

Fantastični aspekti bugarskog književnog dijabolizma

Mandarić, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:529803>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-14**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Jezično-prevoditeljski smjer

FANTASTIČNI ASPEKTI BUGARSKOG KNJIŽEVNOG DIJABOLIZMA

MAGISTARSKI RAD

15 ECTS BODOVA

Studentica: Lucija Mandarić

Mentorica: doc. dr. sc. Marijana Bijelić

Zagreb, rujan 2021.

Studentica: Lucija Mandarić

Mentorica: doc. dr. sc. Marijana Bijelić

U Zagrebu 15. srpnja 2021.

Izjava o neplagiranju

Ja, Lucija Mandarić, kandidat/kinja za magistra/u južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija.

Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

POTPIS
Lucija Mandarić

Sažetak

U ovom se radu analiziraju fantastični elementi bugarskog književnog dijabolizma u književnom stvaralaštvu četiriju autora: Svetoslava Minkova, Vladimira Poljanova, Čavdara Mutafova i Georgija Rajčeva. Prvi je dio rada teoretski te raščlanjuje što je to što fantastiku čini fantastičnom, a zatim promatra i nastanak književnog dijabolizma. Promatra se i način na koji je dijabolizam došao na bugarsko tlo te koje ga teme sačinjavaju. Drugi dio rada čini raščlanjivanje navedenih tema, njihova analiza u sklopu opusa autora i komparativna analiza arhetipskih likova i strahova koji prožimaju bugarsko društvo ranog 20. stoljeća.

Ključne riječi: fantastična književnost, dijabolizam, bugarska književnost, fantastični elementi

Fantastic aspects of Bulgarian literary diabolism

Summary

This paper analyzes the fantastic elements of Bulgarian literary diabolism in the literary work of four authors: Svetoslav Minkov, Vladimir Polyanov, Chavdar Mutafov and Georgi Raychev. The first part of the paper is theoretical and analyzes what makes fantasy literature fantastic, and then observes the emergence of literary diabolism. The way in which diabolism came to Bulgarian soil and the topics that make it up are also observed. The second part of the paper consists of a dissection of these topics, their analysis as part of the author's oeuvre and a comparative analysis of archetypal characters and fears that permeate the Bulgarian society of the early 20th century.

Key words: fantasy literature, diabolism, Bulgarian literature, fantastic elements

Sadržaj

Sažetak	3
1. Uvod	5
2. Što fantastiku čini fantastičnom?.....	6
2.1. Antimodernističke tendencije i pisanje pomoću stare poetike	11
3. Dijabolizam kao mehanizam suočavanja sa samim sobom.....	20
3.1. Dijabolični književni likovi ili kako nadvladati svoje strahove.....	23
3.2. Teme koje prožimaju bugarski dijabolizam ili što to zapravo muči Bugare?	26
4. Dolazak na bugarsko tlo	28
5. Dijabolisti ukratko	30
5.1. Svetoslav Minkov.....	30
5.2. Vladimir Poljanov	31
5.3. Čavdar Mutafov.....	32
5.4. Georgi Rajčev.....	33
6. Glavne tematske linije bugarskog književnog dijabolizma.....	34
6.1. Smrt	34
6.2. Dvojniki.....	40
6.3. Drugi ili stranac.....	48
6.4. Znanost i roboti	53
6.5. Karneval	59
6.6. Ikone.....	62
6.7. Selo.....	64
6.8. Žena, žensko tijelo i ženska pojava.....	66
7. Zaključak	74
8. Literatura	77

1. Uvod

U radu ću analizirati fantastične elemente bugarskog književnog dijabolizma. Odabrana su prozna djela reprezentativna književnom pravcu, kako kvantitativno tako i kvalitativno. U sklopu dijabolističke struje pojavljuju se pisci kao što su Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov, Čavdar Mutafov i Georgi Rajčev.

Prvi dio rada obuhvaća teorijsku razradu. Raspravljat ću o žanrovskom određenju fantastične književnosti, njenim definicijama i temama. Iznijet ću pregled evolucije Sotone kao književnog lika iz kanona religije u imaginarij ludizma modernog doba. Također, istražiti ću i procese koji su utjecali na samu pojavu književnog dijabolizma u Bugarskoj. Navedeni procesi povezuju i književne i društvene pojave. Odražavaju se i u tematskim linijama bugarskog književnog dijabolizma koje obuhvaćaju smrt, dvojnika, stranca, robote i znanstvene eksperimente, karneval, ikone, selo i ženu.

Drugi dio rada obuhvaća poglavlja unutar kojih ću analizirati odabrana djela pojedinih autora. U sklopu svakog poglavlja raščlanjivat ću dijabolične elemente i analizirati njihovu fantastičku ulogu. Svrha je ovog rada analizom otkriti koji su elementi zajednički u tadašnjoj književnoj svijesti i na koji način ih svaki pojedini autor prenosi u svoje književno djelo.

Na kraju se rada nalaze zaključak i popis literature.

2. Što fantastiku čini fantastičnom?

Odluči li moderni čitatelj u današnjem svijetu uploviti u fantastične vode, pružaju mu se svakojake mogućnosti – od bajke, basne, fantasy romana do znanstvene fantastike. Razgranatost mogućnosti odabira ostavlja dojam kako je ono fantastično uvijek postojalo u književnosti, u jednom ili u drugom obliku. I to je istina. Fantastični su elementi kroz povijest prožimali cjelokupnu ljudsku djelatnost. Prije pojave pismenosti priče su se prenosile usmeno te je neizbježno da su neke od njih sadržavale ili folklorno ili vjerski fantastične elemente kojima su privlačile pažnju slušatelja. Ni likovna umjetnost nije pošteđena prodiranja fantastičnih elemenata. No, je li dovoljno da djelo sadrži fantastične elemente kako bi se klasificiralo kao inherentno fantastičko? Kao što nije dovoljno da djelo sadrži elemente realizma pa shodno tomu bude klasificirano kao realističko, nije dovoljno ni da sadrži fantastične elemente kako bi bilo fantastičko. Premda unutar moderne fantastične književnosti imamo dojam da postoje jasne odrednice koje odvajaju pojedinu književnu vrstu od druge, u teoretskim raspravama nalazimo na kategoričko neslaganje teoretičara književnosti.

Prekretnicu u pokušajima definiranja fantastike predstavlja Tzvetan Todorov knjigom naziva *Uvod u fantastičnu književnost* (izvorno napisanu 1970., u prijevodu 1987.). Todorov se okušava u sustavnom klasificiranju i analizi fantastičnog stvaralaštva ne bi li pronašao žanrovske odrednice i tematske okvire unutar kojih fantastična književnost djeluje.

Premda se pojam fantastične književnosti istraživao i prije Todorova, pojmu nije bila posvećena jednaka sveobuhvatna pažnja. Tatjana Peruško (2018:31-32) navodi sljedeće:

Prije Todorovljeva strukturalističkog obrata kritički tekstovi usredotočeni na djelo uglavnom su se bavili temama i motivima, odnosno pokušajem da se definicija fantastične proze utemelji na prepoznavanju i opisivanju tipično fantastičnih tema. Takav će kritički pristup, prvenstveno usmjeren na klasifikaciju natprirodnih bića, pojava ili događaja, prisutan u tekstovima Dorothy Scarborough, Jean-Pierrea Richarda, Gastona Bachelarda, ali dijelom i Loiusa Vaxa, Petera Penzoldta i Rogera Cailloisa, Tzvetan Todorov eksplicitno odbaciti u svom Uvodu u fantastičnu književnost.

Todorov (1987:29) predstavlja jedan od glavnih postulata književnoteorijske rasprave o fantastičnoj književnosti sljedećim ulomkom:

U svetu koji je odista naš, u svetu koji poznajemo, bez đavola, vila i vampira, događa se nešto što se zakonima tog istog, nama bliskog sveta, ne može objasniti. Posmatrač događaja se mora odlučiti za jedno od dva moguća rešenja: ili je reč o zabludi čula, proizvodu mašte, te zakoni sveta ostaju onakvi kakvi su, ili se to doista zbilo, događaj je sastavni deo stvarnosti, ali tada ovim svetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati. [...] Fantastično zauzima vreme te neizvesnosti; u trenutku kada izaberemo jedan ili drugi odgovor, napuštamo fantastično kako bismo stupili u jedan od dva njemu bliska žanra, čudno ili čudesno.

S obzirom na to, Todorov (1987) fantastično smješta u sadašnjost. Druge dvije kategorije, čudno i čudesno, postavlja na suprotstavljene krajeve – čudno je smješteno u prošlosti, a čudesno u budućnosti. Unutar navedene podjele razlikuje četiri potkategorije, a to su:

1. ČISTO ČUDNO – ono se fantastično može savršeno objasniti pravilima razuma i svijeta koji poznajemo, no objašnjenje je toliko jedinstveno i zapanjujuće da izaziva osjećaj čudnog
2. FANTASTIČNO ČUDNO – svi događaji koji izgledaju natprirodno imaju svoje racionalno objašnjenje
3. FANTASTIČNO ČUDESNO – počinje fantastičnim događajem, a kao posljedicu ima prihvaćanje natprirodnog događaja i zakona prirode koji su posrijedi
4. ČISTO ČUDESNO – ne evocira nikakvu reakciju čitatelja prema samoj radnji, već prema samoj prirodi događaja koji nije objašnjen i djeluje unutar zakona koje ne razumijemo, ali smo svjesni da postoje i da su drugačiji.

H. P. Lovecraft (1973:11-13) pak tvrdi kako fantastična književnost ne počiva na neizvjesnosti, već na iskonskom strahu.

Najstarija i najjača emocija čovječanstva je strah, a najstarija i najjača vrsta straha je strah od nepoznatog. [...] Budući da se boli i prijatnije smrću prisjećamo živopisnije od užitka i budući da su naši osjećaji prema blagotvornim aspektima nepoznatog od početka bili zarobljeni i formalizirani konvencionalnim vjerskim ritualima, na dio mračnijih i zlobnijih strana kozmičke misterije pao je teret pojave u popularnom nadnaravnom folkloru. Ta je tendencija, također, prirodno naglašena činjenicom da su neizvjesnost i opasnost uvijek usko povezani; čineći tako bilo

*koji nepoznati svijet svijetom pogibelji i zlih mogućnosti. Kada se tim osjećajima straha i zla nadoda neizbježna fascinacija čuđenja i znatiželje, rađa se složeno tijelo jasnih emocija i maštovite provokacije čija vitalnost mora trajati sve dok i sama ljudska rasa. Djeca će se uvijek bojati mraka, a ljudi s umovima osjetljivim na nasljedni impuls uvijek će drhtati pri pomisli na skrivene i nedokučive svjetove neobičnog života koji mogu pulsirati u zaljevima izvan zvijezda ili se stravično prisloniti na naš globus u nesvetim dimenzijama koje mogu vidjeti samo mrtvi i mjesečina.*¹

Nadalje, Lovecraft (1973:15-16) navodi kako je nerealno očekivati konformizam svih čudnih priča i njihovu trenutnu kategorizaciju. Djela mogu imati nadnaravne i fantastične elemente, a pritom ne biti fantastičnima. Ono što Lovecraft smatra čistom fantastikom djelo je u kojem vlada atmosfera apsolutnog užasa i kozmičkog straha, u kojem se evociraju iskonski ljudski osjećaji.

Renate Lachmann (2002) pristupa problemu definiranja fantastične književnosti dijakronijski. Uporište u razvoju fantastičnih elemenata vidi u povijesnoj formaciji simulakruma kroz prizmu retorike, a posebice paradoksa. Paradoks je ključan iskaz putem kojeg autor postiže aporetičnost kod čitatelja. Svaka pisana riječ tehnički je simulakrum, a paradoks je misaono dostignuće kojim autori fantastičnih književnih djela konstruiraju slučaj.

S jedne strane postoji emancipacija od retoričkih stega u kojoj se fantastika pojavljuje kao protupojam retorike shvaćene kao institucije zasnovane na pravilima, s druge, pak, fantastika razrađuje svoju vlastitu retoriku postupaka koja se služi probranim, od strane antičke retorike već imenovanim, postupcima: paradoks, pseudos, adinaton, oksimoron, metamorfoza.

(Lachmann 2007:172)

Opetovanim traženjem smisla u naizgled besmislenim događajima, čitatelj pokušava pronaći poveznicu između onoga što omogućava da se takav događaj stvarno dogodi i zakona prirode koje poznaje. Odgovor može ležati u tajnim znanjima, tzv. kabali. U tom slučaju pripovjedač više ne postoji kao predstavnik znanja koje posjeduje i čitatelj, već postaje predstavnik tajnog znanja. Nagovještaj toga da pripovjedač, makar u natruhama, posjeduje tajno znanje kojim se može

¹ Prevela Lucija Mandarić

objasniti začudna pojava tjera čitatelja na daljnje čitanje. Iz tog je razloga slučaj stavljen u centar analize fantastične književnosti:

U fantastičkom diskurzu prevladava ta druga vrsta kauzalnog mišljenja koju se može opisati kao maniju čija je nakana da kontingentno protumači kao tajni znak te iz opaženog i poluopaženoga uspostavi spojeve uz čiju bi se pomoć ušlo u trag tajnovitim razlozima i uzrocima. [...] Fantastična književnost konstruira slučaj kako ništa ne bi prepustila slučaju, a to čini tako što – sintaktički gledano – uspostavlja diskontinuitete i – semantički gledano – omogućuje lomove izotopije. [...] Diskontinuitet što ga uzrokuje prodor nečuvanoga i neviđenoga, prisiljava da se odjednom sve vidi na drugačiji način.

(Lachmann 2002:12-37)

Generalni je, dakle, konsenzus postignut kod teoretičara književnosti. Fantastična književnost zasniva se na neodlučnosti, kolebanju i odnosima dihotomija koje autori subverzivno preuzimaju iz one stvarne, realne proze (Pavičić 2000:41). Pojmovi stvarnog i realnog impliciraju postojanje nestvarnog i nerealnog kao pojmova koji su bliži fantastici. Oslanjati se na pojmove poput stvarnog i nestvarnog pri pokušaju definiranja žanra dovodi u opasnost samu mogućnost definiranja. Rječničke definicije ne nude rješenje jer konvencije žanra proizlaze iz etabliranih književnih korpusa, a ne iz opipljive stvarnosti. Peruško (2018:101-133) nudi rješenje u obliku dihotomija. Time se fantastika smješta u još jednu sferu neodlučnosti, uz pravilo da iz teoretske neodlučnosti ne smijemo izaći jer suodnos njenih elemenata ovisi o istovremenom evociranju obaju polova. Dihotomije su realistično/fantastično, prirodno/natprirodno, moguće/nemoguće te vjerojatno/nevjerojatno. Ipak, zaključuje kako su sve ponuđene dihotomije inherentno nestabilne te ne mogu služiti kao oslonac u definiranju žanra.

No zašto definirati fantastiku? Prirodoslovcu ne treba definicija riječi priroda. I zašto zamarati um kada je srce za taj zadatak dovoljno? S fantastikom je isto kao i s gracilnim, komičnim i uzvišenim: da bi se stvar identificirala, nije nužno raspolagati definicijom riječi. Iako je korisno da kritičar u uvodnoj bilješci precizira koji smisao namjerava dati tom pojmu, čini mi se smiješnim i uzaludnim da pokuša opisati bit same stvari. Reći ćete da mi nedostaje preciznosti. No, preciznost nije toliko polazište koliko cilj. I nije mi važno služite li se riječima čiji je smisao kolebljiv ako ih znate organizirati u jednoznačan diskurz.

(Vax 2017:75)

Prema nekim teoretičarima književnosti konkretnu definiciju fantastične književnosti možda nije ni potrebno dati. Dok god autor ostaje u okvirima fantastike koje je samostalno zacrtao, nije bitno poklapa li se definicija s onima koje neki drugi teoretičari književnosti daju.

2.1. Antimodernističke tendencije i pisanje pomoću stare poetike

S vremenskim odmakom, definicija fantastike postaje nestabilnija. Teško ju je precizno definirati jer razvojem ljudske djelatnosti i kulture neizbježno dolazi i do razvoja književnosti i književnih pravaca, njihove (d)evolucije. Povrh toga, neki smatraju da ju ni ne treba definirati, da ona samo treba postojati. Zoran Kravar (2003:9) uvodi nas u knjigu *Antimodernizam* navodom kako se sam pojam *antimodernizma* često koristi samo neterminološki, u svrhu odbacivanja bilo kakvog iskaza o modernom svijetu. U analizi fantastike tomu nije slučaj. Antimodernizam prožima fantastiku ne samo zato što gotovo sve priče s kojima ćemo se susresti u ovom radu svoje ideološko uporište pronalaze u moderni već i zbog toga što je, kako Kravar (2003:14) kaže, „*tipičan za razdoblje nakon „smrti boga“*“. Fantastika se pojavljuje uslijed sve većeg značaja znanosti. Pojavljuje se jer je *bog mrtav*, a nema ga tko ili što zamijeniti. Znanost ne zamjenjuje boga, ona svodi čovjeka na isključivo biološko biće, na životinju. Dolazi do svojevrsne humanističke krize identiteta uslijed gubitka religije. Znanstveni, racionalni pogled na svijet nužan je za postavljanje osnovice od koje fantastika zatim radi odmak. Slična premisa prisutna je i u antimodernizmu:

Antimodernizam je, ponajprije, obilježen vrstom iracionalnosti koja bi se mogla nazvati svjetonazorskom, što se očituje u njegovim čestim polemikama s racionalnim modernom odnosno s modernom kao racionalističkom konstrukcijom i s praoblicima modernog racionalizma. [...] Istodobno, antimodernizam povremeno poseže za pojmovima i figurama etabliranih oblika iracionalizma: religijskih sistema, mističkih tradicija, mitoloških i folklornih predaja.

(Kravar 2003:27)

Stav je antimodernizma da rješenja koja nudi racionalizam odmažu riješiti stvarne probleme. Bez obzira koliko se čovjek trudio, činjenično više nije u mogućnosti spoznati božanstvo – već o njemu isključivo teoretizirati, ili ga pak, u određenim situacijama, u potpunosti odbaciti. Nepostojanje konačnog odgovora na pitanje koje prožima ljudsko postojanje neizbježno dovodi do mistifikacije. U tome pripomaže činjenica da je odgovor koji je dotad bio društveno prihvatljiv (religijski) izgubio na potenciji. Čovjek je, kao takav, izgubio uporište u razmišljanju o smrti i onome što dolazi nakon nje. Posljedica je toga da je jedna od glavnih tema fantastične književnosti smrt i nošenje s istom. S obzirom na to da bog kao takav nije univerzalno etabliran, nije ni pojam smrti

ni života nakon smrti. Taj se nedostatak pokazao kao plodno tlo za fantastičare kojima se pruža prilika da pomoću književnosti, preko metafora, parabola i mnogih drugih stilskih sredstava, široj javnosti prenesu vlastita stajališta. Ta stajališta mogu započeti kao ona vezana uz velika životna pitanja na koja nitko zapravo nema točan odgovor, ali uz književnu evoluciju dolaze i do prilike da svoja politička stajališta prenesu na isti način – pod krinkom fantastike. Može se reći kako im fantastika pruža golo slikarsko platno u svrhu stvaranja umjetničkog djela koje operira na više razina, nadajući se kako će zapasti u ruke čitatelja koji će te razine biti u mogućnosti ogoliti, apsorbirati i dalje prenijeti; plodan medij za katarzično nošenje s kozmičkom anksioznošću, tj. alternativno rješenje za sve goruće probleme. Darko Suvin (2010:42) pristupa fantastici s istim negacijskim prizvukom definirajući ju kao „*žanr koji umeće antispoznajne zakonitosti u empiričku okolinu. Tamo gdje narodna priča nastupa ravnodušno prema empiričkome svijetu i njegovim zakonima, fantasy prema njima nastupa neprijateljski.*“

S obzirom na to da može slobodno kritizirati postojeće poretke, odupire se i cenzuri. Uzmimo za primjer priču *Dogodilo se u Lampadeforiji* autora Svetoslava Minkova gdje se opisuje neka sasvim druga država u nekom sasvim drugom vremenu s nekim sasvim drugim kraljem koji je spreman žrtvovati dio svoga naroda zbog globalne krize i nestašice hrane pretvarajući ih u ovce. Jedan od uvjeta za cenzuru književnog djela je njegov negativan utjecaj na širu javnost, a to bi značilo priznati da određeno djelo ima poveznice sa stvarnošću. Kad se radi o direktnim kritikama, slučaj je jasan. No, kada zađemo u sferu fantastike, postojeći bi društveni poredak trebao priznati da vidi nekakve stvarne poveznice sa samim sobom i direktno se inkriminirati. S obzirom da priče nisu direktno (a ni indirektno) pozivale na nasilje, teško je bilo pronaći odgovarajući argument za cenzuru, te su priče uredno bile tiskane i čitane. Postoje, dapače, knjige i priče koje su se našle pod paskom cenzure i koje su ujedno bile fantastične. U takvim su se slučajevima priče najčešće dodirivale tabu tema poput nekrofilije.

