za svoju viziju svijeta u fantastičnoj noveli u kojoj logika ne pruža odgovore već to čini čudo (vidi poglavlje *Čudno i čudesno*). Pripovjedač ne traži objašnjenja, već prihvaća nemoguće kao stvarno i na tim temeljima oblikuje vlastitu priču. Vrag je za njega svijest, dok idiličan život protagonista nije ništa drugo već implikacija dijaboličnih događanja (Mihaljević, Vukčević 2009: 146)[40]. Javljaju se realistični opisi fantastičnih pojava. Andrija, protagonist, prihvaća pojavu vraga bez čuđenja, kao da je dio svakodnevice: *Dopustit ćete, a odakle ste, ako smijem pitati?*

- *Baš iz pakla.*

Tu sine gospodinu Petroviću divna misao:

»O, dolje mora da je još veća vrućina«, i pri tome mu se teška kaplja odroni niz lice.

- *Dakako! - tresao je đavo glavom. Gospodin Petrović htjede ustati i preporučiti se.*

- *Znate! Vrlo mi je milo, no...* (Donadini 1968: 8).[41]

Fokalizacijom se na početku novele osvjetljava lik Andrije Petrovića. Andrija je sada potpuno drugačiji, nije više onaj mladić od prije mnogo godina. U njegovu opisu spominje broj koji označava broj godina provedenih u braku kao da želi reći da je vrijeme poslije određenog događaja sada toliko daleko da postoji neizmjeran jaz između tih dvaju razdoblja: *Vi ste, je li, star. Glava se puši, jezik*

[40] Mihaljević, N., Vukčević, H. *Vražji darovi Arturu Grafu i Ulderiku Donadiniju: Fantastična novela pred iskušenjem*.// Riječ, časopis za slavensku filologiju, god 15, svezak 3 (2009); str. 145-149
[41] Donadini, Ulderiko, *Novele, romani, drame , kritike i eseji*, Zagreb, Znanje Zagreb, 1968.

prepleće, a nikad baš niste bili previše govorljiv Što tu ima? Ništa. Jednostavno da ne može biti jednostavnije... Vi ste se zaljubili i vjenčali se. Pop vam je svezao ruke svojom blagomirišljivom štolom i, citirajući svetoga Pavla, djecu, budućnost, otpustio vas od stola gospodnjeg još mirišljive po rakiji i tamjanu, a vi ste ga poslušali i živjeli u pitomom, za razliku od divljeg braka, sveto u Gospodu. (Donadini 1968: 9).

Čitatelj sada može naslutiti da se u razdoblju koje odvaja vrijeme prije i vrijeme poslije, dogodilo nešto što je dovelo protagonista u stanje u kojem se nalazi u trenutku kada mu se ukazuje vrag (Mihaljević, Vukčević 2009: 146). Navedeni stav potvrđuje sljedeći citat: *Ali, to što ga je probadalo, nije bilo ništa drugo nego jedna grozna misao, misao zbog koje je gospodin Petrović, koji nikad u svom tridesetogodišnjem braku nije mislio, počeo vrlo duboko misliti*. (Donadini 1968: 7).

Već uvodni opis vrelog ljetnog dana u kojem se *stara ulica svinula, kuće nagnule, stakla u prozorima zapalila a iznakažene sjene lome se o zidove*, u kojima *listovi drhću neurastenični* dok se kugla na tornju *zažarila kao žeženo zlato* (Donadini 1968: 7) jasno govori o promjeni stilskog sloga, o zauzimanju drugačijeg pogleda prema ljudskoj urbanoj okolini i izmjeni estetske vizure svakodnevice. Evocira se naglašena slikovitost prije kulise jednog ekspresionističkog filma prije prave slike stvarnosti (vidi u *Elementi fantastike*). Svijet je samo odraz nekog unutrašnjeg stanja u zrcalu raspoloženja pojedinca (Donat 1984: 31)[42]. U paklenski se kontekst savršeno uklapa pojava đavla, koji zapliće i raspliće fabularni tijek, koji upravlja mislima gospodina Petrovića, potkopavajući mu s jedne strane iluziju o vlastitu ponašanju i poštenju, odnosno, ohrabrujući ga s druge strane, da promijeni svoju kukavičku poziciju i konačno zauzme konkretan i odlučan stav. Lukavi gost nagovara svog domaćina da

[42] Donat, Branimir, *Ulderiko Donadini*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1984.

dosegne udaljeni cvijet s balkona, tjera ga na opasan samoubilački čin jer bi u suprotnom, odustajući od toga nauma, gospodin Petrović još jednom dokazao da je živio kao slabić i glupan, kako je to već jednom bilo, kada je pristao na karijeru koju je za njega, preko kreveta, osvajala njegova žena (Matičević 2008: 82).

Lik Andrije Petrovića je karikiran, zadrigli građanin koji tijekom cijele novele sjedi na svom balkonu i puši svoju pepenhajmsku lulu (Donadini radi lapsus; na početku novele Andrija puši lulu, a na kraju novele Donadini spominje cigaretu; ovdje možemo otvoriti pitanje o sveznajućem autoru, tj. je li ovo bio namjeran Donadinijev lapsus kako bi zbunio čitatelja). Petrovića izgriza misao o braku i spopadaju ga užasne misli kada *na užas opazi baš sebi nasuprot gospodina u crnom, blijeda lica, sa rukama skrštenim na prsima, koji ga je neizrecivo prezirno promatrao. On htjede ustati, ali onaj ga je svojim užasnim pogledom prikovao za stolicu tako da se nije mogao ni maknuti.*

-Dobar večer, gospodine Petroviću!- krikne pojava o kojoj gospodin Petrović sad više ni najmanje nije sumnjao da potječe iz pakla.

-Dopustit ćete, a odakle, ako smijem pitati?

- *Baš iz pakla*. (Donadini 1968: 8).

Tada započinje nemetafizički razgovor između gospodina Petrovića i đavla. Pripovijeda se o ovozemaljskim stvarima, a Donat to u svojoj analizi naziva *dijalogom savjesti (*Donat 1984: 35). Đavao podsjeća gospodina Petrovića na neke trenutke njegova života i na put do životnog uspjeha. Na tom putu našlo se nekoliko točaka koje je trebalo objasniti i podsjetiti na njihov skriveni smisao. Njegova činovnička karijera, brak, šef i nejasno poglavlje o odnosu šefa i Petrovićeve žene (vidi poglavlje *Fantastično kao način izražavanja*). Đavao slikovito ukazuje na određene životne situacije i pokazuje intimnu uključenost u život gospodina Petrovića:

A jednog dana sve se poremetilo. Jedan nesretni, mršavi pisar zaljubio se u vašu ženu, a kada ga je odbila, on ju je odao- nesretni pisar- odao, odao i razrušio vašu sreću. Zašto ju je odao? Ta vi biste tako lijepo živjeli. Pisar, žene. Žene! Pa još da vas vara s vašim šefom. Grozno! (Donadini 1968: 9).

Đavao, kao zaplitač radnje, kombinira tragediju i komediju na temi bračnog trokuta; sablasni lik kombinira komediju i tragediju, predstavljen je kao humoristočan lik. Đavla možemo povezati sa spomenutim sablasnim likom *gettatore (*vidi poglavlje *Das Unheimliche*) koji u ovoj noveli postaje humoristočan lik: *Ostali ste zapanjeni, kao naglo utrnula svijeća. Strašna čuvstva smotala su vaše divno, tanko tijelo. Prevareni, jektičavi Ja koprcao se pod silnim šakama smijeha, kao valjuškasti konjušar tužnog, blijedog viteza, i od silnih šaka posinjio je, kao čista srijeda, oslijepio na oba oka, a iz usta i cijeloga tijela stala mu je loptjeti zelena tekućina ljubomore. Bijedni Ja, izdišući zadnji plamičak duše, zakleo se na vječnu i strašnu osvetu, osvetničkiju od Otelove.Na sve ste se spremili.*

Slika: ulazite u sobu, a vaša žena sva zadahtana, zaparena, vruća; grudi joj se još uvijek dižu, i ona nastoji da se nasmije, ali što, kad joj vaš strogi i neumoljivi pogled svu istinu govori, i gle, ona se baca na koljena, grli vam noge i zaklinje, ali vi se ne obazirete ni na šta, nego vičete, kao trublja zadnjeg dana:

Vrata su cviljela.