Pavao Pavličić (2016:11-21) nudi pristup fantastičnoj književnosti u formi stare poetike. Kako bismo bolje razumjeli što je to što ju tvori, nudi nam deset naputaka za pisanje fantastike.

1. U fantastičnoj priči mora se prikazivati zbivanje koje odstupa od prirodnog zakona ili od svakodnevnog iskustva.

Ukoliko se radi o događaju koji ne predstavlja nikakvo odstupanje, onda govorimo o realizmu. Nije ni čudno što se realizam smatra ključnim za konstruiranje fantastike. Morali smo, kolektivno, prije spoznati zakone prirode pomoću znanosti, nego što smo mogli konstruirati odmak od te svakodnevice.

Fantastika revidira znanstveno zasnovanu radoznalost usmjeravajući je na tajanstveno, još-ne-zasnovano, sporedno i ekscentrično te je upravo tamo izjalovljujući.

(Lachmann 2002:64-65)

Najopćenitija podjela fantastične književnosti koja je ustaljena jest podjela na fantastiku koja inspiraciju crpi iz romantičarske tradicije te neofantastiku. I Lachmann (2007) i Peruško (2018), ali i Todorov (1987) vide fantastiku simbolizma i horor-fantastiku kao tip koji se nadovezuje na romantizam, uz neofantastiku. Reprezentativni predstavnik neofantastike je Franz Kafka, a određenje joj je istančana hermetičnost. Gregor Samsa se pretvori u kukca, ali objašnjenje procesa preobrazbe izostaje. Ono što predstavlja odmak upravo je nedostatak reakcije okoline na promjenu. Ne događa se svaki dan da nam se član obitelji pretvori u kukca, a likovi pak ne reaguju na preobražaj, već na društvene implikacije koje on nosi (u smislu, npr., nesposobnosti za rad i, shodno tomu, financijske nesigurnosti). Strah, kao emocija koja bi se trebala evocirati kao posljedica neodlučnosti, nestaje. Umjesto toga, dolazi do rekodifikacije fantastičnog žanra poigravanjem neodlučnošću – činjenicom da dvije nekompatibilne sfere istovremeno postoje u tekstu. Njihov izvor (bio on nadnaravan, paranormalan ili kabalistički) nije bitan, dok god postoji aletički sraz (Peruško 2018:193). Ono što je zajedničko svim oblicima fantastike je prekoračenje horizonta očekivanja koji je definiran kao:

fenomenologijski pojam kojim se označuje svjetonazorni, vrijednosni, značenjski i uopće inteligibilni vidokrug kolektivne ili individualne svijeti ili pak iskaza odnosno teksta. On određuje identitet svijeta za te identitete, ali, budući da je nesvjestan i neosvjestiv, i identitet tih entiteta pred drugim svijestima ili tekstovima.

(Biti 1997:132)

Horizont očekivanja bilježi otklon od norme. Kako bi se mogao percipirati horizont očekivanja vremena koje je prošlo, potrebno je rekonstruirati *čitateljske, kritičke, znanstvene i filozofijske reakcije na djelo u danom vremenu* (Ibid). Daljnjom usporedbom rekonstruiranih autentičnih

očekivanja i otklona koje je djelo imalo, dolazimo (prema određenim estetičarima recepcije poput H. R. Jauša) do stvarne estetičke vrijednosti tog djela. Navedeno je nužno napomenuti s obzirom na analizu koja je prezentirana u radu, a koja se oslanja na vrijednosti vremena u kojem je priča napisana. Ono što danas ne predstavlja nikakvo prekoračenje horizonta očekivanja, prije stotinjak godina moglo je biti revolucionarno.

2. Fantastična se priča mora uvijek zbivati u ljudskom svijetu.

Tri su razloga zašto fantastična priča mora pronaći temelj u ljudskom svijetu. Prvi je razlog formiranje osjećaja poznatosti. Priča u kojoj su likovi većinom nadnaravna bića, poput vila i vampira, narušava ideju da se isprva radi o svijetu koji funkcionira po nama poznatim zakonima. Ako autor ne uspostavi prvu razinu od koje dolazi do odmaka, ne može doći do kontradikcije. U tom se slučaju radi o nekom drugom, zamišljenom svijetu te se izlazi iz okvira fantastike. Drugi je razlog što centralna figura neodlučnosti mora biti čovjek i njegovo preispitivanje. Fantastični elementi onda mogu pronaći svoje mjesto u odnosu na čovjeka. Tada funkcioniraju kao arhetipski likovi u koje je kodirana pojedina emocija ili spoznaja o ljudskom svijetu i ostaju u okvirima fantastike. Treći je razlog što *„razlozi koji pokreću događaje moraju biti svojstveni isključivo čovjeku, a takav mora biti i ishod prikazanog zbivanja“* (Pavličić 2016: 13). Konflikti viših sila ili nadnaravnih bića nisu centar radnje, već njihov utjecaj na čovjeka.

Todorov (1987:63-79) odbacuje mogućnost postojanja fantastične književnosti u sferama poezije i alegorije. Poezija uspostavlja svoje značenje pomoću rime, ritma, retoričkih figura i pjesničkih slika, a pjesničke slike nisu opisne, tj. ne nalaze se u ravni referencije. Pjesničke slike se ne pretapaju u osjetilnu spoznaju, njihovo postojanje kao kombinacija riječi samo je po sebi svrsishodno. Bez spoznaje ne može doći do referiranja, a bez referiranja izostaje reakcija na događaj. Alegorija, pak, podrazumijeva minimalno dva značenja iste riječi i to je značenje eksplicitno naglašeno, nikako ne preostaje na čitatelju da isto samostalno tumači. Fantastično mora ostati u ravni doslovnog. Čitateljeva neodlučnost, čitanje koje nije ni pjesničko ni alegorijsko te povjeravanje neodlučnosti ili liku ili čitatelju tri su uvjeta fantastičnog prema Todorovu.

3. U fantastičnoj priči neobičan događaj uvijek se eksplicitno identificira kao neobičan, dobiva tretman čuda i postaje središtem radnje, a redovito ima i pozitivne i negativne crte.

Važnost identifikacije neobičnog događaja kao neobičnog leži u prethodno navedenim sferama. Ako se događaj ne naznači kao neobičan onda ne predstavlja prekoračenje obzora granica, već predstavlja jednu od granica fiktivnog svijeta. Taj svijet onda ne podliježe istim zakonitostima kao i naš. U bajkama se postojanje vila, vještica i sličnih fantastičnih elemenata tretira kao normalna, očekivana pojava. Stupanje vile na scenu, shodno tomu, ne stvara odmak od *normalnog*, već *normalno* afirmira. Čitatelja fantastike može zanimati ili podrijetlo neobičnog događaja ili koje posljedice događaj nosi za lika (ili oboje). Da bi ga takvo što zanimalo, mora postati svjestan impliciranog prekoračenja u svojem svijetu koji je pretočen u fantastični svijet. Neobičan događaj ne mora biti nužno pozitivan ni nužno negativan, on mora sjediniti dva pola i biti prikazan kao sreća i nesreća u jednom jer na tom osjećaju počiva i neodlučnost.

4. Neobičnih zbivanja u fantastičnoj priči mora biti izrazito malo, a još je najbolje ako se cijela fabula vrti oko jednoga jedinoga.

Pretjeranim umnažanjem broja neobičnih događaja gubi se njihova ekskluzivnost i neponovljivost te se rekonstituiraju kao dio svakodnevice (samo ne iste kao i čitateljeve). Time se, ponovno, ispada iz okvira fantastike. Cilj je neobičnim događajem potaknuti jedinstvenu *fantastičnu* reakciju, no ako autor inzistira na premještanju fokusa s događaja na doživljaj, prijeti mu opasnost ispada iz okvira fantastičnog:

Moguće je, međutim, da tekst tako snažno stavi naglasak na fantastično (odnosno reakciju), da više ne možemo razlikovati natprirodno koje ju je izazvalo – reakcija sprečava poimanje akcije, umesto da njemu vodi; stavljanje fantastičnog u zagrade postaje, dakle, krajnje teško, ako ne i nemoguće. Odnosno: ukoliko je reč o opažanju nekog predmeta, podjednako se može insistirati na opažanju, kao i na predmetu. Međutim, ako je podvlačenje značaja opažanja prejako, više ne vidimo sam predmet.

(Todorov 1987:107)

5. Fantastični događaj može biti samo glavni motiv u priči, a nikako sporedni.

Razlog pronalazimo u društvenim funkcijama fantastičnog. Fantastično je sredstvo u borbi protiv zabrane bavljenja određenim tabu temama i institucionalizirane cenzure. Društvo 19. i 20. stoljeća lakše je prihvaćalo raspravu o takvim temama ako je njihovo izvođenje bilo *a priori* pripisano vragu. Autor je imao veću slobodu biranja tema, a mogao se doticati i vlastitih, tada društveno neprihvatljivih, poriva. Uvođenje natprirodnih elemenata rezultira izbjegavanjem osude društva. Kada je psihoanaliza stupila na scenu, ovakav se okvir tema otvorio i za znanstvene rasprave pa se opseg slobodnih tema dodatno proširio. Čovjeku je bila dozvoljena introspekcija i fascinacija vlastitim umom. To ne znači da je fantastično ostalo bez uporišta jednog dijela tema – one su samo evoluirale. Teme fantastičnih djela postale su predmet fascinacije psihoanalitičara jer su pružale uvid u kronološko praćenje mijena društveno *prihvatljivih* devijacija (Todorov 1987:160-181). Vraćajući se na peti naputak, ako je društvena uloga otvaranje mogućnosti dijaloga o teškim, kompleksnim i neprihvatljivim ljudskim pitanjima, onda to pitanje nikako ne može biti sporedno. Neobični je događaj najčešće vezan uz velika ljudska pitanja i, kao takav, zahtijeva biti centrom pažnje. Ukoliko je sporedan, onda se ne radi o fantastici, već o nekoj drugoj književnoj vrsti.

U autorskoj fantastici, naime, izvorno je (originalno) i samo središnje čudo, a izvoran je i učinak što ga ono proizvodi na junake. Nasuprot tome, one fantastične priče koje operiraju s konvencionalnim pojavama i likovima – poput recimo, priča o vampirima – s vremenom gube karakter fantastike: u njima više nema misterija, a fenomenologija vampirstva unaprijed je poznata, te se čitatelj i ne pita o naravi prikazanih zbivanja, nego samo prati sudbinu likova. A u takvim uvjetima fantastika gubi ono što je u njoj najbolje, ono što je i čini fantastikom.

(Pavličić 2016:15)

Bitno je napomenuti važnost povijesnog konteksta djela. Primjerice, Johann Wolfgang von Goethe je 1797. u djelu *Korintska nevjesta* bio primoran koristiti dvosmislenu igru s vampirima kako bi čitatelju opisao nekrofiliju, dok George Bataille 1957. izdaje knjigu naziva *Plavetnilo neba* u kojoj direktno, bez zadržke, progovara o nekrofiliji. Most koji je stvaralaštvo poveo preko Goethea do Bataillea je psihoanaliza (Todorov 1987:163).

6. Središnji fantastični događaj ne smije biti posve izmišljen, nego se mora doimati kao realizacija nekakvih mogućnosti koje u zbilji ionako postoje ili kao realizacija metafore.

Ako fantastičan događaj želi biti centralni, jedinstveni događaj koji čitatelja tjera na propitkivanje svijeta oko sebe, onda on mora biti utjelovljen u svijetu oko čitatelja. Događaj mora ostaviti dojam da je cijelo vrijeme čitavom čovječanstvu bio nadomak ruke, u perifernom vidu; da je nešto što bi čitatelj *mogao* reproducirati, primjerice kategorija ljudskog pamćenja. U fantastičnoj priči J. L. Borgesa *Funes, pamtilac* glavni lik posjeduje iznimnu moć pamćenja. Ne radi se o eidetskom pamćenju, već o još jednoj razini iznad – glavni lik pamti cijeli svoj život, svaku sekundu njega. Tako pamćenje (koje je pozitivna kategorija) dolazi u doticaj s nemogućnošću zaborava (negativna kategorija). Fantastična priča koja je realizacija metafore uporište pronalazi u nekim narodnim izrekama koje se shvate doslovno. Italo Calvino u priči *Prepolovljeni vikont* utjelovljuje metaforu gdje svaki čovjek ima i dobru i lošu stranu pa glavnog lika prepolovi topovska kugla i nastavi živjeti kao dvije odvojene osobe. Te dvije strane se ponovno susretnu, bore jedna protiv druge i ponovno spoje. Didaktička uloga je lakše prepoznatljiva u pričama koje su realizacija metafore (Pavličić 2016:15-16; Lachmann 2002:261-307).

7. Fantastični događaj mora uvijek djelovati zakonito.
8. Ono čudo oko kojega se priča vrti ne smije nikada biti objašnjeno.

Zakovitost je bitna jer ostavlja dojam da je glavni lik predodređen za ono što mu se dogodilo; da nije nasumično odabrana jedinka u svemiru koja je igrom slučaja postala dijelom neke kozmičke igre. Glavni lik mora s razlogom biti dijelom radnje, a radnja mora biti u središtu. Rezultat introspekcije i retrospekcije samog lika mora prenijeti značenje i u svijest čitatelja, a ako se sve pripiše samo slučaju, onda su sve kušnje i nevolje lika također izvan našeg dometa. Kraj bi trebao biti istovremeno i zatvoren i otvoren – otvoren jer objašnjenjem izlazimo iz okvira fantastike. Primjerice, u kriminalističkom žanru možemo primijetiti neodlučnost kao glavni element nizanja fabule. Ono što kategorično odjeljuje kriminalistički žanr od fantastičnog je činjenica da kriminalistička djela rezultiraju ukidanjem neodlučnosti na samom kraju i time zauvijek brišu neodlučnost pri ponovnim čitanjima. Fantastična književnost tu neodlučnost nastoji održati u smislu zakonitosti čuda i njegovom podrijetlu koji ostanu neizrečeni, ali sudbina samog glavnog

lika koji je zahvaćen u čudo dobiva svoje objašnjenje, bilo ono kobno ili ne. Todorov (1987) navodi da donošenjem odluke, tj. odlučivanjem za jedno ili drugo razrješenje, izlazimo iz okvira fantastike i ulazimo u okvire čudnog i čudesnog.

9. Većina se fantastičnih zbivanja može svesti na tri temeljna obrasca – atribut, iracionalni kauzalitet i projekt.

Priče zasnovane na atributu u središtu imaju osobu koja posjeduje neku začudnu sposobnost (npr. *Funes pamtitelj* autora Jorgea Luisa Borgesa i *Mali portret velikog pamćenja* Alexandra Lurije gdje likovi imaju gotovo nadljudsku sposobnost pamćenja (Lachmann 2002:261-307)) ili predmet koji ima svojstva čiji učinci pokazuju odmak od očekivanja. Priče zasnovane na iracionalnom kauzalitetu ukazuju na vezu između dviju pojava ili osoba, a ta veza nije zasnovana na prirodnim zakonima, jako se teško objašnjava – ali funkcionira po sebi svojstvenim, logičnim zakonima. Treći obrazac vrti se oko ideje lika da ostvari neki svoj naum koji je sam po sebi nemoguć i začudan, a pomoću projekta koji zacrta donekle i uspijeva u tome. Neizvjesnost se odražava u tome što takvu vrstu projekta čitatelj ili nikada nije sreo ili je sreo, ali su rezultati bili neuspješni te se ostavlja otvorenim pitanje kakve će posljedice po lika imati uspješan rezultat (Pavličić 2016:18).

Todorov (1987:111-160) teme vidi kao dvije odvojene kategorije. Prva kategorija su *JA-teme* koje ruše granicu između tjelesnog i duhovnog, tj. riječi i stvari pomoću pandeterminizma. Ono što bismo inače smatrali pukom slučajnošću pronalazi svoje objašnjenje u pandeterminizmu koji tvrdi kako postoje uzročno-posljedične veze koje su dovele do svakog pojedinog događaja. Prosječan čitatelj te uzroke inače ne poznaje ili su mu oni prikazani kao tajno znanje te ih tek treba otkriti, ali svakako djeluju neumoljivo logično. *TI-teme* su *JA-teme* koje se vrte oko spolnosti. Bave se temama poput incesta, homoseksualnosti, poliamorije, sadizma, nekrofilije i sličnima te je njihova uloga često superlativno prekoračenje granica. Dok su *JA-teme* teme pogleda gdje je *JA* u središtu pažnje, *TI-teme* su teme pogleda gdje je druga osoba ili predmet u središtu pažnje.

10. Fantastika postoji otkako postoji znanstveni pogled na svijet, što znači od druge polovice 18. stoljeća.

Ovaj naputak nije toliko naputak za pisanje, koliko za proučavanje same fantastike. Premda fantastični elementi prožimaju brojna djela napisana prije 18. stoljeća, uloga tih elemenata često nije bila evociranje neodređenosti ili prekoračenje granica, već prenošenje moralnih poruka, tj. didaktička uloga. Formiranjem čvrste i (naizgled) nepokolebljive slike svijeta može doći do definiranja granica koje se mogu prekoračiti i tada dolazi do pojave književne fantastike kao žanra.

Unatoč činjenici da Todorovljev naslov i središnju kategoriju iz njegova Uvoda na hrvatski najčešće prevodimo kao „fantastična književnost“, pod „fantastikom“ ipak u prvom redu mislimo na žanr (ključno je pitanje koja i kakva djela tim pojmom obuhvaćamo), a „fantastično“ je pridjev koji može označavati semantičku kategoriju prisutnu u najrazličitijim književnim tekstovima, odnosno impuls za koji neki kritičari drže da je komplementaran mimetičkome i oduvijek sveprisutan u književnosti. Fantaziranje u smislu imaginacijskoga procesa leksički odvajamo od fantastike i od fantastičnog.