Polagano, susprežući dah, unilazite. U kućnoj haljini, golih ruku, leži vaša gospođa, čita novine i gleda vas tako mirno kao da pita: - O ljubezni! koji vas je vrag ovamo donio?

- Što je to? Što sad? - mislio je onaj mladi Andrija, znate gospodine Petroviću, i obuzelo ga je neko čuvstvo, kao da ga je netko izmlatio, kao da je pao odnekale

iz oblaka, kroz dimnjak i vratašca od peći nasred sobe u neku nepoznatu kuću. (Donadini 1986: 9).

Donadiju je blizak groteskni obrat pa analizu ljudske savjesti ne usmjeruje prema metafizičkom disputu nego se naprotiv, vraća u sferu frivolne priče. Tvrdi da se još uvijek sve može ispraviti. Kroz lik đavla, pripovjedač pruža Petroviću priliku da se iskupi (Donat 1984: 35):

- Ustanite malo, gospodine! Vidite li onaj cvijet?

Gospodin Petrović ustane teškom mukom.

- Vidim, vidim... mucao je pospano.

- Eto vidite! To je opasno - znam - ali ipak kušajte ga dohvatiti...

Gospodin Petrović gledao je dolje. Njemu se već sad maglilo, a da se samo malo nagne, odletio bi.

- Eto! - govorio je đavo. - Eto, sad bar jednom pokažite da ste junak, da se ničega ne bojite. Ili: zar biste vi mogli ovako kukavno još živjeti...?

- Ma, da, da... ali ja ne znam... što će vam to...

- Što ludujete? Da hoću, za čas bih ga dohvatio, nego ne radi se o tome...

- Ne! Ne mogu... mucao je kroz plač gospodin Petrović.

- O! Mislite da ću vas siliti? Kad ne možete, ne možete. Kukavica ste bili i kukavica ćete ostati. He! He! Što sam ja mogao očekivati od vas? Što me na vama prevarilo da sam uistinu mogao na ovakve stvari pomišljati. Te vaše tupe oči, ili crte tog lica, ili ta... fuj, fuj! Zbogom. Zbogom... moguće ćemo se još kada vidjeti.

- No! No! - razvedri se najednom gospodin Petrović i lukavo se osmjehne. - Čekajte! Sve ćemo mi to... Ho! Ho! kako se samo prije nisam sjetio. (Donadini 1986: 11).

U završnom paragrafu više nema ekspresionističke slikovitosti. Ostaju samo činjenice koje su navedene bez ikakvih stilskih sredstava koji su obično dio instrumentarija ekspresionista:

Balkon je ostao pust. Već je bilo kasno u noći. Na stolcu su stajale naočari, novine i ugasli čik kada je gospođa Petrović došla na balkon. Nije pomislila ništa drugo nego da je gospodin Andrija Petrović, posjednik trokatne kuće, ćelave glave i križa za zasluge, otišao u sobu da uzme iz cedrove kutije još jednu izvrsnu cigaru, pa ga ona, valjda, u mračnom salonu nije ni opazila. (Donadini 1986: 12).

Vrag je Petrovićeva materijalizirana savjest, njegov završni dodir i obračun sa spoznajom da je živio životom nedostojna čovjeka, jedina njegova pomoć u pokušaju da zauzme čistu poziciju, a ona glasi*: ovako se dalje ne može živjeti*. Psihički slomljen od laži i iluzije u kojoj je patio proteklih godina, za gospodina je Petrovića bolje da nestane s ovog svijeta. Trebalo je samo prihvatiti dijabolični svijet spasenja, još malo, još malo i gotovo (Matičević 2008: 82).

Donat spominje pojmove religiozna i estetska čovjeka te Donadinijevo stvaralaštvo smatra dijelom estetske potrebe. Estetski čovjek pružao mu je dovoljno slobode da realizira svoju ideju o neprestanom padu čovjeka (tragične sudbine koje spominje Freud), o nemogućnosti opiranja sudbini (Donat 1968: 309). U ovoj noveli dolazi do snažnog sukoba između dva divergentna osjećaja kojima je prožet cjelokupni Donadinijev prozni rad. To je problem estetskog, hedonističkoga čovjeka koji pred etičkim i transcendentalnim stoji bespomoćan i izgubljen. Njegov đavao sumnje i ispaštanja je estet, koji uživa u okrutnoj salonskoj igri, a ona nije ništa drugo nego ironični spis savjesti (Donat 1968:

314). Dualnost koja se javlja bismo mogli povezati i sa Döppelgangerom, iako ne u materijaliziranom smislu; đavao i Andrija predstavljaju jednu svijest i borbu pri kojoj samo jedan može izaći kao pobjednik. Pripovjedač ne traži posebno uvjerljive motivacijske sklopove, nego prihvaća nemoguće kao realnost te na tom pomaku zida svoju grotesknu priču. Vrag je savjest, a idila građanskog života, u čijoj je udobnosti zaglavio ugledni građanin, samo je posljedica đavolskog posla: to bi bio smisao parabole koju nam pruža autor, ali kad bi se smisao sastojao samo unutar jedne ideje, jedva bi se našlo opravdanje zašto je riječ o značajnoj i značenjski produktivnoj priči. Pitanje koje se nameće je: *što vrag traži u ovim odnosima?* Protagonist ove novele ne traži prisutnost vraga ili je barem ne traži svjesno. Ako se pak posjet vraga objasni kao svjesno željeni čin, potaknut Andrijinim preispitivanjem samoga sebe, njegovo pojavljivanje može se tumačiti kao dar koji vrag daje protagonistu. Na početku se čini da se radi o daru koji zauzvrat ne traži ništa, tj. besplatnom daru. Kasnije se otkriva da ipak nije tako jer vragov dar nije besplatan te da će ga protagonist, prije ili kasnije, morati vratiti (Mihaljević, Vukčević 2009: 149). Dar predstavlja vrijednost kojoj se pojedinac nije nadao niti ju je iščekivao, a ipak mu je dana. Dvojba koja se postavlja pred primateljem jest prihvatiti ili ne neočekivani dar. Dar se može uzvratiti darom, a moguće ga je i odbiti. U Donadinijevoj noveli, glavni lik će morati ponuditi žrtvu vragu kako bi uzvratio njegov dar. Andrija će, nakon primljenog dara, napustiti vlastiti život (Mihaljević, Vukčević 2009: 149).

Prodor iracionalog, fantastičnog, alogičnog u vidljivi materijalni svijet, predočenje halucinantnoga kao objektivna mjerila stvarnosti, motivacija snom, uvođenje psihički pomaknutih osoba kao glavnih prosuditelja i mjerila vanjskog svijeta, stvaranje dinamičnih groteskних obrata, to su inovativna mjesta u Donadinijevoj novelističkoj poetici (Matičević 2008: 82).

9.1.1. *Vražji darovi* u Donadinijevoj poetici

Đavao, za kojeg su mnogi kritičari Ulderika Donadinija s pravom tvrdili da je neki daljni rođak Nikolaja Stavrogrina[43], nadvio se kao sudbonosna sjena iznad jednog ezoteričnog iskustva još na samom početku stvaralačkog puta ovog autora i još će se mnogo puta iza raznih krinki pojaviti u njegovim grotesknim vizijama (Donat 1984: 30).

Donadini jasno prihvaća paraboličnost fantastične priče kao jednu od mogućnosti da oblikuje svoju groteskNu viziju svijeta. Objašnjenje pokušava naći u čudu jer ga logika, po njegovom slobodnom uvjerenju, ne pruža. Todorov navodi da stupamo u svijet čudesnog kada više u realnom svijetu ne možemo pronalaziti objašnjena za određene pojave. Prema Todorovoj podjeli na čudno i čudesno krenuli smo s druge strane središnje, fantastične linije. Nalazimo se u vrsti novele koja se ispočetka predstavlja kao fantastična, a završava prihvaćanjem natprirodnog. To podrazumijeva pripovijesti najbliže čistom-fantastičnom, jer nam ono, zbog same činjenice da ostaje naobjašnjeno, neracionalno, predlaže da prihvatimo postojanje natprirodnog. Granica između fantastičnog i čudesnog će biti neizvjesna: prisustvo ili odsustvo nekih pojedinosti će nam pružiti mogućnost odlučivanja (Todorov 1987: 57). Do određenog trenutka radnje, svi događaji mogu imati u potpunosti racionalno objašnjenje. Do tog trenutka smo bili u čistom-fantastičnom, ali prizor demonskih likova ne može se objasniti poznatim zakonima prirode i tu ulazimo u područje fantastično-čudesnog.

Neskrivena sklonost satanizma sporedne je važnosti, jer našeg pripovijedača kao da više zanima demonizam teksta i pričanja negoli moguća metafizička problematika (Donat 1984: 30). U noveli *Đavao gospodina Andrije Petrovića,*

[43] Nikolai Stavrogrin- protagonist u noveli *Demoni* (1871), autora F.M. Dostojevskog.

Donadini uspijeva pobuditi zanimanje čitatelja već samim naslovom novele: vrag o kojem se namjerava govoriti, određen je kao vrag koji nekome pripada. Obzirom da nije uobičajeno da vrag pripada jednoj osobi, Donadini odmah na početku novele uspijeva izazvati čuđenje čitatelja (Mihaljević, Vukčević 2009: 146).

U noveli, *Dunja*, pojam vraga nije materijaliziran. Protagonist ga naziva *moj sotona* i prihvaća ga kao dijelom samoga sebe. U ovoj noveli se spominje i oklada s vragom pa možemo izdvojiti još jedan element fantastike, ugovor s vragom (faustovski motiv).

9.2. Doktor Kvak

U *Doktoru Kvaku* moralistička je problematika dana kroz dijalošku formu dvaju protagonista. Obojica su karikature, premda Aktović nosi stiliziranu krinku određenog društvenog habitusa, a Kvak je imaginarni lik čovjeka sa žabljom glavom, koji personificira savjest prvog. Aktović je simbol laktaša, praznoglavca, građanski umnik, autoritet, ali samo dotle dokle može potiskivati svoju savjest (Donat 1984: 36). Ovdje lik Aktovića povezujemo sa Sartreovim pojmom čovjeka alatke; velika vojna tijela liče na izokrenuto društvo.

Novela započinje portretom koji je ujedno i prikaz nutrine:

Čovjek je o veleučenom gospodinu profesoru Aktoviću morao pomisliti da je već na svijet došao onako naborana čela, sa onako simetrično raščešljanom kosom i kratkom bradicom, koju zovu lovac djevojčica, a što je rodivši se šutio nekoliko godina, to je po svoj prilici zato jer je veliki muž već onda razmišljao o svojoj budućoj misiji u životu, i o prvoj riječi koja će se zabilježiti u njegovu biografiju. Sa strahopoštovanjem se osjećalo kolika harmonija vlada između njegove glave,

ovratnika, pa sve do igle pikantno pribodene u kravatu. Velike su, zlatom obrubljene, očale govorile o njegovu znanju, jer da čovjek postane kratkovidan ili dalekovidan, to jest da predmete izbliza ne razbira - a baš to posljednje bilo je u ovom slučaju - moglo se dogoditi samo učenom čovjeku, koji je u svom životu pročitao mnogo zakučastih spisa i knjižurina. U toj se potpunoj harmoniji moglo tek poslije oduljega promatranja opaziti da je vršak nosa gospodinu Aktoviću bio možda odviše okrenut na lijevu stranu. (Donadini 1968: 13).

Kao i u prijašnjoj noveli, i u ovoj se pojavljuje dijabolični lik. U ovome slučaju dolazi do gradacije, odnosno, nije lik vraga već doktora, doktor Kvak.

Stav pripovjedača (uključujući i ostale novele) je ironičan. Objekt njegova pripovijedanja podignut je na humorističku potenciju grotesknosti, ogoljen, lišen svega što bi moglo djelovati kao varka unutrašnjeg smisla. Vješt je u opisivanju bizarnih detalja, a time stvara prostor za stalnu poetiku groteske:

Opazi da doktor Kvak ima žablju glavu. Gospodin je Aktović stao kao ukopan. Okrugle su zelene oči doktora Kvaka buljile u njega bez izraza, a usta se širila u širok žablji posmijeh.

»Čovjek sa žabljom glavom! (Donadini 1968:15). Pripovjedač nastavlja svoj portret, polako poniruć u prazninu njegove nutrine; još uvijek ne dopire do psihološke nijansiranosti portreta, karikatura omogućuje snažniju ekspresiju. Kako navodi Donat, u Donadinijevim se groteskama literarna snaga otkriva u izvanrednoj sposobnosti uopćavanja, u sposobnosti sažimanja na bitno, karakteristično, pa potom i u mogućnost da ono izuzetno hipertrofira do razmjera uvjerljive norme (Donat 1984: 37).

Istina je moguća samo u snu (potvrđuje Freudova teorija o bezgraničnosti svijetova u snu jer realnost je ograničena dok san s druge strane nije), tada kočnice racionalnog popuštaju, to je trenutak kada savjest doista može stupiti u

akciju. Aktoviću, kome su apstrakcije bliže, u snu se pojavljuje lik iz fantastične zoologije koji spominje Todorov:

Sad oprezno, da ne pokvarimo toaletu gospodina Aktovića, pogledajmo u njegovu dušu s onom ozbiljnošću, kojom je i on sam gledao kad je jednog dana pomislio: Kako velik mora da je moj mozak, kad je toliko toga otkrio! Do kakvih je rezultata gospodin Aktović došao tom zgodom, nepoznato je, jer je razmišljajući potanko o toj temi zaspao poslije vrlo kratkoga vremena. No otkrića su svakako bila zamašna. Veleučeni gospodin nalazi u fosilnim ostacima prelazni oblik između riba i vodozemaca, otvara oči svom vijeku, raskrinkava crkvene nauke, potamnjuje bogove, daje svijetu opet snažan dokaz da žaba potječe od ribe, a čovjek od majmuna. Kako se dugo morao preobražavati riblji i žablji mozak, dok se nije zatvorio u lubanju gospodina Aktovića, da iskaže tu misao! Kako čudnovati su putovi kojima priroda dolazi do svoga savršenstva! Kakvi putovi! Kakva preobraženja! (Donadini 1968: 14).

Donadini uspjeva stvoriti karakter, alter ego doktora Aktovića, čovjeka sa žabljom glavom. Možemo reći da se radi o liku dvojnika, iako ne onog doslovnog, fizičkog. Ova dva lika vode borbu među sobom i samo jedan može opstati jer ne mogu obojica supostojati u istome svijetu (u tome trenutku Aktović nije svjestan da je izašao iz svijeta čudnog i da se ne nalazi u istome svijetu kao i doktor Kvak):

- Hej! Veleučeni! - začuje gospodin Aktović najednom iz mraka nečiji podrugljivi glas. - Ovako hladno vrijeme, a vi se spremate u vodu. Prehladit ćete se, a možete i hunjavicu navući!

Gospodin se Aktović na taj glas trgao i okrenuo, no bio je takav mrak da nije ništa razabirao.