(Peruško 2018: 40)

Fantastika, dakle, ovisi o racionalističkom pogledu na svijet i odmaku od njega, a u određenim slučajevima i u antimodernističkom odbacivanju racionalnosti. Ne nudi nam se kao odgovor, već češće negira postojeće, trenutno korišteno rješenje. Pronalazak odgovora ostavlja drugim ljudskim djelatnostima. Inherentno je destruktivna u svojoj kritici.

3. Dijabolizam kao mehanizam suočavanja sa samim sobom

Lik Sotone ni u 21. stoljeću ne nestaje sa scene kulturnih promišljanja, već se popularizira. Brojne serije, filmovi, ali i knjige propitkuju njegovo metaforičko postojanje u današnjem svijetu, a tijekom vremena pojavile su se i sotonističke crkve koje pune redove istomišljenicima. Vratimo li se na začetke čovječanstva, vidjet ćemo da Sotone kao jedinstvene figure koja utjelovljuje zlo nema. Najčešće se radilo o nizu božanstava koja su utjelovljivala i pozitivne i negativne karakteristike ljudi. Razvojem kulture raznih naroda Zapada, ali i formiranjem kulturoloških poveznica među njima i jačanjem judeokršćanske tradicije dolazi do personifikacije cjelovitog Zla u jednom liku. Pronalazak zajedničkog neprijatelja olakšava kolonizaciju potlačenih naroda u borbi za veće dobro.

U zapadnoj kulturi, Sotona je prilično kasno izašao na scenu. Uvijek je bilo raznih elemenata slike demona, no važno su mjesto u prikazima i u praksi počeli dobivati tek oko XII. i XIII. stoljeća, da bi se do svršetka srednjega vijeka razvili u strašan i opsesivan imaginarij. Sve te pojave ne ograničavaju se samo na teologiju, ili religiju, nego su izravno povezane s bolnim ali snažnim rastom zajedničke kulture.

(Muchembled 2010:23)

U srednjem vijeku figura Sotone ne prodire do samog društva. Ostaje hermetički zatvorena u okvirima judeokršćanstva, a demonologija se proučava kroz prizmu teologije. Sotona i njegov značaj nisu dostupni široj javnosti, pa se za to vrijeme društvo oslanja na vlastito viđenje Zla. S njim su se ljudi poigrali, pobjeđivali ga i izigrali. Pobjeda nad Zlom ublaživala je strah. S obzirom na prevalenciju folklornih priča koje su Sotonu animalizirale i zatim nasamarivale, judeokršćanska se tradicija morala suočiti s jednim od većih izazova tadašnjice – kako pomiriti crkveno i popularnodruštveno viđenje Sotone?

Plima teološkog sotonizma preplavila je, ali nije potpuno prekrila krhotine mnogih demonskih kultura. Zato đavao i ima bezbroj oblića. Izgled životinje dobio je spajanjem judeokršćanske tradicije i poganskih bogova. Iako je jaki kršćanski utjecaj isključio janje, čak i vola ili magarca, ipak nije uspio nametnuti mišljenje Svetoga Petra da je Lucifer lav koji riče. S druge strane, zmija

iz Postanka podudara se s poganskim zmajem. Jarac, jedan od najomiljenijih oblića đavla, tu povlasticu možda duguje svojim starim vezama s Panom i Torom.

(Muchembled 2010:29)

Nakon konkretizacije lika i definiranja Zla dolazi do ljudske reakcije na učenje koje Zlo premješta iz lako nasamarenih likova u samog čovjeka. Budi se strah od nepoznatog, strah da Sotona može biti u svakom od nas i djelovati na društvo u okrilju tame. U patrijarhalnom društvu srednjeg vijeka žena postaje lakom metom nasilne katarze zla. Slaba i podređena, svoju moć može ostvariti jedino uz Sotonu (koji je sada premješten u čovjeka) te žena postaje simbol opasnosti za cijelo čovječanstvo. I premda judeokršćanska tradicija isprva pokazuje određenu dozu skepse prema magičnim sposobnostima vještica, kasnije objeručke prihvaća lako rješenje koje u cijelom zapadnjačkom društvu konstruira još jedne „druge“, još jedne neprijatelje - žene, a judeokršćanstvo kao saveznika u borbi protiv istih.

Upravo su demonološki traktati, premreženi vjerovanjima i predajama, imali iznimno važnu ulogu u konstruiranju prijetećeg, monstroznog lika vještice (ponajprije žene kao vještice) koji je bio metom progona tijekom ranoga novog vijeka – o njihovom utjecaju na diseminaciju tako ocrtane opasnosti od vještica dovoljno je pripomenuti kako je samo Malleus maleficarum bio tiskan trinaest puta između 1486. (kada je prvi puta objavljena) i 1520., dakle na samim počecima masovnoga lova, kada i sekularno zakonodavstvo prihvaća teološku definiciju zločina te pokreće procese protiv osumnjičenih u sljedećih gotovo 300 godina diljem Europe.

(Polgar 2015:217-218)

Razvojem znanosti i ulaska kulture u doba racionalizma utjecaj Sotone osjetno slabi. Razvijaju se sustavi koji su pouzdaniji, koji Zlo u čovjeku gledaju kao sastavnim dijelom ljudskog postojanja. Strah od toga da je netko oko nas Sotona prebacuje se u introspektivni strah, ali ni približno na razini straha kao krajem srednjeg vijeka. Dapače, na čovjeka koji podliježe utjecaju Zla gleda se kao na žrtvu kojoj treba pomoći. Sotona preuzima didaktičku i katarzičnu ulogu u književnosti, a počinju se pojavljivati književna djela s eksplicitno naznačenim fantastičnim elementima koji postaju preteča fantastične književnosti (Muchembled 2010:123-163). Ipak, uz određeni vremenski odmak ponovno se pojavljuje interes za okultno i dijabolično. Još 1927. engleski svećenik Herbert Thurston upozorava na sve veću pažnju koja se posvećuje okultnom i drugim oblicima zla. Navodi kako je u razgovoru s psihologom dr. Drieschom utvrdio kako zlodusi koji

opsjedaju ljude znanosti nisu sasvim odbačen pojam te da to ukazuje na mijene u društvu koje slijede. U 20. stoljeću dolazi do popularizacije triler filmova (poput, primjerice, onih Alfreda Hitchcocka), sve šire implementacije fantastičnih elemenata u kulturu i eksplozije fantastične književnosti.

3.1. Dijabolični književni likovi ili kako nadvladati svoje strahove

Sotona se pojavio kao reprezentativni lik sveg zla u ranim proučavanjima fantastične književnosti. Osim što je, povijesno gledano, bio najutjecajniji, poslužio je u mnoge druge svrhe zbog svoje sposobnosti transformacije. Postao je sinonimom za sve negativno te se rijetko susrećemo s fantastičnim pričama u kojima se Sotona direktno spominje, a ponajmanje fizički pojavljuje. Njegova prisutnost se nagovještava kroz određene gradbene elemente ili kroz druge fantastične likove poput vila, vještica, vampira i slično. Oni predstavljaju manje fragmente zla, određeni ljudski nagon personificiran, a Sotona je glavna pokretačka sila te kao takva ne treba biti direktno implementirana u samo djelo. Bitno je naglasiti kako svaka kulturna sfera poznaje svoje viđenje zla. Određenih kodeksi mogu znatno odudarati od ovdje opisanog. Azijske religije promatrale će zlo i njegovu manifestaciju na sasvim drugi način. S obzirom ne to da se u radu analiziraju djela isključivo bugarskih autora, promatrale će se primarno literarna reprezentacija Sotone centrirana oko zapadnjačkog poimanja svijeta.

Davao je simbol zla. Bilo da se odijeva u otmjenog gospodina bilo da se ceri s kapitela katedrala, da ima glavu jarca ili deve, račvaste noge, rogove ili dlake po čitavu tijelu, on je, bez obzira na privid, uvijek zavodnik i krvnik. Svođenje na oblik životinje simbolički iskazuje pad duha. Uloga je đavla da liši čovjeka milosti Božje, kako bi ga podredio svojoj vlasti. On je pali anđeo podrezanih krila, koji nastoji slomiti krila svakom stvaraocu. Sinteza je dezintegrirajućih snaga ličnosti.

(Slabinac 2006:7)

Todorov (1987: 128-144) Sotonu vidi kao drugo ime za libido. S obzirom na to da su glavni likovi u većini djela bili muškarci, a pretjerana spolna želja i nemogućnost apstinencije od spolnih odnosa teme, žene su utjelovljavale likove koji su muškarce tjerali da bludno griješe, da se njima podrede. Žene su time narušavale „prirodan“ poredak jer su postizale kontrolu nad muškarcima. Sotona nije nužno želio nečiju dušu kako bi ga osudio na vječnu patnju u zagrobnom životu, u ovakvim se slučajevima zadovoljavao time što muškarca ima na zemlji, time što mu se podredio i što će takav psihički biljeg morati nositi cijeloga svoga života. To je oblik psihološkog mučenja.

Peruško (2018:187-188) takvo viđenje tematske podjele vidi kao romantičarsko, tj. smatra da je to tematski okvir romantičarske fantastične književnosti koji je u kasnijoj fantastici samo fragmentarno prisutan:

Temeljni aspekti epistemološke revolucije koncem devetnaestog stoljeća – relativizacija zbilje, otkriće nesvjesnog i posljedično destabiliziranje humanističkog mita o stabilnom subjektu te demistifikacija umjetničkog stvaranja samo su neki od njih – određuju smjer odstupanja od žanrovske gramatike romantičkog modela fantastične pripovijesti. On s jedne strane vodi prema slabljenju aletičke uloge transcendentnog i metafizičkog čije se kanonizirane figure sve češće obrađuju ironijski, parodijski, alegorijski ili obrtanjem aletičkih odnosa – primjerice kad đavao postane taj kojega se iskušava ili je opisan kao uljez u urbanom ambijentu [...] – a s druge strane prema metanarativnoj i intertekstualnoj obradi [...] koja relativizira žanrovsku klasifikaciju, ujedno je posredno tematizirajući. Oblici su to razgradnje, ali i fragmentarnog preživljavanja romantičke fantastike u prozi dvadesetog stoljeća.

Prvo djelo fantastične književnosti koje je vraga utjelovilo kao književnog lika je *Zaljubljeni đavao* Jacquesa Cazottea iz 1772. Naime, vjera u postojanje Sotone i dalje je strujala društvom, no počela se širiti i u književnost. Premda su i religija i književnost kulturni proizvodi kolektivne svijesti, razlika između onih koji upisuju Sotonu u književna djela je ta što oni znaju da izmišljaju, dok drugi vjeruju. No, usprkos tomu, postalo je moguće suprotstaviti onirizam književnosti i umjetnosti naspram religije (Muchembled 2010:192-193).

Tako se lik Sotone demistificira i prelazi iz sfere hermetično-teološko-didaktičkog lika u centralni pojam frenetičke književnosti. Frenetičari se pojavljuju ponajprije u Francuskoj i Engleskoj te se njihova književnost zasniva na uzdizanju pojedinca, stravi i makabričnom, a neki od njih se i javno proglašavaju sotonistima. Sotona postaje pomodan, mijenja oblik kako se društvo mijenja (što je, kako vrijeme prolazi, sve rapidnije, a promjene su što kratkotrajnije). Slabi unificirana slika Zapada koja se brani od Zla pomoću religije, a jača viđenje individualnosti. Svaki pojedinac bi trebao snositi odgovornost za svoje postupke, kolektiv ne može biti kriv za svaku jedinku koja odstupa od prosjeka. Tako se sumnja i u postojanje Sotone i njegove moći. Društvena skepsa omogućava eksploraciju ljudske psihe i pojavljivanje obrazaca suosjećanja sa Sotonom, kao i njegove obrane. Tako Mary Shelley piše za Frankensteina da je bio neshvaćen jer je ljudima samo htio pomoći, a čizma ga strašnog Boga kažnjava jer postoji (Muchembled 2010: 201-239).

Prateći utaban put, lik se Sotone prilagođava svakojakim potrebama društva, bez obzira na to gdje je kolektiv smješten ili koje su njegove vrijednosti. S obzirom na to da nikada nije točno definiran ni pretočen u stvarnu osobu (tj. Crkva nikada nije dala njegovu točnu sliku jer se to kosi s monoteističkim svjetonazorom, Sotona postoji, ali kao hijerarhijski podređen pandan Bogu, kao simbol pobune, ne kao drugi Bog), Sotona kao književni lik prolazi proces mimikrije u nacionalnim književnostima te ga treba promatrati unutar pojedine kulturne zajednice.

Kao posljedica svjetskih ratova, razaranja i ubijanja, Sotona krajem 20. stoljeća gubi negativne epitete. Nikakva metafora ne može biti strašnija od proživljenih ratova te se gubi potreba za sublimacijom Zla. Sotona postaje pozitivan lik.

U sve naglašenije hedonističkom svijetu u kojemu oslobođeni pojedinac traži sreću, štoviše, stalno obnavljan užitak, davao je često pozitivan lik. Ne samo da je prestao biti ono strašno biće izvan čovjeka, nego više ne izaziva ni strah od sebe, zebnju od unutarnjeg demona, pa bio to i demon psihoanalitičara. Upotrijebljen u reklamne svrhe, pretvorio se u simbol užitka i zadovoljstva. U Francuskoj se to dogodilo nakon dva stoljeća demistifikacije pod utjecajem romantizma i revolucijom izborne jednakosti među ljudima. U svim zemljama općenito u kojima je dotad prevladavala katolička vjera zlokobni je mit banaliziran, uvršten u bogat ludički imaginarij pučke književnosti, reklame, filma, stripa itd.

(Muchembled 2010: 239-240)

Tvrditi kako ne postoje struje koje se i dalje opiru prodiranju lika Sotone u sve elemente popularne kulture bilo bi nerealno. Još uvijek postoje religijske skupine koje se zalažu za uklanjanje takvog imaginarija iz očiju šire javnosti, a posebice djece. No, s obzirom na prevalenciju u posljednja dva stoljeća, takve struje teško mogu iskorijeniti nešto što je postalo sastavnim dijelom svih zapadnjačkih kultura pod utjecajem sveprisutnije globalizacije. U vremenu tehnologije i mogućnosti razmjene informacija brzinama nezamislivima ljudskom shvaćanju, prijetnja cenzure gubi na moći, čak i kad su u pitanju totalitarni režimi.

3.2. Teme koje prožimaju bugarski dijabolizam ili što to zapravo muči Bugare?

Analizom većeg dijela opusa bugarskih književnih dijabolista pojavljuju se određene tematske linije koje prožimaju priče. Najvećim dijelom ne odudaraju od tipičnih dijaboličnih tematskih linija, uz manje iznimke. Njihova se specifičnost odražava u reprodukciji unutar bugarskog imaginarija.

Smrt najednom dolazi u fokus. Ne u stilu elegija u kojima se oplakuje gubitak voljene osobe, već u obliku antropomorfiziranog lika. Odgovor na pitanje *Što nakon smrti?* izmiče nam otkako je prvi put postavljeno. Književnost, kroz prizmu fantastike (a onda i dijabolizma) nudi priliku za istraživanje tog vječnog misterija. I dok su grčke tragedije ciljale postići katarzičan učinak, dijabolizam nudi sasvim drugi pristup. Što ako je smrt samo jedan dio života koji trenutno ne vidimo? I što bi se dogodilo da ga uistinu i vidimo? Ako Smrt možemo, kao lika, nasamariti, zbuniti, ražalostiti ili pak usrećiti, oduzimamo joj onu mistificiranu moć koju je dotad imala. Onda i ona postaje samo jedan dio našeg svemira koji proživljava što i ljudi, a njena je tragedija u tome što je jedinstvena i sama na svijetu – punom ljudi. Smrt postaje, u rukama bugarskih autora, tragično neshvaćena.

Tematske linije dvojnika i stranca, premda slične, posjeduju distinktnu razliku u odnosu na dijaboličnog lika. Dok je stranac sasvim nepoznata osoba koja svoju draž crpi iz straha od nepoznatog, dvojnika znamo. Točnije, ne znamo ga mi kao čitatelji, poznaje ga (ili ga upoznaje kroz tekst) lik koji je subjekt unutarnje fokalizacije teksta. Ako se fizički ne upoznaju, tj. susretnu negdje, onda taj most preuzima nova dijegetička razina koja se u tekstu predstavlja kao dnevnički zapis ili pronađeni rukopis.

Treća tematska linija koja zaokuplja bugarske dijaboliste je znanost, a u stopu je prati i tehnološki napredak. Znanost je, u tadašnje vrijeme, počela dobivati na važnosti i utjecaju. Dok je bavljenje *znanošću* kroz povijest bilo prepušteno vladajućim klasama (bilo crkvenim učenjacima ili aristokratima), vrata znanja počela su se otvarati i ostatku populacije. Što sve očekuje istraživače i znanstvenike, i dalje je bila nepoznanica, ali sada nadohvat ruke. Tehnološki napredak koji neizbježno prati razvoj znanosti također (p)ostavlja zanimljiva i nerijetko etički teška pitanja na koja se dijabolizam trudi odgovoriti, najčešće kroz prizmu hiperbole. Centralni motiv preispitivanja tehnološkog napretka su roboti i njihov razvoj, kao i suživot ljudi i strojeva.

Ostale tematske linije nisu toliko specifične za dijabolizam koliko su na drugačiji način obrađene naspram dotadašnjeg etabliranog kanona. Bugarski autori pronalaze dijabolistične elemente i u karnevalu koji im predstavlja poziv na blud i raskalašenost, uključuje nagost žena i cijelo je iskustvo somnambulistički orijentirano. Politika i religija nisu izuzete od dijabolične kritike pa se tako i one nalaze pod povećalom autora. Političke su teme ublažene, uvijene u metafore i ironiju. Religijske se teme dotiču ikona i percepcije više sile. I dok su ikone češće potpuno dijabolične, percepcije više sile nisu toliko otklonjene od norme. Kod njih se radi o drugačijoj interpretaciji.

Svetoslav Minkov pokušava dijabolizam smjestiti i na selo, uklopiti ga u stil života koji je bio bliži tadašnjoj široj populaciji, no to ne radi uspješno. S obzirom na to da racionalizam i znanost čine okosnice otklona koji je vidljiv u fantastici, seoski dijabolizam ne poznaje čvrste temelje.

Zanimljivo je promatrati i ulogu žene u bugarskom književnom dijabolizmu. Žene se pojavljuju kao stereotipizirani likovi koji utjelovljuju ulogu koja je autoru u tom trenutku bila potrebna. Predstavljaju smrt, život, blud, svetinju, taštinu, predmet obećaćenja i posljedično tomu osvete, iskupljenje... Naspram muških likova nisu toliko razrađene, njihovi motivi su jednostavni i očiti, a (uz manji broj iznimki) o njima ne saznajemo gotovo ništa. Uloga žene promatrat će se kroz sve tematske linije jer je istovremeno raznovrsna, ali i jednodimenzionalna.

4. Dolazak na bugarsko tlo

Krajem 19. stoljeća Bugarska se i dalje nalazila u statusu podčinjene države. Osmansko Carstvo i dalje je održavalo represivnu vlast, premda su se počele pojavljivati struje otpora koje su tražile samostalnost. Revolucionarne ideje bile su preglasne da bi nestale same od sebe. 20. travnja 1876. godine bugarski narod odlučuje obznaniti početak Travanjskog ustanka. 20. svibnja 1876. godine, Osmansko je Carstvo ugušilo ustanak. Uslijed brojnih razloga (poput manjka oružane spremnosti i nedostatka komunikacije) revolucionarno oslobođenje se nije dogodilo, a u procesu je živote izgubilo preko 30 tisuća Bugara. Geografski položaj Bugarske nosio je značaj u tadašnjim borbama za prevlast pa je tako još u jesen 1876. Rusija započela s pripremama oslobodilačkog rata te je 12. travnja 1877. godine objavila rat Osmanskom Carstvu, a ono se 19. siječnja 1878. predalo i priznalo poraz (Stojanov 1999).