- Tko si, gade?! - povikao je gospodin Aktović. - Što se skrivaš? Dođi ovamo, ako si junak.

- Pa zar me ne poznaš?! - smijao se netko porugljivo iz mraka. Ja sam onaj što ti je skinuo masku učenosti. Ja sam smrt svih lažnih veličina: doktor Kvak!

»Kvak!« - stresao se gospodin Aktović čuvši to ime, i sve je u njemu zakipjelo. - Lažeš, gade! - viknuo je u mrak.

-Čovjek sa žabljom glavom! To je ipak čudnovato! - mislio je gospodin Aktović gledajući u doktora Kvaka, ali sa njegovih usta nije se više čula ni jedna ljudska riječ. Što je dulje gledao gospodin Aktović, sve je manje razumijevao ovaj neobični slučaj, sve čudnovatije mu je bivalo, a onda najednom stao se nečega sjećati, svijetla neka misao rodila se u mozgu, stala potiskivati sve ostale, i napokon se gospodin Aktović probudio sav u znoju (Donadini 1968: 17).

Grupa fantastičnih motiva koje navodi Todorov vezana je za postojanje natprirodnih bića. Natprirodna bića nadoknađuju nedostatak uzročnosti. Ako ne priznajemo slučajnosti, moramo prihvatiti uplitanje natprirodnih sila (prelazak u fantastično) ili bića za koje tada nismo znali. U ranije navedenom primjeru upravo ova Todorova misao je potvrđena: lik doktora sa žabljom glavom kojoj se gospodin Aktović prvo sablažnjavao, a onda ju je prihvatio da bi se na kraju ispostavilo da je samo sanjao i da smo opet izašli iz svijeta fantastičnog. U noveli je uočljiva shematičnost u iskazu konflikta koji se na kraju razjašnjuje objašnjenjem, da je doktor Aktović taj susret doživio tek u snu.

I u *Doktoru Kvaku* i u *Jakovu Žlebu* groteska zaživljuje s alegorijom, ali se u sljedećoj noveli groteskna vizija svijeta znatno produbljuje.

9.3. Jakov Žleb

Jakov Žleb, ili pohvala patetične ludosti, humanizam doveden *ad absurdum* pretvara se u svoju negaciju (Donat 1984: 39). Ova novela predstavlja oživljenje prostora sna u kojoj groteska prelazi u tragediju.

Donadini ovu novelu započinje s komično-oniričnim naznakama. Ne krije da je njegov junak karikatura pravog čovjeka: on je inkarnacija ludosti koja dovodi do apsurda, pokazujući kako se komičnost očituje na više načina i kako se nelogično predočuje kao logično (Donat 1984: 40):

Jakov Žleb morao je prije ili kasnije učiniti nešto, što će zadiviti sav svijet. Čudnovate misli rađaju se neprestano u njegovom mozgu, a to što on šuti i smijuca se, to je zato što će ih sve jednoga dana iznenaditi. Sad on ide tako rekavši nevidljiv među ljudima. Tko pita zove li se onaj čovjek, što stoji tamo pred onom kućom, Jakov Žleb? Samo maše rukama i žuri se. On ih slijedi s posmijehom na licu.

Na glavi je nosio prilično star halbcilinder, imao je dugačak crni salonski kaput, i cipele cijele, ali pete su se na njima rijetko vidjevale. Pa i mapu je nosio pod pazuhom sa spisima. Čim sve nije suđeno velikim ljudima da se bave! Pogotovo onim velikim podzemnim genijima! (Donadini 1968: 19).

Osnovni konflikt je sadržan u nepodudarnosti junakovih težnji i njihova ostvarenja, nepodudarnosti oblika i sadržaja. Dok se u prethodnim slučajevima pripovjedač služio odstupanjem od prakseoloških normi (pojava vraga, zamjena jave snom), u *Jakovu Žlebu* dominira narušavanje logičkih normi. Analiza novele će dokazati da se pripovjedač služi postupkom logičke inverzije. Želio je iskazati neiskazivo (Donat 1984: 41):

Jakov Žleb nije ljubio! On je mislio. Gorio je od misli. Trošio se kao svijeća. To je eto bila tajna. Na sunce poletjeti izvan dohvata teže. Pronaći jezik za sve ono što u životu postoji, a neizrecivo je, jer zar i drugima ne dolazi katkad da viknu: O harmangar, tiu galdan meo mau!

Težište svih njegovih misli bio je perpetuum mobile: kolo što se vrti u beskonačnost, i to kolo okreće sva kola i kolesa na zemlji, sve željeznice, kočije, brodove, aeroplane: kolo Jakova Žleba. (Donadini 1968: 20).

Donadini u ovoj noveli ne crta karikaturu malog čovjeka kako bi predočio sliku njegove stvarne beznačajnosti i socijalne ništavnosti. *Jakov Žleb* nije samo metafora te socijalne i egzistencijalne beznačajnosti, on je Prometej kojemu je dodijeljena uloga Sizifa, pa mu ne preostaje ništa drugo nego postati Herostrat (Donat 1984: 41). Jakov Žleb je isti kao i ostali likovi Donadinijevih novela, predstavlja čudaka apsurdnog humora. Žleb provodi vrijeme životareći, sve do jednog dana kada pukim slučajem spašava kćer gospodina Hojle. Zauzvrat mu roditelji djevojčice nude što god poželi i on traži mjesto u njihovoj kući. Žleb, nesretan zbog uloge koja mu je dana u toj kući (stalno ga se proziva spasiteljem kćeri, bez obzira na poslove koje je obavljao u kući), počinje osjećati nelagodu i želi otići kako bi njegov socijalni status bio usklađen s unutrašnjim stanjem: *Đavo ga odnio, ima više sreće nego pameti! - govorili su ljudi, a netko bi i ovako uzdahnuo: - I ja ne bi žalio skočiti za nekim u vodu, kad bi znao da ću poslije samo od toga dobro proživjeti čitav život!*

Žleba je strahovito zaboljelo kad je to dočuo. To, što je on izvukao Ivu, to je bilo posve neznatno djelo prema onim izumima kojima će on zadužiti čovječanstvo. Kako su onda mogli da mu onako nešto prigovore! (Donadini 1968: 22).

Njegov mir je poremećen, bio je sputan. Činilo mu se da ga svi gledaju s prezirom i smatrao je da treba ponovno steći priznanje kod ljudi te iz tog razloga odlučuje ponovno spasiti malu Ivu:

Recimo da je gurne u vodu, skoči za njom i roni ali dugo, mnogodulje nego što obično čovjek može da izdrži pod vodom. Oni odozgora gledati će prestravljeni što on tu radi i zadivit će se kako opasno djelo izvodi. Nadprirodno kao perpetuum mobile!

Iva koracala je uz rub vode i ako je gurne, činiti će se to kao da se posve slučajno skliznula i pala u vodu. Još dva koraka i dolazilo je najdublje mjesto. Sad se brzo morao odlučiti. Nije se moglo čekati. Žleb ju je gurnuo. Iva je kriknula i pala u vodu, a još isti čas skočio je za njom Žleb.

Sa balkona začuo je strahoviti krik. Kao obezglavljeni potrčali su gospodin i gospođa Hojla, s balkona, no kad su došli na rub ribnjaka, ništa se još nije pomolilo iz vode! Sekunde, časovi, napokon je i sat prošao, a da se iz vode nije ništa javilo.

Tek pred večer došli su sluge i tražeći dugo po dnu vode s dugačkim motkama izvukli Jakova Žleba, koji je još i tada grčevito stisnutom šakom držao za kosu malu Ivu. (Donadini 1986: 24).

U analiziranoj je noveli ponovno prepoznatljiv apsurd između smiješnog i tragičnog. Donadini komično prihvaća kao realnost i kao sredstvo razgolićenja protuslovlja što ih nalazi i u društvu i u čovjekovu duhu. Iako neintencionalno, Donadini u tim pričama dotiče iracionalno u čovjeku i u društvenim institucijama i organizaciji života suvremena čovjeka (Donat 1984: 43).

9.4. Dunja

Dunja je podulja erotsko-fantastična novela, koja je nastala kao plod jedne neuslišane i nerealizirane ljubavi koja je dovela do razvrgnuća zaruka, može se

motriti kao prostor piščeva sazrijevanja, kao najmjerodavniji poligon uvida u intenziviranje senzibiliteta i stanovitog usavršavanja pripovjedačkog percipiranja. Puna autobiografskih elemenata, Donadinija tjera na aktivnu ulogu ove novele**.** Njega bol nije naučila plaču i on u sebi uzgaja demone osvete, njegova patnja nije žudnja za esencijom, već i za egzistencijalnim smislom postojanja (Donat 1968: 9).

Fabula *Dunje* gradi se oko lika nesretnog slikara, mogli bismo čak reći i boema, koji životari na margini društva. Njegove slike nikoga ne zanimaju, sve dok se jednog dana ne pojavljuje novinar Anton. Do njegove pojave, imao je samo jednog prijatelja, Jakova. Jakov mu je služio kako bi ga ponizio i dokazao vlastitu superiornost: *Moj prijatelj bio je visok, mršav, plav i veoma plah mladić. Zakukuljen sam u se. Do kraja razorenih živaca. Stvorenje koje nije bilo moćno ni jedne jače emocije u životu. Ja sam jedini bio koji sam mogao da probudim nešto u toj mrtvoj duši. Zato je sav ovisio o meni. Ja sam to znao i uživao sam u svojoj moći. Po čitave dane provodio je kod kuće zakopan među knjigama ili ležeći bez misli na divanu, i to je bilo pravo čudo, ako mi je koji put uspjelo da ga odvučem u kavanu, na koncert ili u kazalište. Ponašao se onda kao da je zabasao. U kući prolazili su mu monotono dani kraj mušičavog oca, nekog poštanskog činovnika, i majke, histerične žene, od koje je baštinio živčanu bolest.*

Mene je k njemu privlačilo što me je iskreno štovao. I njegovi roditelji znali su koliko on o meni ovisi i susretali su me s osobitim štovanjem i simpatijama.

On je bio tako slab, prozračan, krhak, šutljiv i bez individualnosti, da sam se u njegovu društvu osjećao kao u samoći. (Donadini 1968: 43).

U njegovu životu se pojavljuje vrag: *Jednog dana susretnem ja isto takvu sotonu u Zagrebu. Ah! Divni oni romantični dani* (Donadini 1968: 29). Jakov se

podsmjehuje slikarovu demonu te tvrdi kako se radi o utvari. Slikar se nadalje predaje očaju u koji ga je doveo životni neuspjeh:

Već tjedan dana živim o kavanskoj bijeloj kavi i čajevima. Rublje nisam promijenio već četiri tjedna. Uvijek kad prolazim mimo praone, pređem na drugu stranu pločnika. Bojim se, sad će me zaustaviti ona pralja. Već dva mjeseca nisam joj platio. A dugujem joj tek nekoliko kruna. Kaput mi je pun masnih mrlja. Pala su mi dva puceta. Šešir mi se prošupljio od mnogog pozdravljanja. Noću nisam bio u atelieru. Luđački se bojim izmišljati nove isprike gazdarici. Spavao sam na klupi u parku. Što sad? Još malo pa ću početi pisati u socijalističke novine. Eto, samo toga me je strah. Samo to bi me ponizilo.

Ali uzalud! Svaki dućanski izlog s delikatesama diže u meni prosvjed. Moja fantazija ne radi ništa drugo nego otvara kutije sa sardinama. Pijem kavu s prekrasnom ženom u jednoj sjenici. Kupam se. Ona mi se smiješi. Zagrlila me. Pušimo jednu cigaretu. Najprije povuče ona jedan dim, onda ja. Malo smo se umorili. Idemo na jagode. Glava mi je na svilenom jastučiću. Ne! Ona leži na divanu. A ja na podu kraj nje na krznu. Nehajno mi pruža svoju raskošnu golu ruku. A ja ljubim te bijele prstiće. Izgrist ću ih. Mirišu svježinom. Dijamant na prstu hladi mi usnice.

Prašina, sparina. (Donadini 1968: 42).

Nakon pojave Antona, novinara koji mu priređuje izložbu slika, junak iznajmljuje vilu u predgrađu te se zaljubljuje u Dunju. Dunju preotima Jakov, biće koje mu je inferiorno. Ostaje patnja:

Ona je bila jedina ljubav u mom životu. Ja nisam mogao da podnesem tu ljubav. I zavarao sam se. Izmišljao sam užase. Sad je sve gotovo.

Ja više ne mogu da stojim pred slikom. U meni nema više snage da povučem jedan potez. Kad sam slikao, govorio sam. Sebi. A mogu li još jednu riječ da kažem? Čemu? Zašto?

No zašto bar boli nema u mojoj duši? He! He! Kao da to ne bi bilo mnogo.

Zar sam je uistinu ljubio?

Zašto u meni nema tuge što više ne mogu da slikam, i čežnje da se osvetim Jakovu. (Donadini 1968: 67).

Jakov je simbol (ličnost) koja predstavlja samodestrukciju, potrebu za opijatima i neuspjeh. On je podsjetnik protagonistu na sve njegove demone. Zaboravlja na Jakova prilikom uspjeha (izložba slika), ali je i dalje svjestan da taj dio njega postoji (tijekom svoje izložbe, sretan i ne misleći na Jakova, kasnije ga primjećuje kako sjedi u kutu prostorije). Trauma konkretnog doživljaja traži načine da zaraste a analiza duše jedna je od najprikladnijih načina. Donadini se vješto služi svim mogućnostima što mu ih taj postupak pruža, pa se s jedne strane približuje psihoanalitičkom promatraju, a s druge niže arhetipsku topografiju služeći se modelima i metaforama. Poražen, njegov junak promatra svijet što promiče ispred kavane u kojoj sjedi i traži objašnjenje u svom porazu. Utočište nalazi u ironiji:

Pakosno sam upirao ironični pogled u njihove oči i govorio im: Vi ste sretni, vi hoćete, jer ste ograničeni, a da znate ovo što ja znam, ne biste ni vi ništa htjeli. Mrzilo bi vas otvarati usta i reći nekome: da ili ne. Ja znam. Ja vam se smijem. (Donadini 1968: 40).

Junak je Donadinijeve fantastične romance invalid ljubavi, on se osjeća sakatim. Egzistencijalno stanje svojom slikom odgovara fizičkom stanju. Uspostavlja se relacija duša-tijelo. Pisanje se u tom slučaju poistovjećuje s inventarom duše, s popisom objektivnih korelativa. Ta emocionalna usahlost iznutra i fizička

rastrojenost, bijes, bunt i mržnja na sve što ga okružuje određuje junaka (Donat 1984: 55).

Donadinijev je junak bolestan i ta bolest je zapravo stanje duha i pita se odakle mu ta bolest. Odgovor nije retoričke naravi, plod je autoanalize, poniranje u sama sebe (Donat 1984: 56). Prema Freudu, ljubav je čežnja za zavičajem i upravo iz toga razloga u *Dunji* protagonist toliko traga za svojom ljubavi koju na kraju i gubi. Zbog idealizacije, zbog potrebe pripadnosti dolazi do ludila lika.

Pišući *Dunju*, Donadini je imao potrebu da dio svoje intimne sudbine stavi izvan domašaja smrti. Tema pripovijedanja postala je analiza jedne ustreptale svijesti kojoj vanjska zbivanja predstavljaju samo sjenu unutrašnjih duhovnih treptaja, njihovu simboličku projekciju. Uspomene tako prestaju biti vlasništvo fantazijskog, one postaju dio egzistencije okrenute smrti. I tako hrabro sučelice povijesti, Donadini počinje opet obožavati jedan fantom, jednu imaginarnu ženu, jednu nerealiziranu ljubav. Svijet nije mjera njegove čežnje, patnja postaje opravdanje njegovom postojanju. Reminiscencija na jednu konkretnu ženu, na konkretnu ljubav postaje stvaralački plodna (Donat 1968: 324).