Ostvarivanjem dugo očekivane slobode, pred Bugarsku su bila postavljena pitanja kulture i naroda koje je trebalo urediti. Balkansko pitanje ostaje neriješeno, a frustracije naroda ostaju prisutne. Probleme su pokušali riješiti Balkanskim ratovima 1912. i 1913. godine, ali neuspješno. Porazom u Drugom balkanskom ratu Bugarska gubi značajan dio teritorija, a Srbija jača. Sve je to preludij u destabilizaciju koju nosi Prvi svjetski rat 1914. godine, a epilog dobiva 1918. godine. Nemiri na bugarskoj političkoj sceni i dalje ne jenjavaju, pa se tako 9. lipnja 1923. bugarski narod pronašao pred devetolipanjским pučem, kada Bugarska komunistička partija stupa na scenu. Pokušaji atentata cara Borisa III. se nastavljaju, a 16. travnja 1925. na sprovodu generala Koste Georgijeva (koji je ubijen 14. travnja 1925. prilikom još jednog pokušaja atentata cara) Komunistička partija eksplozivima uništava crkvu Sveta Nedjelja. Ubijen je veći broj prisutnih, a događaj kao takav smatra se jedim od najvećih terorističkih napada u povijesti Bugarske. (Konstantinov 2001)

U kratkom, ali turbulentnom vremenskom razdoblju Bugarska je država prošla kroz nebrojene krize. Svjedočenje ratovima, razaranjima i smrti ostavilo je traga kako i na prosječnom čovjeku tako i na književnicima. Raspada se književni krug *Misao* (bug. *Мисъл*) odlaskom *Velike četvorice* (Krstjo Krstev, Penčo Slavejkov, Petko Todorov i Pejo Javorov), a novi krug se formira oko časopisa *Karika* (bug. *Звено*) 1914. godine. Najpoznatiji su pisci novog kruga Dimčo

Debeljanov, Dimitar Podvrzačov, Nikolaj Liliev, Nikolaj Rajnov, Georgi Rajčev, Jordan Jovkov, Geo Milev i Konstantin Konstantinov. Njihov rad oblikuje daljnji razvoj bugarske književnosti (Igov 2005: 372).

Premda se dijabolizam prvi put pojavljuje u djelima E.T.A. Hoffmana i E.A. Poea (kraj 18. stoljeća i početak 19. stoljeća), u Bugarsku prodire kasnije, a ponajprije kao reakcija na svakodnevni političko-društveni užas. Dijabolizam je kozmopolitski jer dopušta napuštanje tradicionalnih književnih okvira pomoću fantastičnih likova koji mogu utjelovljivati razne emocije (Sarandev 2004: 399-400). Fantastični su likovi najčešće arhetipski te se njihovo značenje može pretočiti u potrebe kulturnog kodeksa određenog naroda. S obzirom na to da je strah i užas okruživao tadašnji svijet, pojavila se potreba dijaloga o proživljenom kroz prizmu metaforičkih elemenata. Realizam i predočavanje svijeta oko čovjeka više nije bio medij za razgovor o stanju čovjekove duše. Napuštanje okvira fizičkog svijeta dopušta prekoračenje u nadnaravnu sferu. Todorov (1987: 160-181) navodi kako prisustvo natprirodnog u djelu ima tri funkcije. Prva je pragmatička, tj. natprirodno se koristi kako bi se konstruirao osjećaj straha i neizvjesnosti jer se radi o nečem što je mistificirano. Druga je funkcija semantička, kroz nju natprirodno ustanovljuje vlastito izražavanje, preoblikuje ili mijenja značenje događaja, tj. kodira značenje zbog vlastitih potreba autora. Treća je funkcija sintaktička – svaka pripovijest u sebi nosi dva elementa. Jedan element opisuje stanje (ne)ravnoteže, a drugi element opisuje prelazak iz jednog stanja u drugo. Sve te funkcije pružaju plodonosno tlo za sublimaciju rasprave o gorućim pitanjima ljudskog postojanja, budućnosti nacije i ljudskog napretka.

Najpoznatiji bugarski dijabolisti su Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov, Čavdar Mutafov i Georgi Rajčev. Generacija književnika nakon oslobođenja od Osmanskog Carstva studira na europskim sveučilištima, primarno u Njemačkoj, gdje i dolaze u doticaj sa stvaralaštvom Gustava Meyrinka i Hansa Heinza Ewersa (čija djela i prevode) koji se smatraju jednim od tada najpopularnijih književnika nadnaravnog i dijabolizma. Nije, stoga, ni čudno da takvi književni velikani ostavljaju utjecaja na bugarske književnike (Sarandev 2004: 399-402). Veći dio bugarskog književnog dijabolizma koji će se analizirati u ovom radu nastao je između 1922. i 1928.

5. Dijabolisti ukratko

5.1. Svetoslav Minkov

Svetoslav Minkov rođen je 4. veljače 1902. godine u gradu Radomir u obitelji državnih službenika. Osnovno obrazovanje prolazi u rodnom gradu, zatim od 1917. do 1918. odlazi u Weiskirchen kako bi pohađao vojno učilište za kadeta. Nakon obuke vraća se u Sofiju gdje završava gimnazijsko obrazovanje, a potom određeno vrijeme studira filologiju na Sofijskom fakultetu. Obrazovanje nastavlja u Münchenu na području ekonomije i trgovanja, no visoko obrazovanje nikada ne dovršava zbog ulaska u književni svijet. Radio je kao bankar u Bugarskoj, a potom i kao činovnik u Tokiju. Prvo djelo piše 1922. godine pod nazivom *Plava krizantema* (bug. *Синята хризантема*), a posljednje 1966. naziva *Panoptikon Leichenwald* (bug. *Паноптикум Лайхенвалд*). Prvi je dio njegova stvaralaštva obilježen dijabolizmom pod utjecajem Hoffmanna, Meyrinka, Ewersa i Poea. Prve tri knjige koje izdaje su dijabolične, od kojih je prva *Plava krizantema*, a ostale dvije su *Sat* (1924, bug. *Часовник*) i *Ognjena ptica* (1927, bug. *Огнената птица*) (Zarev et al 1976: 333-336).

5.2. Vladimir Poljanov

Vladimir Poljanov (pseudonim, pravo ime Vladimir-Georgi Ivanov Todorov) rođen je 6. svibnja 1899. godine. Studirao je medicinu u Sofiji, Grazu, Münchenu te filozofiju u Beču. Obrazovanje završava u Sofiji na diplomatsko-konzularnim studijima, a završava i studij režiranja u Varšavi. Književno stvaralaštvo započinje dijabolističnom knjigom naziva *Smrt* (bug. *Смърт*, 1922). Najpoznatiji roman naziva *Ugaslo sunce* (bug. *Слънцето угаснало*) piše 1928. godine. Cijelo mu je stvaralaštvo obilježeno dijaboličnim temama koje se tiču psihologije i podvojenosti, a naglasak posebice stavlja na ovisnosti i opsesiju. Piše i drame, znanstveno-popularnu prozu i eseje (Igov 2005: 397).

5.3. Čavdar Mutafov

Čavdar Mutafov rođen je 19. rujna 1899. godine. 1907. godine završava gimnaziju, a 1908. odlazi u München u svrhu studiranja strojnog inženjerstva. U Bugarsku se vraća s početkom Prvog svjetskog rata 1914. godine. Književno stvaralaštvo započinje 1920. godine izdavanjem knjige naziva *Marionete. Dojmovi* (bug. *Марионетки. Импресии*). Nastavlja stvarati u istom duhu sve do 1945. kada završava u zatvoru pod optužbama širenja profašističkih ideja, a isključen je i iz Saveza bugarskih pisaca. 10. travnja 1954. umire u Sofiji. Općenito se smatra jednim od najnetradicionalnijih autora modernog doba. Kritike je zaprimao i od književnika suvremenika zbog svog načina pisanja koji je gotovo maniristički, ako ne i maničan. Teme o kojima piše iznimno su apstraktne i strane prosječnom čitatelju tadašnjeg doba. Od četvorice autora čija se djela analiziraju, Mutafov je najmanje dijaboličan.

5.4. Georgi Rajčev

Rođen je 7. prosinca 1882. godine, a gimnaziju nikada nije završio. 1909. godine upoznaje tadašnju književnu elitu (Debeljanov, Jovkov i ostale) te se počinje zanimati za književnost. Od 1909. do 1913. ilegalno pohađa Sofijski fakultet. 1923. godine poslan je u München.

Književno stvaralaštvo započinje djelom *Ljubav u polju* (bug. *Любов в полето*, 1918), a buđenje zanimanja javnosti započinje djelom realistične struje *Sićušan svijet* (bug. *Мъничък свят*, 1919). *Priče* (bug. *Разкази*, 1923.) su, stoga, došle kao iznenađenje s obzirom na to da je javnost očekivala nastavak realističkog stvaralaštva. Rajčev, pak, zalazi u domenu bugarskog književnog dijabolizma i bavi se problematikom ljudske psihe.

6. Glavne tematske linije bugarskog književnog dijabolizma

6.1. Smrt

Ideja smrti prožima cjelokupnu fantastičnu književnost. Neovisno o stvarnom aspektu u kojem se pojavljuje, smrt je uvijek ili centralni ili sporedni dio djela. U bugarskom književnom dijabolizmu češće se pojavljuje sublimirana, kroz likove ili predmete. U ovoj se tematskoj liniji pažnja posvećuje smrti koja je prikazana na najjednostavniji, najprepoznatljiviji način, bez (ili s jako malo) sublimacije. Siamak Mohavedi (2004:13) navodi da je smrt kako fizički događaj tako i društveno zbivanje, a samim time i ljudsko tijelo postaje podjednako i biološki entitet i društveni objekt. Nije svaka smrt inherentno negativna. Mrtvo fizičko tijelo može nakon smrti imati više moći no što je imalo živo. Književni postupci koji potpomažu afirmaciju Smrti kao lika su primarno korištenje izvandijegetičkog i heterodijegetičkog pripovjedača (dojam objektivnosti) uz nultu fokalizaciju (izostaje lokalizacija prikazanog svijeta).

Svetoslav Minkov je dominantno vidi u predmetima. U pripovijetci *Ponoćna priča* (bug. *Полунощна история*) dobivamo uvid u skriveni svijet odbačene odjeće koja razgovara o svojim pothvatima. I dok se vojničke odore hvalisaju svojim uspjesima koji su bugarski narod vinuli u nebesa, dok odbačena odjeća filozofa kritički propitkuje te uspjehe, pogrebno odjelo nudi direktan susret sa smrću kao konceptom. Zanimljiva je sljedeća rasprava u kojoj se filozofski kaput obraća vojničkom fraku nakon što je frak proveo neko vrijeme likujući o svojim dostignućima za bugarski narod:

Най-малкото вие, уважаеми колега, имате право да говорите за философията на живота! Тая тема е твърде чужда за вашия светоглед. Ето, вие живеете вече няколко години във вехтарницата и все още не можете да разберете, че сте една съвсем излишна дреха, че в днешно време хората нямат никаква нужда от фракове. Оня, който гледа философски на живота, трябва да живее с мъдрото примирение за нищожността на своето

съществуване. Тук е ключът на всяка философия, защото всяка философия се ражда от Ницото. (Minkov 1928)²

*Najmanje vi, poštovani kolega, imate pravo govoriti o životnoj filozofiji! Ta je tema previše strana vašem svjetonazoru. Eto, već nekoliko godina živite u prodavaonici rabljene odjeće i još uvijek ne možete shvatiti da ste jedna sasvim nepotrebna odjeća, da u današnje vrijeme ljudi nemaju nikakvu potrebu kupovati frakove. Onaj tko filozofski gleda na život, mora živjeti s mudrim pomirenjem ništavila vlastitog postojanja. Tu leži ključ svake filozofije jer se svaka filozofija rađa iz Ničega.*³

Repliku filozofu daju mrtvačke hlače:

Az ida od царството на мъртвите и смятам, че животът не е тъй безсмислен, както вие искате да го представите. [...] Да, аз лежах дълги седмици в един гроб, докато неизвестни крадци ме изровиха из земята и ме продадоха в тая вехтарница. Ала това е съвсем незначителна подробност, която сега не трябва да ни интересува. И тъй, уважаеми колега — каза черният панталон, като се обърна към философа, — вие упрекувате господина в лекомислие, а сам гледате твърде нефилософски на живота. Човекът е нещо повече от видима плът. Неговото съществуване е подчинено на велики мирови закони и затова не може да бъде нищожно!

(Minkov 1928)

*Dolazim iz carstva mrtvih i mislim da život nije besmislen onako kako ga vi želite prikazati. Da, ležao sam više tjedana u grobu dok me nepoznati lopovi nisu izrovali iz zemlje i prodali u ovu prodavaonicu. Ali to je sasvim beznačajan detalj koji nas sada ne bi trebao zanimati. I zato, poštovani kolega – kažu crne hlače okrećući se prema filozofu – optužujete gospodina za neozbiljnost, a sami na život gledate previše nefilozofski. Čovjek je više od vidljivog mesa. Njegovo je postojanje podložno velikim svjetskim zakonima i zbog toga ne može biti ništavno!*⁴

² Godine pojedinih priča navedene su s obzirom na to kada su napisane. Sve se priče mogu pronaći ili u zbrici Igra sjena ili u izvornim knjigama autora navedenima u literaturi. Ponekad se i preklapaju.

³ Prevela Lucija Mandarić.

⁴ Ibid.

U ovom je slučaju Smrt ona koja pruža uvid u neke više zakone ljudskog postojanja, ona koja nudi odgovore na pitanja na koja ni politika ni filozofija ne mogu. Ona nije dijelom tih ljudskih napora razumijevanja svijeta. Ona je samodostatna. Smrt predstavlja nešto transcendentno; predstavlja gotovo kabalističko znanje. Pristup tom znanju imaju samo oni koji su imali (ne)sreću susreta sa smrću. To je hermetički zatvorena kategorija koju nitko drugi ne može razumjeti osim onih koji posjeduju tajno znanje.

Humorističan pristup smrti ostvaruje se u priči *Kuća kod posljednjeg fenjera* (bug. *Къщата при последния фенер*). Radnja je usmjerena na život duha u kući kod posljednjeg fenjera. Njegova je nesreća u tome što u toj kući nitko ne živi, a i kada doživi dan da se useli novi stanar, za sustanara dobije matematičara koji negira njegovu egzistenciju. Duh odluči počinuti suicid, a njegovo prozirno tijelo na mjesecini znanstveniku posluži kao jedna u nizu varijabli jednadžbe koju proučava. Nekoliko mjeseci kasnije znanstvenik negdje odlazi noseći rukopis izvanrednog djela o Einsteinovoj teoriji relativnosti. A na kraju priče pripovjedač se nada da duh počiva u nekoj sretnijoj, četvrtoj dimenziji. Premda priča ima intenciju zvučati humoristično, svakim ponovnim čitanjem postaje sve jezivija i to na dvije razine. Prva razina je ona racionalistička, ona u kojoj znanstvenik postaje simbol znanosti, a duh spiritualnosti. Ta dva oprečna pojma ne mogu koegzistirati u jednoj kući i neizbježno je da jedno od njih počinu suicid. Ali na drugoj je razini puno jeziviji način znanstvenikova odnošenja s duhom. Premda s njim razgovara, ne želi mu priznati postojanje. Negira njegovu srž oduzimajući istovremeno i sebi ljudskost. Ništa ne smije stati na put napretku, pa ni nečije postojanje (jer u ovom slučaju ne možemo govoriti o životu), i svaki gubitak može poslužiti za inspiraciju. Premda se priča može shvatiti i kao kritika znanosti, dominira humorističan prizvuk i motiv borbe smrti i znanosti.

U priči *Gost* (bug. *Гост*) jednostavnu smrt utjelovljuje ljudsko biće. Voditelja pogrebnog poduzeća, Ignacija, posjeti njegov prijatelj Cvjatko. Cvjatko je tada već bio mrtav, ali Ignacije to saznaje tek sljedeći dan. Tijekom prijateljskog razgovora o izboru lijesa za Cvjetkov pogreb (bio je duže vremena bolestan), Cvjatku je ispao zub, a Ignacije (s obzirom na svoje zanimanje) prilikom posjeta pokojniku i pripremanju istog za posljednji ispraćaj pokušava Cvjatku otvoriti usta da vidi je li taj zub uistinu njegov. Ne uspijeva. Za sam koncept fantastičnog u ovom djelu bitno je da nije uspio jer trajno ostajemo u domeni kolebanja. Ponovljenim čitanjem nećemo naići na odgovor čiji je to usitinu zub.

Kod Vladimira Poljanova nailazimo na zanimljiv fenomen – personifikaciju smrti. Naime, Poljanov piše tri priče u kojima je smrt kao Smrt glavni lik. I dok se svi ostali autori odlučuju na sublimaciju, ublažavanje, čak i feminizaciju smrti (gdje ona nije uvijek kraj, nije nasilna, pozitivno je obojana), Poljanov smrt opisuje kao heteronormativni, patrijahalni model muškosti. Njegove Smrti su nasilne i raduju se smrti (čak je i direktno uzrokuju). U priči *Nesreća* (bug. *Произшествие*) nudi nam se stereotipizirani primjer mačističkog muškarca. Smrti jednog dana bude dosadno te se odluči zaljubiti u prvu ženu koju susretne. Na ulici uhodi ženu koja njega ne vidi (jer ga fizički ne može vidjeti, ne jer se skriva) i s kraćim odmakom vremena zaljubljuje se u nju. Odluči ju sebi prisvojiti sjedajući u auto i oduzimajući joj život. Kada sljedeći dan u novinama naiđe na kritiku brze vožnje koja je mladoj dami oduzela život, regira na sljedeći način:

Простаци! Такъв речник! Галантните истории се наричат шофьорско безумие, а истинското безумие...

(Poljanov 1927)

Budale! Takav rječnik! Galantne se priče zovu vozačkim bezumljem, a istinsko bezumlje...⁵

I dok je Smrti žena ništa drugo no objekt, a prisvajanje iste ubojstvom samo razonoda, prema muškim se likovima odnosi drugačije. Ženski likovi, ako već moraju umrijeti, umiru brzom i efektivnom smrću. Muški likovi pate. Priča *Smrt* (bug. *Смърт*) prikazuje bolesnika u bolničkom krevetu koji je na rubu života. U takvom stanju pred njega dolazi Smrt koju samo on vidi te ga poziva na proslavu gdje će još jednom moći vidjeti svoju voljenu Emiliju. Dužan je napraviti barem toliko kada ga je Smrt nekoliko puta u prošlosti spasila. Kada bolesnik kroči u dvoranu, shvati da se radi o balu duhova i on umire. Smrt ga mami obećanjem Emilije, imitirajući njen glas, navodeći bolesnika na pomišljanje kako će stvarno i vidjeti svoju dragu. Muči ga idejom da je Emilija nadohvat ruke, samo što ju nije dotaknuo i vidio – samo da ga pridobije. Mogao mu je obećati kojekakve druge nagrade za kojima bi se bolesnik u takvom stanju pomamio (primjerice obećanje ozdravljenja), no Poljanovljeva Smrt žene vidi kao libidalne pokretače koji tjeraju muškarce da se

⁵ Ibid

kreću ukrug. Nadalje, autor uspijeva (usprkos dominantno negativnoj personifikaciji) u manjem dijelu priče dodati i didaktičku pouku.

Така изплашен ме гледате! А вие знаехте, че ще дойда! Пък сме и стари познати! Не си ли спомняте? Преди десетина години се видяхме. Помните ли? Вие бяхте още палав юноша. Искяхте да прескочите с кон голям ров в предградието. Конят мина, но вие паднахте в калния ров. Не бяхте се научили още да яздите. Вършихте доста лудории. Струва ми се, че тогава си счупихте крака. Аз дойдох при вас и ви попитах дали ви е удобно в рова. Не ме посрещнахте много любезно! А притичаха и хора и всичко излезе глупаво. След тая случка ние повторно се срещнахме. На плажа или по-точно във водата, дето бяхте навлезли, без да знаете как да плувате... Дявол, как изплашено ме гледате!

(Saparev 1983)

Tako me uplašeno gledate! A vi ste znali da ću doći! Pa mi smo i stari poznanici. Zar se ne sjećate? Prije desetak godina smo se vidjeli. Sjećate li se? Vi ste tada još bili živahan mladić! Željeli ste na konju preskočiti veliki jarak u predgrađu. Konj je prošao, ali vi ste pali u blatnjavi jarak. Niste još bili naučili jahati. Izvodili ste puno ludorija. Čini mi se da ste tada slomili nogu. Došao sam do vas i pitao vas je li vam udobno u jarku. Niste me baš ljubazno pozdravili! A pritrčali su i ljudi i sve je ispalo glupo. Nakon tog događaja ponovno smo se sreli. Na plaži ili točnije u vodi, u koju ste ušli bez da ste znali plivati... Prokletstvo, kako me uplašeno gledate!⁶

Da, Smrt je okrutna i agresivna, ali nije nemilosrdna. Zna gdje započinje i kada završava njen posao. Ona nas promatra, za slučaj da joj mi samostalno odlučimo pohrliti u naručje. Ona nije ta koja nužno uzrokuje svaku smrt, samo, kao kakav birokratki činovnik, pazi da sve bude odrađeno onako kako treba biti. Za ljudska ishitrena ponašanja i greške ne odgovara.

A ponekad se i poigrava tom istom ljudskom prirodom kao, primjerice, u priči *Jači od smrti* (bug. *По-силен от смъртта*). U toj priči Smrt odlazi nepozvana na rođendan kćeri milijunaša. Milijunaš utjelovljuje nekoliko smrtnih grijeha, a primarno neumjerenost u jelu i piću te pohlepu. Opisan je kao iznimno pretio lik kojemu jedna stolica zauzima isto mjesto kao i tri prosječne stolice,

⁶ Ibid

a svoje je bogatstvo stekao izdajući domovinu tijekom rata. Na rođendan Smrt promatra nekoliko sljedova jela te muškarca nagovara da pojede i posljednju ribu koja je ostala na stolu, nadajući se da će si proždrljivošću presuditi materijaliziranom ribljom košćicom. Ipak, Smrt je pobijeđena jer milijunaš proguta (uz malo muke) i posljednji komadić te nastavi svoje slavlje. Kritiku društva pronalazimo u opisu načina stjecanja bogatstva:

През войната купувачът на стари вещи промени търговията си. Отначало с крадени работи от неприятелските страни, после с плячка от складовете на собственото си отечество. Когато те се изпразниха, сърцето на стария търговец се опечали. Реши да поправи нещастие то и започна доставки за същите складове. Сега той изглеждаше и по-честен, а за чудо стана и по-богат. Така се оправда мъдрата дума, че честността е пари.

(Poljanov 1927)

Tijekom je rata kupac starih stvari promijenio trgovinu. Isprva ukradenom robom iz neprijateljskih zemalja, kasnije pljačkom skladišta vlastite domovine. Kada su se ona ispraznila, srce se starog trgovca rastužilo. Odlučio je popraviti svoju nesreću i započeo dostavljati u ista skladišta. Sada je izgledao poštenije, a začudo je postao i bogatiji. Stoga je opravdana mudra izreka da je novac poštenje.⁷

U ovim je pričama Smrt predstavljena najjednostavnije, uz minimum simbola i skrivenih značenja. Utjelovljena je u arhetip muškarca ograničenog heteronormativnim zabranama, patrijahalnog i dominantnog. Premda ćemo smrt kao takvu susresti i kroz ostale priče, u njima je naglašeniji društveni kontekst smrti, tj. odnos smrti i okoline u kojoj se zatekla. U takvim će se instancama analizirati suodnos koji proizlazi iz njihova susreta, a ne samo postojanje smrti.

⁷ Ibid

6.2. Dvojniki

Podrijetlo pojma dvojnika poseže iz prvih pisanih izvora, ako ne i ranije. Dok su ih neke kulture veličale, neke su ih se bojale, ali generalni je stav bio da je dvojniki anomalija. I dok Platon motiv dvojnika koristi u didaktičke svrhe, zapadnjačka, primarno europska tradicija, razvila je pojam *doppelgängera*. Prema folklornim predajama, onoga koji vidi utvaru samoga sebe, čeka trenutačna pogibelj (Slethaug 1994:100-101).

Antinomičan korijen te mitske figure se rasprostire od dualističke priče o udvostručenom božanstvu (Dobrog i Zlog Boga), pa preko legendi o rodonačelnicima blizancima do njihovog dubleta u Plautovim i Shakespeareovim komedijama te zahvaća i rafiniranije, individualističke vrste kao mit o Narcisu čije samo-ogledavanje u šumskom izvoru dobro prikazuje epistemološki aspekt dvojničkog mita, naime, opasnu „pustolovinu susreta sa sobom“.

(Pauly 2011:108)

Pojavom psihoanalize počinje se istraživati ljudska psiha, a jedna od i dandanas ne sasvim istraženih područja je ono što se tada zvalo poremećajem višestrukih ličnosti, a danas nosi naziv disocijativni poremećaj osobnosti. Freud je u svojim analizama književnih djela utvrdio kako do poremećaja dolazi u obliku obrambenog mehanizma, ali da se isti bitno razlikuje kod književnika i književnih likova i stvarnih ljudi jer se neobične stvari puno lakše događaju u književnim djelima, nema im nikakvih opipljivih granica, dok su ljudi kao takvi ipak ograničeni osjetilima (Francavilla 1994:107-108). Motiv dvojnika pojavljuje se u značajnim djelima književnosti 19. stoljeća kao što su *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *Đavolji eliksiri* (E.T.A. Hoffman, 1815), *William Wilson* (E.A. Poe, 1839), *Dvojniki* (F.M. Dostojevski, 1846), *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydea* (R. L. Stevenson, 1886), *Slika Doriana Graya* (Oscar Wilde, 1890) i *Drakula* (Bram Stoker, 1897) (Pennington 1994:203).

Raspadanje, udvostručavanje ili umnažanje jastva, a kao njihov rezultat i pojava demonskog dvojnika je učestala forma književnog demonizma u južnoslavenskim književnostima poslije Prvog svjetskog rata; što smo pokazali na primjeru pjesništva A. B. Šimića. Dvojniki se javlja, posebice u proznim djelima epohe, ne samo pod arhaičnom krinkom vampira ili zmaja, nego također puno češće - kao antropomorfna figura, kao zazorni ljudski duplikat pripovjednog lika. Na to je nesumnjivo utjecala traumatična ratna i poslijeratna zbilja. S druge pak strane, dvojništvo je posljedica već u romantizmu

započetog, i u modernizmu zaoštrenog procesa destabiliziranja, decentriranja i deracionaliziranja identiteta pripovjedača, lika ili lirskog subjekta.

(Pauly 2011: 107)

Dijagnostički i statistički priručnik za duševne poremećaje (DSM-5) (2013:292) disocijativni poremećaj osobnosti definira na sljedeći način: (i) postojanje dvaju ili više osobnosti (što se u određenim kulturama klasificira kao opsjednutost zlodusima; (ii) ponavljajuće rupe u sjećanju koje nisu u skladu s običnim zaboravljanjem; (iii) simptomi se ne mogu pripisati fiziološkim učincima supstanci (npr. droga) ni drugim zdravstvenim stanjima (poput napadaja). Karakterizira ih i to što poremećaj nije dio općeprihvaćene kulture ili vjerske prakse i ometa život i normalno svakodnevno funkcioniranje. U književnosti ne nailazimo na dvojnike koji zadovoljavaju sve navedene kriterije. Književna teorija više ne gleda na dvojnika kao na posljedicu patoloških procesa. Dvojnik je u književnosti namjerno građen simulakrum jastva. Predstavlja ili tamnu ljudsku stranu koju vode instinkti ili personifikaciju osvetoljubive savjesti (Pauly 2011:107-110). On ne mora nužno biti identična kopija izvornika, dovoljno je da posjeduje određenu dozu sličnosti ili da je na neki drugi način preslika drugog. Bitno je, također, razlikovati *dvojnika* od *drugog*.

Dvojnik nije klasičan Drugi jer razmještenost njegovoga bivanja i/ili njegovo postojanje uopće na prvi pogled, zbog jezične obmane, vezujemo uz samostalno imenovani entitet. Mogli bismo dakle, reći da dvojnik svoju evoluciju opisuje i upisuje unutar subjekta kojega podvaja i razdvaja u svojoj hermafroditskoj utrobi. Iz navedenoga provociraju dvojbe: ima li dvojnik vlastiti identitet ili ga duguje svomemu subjektu kojemu jest umnogome nalik, pokatkad više potonji nego li on sam; ili je bezidentitetski antropomorfni oblik koji ne može postojati sam za sebe i po sebi?

(Hrga 2011: 90)

Dvojnik ne može postojati bez izvornog ja, dok *drugi* predstavlja opasnost utjelovljenju u zaseban entitet koji ni na koji način nije povezan s ostalima u tekstu. Kako bi se dočarala podvojenost i u čitatelja usadila nepovjerljivost, autori se najčešće poigravaju s dijegetičkim razinama. Dok se Minkov u manjoj mjeri s njima poigrava, Poljanovljeve priče dominantno obiluju dijegetičkim razinama, konstantnim prijelazima iz razine u razinu, mijenjanjem fokalizacije i pripovjedača. Potrebno je nekoliko čitanja, vraćanja unatrag i potvrđivanja kako bi se ustanovilo koji likovi operiraju na kojoj razini. Time se otežava čitanje, ali se istovremeno postiže nepatvoreno

poigravanje kolebanjem. Nije nužna istina ni da ćemo ponovnim čitanjem pronaći odgovore na pitanja koja su proizašla iz prvotnog čitanja te se sama srž teksta ostavlja u potpunosti u moći i nemoći čitatelja da istu (raz)otkrije.

Minkov temi dvojnika pristupa s određenim prizvukom humora i ironije. Priča *Slamnati čovjek* (bug. *Сламеният човек*) prati vojnu četvoricu unutar koje jedan vojnik, šaljivdžija, prišije pruge zapovjednika na slamnatog čovjeka (koji se koristi za vježbanje napadačkih manevara). Slamnati čovjek oživi, preuzme identitet zapovjednika čete i zatraži odlazak u mirovinu – i to kod samog zapovjednika. Zapovjednik doživi živčani slom nakon što nitko od vojnika nije uspio pronaći slamnatog čovjeka u barakama te stvarno i ode u mirovinu. Ova se priča ne poigrava toliko pojmom dvojnika kako bi razotkrila dijelove čovjekove duše, više služi kao kakav komentar ratovanja i pogibije vojnika, tj. komentar je činjenice da su svi lako zamjenjivi i potrošna roba. Zanimljiv je način na koji je takvu poruku odlučio prenijeti dvojnikom premda nije u potpunosti dijabolizirao slamnatog čovjeka. S obzirom na to da postoji samo jedna dijegetička razina u kojoj je pripovjedač izvandijegetički i heterodijegetički, a glavni lik nije niti ljudsko biće, gubi se potencija kolebanja.

Poljanov se odrješitije poigrava s dvojnikom. Priča *Crni dom* (bug. *Черният дом*) operira na samo jednoj dijegetičkoj razini, ali to ne umanjuje njenu kompleksnost. U priču smo uvedeni pomoću unutar dijegetičkog pripovjedača (koji je istovremeno i glavni lik, što ga onda čini i autodijegetičkim pripovjedačem). Fokalizacija je unutarnja jer je spoznajni doseg pripovjedača ograničen njegovim perceptivnim vidokrugom. Gospodin Lunz često u gradu susreće čovjeka koji nudi iznimno povoljan smještaj, ali samo djevojkama koje su slabijeg imovinskog statusa, s naglaskom na one koje su sa sela došle u grad (tj. one koje su odvojene od svoje obitelji i samim time lakša meta). Djevojka kojoj je nudio smještaj i koja je isti prihvatila nekoliko dana kasnije izlazi na ulicu, poderane odjeće i iščupane kose. Policija i glavni lik ju otprate do crne kuće, a djevojka se, vidjevši kuću i gospodina Lunza, baci niz stepenice i ubije. U samom izgledu kuće gospodin Lunz vidi nešto dijabolično:

Аз видях къщата, от която тя излезе. Това беше мълчаливият дом, построен от големи каменни блокове, който винаги ми правеше впечатление. Черните каменни блокове придаваха на сградата величественост и загадъчност. Това идваше и от вечно затворената врата, по която майстор-резбар беше изработил два големи разярени лъва, а

по краищата — странни фигури на жени и мъже, обезглавени жени и убити мъже. Идеше и от спуснатите жалюзини, през които никога не се виждаше светлина отвътре, нито проникваше слънчев лъч отвън. Аз винаги очаквах тази къща да бъде място на нещо, което ще се случи или се е случило вече, но нещо, което ще порази всички. И сега изглеждаше, че моето подозрение се оправдава.

(Poljanov 1928)

Vidio sam kuću iz koje je izašla. Bila je to tiha kuća izgrađena od velikih kamenih blokova koja me uvijek impresionirala. Crni kameni blokovi pridavali su građevini osjećaj veličanstvenosti i tajnovitosti. Takav dojam proizlazio je i iz vječito zatvorenih vrata na kojima je rezbar izrezbario dva velika razjarena lava, a po rubovima – čudne figure žena i muškaraca, obezglavljenih žena i ubijenih muškaraca. Proizlazio je i iz spuštenih roleta kroz koje se nikada nije vidjelo svjetlo koje dolazilo iznutra, niti je sunčeva svjetlost prodirala unutra. Uvijek sam očekivao da će ova kuća biti mjesto nečega što se tek treba dogoditi ili se već dogodilo, ali to će nešto sve zapanjiti. I sada se činilo da je moja sumnja opravdana.⁸

Cijeli splet okolnosti natjera ga da samostalno istraži što se to događa u toj kući. Nagovori svoju poznanicu da se javi na oglas u novinama te ona ode živjeti kod nepoznatog lika. Nakon što nekoliko dana nije dobio nikakvu povratnu informaciju o tome što se događa unutar četiri zida, gospodin Lunz odlazi do kuće i kroz otvor u zavjesama svjedoči napadu na djevojku. Čovjek ju natjera da kleči pred ikonom, da se iskupi za svoje grijehе, а onda ju povлачи u zagrljaj i počne joj vlastitim rukama čupati kosu. Prestravljen, Lunz odlazi do policije, dovede ih do kuće i tek tada nailazimo na prvi pravi dokaz dvojništva – baka koja iznajmljuje sobe zna njegovo ime, препознaje ga, navodi kako tu ne živi nikakva djevojka, već samo njih dvoje, а поnajmanje да се догодио nekakav napad.

Sitni detalji tek, osim direktne konfrontacije s bakom, upućuju да се radi о двојнику. Prije svega, Lunz napominje kako čovjek kojeg vidi u gradu ima jedno stakleno oko. Baka, također, ima jedno stakleno oko. Poljanovljeno pisanje potvrđuje kako nije potrebno upisati čitav niz sličnosti s

⁸ Ibid

dvojnikom kako bi on uistinu i bio dvojnik. Dovoljno je poljuljati sigurnost čitatelja u postojanje jednog jastva koje nije slomljeno.

U priči *Erich Reiterer* (bug. *Epux Paūmepep*) Poljanov se poigrava dijegetičkim razinama i to u obliku dnevničkih zapisa. Forma dnevničkih zapisa funkcionira u fantastičnim tekstovima kao pseudo-dokument. Funkcija je pseudo-dokumenta (tj. fiktivnog dokumenta) denunciranje kontingencije činjenica i razotkrivanje (ne)mogućnosti postojanja drugih svjetova kojima upravljaju paralogični zakoni koje ne poznajemo (Lachmann 2007:190-211). Prva je dijegetička razina mladi student u Beču koji je unajmio stan kod frau Lotte i pronašao dnevnički zapis bivšeg stanara. Druga se dijegetička razina sastoji od dnevničkih zapisa Ericha Reiterera. S prve prelazi na drugu nakon što otkrije dnevnik, a nakon čitanja se iz druge vraća u prvu.

Prva dijegetička razina: u iznajmljenoj sobi nalazi se portret koji student smatra jezivim, a na kojem je oslikan Reiterer. Znatiželjan, ispituje stanodavku o podrijetlu portreta i saznaje kako bi policija trebala doći po njega, što predstavlja nagoviještaj zločina. Jedina zaključana ladica u sobi za koju nije dobio ključ budi njegovu sumnju. Škarama razbija bravu i dolazi do dnevnika.

Druga dijegetička razina: opisuje susret Ericha Reiterera s dvojnikom koji s njim dijeli isto ime, ali ne i fizički izgled. Prvi prvom susretu dvojnik ga nagovara da se pokuša besplatno provući na koncert, a drugi se susret odvija u sobi gdje dvojnik dolazi nepozvan i nagovara Ericha da zavede svoju stanodavku. Premda mu je ta misao bila primamljiva, sljedeći je dan primio novce od imućne tetke te je iste išao razmijeniti u banku gdje su mu tečaj obračunali za deseterostruko veći (umjesto 2500 dobio je 25 000 austrijskih kruna). U banci ponovno sreće dvojnika koji ga nagovara da ne prijavi službeniku grešku, već da se pravi da ne zna koji je današnji tečaj i ukrade novac. Siromaštvo i obećanje novca ipak slome Ericha koji poslušava dvojnika. Nekoliko dana nakon počinje potraga za Erichom kojega se moli da vrati višak novaca. Problem je u tome što ga je dvojnik nagovorio da većinu novca potroši u tih nekoliko dana te sada nema kako vratiti dug. Šećući se, sretno službenika iz banke koji ga prepozna. Erich pobjegne natrag kući, a službenik ga prati i o tome obavijesti policiju. Vidjevši policijske službenike kroz svoj prozor, Erich se slomi i, dok mu dvojnik viče u lice da je jedini način da se spasi taj da ubije službenika koji ga je prepoznao, uzima nož i zabija ga u lice dvojnika.

Vraćajući se u prvu dijegetičku razinu, student upita frau Lotte o drugom Erichu koji je tu stanovao te saznaje da je tu živio samo jedan Erich i to sam – a onda primijeti da je portret nožem razrezan preko lica.