Donadini piše: *Moju sotonu - koju danas iskreno sažalijevam; povero diavolo- upoznao sam u kavani. Bila je to, dakako, moderna sotona. Čedna i siva. Uvijek elegantno sivo odijelo, sive rukavice, sive cipele. Blijed, prekrasno blijed. Velike crne oči, pune ironije. Mefistofelski zavijene obrve. Tanke ispijene jezuitske usnice i pokvareni zubi. Visoko čelo i kosa natrag začešljana poput đavolske perjanice. Hodao je uvijek malo pognut. Mogao je da popije neobično mnogo rakije, premda ga nikad nisam vidio pijana. Njegove riječi siktale su od ironije. Pričinjao mi se kao lutka. Nikad ga nisam čuo ni uzdahnuti.*

To je on, a s druge strane ja, naivan kao dobri Hoffmannov brat Medardo. Najviše je na me djelovalo njegovo neobično uvjerenje s kojim je govorio. Kod prvog našeg susreta nazvao me je packalom. Ta iznenadna zaušnica načinila me

je neizrecivo djetinjastim. Kušao sam parirati. Nije mi uspjelo.“ (Donadini1968: 33).

U *Dunji* ponovno susrećemo tamni svijet i u njegovu središtu jednu personalnu dramu u kojoj duša postaje najjasnije ogledalo prirode (Todorov spominje ogledalo kao jedan od elemenata fantastike zbog nemogućnosti pronalaska granica). Donadini piše o ljubavi umjetnika koji ne može razlikovati predjele stvarnosti od predjela sanjarenja. *Dunju* karakterizira ezoteričnost i sanjarenja protagonista. Donadini u ovom proznom djelu oblikuje svoj ekstatični zov za ženom svojih sanjarija, a ne za osobom koja je bila njegova zaručnica (Donat 1968: 326).

Narativna struktura *Dunje* je složenija od ostalih novela. U njoj se neprestano izmjenjuje lirska arabeska sa slikama uspomena, meditacija, pa čak i doslovnog fotografiranja. U Dunji nalazimo elemente stilske shematičnosti u kojima prevladava vanjski princip nizanja događaja, kadrova, sekvenci, a s druge strane nalazimo na svjesnu potrebu da se stvore takvi odnosi koji bi jedno značenje multiplicirali (Donat 1968: 326).

Pisana u maniri ispovijedne romance, *Dunja* svojim tematskim značajkama i narativnim sposobnostima otkriva svoju utemeljenost već u autorovoj prvoj rečenici *Kako se sve to moglo meni da dogodi?*; u njezinoj autentičnosti, u gustoj mreži ključnih riječi i pojmova oko kojih se plete tekstura cjeline. Neosporno je da je *Dunja* erotska priča. To ne potvrđuje samo tema o propalim zarukama, nego i dokazi koje nalazimo u slikama i odnosima među likovima. Unutar tih prikazanih odnosa, koji su posljedica raskida, ljubavnog neuspjeha, Donadini pronalazi slobodan prostor da iskaže suvremenost svog spisateljskog senzibiliteta. Potvrdu nalazimo u samom tekstu gdje protagonist ispovijeda svoj doživljaj dvojnika koji ga muči jer mu ne dopušta da ga prepozna i identificira kao Ja koje je postalo Drugo (Donat 1984: 50). Slikar, pripovijedač u *Dunji*, bori

se protiv očaja koji ga je obuzeo, izjeda ga solipsizam potekao iz samopromatranja. Zatočen je u ljušturi sjećanja s kojima se suprotstavlja nesreći. Na putu je da se uvuče u jazbinu i na kraju ostaje zatočen u vlastitom mraku (Donat 1984: 50). Fantastično se prikazuje karakterističnom popratnom pojavom, mitom o umjetnosti i snom o inkarnaciji. Neprestano se prožimaju i rađaju specifične romantične sekvence u kojima je svaka pripovjedačeva vizija plod ravnopravnog sudjelovanja užasnog i idiličnog, sakralnog i dijaboličnog, moralnog i opscenog (Donat 1986: 107). Sva zbivanja u tim fantazmagoričnim svijetovima nisu plod neke duševne neurednosti, već pokolebane ravnoteže između događaja u biću i zbivanja u stvarnosti; one su plod halucinantne povezanosti odvojenih fenomena u doživljajne cjeline (Donat 1986: 108). U ovoj noveli Donadini ne može do kraja uživati u evociranju vremena kao jedinog prostora egzistencijalnog postojanja nego on mora dramatizirati jer je uvjeren da jedino tako može stvoriti opravdanje za sve one vanjske, kao i one unutrašnje, konflikte koji razdiru njegove ličnosti (Donat 1968: 316).

U *Ludim pričama* možemo reći da mladi pripovjedač problematizira ljubav, ali ono o čemu piše nema veze s pravom ljubavi. U *Dunji* se suočavamo s drugačijom vizijom: ironični mladić koji se igrao s vatrom ljubavi se opekao. Premda nije sklon slijepo vjerovati obmanama ljubavi, uvjeren je da bi iz tog osobnog iskustva mogao saznati nešto o temi romantizirane poetike i demonizma ljubavi. Zato i pokušava objektivno razjasniti jedno subjektivno stanje, jednu etapu svog životnog puta. Polazi od sukobā u kojima treba tražiti motive raskida: odnosno od raskida koji bi možda mogao objasniti stanje duha, tj. očaj. Očaj je proizveo knjigu prožetu iskustvom i analitikom postojanja. Zatočen u očaj s kojim se sukobio, Donadini stvara realnost u koju pokušava unijeti ne samo iskustva svojih čitanja, nego i svoje životno iskustvo. Počinje registrirati etape svoje pustolovine kao kroniku strasti koja je izgubila nadu te se pretvorila u kroniku mržnje (Donat 1984: 59). Na kraju zaključuje, tj. dopušta

sam sebi mogućnost izmišljenih likova; izmišljene ljubavi jer je volio zato što je morao voljeti: *I moje slikarstvo, i Jakov. Bili su poput Dunje, samo fantazmagorija*. (Donadini 1968: 67). Jedino pitanje koje preostaje je to jesu li svi ti likovi, uključujući Dunju i Jakova, stvarni likovi ili predstavljaju samo unutarnje ličnosti, odnosno borbu protagonista sa samim sobom. U noveli *Dunja* razvidna je opreka duša/ tijelo u liku protagonista. Tjelesni i duhovni svijet se prožimaju; njihove temeljne kategorije uslijed toga su modificirane.Vrijeme i prostor natpridornog svijeta, kako su oni opisani, nisu vrijeme i prostor svakodnevnog života (Todorov 1987: 122). Kao što je već navedeno, junak je invalid ljubavi, on se osjeća sakatim. Egzistencijalno stanje svojom slikom odgovara fizičkom stanju. Uspostavlja se relacija duša-tijelo. Pisanje se u tom slučaju poistovjećuje s inventarom duše, s popisom objektivnih korelativa. Ta emocionalna usahlost iznutra i fizička rastrojenost, bijes, bunt i mržnja na sve što ga okružuje određuju junaka.