Oba su pripovjedača u obje dijegetičke razine ujedno i unutar dijegetički i homodijegetički, a fokalizacija je u prvoj dijegetičkoj razini vanjska, a u drugoj unutarnja. Poljanovljev dvojniki u ovoj priči ne ostavlja prostora za sumnju u počinitelja (ne postoji baka koja služi kao faktor dodanog kolebanja). Uništavanje portreta metaforički je uništavanje samoga sebe, druge osobnosti unutar Ericha koja je uzrokovala sve njegove probleme. Premda je standard da se prilikom disasocijacije, tzv. „mijenjanja ličnosti“, pojavi amnezija, to nije nužno istinito u svim slučajevima jer ovisi i o situaciji u kojoj se osoba nalazi, tj. razini stresa. Sasvim je moguće da su mu dnevnički zapisi služili kao svojevrsni podsjetnici na ono što se dogodilo i da je svaka zasebna osobnost mogla ispunjavati dnevnik. Autor, u svakom slučaju, ostavlja više čimbenika radnje slobodnima za interpretaciju, ali rezanjem portreta donekle dokida i kolebanje. To razrješenje na kraju (prve ili) druge dijegetičke razine koristi i u priči *Mreža kiše* (bug. *Мрежата на дъжда*).

Prva dijegetička razina *Mreže kiše* prati neimenovanog lika u potrazi za istinom. Pokušava saznati što se dogodilo s njegovim prijateljem, Kazimirom Hrabrim. Kazimirova osmrtnica izašla je u novinama, no tijelo nije pronađeno. Istražujući, odlazi do Kazimirova mjesta stanovanja te upoznaje njegova susjeda Sekula Bradvu. Ne uspijeva otkriti ništa značajno. Nedugo nakon toga, zaprima paket koji mu navodno šalje Sekul iz Buenos Airesa gdje je pobjegao kako bi saznao što se dogodilo Kazimiru. Paket sadrži dnevničke zapise koji opisuju psihičko propadanje Kazimira kroz interakcije s dvojnikom.

No, u ovom slučaju dvojniki nije isprva opisan kao sličan Kazimiru – ni fizički, ni imenom, ni osobnošću. Jedino što u cijeloj priči daje do znanja da se radi o dvojniku je činjenica da Kazimir susreće Neznanca na ulici na dan kada objavi svoju knjigu. Gleda ga kako ulazi u knjižaru i kupuje njegovu novoobjavljenju knjigu, a kada dođe kući primjećuje kako mu nedostaje 12 leva i 50 stotinki (što je sasvim *slučajno* cijena njegove knjige koju se ne sjeća da je kupio).

Daljnji zapisi opisuju interakcije Kazimira i Neznanca gdje Neznanc ubija Svetoslava Raba. Svetoslav Rab bio je Kazimirov prijatelj i njegov agent koji ga je nagovarao da napiše još knjiga s obzirom na pozitivnu recepciju prve. Neznanc navodi kako je Svetoslav bio prepreka na putu

do ostvarenju cilja Lao Tse i kako je žrtva bila nužna. Kazimir pokušava policiji prijaviti Neznanca kao počinitelja, no ne može fizički doći do postaje – ona mu bježi pred očima, prevrće se, nestaje – i ponovno završava kući. Neznanca, nakon toga, vidi samo u ogledalu.

Drugi dio dnevnika pisan je drugačijim rukopisom te u trećem licu jednine priča o Kazimiru. Sekul Bradva napisao je taj dio iz Buenos Airesa pokušavajući pronaći Kazimira, ali bezuspješno. Kazimir se navodno pojavio pred njim kao privid koji je imitirao svaki njegov pokret i izgovarao riječi simultano s njim. Taj dio dnevnika završava pričom o Lao Tse i odlaskom do njene palače.

Prva dijegetička razina ovdje razjašnjava situaciju. Kazimir je pobjegao u Buenos Aires i uzeo ime Sekula Bradve (premda je nosio sve dokumente kojima je potvrđivao da je on ustvari Kazimir) tvrdeći da je Kazimir mrtav. Zatim Kazimir, preuzetog identiteta Sekula Bradve, napada prodavaonicu igračaka. Sekul Bradva zapravo nigdje nije ni otišao – cijelo vrijeme je u istoj bivšoj zgradi Kazimira.

Kako bismo razmrsili klupko ove radnje, potrebno je istu pogledati iz dva kuta – iz gledišta Kazimira i iz perspektive neimenovanog Kazimirovog prijatelja iz prve dijegetičke razine. Kazimir je trpio ugnjetavanje Neznanca koji je išao toliko daleko da je ubio njegovog prijatelja. Kako bi se spasio, preuzeo je identitet susjeda i pobjegao u Argentinu, no i tamo ga Neznanc prati pa, nakon doživljenog sloma, provaljuje u tvornicu igračaka. Memoare šalje svom prijatelju jer mu vjeruje. S druge strane, Kazimir tvrdi kako je na tijelu njegova prijatelja Svetoslava pronađen prsten, a da je Neznanc donedavno nosio identičan prsten te da se i dalje vidi trag na prstu gdje je on nekoć bio. Kazimirov prijatelj iz primarne fabularne linije potvrđuje kako se Sekulu Bradvi stvarno vidi otisak prstena. No, policija demantira njegove tvrdnje da je na tijelu pronađen ikakav prsten.

Tim putem dolazimo do glavnog pitanja – je li Kazimir Hrabri ubijanjem svog prijatelja Svetoslava Raba (zbog pritiska pisanja više knjiga, što Kazimir nikako nije htio) postavio okidač za manifestaciju disasocijativnog poremećaja osobnosti koji je racionalizirao njegove radnje kao one Neznanca kojim upravlja Lao Tse – ili je Sekul Bradva nadnaravni lik koji ima sposobnost teleportiranja, u stvarnosti nema vrat, noge ni ruke, doveo do ludila Kazimira? S obzirom na nedostatak konkretnih dokaza za ijednu od tvrdnji, ova priča najuvjerljivije ostavlja dojam kolebanja. Priča zahtijeva od čitatelja pozornost i višestruko čitanje kako bi se razmrsile fabularne linije, tj. da bi čitatelj uopće mogao doći do otkrivanja premise oko koje se tek treba kolebati.

Kolebanje se primarno postiže mijenjanjem pripovjedača i fokalizacije unutar druge dijegetičke razine, tj. dnevnčkih zapisa, te ostavlja dojam nepouzdanosti i imperativa da se sve pročitano preispita.

Kod bugarskih međuratnih pisaca dijaboličara dvojništvo je jedan od glavnih psiholoških mehanizama koji uvjetuje način na koji se prikazuju likovi. Udvostručenje, fragmentiranje ili umnažanje pripovjedača ili lika je ovdje, kao i kod Crnjanskog, postupak preuzet iz ekspresionističke poetike koji je izraz onog, karakterističnog za Zeitgeist prve polovice dvadesetog stoljeća, kritičnog osjećaja jastva u raspadanju (njem. Ich-Zerfall). Osim toga, bugarski dijabolisti shvaćaju i interpretiraju to otuđeno, podijeljeno „ja“ u terminima u tim godinama popularne psihoanalize prema kojoj je dvojnik projekcija vlastitog narcističkog ega i izraz psihičkih instancija koje maltretiraju ego svojim moralnim ili pak nagonskim zahtjevima (Freud, Rank). [...] Bugarska dijabolistička proza je, dakle, hibridna forma u kojoj se realistička pripovjedna struktura razlabavljuje antimimetičkim, modernističkim i avangardnim procedurama poput uvođenja neodređenog, nejednoličnog pripovjedača i razdvojenih likova, poput eksperimentalnih prikazivanja krajnjih psihičkih stanja, poput konstruiranja neeuclidovih prostora i razmicanja redoslijeda događaja.

(Pauly 2011:133)

Za Poljanova ne postoji jednostavna definicija dvojnika. On može s likom dijeliti samo ime, samo fizički izgled ili pak nijedno od navedenog, a da je opet prezentiran kao dvojnik. Kroz pojam dvojnika pred čitatelja stavlja teme o kojima se ne progovara tako lako – samoubojstvo, blasfemija, ubojstvo, mržnja. Istražuje patologiju ljudske psihe, a da zlo ne stavlja direktno u lika. Ostavlja prostora za sumnju, za nadu da čovjek nije toliko loš koliko može biti. Da je dio toga objašnjiv nekim drugim, transcendentalnim mehanizmima čiji rad kotačića mi ne poznajemo, ali kroz stravična ljudska djela imamo mogućnost – barem na trenutak – vidjeti.

6.3. Drugi ili stranac

Ono što nam je strano i nepoznato predstavlja opasnost. Neznanje u takvim situacijama iziskuje da se ogolimo, da postanemo ranjivi, a ranjivost je slabost. Najčešće se ta ranjivost manifestira na razini društva ili barem većih društvenih skupina koje su ugrožene dolaskom stranca. Mali, tihi gradić u kojem se svi poznaju dolaskom stranca koji je samozatajan i sumnjiv sigurno ispada iz svoje psihofizičke homeostaze. Onaj tko namjerno ruši blagostanje takvog gradića, mora biti čudovište. On je stran, pa je samim time i problem.

Pojam drugosti (alterity/otherness) najbliži je latinskoj riječi alteritas, što znači stanje ili raznolikost drugih bića. Drugost kao alterity odnosilo bi se na različitost. Izraz Drugosti ili Otherness se koristi pri definiciji vlastita identiteta i stigmatizaciji Drugoga. Svojstvo Drugosti (Otherness) ili drugost Drugoga izraz je kojim se u raspravi o Drugom, u sklopu šire postmoderne teorije koristimo kako bismo Drugosti dali neko svojstvo, navlastitost. Time definiramo vanjsko obilježje, karakter nekog različitog bića. Svojstvo Drugosti odnosi se i na unutaršnjost Drugosti. To je oznaka za raznolikost i razliku.

(Tonković 2016:7)

Drugi se može razlikovati na koji god način je autoru potreban, bilo rasno, klasno, spolno, fizičkom deformacijom, običajima i slično. Postkolonijalna književna kritika navodi kako se motiv Drugog često koristio kao sredstvo demonizacije drugih rasa i kultura. Dekolonizacijom su takve tendencije isplivale na površinu pa se kritika osvrće i na podjelu Drugog. Dekonstrukcija drugog treba biti podijeljena u tri dijela – prvi je dio sama *drugost*, a buržoazijski patrijarhat treba tu drugost ili odbiti ili prikazati kao repliku same sebe; drugi je dio čudovište koje daje fizičko utjelovljenje *Drugom*; treći je dio odnos između čudovišta i Drugog koji varira između stvarnog drugstva i jednostavnog zrcaljenja (Burke 1990:74).

Drugi se u bugarskom književnom dijabolizmu manifestira na razini toga da stranac posjeduje informacije ili iskustvo koje većina nema. Fizički izgled, rasa i slične odrednice ne igraju ulogu. Dapače, ni u jednom trenutku nisu razlog zašto je netko drugačiji. Opis fizičkog izgleda stranca može poslužiti da bi se ostvarila začudnost, ali samo u jednoj instanci nailazimo na fizički izgled čiji opis demonizira lika.

Drugi se može odražavati i u Sotoni kao književnom liku. U priči *Nepoznati i ja* (bug. *Az u nepoznatijam*) Svetoslava Minkova nailazimo na motiv apokalipse. Uslijed (ili možda baš zbog) apokalipse, pokojni Vihren Rakita ustaje iz groba nakon osam stotina godina u potrazi za Bogom. Na opustošenoj Zemlji sreće starca. Starci i starice najčešće predstavljaju čuvare znanja, nekakve gotovo kabale koja je dostupna samo onima koji su na Zemlji poživjeli dovoljno dugo. Nisu nužno isključivo pozitivni likovi. Prisjetimo li se određenih bajki poput *Snjeguljice* braće Grimm, starica predstavlja nužno zlo (diferencirano izgledom). U Minkovljevoj je instanci zanimljivo to što starac izgledom ne odudara, nije dijaboliziran fizičkim izgledom, tj. drugost se ne odražava u fizičkim aspektima.

Apokaliptička viđenja svijeta u sebi sadrže kako proročke vizije zla tako i nadu. Ono *dobro* uvijek pobjeđuje *zlo*. Apokalipsa je otkrivenje (od grčke riječi *apokalyptein* što znači otkriti, skinuti poklopac) u kojem uživamo dobivajući uvid u posljednji dio slagalice. Svoje korijene i motive vuče često iz biblijskih tekstova (Pippin 1997:198-199). Nije stoga ni čudno što se na samom kraju pojavljuju biblijski motivi poput zmije i stabla, a zatim i antropomorfizirane koze i vatrenog mača:

Дълго ли съм седял замислен в думите на непознатия, не помня. Когато се обърнах и го потърсих, той беше изчезнал. Вместо него аз видях едно тънко дръвче, което бе поникнало из земята и около чието стъбло бе увита една змия с обърнати и лъснали към небето очи.

А там, от зелената звезда, бе останало само едно пламъче, остро като меч. То играеше между двата златни рога на един чудовищен козел с човешки ръце, който изпъкваше като тъмен призрак в далечината на хоризонта и гледаше спокойно мъртвата земя.

(Minkov 1924)

Ne sjećam se jesam li dugo sjedio zamišljen riječima nepoznatog. Kad sam se okrenuo i potražio ga, nije ga više bilo. Umjesto njega vidio sam tanko drvce koje je niknulo iz zemlje i oko debla ototanu zmiyu očiju uprtih u nebo.

*A tamo je od zelene zvijezde ostao samo jedan plamičak, oštar poput mača. Plesao je među dva zlatna roga čudovišne koze s ljudskim rukama koja se isticala poput mračne utvare na obzoru spokojno gledajući zemlju.*⁹

Riječi koje su ga nagnale na razmišljanje starčev su monolog o tome kako u uništenju nema Boga. Zar bi On uništio sve što je stvorio, ma koliko ono nemoralno ili amoralno bilo? Kada Bog bude orkestrirao nešto na zemlji, to će biti popraćeno anđelima i fanfarama, bujanjem života i preporodom, ali bez uništenja. Je li drugost u starcu, razočarana time što se sve zasluge apokalipse pripisuju Bogu, utjelovljenje Sotone ili pak Boga koji je razočaran ljudskom percepcijom njega samog?

Manje filozofske teme drugosti obrađene su u pričama *Gost* (bug. *Един гост*) Vladimira Poljanova i *Neznamac* (bug. *Незнайня*) Georgija Rajčeva. *Gost* odiše kriminalističkim duhom – u gradu se pojavljuje stranac koji u kovčegu nosi ljudsku glavu. Uz malo istraživačkog duha doktora Vlada, čije se sumnje iz dana u dan potvrđuju, Rad Ranina (stranac) zapravo je dr. Vođan Svoboda koji je u drugom gradu ubio djevojku i odrubio joj glavu. Ranina se, stjeran u kut, odluči ubiti i zadnjim izdisajima medicinskoj sestri Merudi ispriča svoju priču – stranac pak krivi stranca, *drugog*, koji je zaposjeo njegovo tijelo i natjerao ga da počini ubojstvo osobe koju je volio više od ikog. S odrubljenom je glavom spavao, ljubio ju. Drugost se u Ranini, tj. dr. Svobodi, odlikuje negiranjem jastva i projiciranjem:

Nesvjesne strahove koje osjećamo upravo zbog nas samih projiciramo kroz druge. Umjesto da priznamo da smo sami odgovorni za drugost koja je u nama i koja nas uznemirava, prije ćemo iskoristiti sve druge mogućnosti. Odbijamo prihvatiti činjenicu da smo sami sebi stranci. Tako dolazimo to toga da smo, zbunjeni zbog nepoznatog i stranog u nama, sposobni stvoriti čudovište kojeg ćemo se bojati.

(Tonković 2016:8-9)

⁹ Ibid.

Prebacivanjem odgovornosti na drugog dopušta se i progovaranje o tabu temama, u ovom slučaju nekrofiliji. Premda je ona ovdje iznimno ublažena naspram nekih drugih slučajeva (tj. radi se samo o ljubljenu i maženju odrubljene glave, bez spolnih odnosa s istom), autor svejedno smatra potrebnim na dvostruku razinu drugosti postaviti takav koncept kako bi ublažio prekoračenje.

Neznanac Rajčeva poigrava se i dijegetičkim razinama. Prvu dijegetičku razinu konstituira unutar dijegetički i autodijegetički pripovjedač s unutarnjom fokalizacijom koji iznajmljuje sobu kod profesora književnosti i njegove žene. Njihova je svakodnevnica narušena dolaskom još jednog sustanara koji je samozatajan i povučen te im se ne pridružuje na popodnevnim čajankama. Gospođa ga ipak jedan dan odluči pozvati, a on nenadno pristane. Prvo započne konflikt s profesorom književnosti (vezano uz definiranje književnosti i onoga što se može i ne može definirati kao ista – kritika tadašnje književnoteoretske scene), a zatim se ispričava i krivi svoje psihičko stanje za takve ispade. Njegovo pripovijedanje kako je došao do takvog psihičkog stanja konstituira drugu dijegetičku razinu. U njoj je stranac pripovjedač, ponovno unutar dijegetički i autodijegetički, s unutarnjom fokalizacijom. Jedne ga je večeri dok je pješačio kući počeo uhoditi muškarac. Muškarac započinje razgovor s njim, ispituje ga o njegovim svjetonazorima kako bi mu otkrio da je njegov ideal ljubavi žena koja je mrtva jer ju onda ne mora, ni na jednoj razini, dijeliti s drugim muškarcima. Otkriva i kako je ubio svoju djevojku vlastitim rukama i pokazuje mu njenu sliku u privjesku. Stranac našeg stranca zapravo je personificirana smrt. Njegov izgled to najbolje dokazuje:

Доколкото можам да вида този човек при светлината на трамвая, той сочеше над четиридесет години; нисък, широкоплещест и малко прегърбен, със силно оплешивяла глава и без мустаци; върху носа му стояха големи кръгли тъмни очила, закачени зад ушите. Това добре видях. Лицето му беше необикновено широко, сухо и кокалесто, с издадени напред челюсти. Едно от онези лица, у които на пръв поглед сякаш виждате черепа и след това живото лице. Впрочем и по-после, като гледах тази белееща се в тъмнината глава и вместо очи — двете тъмни стъкла отпред като две черни дупки, все повече ми се струваше, че редом с мене върви някой, у когото вместо глава, стоеше над раменете оголен череп.

(Rajčev 1923)

Koliko sam mogao vidjeti ovog čovjeka u svjetlu tramvaja, imao je preko četrdeset godina; nizak, širokih ramena i blago pognut, sa silno očelavljenom glavom i bez brkova; na nosu su mu stajale

velike okrugle tamne naočale zakačene iza ušiju. To sam dobro vidio. Lice mu je bilo neobično široko, suho i koštano, s izbočenim čeljustima. Jedno od onih lica na kojima vam se na prvi pogled čini da vidite lubanju, a zatim živo lice. Inače, čak i kasnije, kad sam gledao tu glavu koja je blještila u mraku i umjesto očiju – dva tamna stakla poput dvije crne rupe, sve mi se više činilo da netko tko ide pored mene ima nagu lubanju na ramenima umjesto glave.¹⁰

Nesretan kraj susiže našeg stranca kada se vratimo u prvu dijegetičku razinu. Stranac se, prestrašen time koliko je svog dijaboličnog iskustva podijelio sa sustanarima, iseljava pod okriljem noći i ostavlja im poruku. Tri dana kasnije u novinama čita da je u hotelu pronađeno tijelo muškarca koji je došao prije točno tri dana, koji opisom savršeno odgovara našem strancu – uz iznimku što su uz tijelo pronađene naočale (koje naš stranac nije nosio, a njegov jest) i privjesak sa slikom djevojke. Kolebanje se očituje u zagonetci – je li počinio suicid zbog psihičkih problema ili je ubijen od strane čovjeka koji ga je tu noć uhodio? Ili se pak radi o nekoj trećoj, četvrtoj soluciji? Intencija je autora da nikada ne dobijemo konačan odgovor.

¹⁰ Ibid.

6.4. Znanost i roboti

Rapidan napredak bilo koje vrste, posebice onaj koji otvara vrata etičkim pitanjima brže no što se oko njih može postići konsensus, izaziva strah. Druga industrijska revolucija zahvatila je zapadni kulturološki krug krajem 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća, a za posljedicu ima pojavu mnogih noviteta čija će se uporaba pronaći u svakodnevnom životu poput nafte, čelika, bezinskog motora, telefona, aviona i sl. Znanost doživljava eksploziju, otkriveni su uzroci određenih bolesti, periodni sustav elemenata, radioaktivne supstance, a šira judeokršćanska javnost posebice je potresena knjigom Charlesa Darwina iz 1859. godina naziva *O podrijetlu vrsta posredstvom prirodne selekcije ili očuvanje boljih pasmina u borbi za opstanak*. Darwin modificira kreacionističke teorije postulatom da sve u prirodi s vremenom evoluiraju, posebice oni dijelovi živog svijeta koji su najprilagodljiviji. Uporište evolucije, usprkos otkrićima koja se direktno kose s Crkvenim naukom, pripisuje Bogu. Darwin nije odbacio religiju ni religijsku ulogu božanstva u prirodi. Premda u knjizi nije eksplicitno navedeno da smatra kako čovjek potječe od majmuna, taj se mit afirmirao kod kritičara evolucionizma u svrhu narušavanja kredibiliteta znanstvenog otkrića koje je konceptualno u direktnom konfliktu s kreacionizmom.

Zastrašujuća otkrića znanosti pojavljuju se u fantastičnoj književnosti najčešće kroz prizmu dijabolizma. Čovjek sklapanjem pakta sa Sotonom zauzvrat dobije obećanje bogatstva, slave i pobjede nad običnim pukom pod uvjetom da odbaci vlastitu ljudskost. Sotona ga nauči kako koristiti strojeve i pomoću njih vršiti eksperimente, a to znanje ostaje tajna svima ostalima. Činjenice svijeta najednom mogu uništiti koncept Boga i njegova stvaranja te unijeti nered u prethodno savršeno uređen kozmos, kao što bi astrologija onemogućila slobodu izbora (Seiferth 1952:287-288). Strah od Zvijeri ili toga da se čovjek posredstvom znanosti vrati zvjerskom stanju pojavljuje se i u starim mitovima, a predci su *ludog znanstvenika* vještice, čarobnjaci, alkemisti, sam Sotona, ali i Bog kao stvoritelj. Koncept znanstvenika koji se bavi genetskim eksperimentima pojavljuju se i prije Darwina i otkrića dvostrukog heliksa, kao što je to slučaj u kratkoj priči *Rappucinijeva kćer* izdanoj 1844. autora Nathaniela Hawthornea (Ringel 1989:64-66). Stvaranje umjetnog života u obliku robota koji posjeduje ljudsku svijest ili barem neku vrstu svijesti također je jedan od čestih motiva znanstvenih eksperimenata. Pojavom nečega što ima svoju svijest i može

donositi odluke, javlja se i motiv pobune protiv stvaratelja. Isprva utjelovljen u golemima koji svoju povijest vuku iz teoloških tekstova, a zatim i kroz prizmu znanstvene fantastike u drami Karela Čapeka zvanoj *R.U.R.* (kratica za *Rossumovi Univerzální Roboti*) izdanoj 1920. godine. 1926. izdan je i film *Metropolis* koji se bavi istom tematikom (režiser Fritz Lang) (Telotte 1994:235-236).

Nije stoga ni čudno da takva tema pronalazi svoje mjesto i u književnosti bugarskog dijabolizma. Autor koji se jedini dotiče navedene tematike je Svetoslav Minkov. Čavdar Mutafov piše priču *Motor* (bug. *Моторът*), ali ona služi više kao nekakav futuristički manifest. Tekst antropomorfizira motor kao vozilo, glorificira ga, hvalom uzdiže u nebesa i istovremeno ga naziva apokaliptičnim bićem. Ne dotiče se etičkih pitanja tehnološkog napretka.

Minkovljeve kritike znanosti najočitiije su u pričama *Zaključani* (bug. *Заклучени*), *Маймунска младост* (bug. *Маймунска младост*), *Lunatin!... Lunatin!... Lunatin!...* (bug. *Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...*) i *Могућа утопија* (bug. *Една възможна утопия*). *Zaključani* služi više kao nekakva crtica uvida u protok vremena u ljekarni gdje se nalazi ljudski kostur i mnogobrojni lijekovi. Upućuje oštru kritiku znanosti, a posebice medicini za koju smatra da hermetički zatvorenim, kabalističkim pristupom znanju skriva istinu o djelotvornosti lijekova. Znanstvena skepsa, naravno, nije neutemeljena. Postoje i slučajevi u kojima i znanost pogriješi. Ništa na ovom svijetu nije inherentno nepogrešivo, koliko god se činilo logičnim.

Всички мислят, че оздравелят се е спасил едва ли не завинаги от смъртта, когато едно леко убождане с игла го поваля съвсем неочаквано в леглото и той умира след няколко часа сред страшни мъки. Така смъртта си играе с него като паяк, който освобождава привидно жертвата си и я оставя да си отдъхне спокойно, преди да се хвърли за сетен път отгоре ѝ и да изсмуче кръвта ѝ с ненаситната жажда на вампир. Така цялата мъдрост на медицината става съвсем излишна, а невинната игла се превръща в смъртоносно жило, което добива загадъчен смисъл...

(Minkov 1928)

Svi misle da je izliječeni čovjek gotovo zauvijek izbjegao smrt, kada ga lagani ubod iglom sasvim neočekivano ruši u krevet i umire nakon nekoliko sati u strašnim mukama. Tako se smrt igra s njim poput pauka, naoko oslobađajući svoj plijen i puštajući ga da se u miru odmori prije no što se po

posljednji put baci na njega i isisa mu krv nezasitnom žeđu vampira. Tako sva mudrost medicine postaje potpuno suvišna, a nevinna igla postaje smrtonosni ubod koji dobiva tajanstveno značenje.¹¹

Heraklit Galilejev ludi je znanstvenik i glavni lik priče *Lunatin!... Lunatin!... Lunatin!...* Nakon posjeta Sjedinjenim Američkim Državama pomoću osvojene stipendije vraća se u rodnu Bugarsku promijenjene osobnosti (od asocijalnog ludog znanstvenika do društvenjaka i ekscentrika). Na svom imanju sagradi laboratorij i izmisli *Lunatin* – želatinaste tablete punjene tekućim mjesječevim zrakama. Uzimanjem tablete vraća se romantizam u suhoparni, moderni ljudski život. Takav izum ima svoju cijenu pa nakon što Galilejev iscijedi Mjesec koji se onda otkotrlja u ocean i zauvijek nestane, svoju pažnju počne usmjeravati prema Veneri. Znanstvenici astronomi koji su bili zaljubljeni u Mjesec počine samoubojstvo. Sličan izum koji je poguban za čovječanstvo, a da ono toga nije ni svjesno fantaskop je prikazan u priči *Moguća utopija*. Potrebno je samo zamisliti ono što želimo vidjeti, na sljepoočnice zalijepiti elektrode i pogledati u ogledalo koje se nalazi unutar fantaskopa. Kao i svaki drugi veliki izum, kaže Minkov, i ovaj se počeo zloupotrebljavati pa su ljudi tako gledali stvari koje ne bi smjeli, zadirali su u tuđu intimu i, nakon što se Crkva umiješala, Vlada je izglasala zakon prema kojem su određene scenarije smjeli gledati samo državni dužnosnici u određene, zakonom propisane, svrhe. Minkov priču piše iz perspektive autora koji je ostao bez mašte i bez fantaskopa nije u mogućnosti pisati. Odluči pogledati kako bi njegov dan izgledao 300 godina u budućnosti pomoću fantaskopa.

Utopija i distopija pojavljuju se u književnim djelima kao kritike (tadašnjeg) suvremenog društva. Služe kao upozorenje o opasnosti koja predstoji čovječanstvu nastavi li se kretati istom putanjom. Premda pravu afirmaciju doživljava u djelima poput *1984* Georgea Orwella i *Hrabri novi svijet* Aldousa Huxleya, tragove distopije pronalazimo i Minkovljevom viđenju budućnosti. Karakteristike distopije su da je ona iluzija savršenog svijeta, građani se kontroliraju pomoću propagande, vlastito mišljenje i osobna sloboda su iznimno ograničeni, a najčešće se u pozadini vodi nekakav rat (Abbas, Priya, Sayoni, Rahman 2013:48). Kod Minkova vidimo redukciju hrane na susptanciju za preživljavanje (ugljikohidratne tablete koje nude potpun obrok), roboti služe kao

¹¹ Ibid

sluge i širitelji propagande, zrak za disanje je luksuz i oporezuje se, ljubav se može mjeriti pomoću uređaja na skali od 0 do 100, a teleplazma može prizivati duhove. Nakon pobjede na lutriji, *autor* odluči iskoristiti teleplazmu kako bi pozvao Thomasa Edisona da mu popravi žarulju iznad kreveta. Edison, naravno, ne razumije kako ta žarulja funkcionira jer je dotad pronađeno već stotinjak novih vrsta električne energije. Vizija budućnosti prestaje kada urednik časopisa za koji *autor* piše priču otrgne elektrode s njegove glave. Njegova vizija budućnosti ne aludira ni na kakve ratove, barem u tom kratku odlomku koji nam je dao na uvid. No, kritika tehnološkog napretka koji će osnovne ljudske porive, poput prehranjivanja i ljubavi, reducirati na simplificirane brojke i suhoparne tablete viđenje je koje, zajedno s kritikama prisutnima u drugim pričama, jasno ocrtava autorov stav.

Vraćanje životinjskom stanju, tj. pretvaranje čovjeka u životinju, devolucija ljudskog bića kao takvog najočitiije je prikazana u priči *Majmunska mladost*. Dr. Voronov pronašao je ključ besmrtnosti i vječne mladosti – presađivanjem žlijezdi mlade čimpanze čovjek se može iz starca pretvoriti u mladića, gotovo pa i u dijete. Ilarion Matejev odlučuje se pomladiti, kao i njegova poznanica Dorothy Waterday. Nakon ostvarivanja ideala vječne mladosti odluče se vjenčati, a dobiju i dijete. Umjesto ljudskog djeteta, Ilarion zatekne malu čimpanzu, od prevelikog stresa počne rapidno stariti, pretvori se u mumiju i umre. Dorothy ne dotiče porađanje čimpanze ni gubitak muža, već odluči putovati svijetom uz malu čimpanzu na uzici. Iz Ilarionove pogibije dalo bi se zaključiti da ključ vječne mladosti samo jednim dijelom čine žlijezde čimpanze. Drugi je dio, koji garantira dugotrajnu stabilnost medicinskog postupka, izbjegavanje stresa. Kada ste imućni kao Dorothy Waterday i možete si priuštiti što god poželite, rođenje čimpanze trebalo bi vam predstavljati samo jedan u nizu neobičnih događaja u životu – ni prvi, ni posljednji. Ideal besmrtnosti dostupan je, shodno tomu, samo povlaštenim klasama društva, tzv. *crème de la crème*. Obični smrtnici ne mogu se nadati održavanju mladosti. Ključ besmrtnosti nije samo operacija, ključ je prepetualna egzistencijalna bezbrižnost.

U kritici tehnološkog napretka pomoću robota, Minkov se skriva iza skuta ludila i somnambulizma. Njegovi tekstovi izražavaju jasan stav u odnosu na doprinos znanosti čovječanstvu. Čovjek koji je izgubio boga, izgubio je dimenziju koja ga razlikuje od istog, a pretjerana želja za napretkom i poboljšanjem čovjeka (koji je prema judeokršćanskom vjerovanju savršen jer je napravljen na sliku Božju) vodi do degradacije čovjeka. U priči *Sat* (bug. *Часовник*) čovjek s metalnim mozgom

odvodi glavnog lika u avanturu na Mjesec. Iz svemira vide da Zemlja gori, podijeljena na pola velikim satom. Na jednom planetu pronalaze primitivni oblik života koji predstavljaju majmuni. Njihova egzistencija vrti se oko igranja sa satovima, rastavljanjem i sastavljanjem te razbijanjem istih. Oni su slobodni, neopterećeni vremenom. Dapače, vrijeme im je samo jedna od igračaka naspram ljudi na zemlji koji su sušta suprotnost. Majmuni predstavljaju superiorni oblik, premda se radi o životinjama, jer nisu okovani vremenom, jer su preteča *Homo ludens*a. Minkov kroz njih zagovara povratak bezbrižnom načinu života koji se kosi s onim koje ga je okruživalo, s vremenom industrijske revolucije. Priča *Čovjek koji je došao iz Amerike* (bug. *Човекът, който дойде от Америка*) predstavlja dnevnički zapis pacijenta psihijatrijske bolnice. Činjenica da je cijela priča dnevnički zapis, tj. druga dijegetička razina, razotkriva se na samom kraju. Dotad je čitatelj u uvjerenju da je ono što čita jedina stvarnost koja je prisutna u tekstu. Pripovjedačeva tetka koja živi u Americi odlučila mu je, iz puke sentimentalnosti, poslati mehaničkog čovjeka da mu olakša svakodnevni život. Pri dolasku u Bugarsku, robot zapinje na carini jer nisu sigurni kako će ga cariniti s obzirom na to da nemaju kategoriju koja se tiče robota. Robot ima tri gumba na sebi; crveni pomoću kojeg se pali; plavi pomoću kojeg uništava sve oko sebe u slučaju provale; žuti kojim se ubija. Od trenutka kada su ga na carini upalili, robot je predstavljen kao prepotentan, arogantan i narcisoidan. Ruga se liku pripovjedača da je nastao od majmuna i posredstvom božanstva:

— И вие, изглежда, не ме познавате! — отвръща дръзко автоматът. — Аз имам право да се грижа за тоалета си също тъй, както вие се грижите за вашия. А ако искате да бъда по-искрен, ще добавя, че между мен и вас в същност няма никаква разлика, макар че вие си приписвате божествен произход. Нужно ли е да ви припомням, че за вам подобните Дарвин създаде специална теория и че във всяка зоологическа градина се намира по някой ваш сродник, който чути орехи със зъбите си и размива собствените си потомци?

(Minkov 1932)

I vi mene, izgleda, ne poznajete! – odgovori drsko robot. – Imam pravo brinuti se za vlastitu odjeću baš kao i vi za svoju. A ako želite da budem iskreniji, dodat ću da u osnovi nema razlike između vas i mene, premda vi sebi pripisujete božansko podrijetlo. Moram li vas podsjetiti da je za takve

*poput vas Darwin stvorio posebnu teoriju i da se u svakom zoološkom vrtu nalazi vaš rođak koji zubima lomi orahe i nasmijava vlastite potomke?*¹²

Izmučen prisustvom robota i njegovim ponašanjem, odluči pritiskom žutog gumba ubiti robota koji se, kao da je znao što mu se sprema, zaključao u sobu. Nakon nekoliko dana provaljuje u sobu i pronalazi robota koji je počinio suicid. Nakon dodirivanja robota, na pripovjedaču se pojavljuju istovjetni gumbi te gledanjem u ogledalo slavi što robot nije zapravo mrtav. On sam postaje robot.

Čovjek je znao da je nastao od Boga, a sada si to može samo umišljati, i to sve zahvaljujući znanosti. Minkov zagovara antimodernistički stav u kojem je čovjek i čovjekovo mjesto na ovom svijetu znanost degradirala, unazadila. Teorija evolucije pobija bitne aspekte čovjekove duše i postojanja. Mehaničkog je čovjeka proizvelo svjesno biće, a ne neka nepoznata, upitna viša sila. Činjenica da posjeduje serijski broj čini ga iznimno ponosnim, nosi ga kao dokaz da je bolji od čovjeka koji je nastao od majmuna. On je nastao od čovjeka, on je produkt evolucije. On je bolji, suvremeni mehanizirani čovjek koji je nastao pod paskom industrijske revolucije i humanističke krize identiteta. On je čovjekov dvojniki.

Pobunom protiv nečega što ima svoju svijest, namjernom destrukcijom istog, čovjek se pretvara u robota. U Minkovljevim pričama roboti služe (ili bi trebali služiti) čovječanstvu, a njihova pobuna pretvara ljude u robote. Znači li to da je svaki otpor besmislen? Da se tehnološki napredak ne može zaustaviti, bez obira koliko mi to željeli? Priče služe kao upozorenja, ali s tračkom nade da spasa za čovječanstvo ipak ima ukoliko se probudi iz metaforičkog sna. Zanimljivo je primijetiti kako se kao motiv ne pojavljuje stvaranje kiborga gdje su određeni dijelovi čovjeka unaprijeđeni pomoću tehnologije, a da je pritom i fizički izgled izmijenjen. Operira na ekstremima – ili je promjena nevidljiva ili je sveobuhvatna. Simbioze nema.

¹² Ibid.

6.5. Karneval

Karneval se u bugarskom književnom dijabolizmu pojavljuje kao popratni element koji afirmira dijaboliziranje situacije ili lika. Predstavlja poziv na potpuno opuštanje, brisanje granica društveno prihvatljivog ponašanja, zamjenu rodni uloga koje prelaze neke zabrane jer su određeni oblici seksualnosti nedopušteni u svakodnevici... Uzurpira svakodnevni, očekivani poredak. Svoje korijene vuče iz antičkih, pa onda i poganskih običaja koje se Crkva svesrdno trudila kristijanizirati. Pokušaj je bio neuspješan te se i danas karnevali vežu uz sasvim oprečan set vrijednosti:

Sudionici pokladnih zbivanja nisu svjesni nekadašnjih obrednih funkcija svojih postupaka, ne zanima ih poticanje plodnosti i nove vegetacije ili zaštita od zlih sila. Oni ponavljaju radnje predaka, odajući se užicima koji su dopušteni i čak propisani tradicijom. Nema sumnje: lakše je prepustiti se karnevalskim ekscesima nego poslušno podnijeti apstinenciju i strogost korizme.

(Lozica 2007:199)

Mihail Mihailovič Bahtin svojim književnim djelima početkom 20. stoljeća razotkriva elemente karnevalesknog i postavlja iznimno dobro razrađene temelje za daljnje istraživanje subverzivnih tradicija. Naglašava ambivalenciju karnevala te formiranje dihotomije *službene* i *neslužbene* kulture. *Službena* se kultura napada pod krinkom smijeha jer smijeh služi kao alat filozofskih promjena svijeta, brani slobodu mišljenja, govora i izražavanja (Elliot 1999). I premda je u svojim analizama za predložak uzeo većim dijelom rusku tradiciju, proširuje svoje polje interesa i zanima se za dvije glavne točke kulture smijeha: (i) rođenje drugog svijeta iz duha smijeha i (ii) morfologiju karnevaleskne kulture koja potkopava vladajući poredak simbolima i obredima (Lachmann, Eshelman, Davis:1988-1989).

Kod Minkova, karneval služi kao simbol zabave i poziva na uživanje koji glavni lik odbije samo kako bi mogao slušati susjedu kako svira *Sérénade mélancolique* (ujedno i naziv priče).

Минавах край локали, където имаше много японски абажури и много напудрени жени, минавах край палатките на пътуващи циркове и неведнъж дрезгавият глас на клоуните ме

приканваше на забавни сензации. Но аз не обръщах внимание на това, което друга вечер мамеше душата ми със съблазните на веселия живот.