Sekularizirajući ludilo, društveni revolt, tragični osjećaj nemoći, neostvarenu ljubav koju pretpostavlja ostvarenoj idili, razvrat moralnosti, Donadini mističko uzdignuće iznad društvenih normi ostvaruje u reverzibilnom slijedu. Njegovo doživljavanje, njegova pripovjedačka gesta su neposredniji, dok je moralno, tjelesno i duhovno propadanje intenzivnije. Donadini premeće predmetom svog obožavanja bijelu kršćansku mistiku u crnu mistiku dijaboličara i erotičara, impregnirajući je tajanstvenostima fantastične priče i tako sekularizira manje ili više sve ono što se nalazi u samim graničnim prostorima književne problematike. U Donadinijevoj prozi imaginacija zla postaje ekvivalent dominantnog egzistencijalnog osjećanja, ali ona u isto vrijeme postaje retoričko sredstvo pa se taj dominatni osjećaj izražava na što prikladniji način. Upravo zato kod Donadinija uvijek dominira reverzija osjećaja, on zamjenjuje zlo dobrim, moral nemoralom. Kao i mnogi pisci katastrofičke vizije svijeta, on pokušava prodrijeti iz zla i dobra i u tom nastojanju putevi njegove imaginacije

su uvijek jednostavni i avangardistički kako bi se i moglo pretpostaviti obzirom da ih je birao pisac koji stoji u snažnoj opreci s tradicijom realističke proze i koji se u nekoliko navrata, čak i deklarativno, izjašnjavao u prilog ekspresionizma, pokreta koji je utjecao na hrvatsku ratnu i poslijeratnu književnost (Donat 1968: 306).

10. ELEMENTI FANTASTIKE U NOVELAMA ULDERIKA DONADINIJA

U cjelokupnom Donadinijevom novelističkom stvaralaštvu, glavna poveznica je ironizacija. Osim toga, sve novele imaju identične likove, identične simbole. Autodestrukcije, unutarnja previranja likova, borbe sa samim sobom, iracionalni svijetovi, fizičko osvješćivanje patnje i materijaliziranje iste (u demoniziranim likovima). Tipiziraju ga camusovske situacije: bezrazložni činovi, iracionalni i nemotivirani postupci, interderminizam, svijest o besmislu, samoubojstvo, oslobođenje od zakona i konvencija, pobuna protiv društvene stege.

Ulderiko Donadini je pisac tragične vizije života, pisac koji pripovijedajući povijest svojih iskustava ispovijeda bol poniženog i uvrijeđenog čovjeka (Donat 1968: 307). Donadini postaje glasnikom apoteoze pada, jednog mističnog obožavanja zla i apsolutne deziluzije čovjeka (Donat 1986: 308). Kroz sve novele se provlači Donadinijeva težnja negativnim kategorijama (postaje kultivirano stanje). Ona je prema njemu mogla jedina izraziti ono što ostaje vrijedno i dostojno književnosti. U tom izboru po srodnosti, Donadini nije nalazio podršku u sebi samome, u slikama koje su ga neprekidno i intenzivno opsjedale, nego je iste poticaje pronalazio u lektiri sotonista i dekadenta. Sve to usmjerava ovog pisca prema putevima koji vode crnoj književnosti, dakle onim predjelima gdje se susreću lemuri, gdje svaki pogled otkriva promiskuitet između opscenog i neuravnoteženog koji živi u gorgonskom zagrljaju (Donat 1968: 306). Već od onog burlesknog skoka u provaliju u noveli *Đavao gospodina Andrije Petrovića*, pa do gotovo bezrazložnog čina *Jakova Žleba*, osjeća se ono za Donadinija karakteristično iskušenje opasnog, nepoznatog kojeg možemo protumačiti na više načina, ali ipak uvijek ostaje jedna od dominantnih preokupacija i modaliteta iskušenja nepoznatog, neizrecivog,

neobjašnjivog, koje se u njegovu opusu nalaze u širokoj skali od malih feljtonističkih formi, koje se uglavnom oslanjaju na poetizaciju kao način lirskog objektiviranja i ne predstavljaju nikakvu inovaciju u odnosu na primjerice Matoša (Donat 1968: 307). Donadini u svojim novelama ne traži viziju utopije jer nije pjesnik nade, ali polazi od toga da svijet mora biti izmijenjen (Donat 1968: 210). U *Dunji* i *Đavlu gospodina Andrije Petrovića* pronalazimo najsugestivnije stranice ovog pisca nadarenog da uoči dramsko i u društvenom i u metafizičkom čovjeku jer opisuje ono što je iznad svake realnosti, ono čega nema u iskustvenoj stvarnosti. Donadini je pokušao dati vlastitu formulu mističkog voluntarizma koji vodi oslobođenju. Ta sloboda bila je za njega uvijek nužno ekstatična, ponekad je značila i pad u naturalizam, ali je ona ipak najčešće predstavljala mistični uzlet prema egzistencijalnoj problematici (Donat 1968: 315). Kao što je već navedeno, Donadini s jedne strane pokušava prihvatiti tradiciju, ali tako je i s druge strane pokušava osporiti što analiza potvrđuje.

U većini novela su okoliš i atmosfera stalno morbidni, a to se realizira stalnim sivilom i osjećajem beznađa. Primjerice, u noveli *Dunja* okoliš je u cvatu samo kada nam pripovjedač spominje Dunju. Izuzev ljubavnih osjećaja koji tjeraju prirodu da cvate, okoliš je depresivan i siv kao što su i sami likovi koji predstavljaju jedan od fantastičnih elemenata, tj. povezanost unutarnjih stanja likova s okolišem.

Dekorativnost i sceničnost opisa postupno zamjenjuje sve oštrijim isticanjem događaja, psihološkim konstatiranjem i težnjom da traži paradoks u slici svake pojedine ljudske naravi. Uvjeren je da se naš svijet može shvatiti samo ako vidljivo kompletiramo nevidljivim, moguće nemogućim, stvarno nestvarnim, um ludilom (Donat 1984: 28). U svim njegovima novelama (posebice u *Dunji*) nalazi se inovatorska jezgra Donadinijeva stvaralaštva; u njima je nazočan proces koji mu je osigurao ulogu moderniste i obnovitelja u sklopu hrvatske književnosti dvadesetih godina. U svim tim proznim djelima kao bitna

komponenta stvarnog pojavljuje se fantastično. U *Đavlu gospodina Andrije Petrovića*, *Doktoru Kvaku* i *Jakovu Žlebu* (isključivši četvrtu novelu, *Dunju*), Donadini se definitivno odriče dekorativnog simbolizma, lirske mekoće i retoričkog nijansiranja te se primiče književnosti groteske (Donat 1984: 28). Likovi iz Donadinijevih novela, pripovijedaka i romana, iako katkad bili samo tek skicirani, odnosno fragmentarni, zrcale u sebi bljeskove istinske stvaralačke intuicije u mraku konvencionalnog i standardnog pisanja (Donat 1968: 317).

Poetika groteske, razvidna odmah u prvoj noveli *Đavao gospodina Andrije Petrovića* ne manifestira se samo unutar sklopa preobrazbe sotone: groteskna stilizacija još je očitija u *Doktoru Kvaku* i *Jakovu Žlebu*. U njima se upoznajemo i s humorističnim darom Donadinija. Tipološki gledano, junaci su se sada preobrazili u maske, njima je već unaprijed namijenjena sudbina karikatura (Donat 1984: 36). Prema Freudu, likovi već unaprijed imaju zadane, tragične sudbine. Donadini vrši odmak od uobičajenih dijaboličnih likova te demonske figure transformira u humoristične (mogli bismo reći i realne) likove.

Donat uvodi pojam *intelektualnog flagelanstva* za koji smatra da ga posjeduju svi Donadinijevi likovi: *Ja imam svoju bol. A svaka moja bol tone u strast. Moje sve je nad govorom. Neću svoje osjećaje da probadam riječima. Ja znam kako se svako zlo pretvara u himnu,* citat je iz novele *Dunja* (Donadini 1986: 33).

U Donadinija je riječ o doslovnom uronjenju u Ja koji je na putu u ludilo kao potpuno odsustvo svijesti jer se njegovi junaci sudaraju sa svojim Drugim, svojom sviješću. Donadinijevi likovi u svim novelama izgledaju jednako što dokazuje tezu da je prvenstveno psihologizirao likove, fizički izgled nije bio bitan u tolikoj mjeri, odnosno, svi likovi su imali crni kaput, izrabljene cipele, cilindar te tim motivima potvrđuje jednoličnost. U svim novelama Donadini na kraju fabule ostaju nedorečen: ili je završava samoubojstvom ili ostavlja čitatelju da sam zaključi što se dogodilo s protagonistom. Kod Donadinija se ne pojavljuju klasični motivi fantastike poput leševa, povratka mrtvih i duhova,

Donadini *das Unheimliche* pruža čitatelju putem demoniziranog lika koji je uvijek u obliku đavla.

Fantast napušta prirodu iz puke samovolje, iz potrebe da se što neobuzdanije prepusti svojeglavosti požude i hirovima mašte. Baš zato jer fantast prirodu ne zlorabi, nego se koristi njezinom slobodom, fantastična se književnost razvija iz sposobnosti koja je sama sebi vrijedna štovanja i beskrajno se može usavršavati; konačno se ruši u beskrajnom padu u bezdanu dubinu i može završiti samo potpunim uništenjem konkretnog (Donat 1986: 104).

11. ZAKLJUČAK

Lude priče svjedoče o tome kako je sazrijevao pisac Ulderiko Donadini i kamo je krenuo kada je prevladao i napustio početnu lektiru. Ekspresionistička groteska vrebala je iz blizine, a *Lude priče* će u godinama koje dolaze dobiti svoga neobičnog autora, piše Ivica Matičević u pogovoru *Ludih priča* 2008. godine. Ulderiko Donadini pokušao je nakaznost društva, poremećaj duhovnih i moralnih vrijednosti unijeti u fokus svog stvaralaštva. Ovaj pokušaj da se pronađe što izvornija mogućnost stapanja kontemplacije s životom društvene akcije nije ostao izvan književnosti. On povezuje ideju o romantičnom, pobunjenom čovjeku sa slikom izopćenog pojedinca (Donat 1968: 331).

Zaključujemo da, kao prvo, fantastično u čitatelju izaziva poseban učinak, strah ili užas, ili jednostavno radoznalost što druge vrste i oblici književnosti, u većini slučajeva, ne mogu. Drugo, fantastično služi naraciji, ono drži u neizvjesnosti. Prisutnost elemenata fantastike naročito organizira zaplet. Na kraju, fantastično na prvi pogled ima tautološku funkciju, ono omogućuje opisivanje fantastičnoga univerzuma, a taj univerzum ne postoji zbiljski izvan jezika. Opis i opisano ne razlikuju se (Donat 1986: 116).

Ulderiko Donadini u svojih je nekoliko knjiga proze, drame i eseja ostavio ne samo svjedočanstvo o svom sudjelovanju u jednom burnom razdoblju hrvatske književnosti, kojemu je i sam davao određen ton, nego je u tim djelima nejednake umjetničke snage nagovijestio otvorenost prema mnogim dubljim i značajnijim problemima no što ih je sam mogao ostvariti djelima (Donat 1984: 10).

Cilj je ovog rada bio dokazivanje i izdvajanje fatastičnih elemenata u novelama Ulderika Donadinija. Analizom smo došli do zaključka da sve četiri interpretirane novele, ne samo da sadrže fantastične elemente, već da su

elementi fantastike ti koji novele čine cjelovitima i smislenima. Sve četiri novele prožete su sličnim fantastičnim elementima (demonizirani likovi, paradoksalna ironija, motiv osamljenog pojedinca na margini društva, psihologizacija likova i unutarnje borbe likova) te u konačnici rad možemo zaključiti sintagmom Branimira Donata: *Da bi se došlo do smisla, treba prekoračiti prag razumnog* (Donat 1984: 43).

Ključne riječi

Ulderiko Donadini, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Sigmund Freud, fantastika, ekspresionizam, avangarda, utopijski svijetovi, parabolična ironija, lik, groteska, novela, ironizacija, tragičnost.

Sažetak

Rad se sastoji od dva dijela. U prvom dijelu se navode teoretičari koji se bave fantastičnom književnošću i svaki od njih iznosi svoje teze (od kojih se neke poklapaju). Određene teze su u ovome radu interpretirane te su povezane s drugim dijelom rada, analizom fantastičnih novela Ulderika Donadinija. Navedeni su fantastični elementi koji se javljaju u proznom stvaralaštvu kako bi se lakše izdvojila simbolika fantastičnih elemenata Donadinijevog novelističkog opusa. Interpretirane i analizirane novele su *Đavao gospodina Andrije Petrovića*, *Doktor Kvak*, *Jakov Žleb* i *Dunja*.

11.LITERATURA

Izvori:

1. Donadini, Ulderiko, *Izabrana proza*, Vinkovci, Riječ, 1997.
2. Donadini, Ulderiko, *Lude priče*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2008.
3. Donadini, Ulderiko, *Novele, romani, drame, kritike i eseji*, Zagreb, Znanje Zagreb, 1968.

Literatura:

1. Donat, Branimir, *Hodočasnik u labirintu*, Zagreb, August Cesarac Zagreb, 1986.
2. Donat, Branimir, *Ulderiko Donadini*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1984.
3. Freud, Sigmund, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb, Scarabeus-naklada, 2010.
4. Matijašević, Željka, *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/ Hyde*, Zagreb, Leykam international d.o.o., 2011.
5. Sartr, Žan- Pol, *Šta je književnost* u *Izabrana dela*, ulomak *Aminadab*, Beograd, Nolit, 1981. str. 209-223.
6. Špoljar, K. *Mirno i nespokojno:eseji i kritike*, Zagreb, Ex libris, 2009.

Časopisi:

1. Baković, M., *Donadini i Sudeta: antipodi iste bolesti*, Marulić 5/42, (2009); str. 867.
2. *Ekspresionizam i hrvatska književnost*, posebno izdanja časopisa Kritika, svezak 3, Zagreb, 1969**.**
3. Krleža, M., *Fantastika – neutaživa moć ljudskih instikata*//Podravski zbornik, 31 (2005); str. 351-360.
4. Mihaljević, N., Vukčević, H., *Vražji darovi Arturu Grafu i Ulderiku Donadiniju: Fanstastična novela pred iskušenjem*. //Riječ, časopis za slavensku filologiju, god., svezak 3 (2009); str.145-149.
5. Milanja, C., *Ulderiko Donadini i ekspresionizam*: ekspozitorni tekstovi i pjesnički diskurs. // Republika. 51(1995), 3/4; str. 105-119.
6. Nevistić, I., *Ulderiko Donadini : studija o književnom razlomku*. Zagreb : Naklada Vijenca, 1925.
7. *Romani Ulderika Donadinija*// Forum, knjiga XLIII, broj 4/6 (1982.), godište XXI; str. 986-1020.
8. Šicel, M., *Ekspresionistički elementi u "Ludim pričama" Ulderika Donadinija, Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*//zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem / [glavni urednik Cvjetko Milanja] (2002.); str. 65-74.
9. Vrga, B., *Ulderiko Donadini u Petrinji*. // Generacije. 4(1994), 6; str. 42-50.

Internetski izvori:

1. Franić, A., *Hrvatski biografski leksikon*, 1993. Preuzeto s: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5195, (11.prosinca 2015. godine)
2. Jentsch, E., *On the psychology of the Uncanny*, 1906. Preuzeto s: http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf, (5. prosinca 2015. godine)
3. Maštrović, T., *Ulderiko Donadini kao dramatičar*. Preuzeto s: hrcak.srce.hr/file/148226, (2.prosinca 2015. godine)
4. Rogić-Musa, T., *Utopijska slika svijeta u manifestima Ulderika Donadinija*. Preuzeto s: http//:hrcak.srce.hr/file/115853, (5. prosinca 2015. godine)