(Minkov 1922)

Prolazio sam pored lokala u kojima je bilo puno japanskih abažura i puno napudranih žena, prolazio sam pored šatora putujućih cirkusa i više me puta promukli glas klaunova pozivao na zabavne senzacije. Ali ja nisam obraćao pažnju na to što mi je drugih noćiju mamilo dušu iskušenjima veselog života.¹³

Na kraju Poljanovljene priče *Staze kroz neuhvatljivo* (bug. *Пътеку през неуловимото*) muškarac koji nalikuje Smrti bombom na seoskom karnevalu ubija prisutne jer je netko otrovao njegovu djevojku. S obzirom na to da je muškarac kroz cijelu priču opisan kao odbačen, *outsajder* koji je i asocijalan, takav napad na mjesto gdje se okupljaju isti oni mještani koji su ga odbacili i potencijalo ubili njegovu djevojku konstituira kontranapad na *službenu* kulturu. Odbacuje establišment kao takav. Ipak, fokus priče nije karneval već muško-ženski odnosi te će se stoga detaljnije obrađivati u jednom od sljedećih poglavlja.

Priča u kojoj je karneval jedan od centralnih motiva je *Karneval* (bug. *Карнавал*) Georgija Rajčeva. Nailazimo na zanimljivu mješavinu tema karnevala, stranca (tj. drugog) i smrti. Pripovjedač je tijekom šetnje susreo prijatelja A koji ga je upoznao s njegovim prijateljem (premda se u tekstu ne navodi kao takav, za potrebe analize referirat ćemo se na njega kao prijatelja B). Nedugo nakon toga A odlazi kući, a B nastavlja u stopu pratiti pripovjedača. Zapodjenu razgovor u kojem B drži duži monolog koji je isprepleten mizoginijom. Potom se ispričava na ispadu i okrivljuje za to neobjašnjivi događaj u šumi nakon karnevala. Naime, dok je uživao u raspuštenosti, golišavim ženskim tijelima i alkoholu, netko je bombardirao karneval. Prestravljen, bježi u šumu. Na cesti se zaustavlja auto iz kojeg izlazi žena i deklarira B kao večerašnju žrtvu njenih hirova. Cijeli susret opisan je somnambulistički, titra između sna i jave, a nakon što je susret završio, više nije mogao pronaći svoju kuću – na mjestu gdje je bila više je nema. Budi se u svom krevetu. Tri dana nakon ovog sudbonosnog susreta naš pripovjedač gubi samoga sebe, misli prijatelja B preuzimaju

¹³ Ibid.

njegove. Prijatelj A tvrdi kako ga ni s kim nije upoznao, a pripovjedač više ne može pronaći svoj ured.

U ovom se motivu drugoga odražava gubitak jastva na čije mjesto dolazi drugost. Gubitak individualizma negira samo postojanje osobe, kao i činjenica da njemu poznata mjesta više ne postoje. Povezuje se s karnevalom kao izvorom. Oblačenjem kostima i stavljanjem maski negira se vlastito ja – što u određenim instancama koje su kratkotrajne ne predstavlja problem. Kada ta negacija prođe u pore svakodnevnog života, kada *ja* više nije *ja*, a istovremeno nije ni jasno definirano u što se *ja* pretvorilo, ulazimo u domenu fantastičnog kolebanja i egzistencijalnog straha.

6.6. Ikone

U Minkovljevoj priči *Ikone su djelo vraga* (bug. *Иконите са творба на дявола*) centralni motiv kojim se pokušava probuditi strah u čitatelju su ikone. Prokap, ikonopisac, umire te ga brijač Kanozir treba obrijati za pogreb. U trenutku kada Kanozir ostane sam s Prokapom, on (i dalje kao mrtvac) ustaje nasmiješen, a prate ga i ikone koje silaze sa zidova i oživljavaju. Mijenjaju svoj oblik iz slika svetaca u crve koji se nadimaju, a zatim odvođe Prokapa. Kanozir se kasnije uvjerava kako je samo riječ o snu.

Prije svega potrebno se osvrnuti na odabir profesije Prokapa. Ikonopisac je osoba koja oslikava ikone koje se koriste u pravoslavnoj liturgiji i nose veći duhovni značaj od kipova u katoličkoj liturgiji.

U srednjovjekovnom obožavanju pergamenata i alfabeta, što pokazuju slavenski izvori, religiozno „usmjerenje“ kojim se nadsvođuje hedonizam tiče se njihove svetosti proistekle iz sakralnog statusa tekstova. Slovo u svojoj (ritualnoj) postvarenosti – debljina crta, zakrivljenost, uvojite šare – u toj somatičkoj prisutnosti postaje dostojno poštovanja. U kulturalnoj semantici staroruske kulture rukopisi sakralnoga sadržaja i ikone zauzimaju isto mjesto. I ispisivanje rukopisa i slikanje ikona (ruski glagol za obje znakovne prakse jest pisat') slijedilo je pravila i obvezujuće uzorke.

(Lachmann 2002:141)

Ikone su, dakle, sakralne i izazivaju duboko poštovanje kod vjernika. Likovi koji su prikazani na ikonama u ovoj priči oživljavaju i implicira se da vode svog stvaratelja sa sobom u pakao. Kao da je oslikavanjem ikona, prenošenjem nečeg tako svetog na zemaljski medij, oskvrnjen sakralni status svetaca i njihov oblik unakažen. Premda izgledaju kao vrhunsko umjetničko djelo, u njih ikonopisac unosi svoju dušu kroz umjetnički zanat, a Prokap je opisan kao ružan, osamljen pijanac. Kada takva osoba naslika sakralni sadržaj, ostvaruje se preludij u blasfemiju koja se odvija pod okriljem noći. Prokap se, kao truplo, grleno smije dok se odvija metamorfoza svetaca iz smirenih, pokajničkih likova u one kojima brada gori ognjenim žarom i koji se pretvaraju u crve koji se nadimaju.

Druga priča, također Minkovljeva, u kojoj se ikonama budi strah je *Vatrena ptica* (bug. *Огнената птица*). Janul je preminuo na planini u lovu na blago, a ljudi su uvjereni da ga je jednom prije stvarno i pronašao. Nakon što su Janulovo mrtvo tijelo odnijeli iz kuće, počinje proces uništenja. Autor navodi kako je taj proces trajao mjesecima. Sve je uništeno i iskopano osim jednog dijela zida na kojem se nalazi zrcalo. Svjetina je odustala od kopanja i traženja, ali jedan je čovjek odlučio biti ustrajan. Jednog punog mjeseca odluči pogledati u ogledalo i umjesto vlastitog odraza vidi Janula kao ikonu. U naletu straha razbija staklo iz kojeg izleti vatrena ptica koju čovjek ulovi, a zatim se probudi na grobu Janula.

Vatrena ptica u ovom kontekstu može biti feniks koji označava ponovno rođenje, preporod. Je li puka slučajnost činjenica da se čovjek probudio na Janulovom grobu ili je Janul posredstvom tijela neimenovanog čovjeka ponovno zadobio fizičku formu? Koja je svrha pretvaranja Janula u ikonu prije no što iz razbijene ikone izleti vatrena ptica? Minkov, izgleda, zauzima stav da ikone nikako nisu samo ikone. Jedino u slučajevima poput Prokapa, nakon što izvrše svoju zemaljsku misiju, one mogu metaforički počivati u miru jer prva priča završava s:

И наистина по-късно бръснарят видя същите икони в едно близко село. Това бяха обикновени бездушни образи, прилични на хилядите свои подобия, които красят от векове олтарите и стените на нашите църкви.

(Minkov 1928)

I zaista je kasnije brijač vidio iste ikone u obližnjem selu. To su bile obične bezdušne slike, nalik tisućama sličnosti koje stoljećima ukrašavaju oltare i zidove naših crkava.

Nešto što je direktno sakralno, tj. direktno povezuje ovozemaljski svijet s onostranskom figurom zagrobnog života, na neki se način oskvrnjuje prikazivanjem. Minkov u tom ikonoklastičnom svjetonazoru pronalazi uporište tkanja fantastičnih, dijaboličnih priča.

6.7. Selo

Minkov se okušava i u premještanju radnje na selo u pričama *Pucanj* (bug. *Успрел*) i *Nečista sila* (bug. *Нечиста сила*).

Radnja priče *Pucanj* je sljedeća: u praskozorje, na putu kući nakon cjelodnevnog rada u polju, Bojčo Kraličin na mjesnom groblju ugleda baku Jolu Vraželicu koja demonskim ritualom pozove Oca (u ovom slučaju Sotonu). Baka Jola se s Ocem dogovara na koji način ubiti svu stoku u selu i tako opustošiti i osiromašiti seljake. Bojčo se nađe usred sela nakon što ga vila tamo odnese, probudi selo te krenu u borbu protiv bake Jole i Sotone uz pomoć mudrosti djeda Germana. Magičnim ritualom na groblju pod krvavom mjesecinom baka Jola i Sotona pretvorili su običnu pticu u čudovište koje će uništiti selo, no djed German uhvati pticu i vrat joj prereže srebrnim novčićem (vrši svojevrsni egzorcizam) i selo biva spašeno. Prema sličnom principu funkcionira i *Nečista sila* u kojoj se radi o djedu Petku koji je ubio zloduha i privezao ga na drvo, a kojeg su seljani zatim odlučili zapaliti i tako poslati natrag u pakao. 40 dana nakon susreta djed Petko umire, ali selo je spašeno.

Bez znanstvene spoznaje i racionalnog svjetonazora, fantastika ne može postojati. Selo je obilježeno time što se oslanja na religijske i poganske običaje uz praznovjerja. Nijedan događaj u ovim dvjema pričama ne ostavlja nikakve posljedice na likove (osim činjenice što djed Petko umire), nijedan lik nije iznenađen onim što se događa. I premda osjećaju strah, taj je strah usmjeren na zajednicu kao cjelinu, a ne osobu kao pojedinca. Kada saznaju da je baka Jola prizvala Sotonu ili da je djed Petko ulovio zloduha, strah ih je zbog stoke i djeda Petka, a ne činjenice da se nadasve nadnaravno biće pojavilo u njihovim redovima. Događaji koji u urbanističkim pričama koje su tipične za dijabolizam inače izazivaju kolebanje, jer se i sami likovi premišljaju je li takvo nešto uopće moguće, u ovim pričama kod likova ne izazivaju preispitivanje postojanja nadnaravnih elemenata. Ako nadnaravni elementi nisu začudni, a ne izazivaju ni kolebanje, onda izlazimo iz okvira fantastike i ulazimo u okvire bajki, basnih i drugih književnih vrsta u kojima su inače čudesni događaji zapravo dio svakodnevice.

Nadalje, koristi etablirane fantastične likove u punom kapacitetu, gotovo klišejski. Baka Jola se preziva Vraželica, jaše na metli, u kotlu miješa nekakvu tekućinu iz koje izlazi rogati čovjek

zelenih očiju. Opisana je kao ružna žena, s dugačkim nosom, raspuštene duge kose i bez odjeće. Zloduh iz *Nečiste sile* izgleda poput crnog psa dugog repa, s rogovima i kopitima te iskešenim oštrim zubima. U fantastičnoj bi priči bio dovoljan samo jedan element fizičkog izgleda koji odudara od norme kako bi se signaliziralo da biće možda nije ono za što se predstavlja, da se ostvari ono tipizirano kolebanje. Likovi svi mahom nude rješenja za nošenje sa zlom, kao da su se prije susreli s istim ili kao da su pričama slušali istovjetne događaje pa posjeduju nekaku vrstu kolektivne mudrosti i iskustva nošenja s nadnaravnim događajima. Iz tog razloga Minkov ne uspijeva ostati u domeni fantastike, a ni dijabolizma. Premda su i fantastika i dijabolizam kozmopolitski žanrovi i imaju sposobnost prilagođavanja raznim kontekstima, u bugarskoj književnosti ne uspijevaju svoju svrhu ispuniti prebačeni na selo.

6.8. Žena, žensko tijelo i ženska pojava

Žena se u bugarskom književnom dijabolizmu dijeli u četiri kategorije: čudovište, žrtvu, ideal i upozorenje. Navedene kategorije djeluju kao dihotomije čudovište – žrtva i ideal – upozorenje. Žena je plošna, gotovo dvodimenzionalna. Služi kako bi ispunila zrakoprazni prostor priče koji preostaje nakon što se u tančine opiše muški lik; ona je jednostavno rješenje za sve literarne probleme.

Što je zajedničko većem dijelu Europe od kasne renesanse do ranog novog vijeka? *Konstrukcije i reprezentacije nekih tijela kao ne-ljudskih, odnosno označenih ne-ljudskima, a koja tako postaju unheimlich ili, lakanovskom terminologijom – prijeteća Drugost – i kulminiraju vješticijskim imaginarijem* (Polgar 2021:1-2). Nakon formacije odrješito negativnog kao ženskog slijedi ublažavanje u formi psihoanalize u kojoj prednjači Freud. Žena, ništa drugo do dokinuti muškarac, opaža se samo kao negacija muške forme. Premda se u razvoju u oralnoj, analnoj i falusoj fazi ne razlikuje od muškarca, u trenutku nastanka edipovske krize mora odbaciti majku i okrenuti se ocu, mora zrcaliti muški razvoj; djevojčica je zapravo mali muškarac koji svoj život provodi u falusnoj zavisti, kao da je kastrirana samim rođenjem (Moi 2007:184-189). Ta spolna drugost najranjivija je u spavaćoj sobi jer je u njoj fokus intime. Proždiranje muškarca od strane *Drugog* tamo se najčešće i ogleda (Connor 2013:41). Industrijalizacijom i počecima borbe za ženska prava, lik žene u književnosti počinje se prikazivati sve odvažnije, dijaboličnije i odvratnije. L. C. M. Anderson (1995:42) uzrok tomu vidi u sve većoj društvenoj i ekonomskoj emancipaciji žena. Takve su žene češće bile seksualno slobodnije i smatrane prostitutkama, a uz prostitutke su se vezale spolne bolesti i neplodnost (naravno, kao isključivo ženska krivica!). Muški strah od seksualne slobode žena i strah od činjenice da su zdravog uma odlučile odustati od „biološki predodređene“ uloge majke utkan je u tkivo bugarskog književnog dijabolizma. Četiri priče fokusirane su na spavaću sobu kao mjesto radnje. *Malvina* (bug. *Малвина*) Svetoslava Minkova prikazuje devoluciju žene koja je simbol čiste ljepote umjetniku koji ju slika u odvratnu, jednooku, krezubu staricu koja je na samrti, koja pije iz ljudske lubanje i priča blasfemične priče reinterpretirajući Bibliju. Poljanovljevo *Buđenje...* (bug. *Пробуждане...*) fokusirano je na lika kojeg opetovano seksualno iskorištava sukuba kojoj se u konačnici podredi; *Smrt u kineskoj četvrti* (bug. *Смъртта в*

китайския квартал) opisuje zaljubljanje i rastanak od žene, a onda i njen povratak u bijelom lijesu da bi u snu, pretvorena u čudovište, proždrla svog dragog, a *Igrači* (bug. *Играчи*) pak špijuna kojeg nasamari žena obećanjem (i ispunjenjem) jedne zajedničke noći samo kako bi ga iskoristila u političke svrhe.

U svim ovim pričama žena kao lik predstavljena je isključivo kroz prizmu muškarca. Ženski je unutarnji svijet misterij. Premda takvo pisanje zasigurno olakšava ostajanje u sferi kolebanja, ženskim čitateljicama ne predstavlja sretno rješenje. Nijedna priča ne poznaje pozitivan ženski glavni lik, žensku percepciju i razmišljanja, kao da je taj dio svijeta bio nepoznanica piscima bugarskog književnog dijabolizma. Žena se digna na pijedestal u početku priče, prikazana je kao neki oblik savršenstva, najčešće fizičkog. Glavni se likovi svi mahom vrlo lako zaljubljuju u njih, one su fizička manifestacija svih njihovih patrijahalnih želja. Do kraja priče svaka žena primorana je s istog pijedestala i sići, spustiti se na zemlju, mora se spomenuti odakle potiče kao potomak Eve. Njena propast upisana je u samo tijelo. Žena je nesavršena i nikada neće moći biti savršena. Žene koje se pojavljuju kao pozitivni likovi pokazuju karakterne osobine koje favorizira patrijarhat. One su submisivne, nježne, skromne, radišne. One ne nose crnu odjeću i ne skiću se gdje žele. One su ukroćene.

U priči *Karneval* Georgija Rajčeva susrećemo ženu kao zlikovca više nego čudovište, makar posjeduje neke čudovišne sposobnosti. Stranac B, lutajući nakon bježanja s karnevala jer je došlo do terorističkog napada, u šumi susreće ženu koja izlazi iz kočije, hvata ga pod ruku i obznanjuje kako će joj on biti sljedeća žrtva. Navodi kako su se već jednom susreli, da je on kao putujući trgovac došao na njena vrata prodati nešto dok joj muž nije bio kući, a da je njegov pogled bio prepun požude. Misteriozna žena mu daje tri karanfila. Prvi je karanfil bijeli i on predstavlja nevinost i nježnost djevojčice, drugi je karanfil ružičasti i on predstavlja balerinu koja je izabrala klauna umjesto njega te večeri, a treći je karanfil crveni i predstavlja zrelu damu koju je poželio pogledom. S obzirom na to da je ružičasti i crveni karanfil (tj. žene koje oni utjelovljuju) poželio, implicira li to da je poželio i bijeli? I da je njegova tajna time razotkrivena što rezultira psihičkim slomom nakon kojeg više ne može locirati vlastito mjesto stanovanja? Ili je posrijedi nešto manje mračno, prihvatljivije? Odgovore, nažalost, u duhu fantastične književnosti, direktno ne dobivamo. Na čitatelju je da se koleba između toga što karanfili predstavljaju i zašto su implementirani u priču. I premda je žena ta koja strancu B daje cvijeće i pred kojim se prikazuje kao nešto isprva

dijabolično – stranac je izvorni krivac, on je taj koji prenosi dalje to stanje *ludila*, izgubljenosti. Žena je samo posljedica njegovih akcija i odluka koja je donio tokom života, ona nije uzrok. Atmosfera priče ne krivi ženu, ona nije opisana kao nekakvo groteskno čudovište. Dapače, ona je opisana kao arhetip žene – u jednom ju trenutku stranac vidi kao prostitutku, u sljedećem kao nevjernu suprugu pa onda kao baku. Ona predstavlja sve žene koje su stranca odlučile gurnuti preko ruba, a razlog je nejasan. Možemo pretpostaviti da se radi o nekakvoj vrsti osвете, da se kroz lik jedne žene vrši osveta svih žena zbog načina tretiranja, objektivizacije i idealizacije.

Poljanov se posebice iskazuje kada je literarna tema upisivanje žene kao žrtve kroz obeščašćenje. Priča *Pas s polja* (bug. *Кучето от полето*) u svojoj interpretaciji otvara nove horizonte odnosa prema seksualnosti. Jedna je od klasičnih priča koja pokazuje koliko je lakše o tabu temama raspravljati unutar okvira dijabolične književnosti jer ona pruža lako shvatljivog *žrtvenog jarca* koji se može optužiti za kvarenje čovjekove duše. Radnja je gotovo identična kao i u priči *Na mostu* (bug. *На мост*), uz manje izmjene. Kathleen Elliott (2018:17) toksični maskulinitet definira kao maskulinitet koji je baziran na nasilju, fizičkoj snazi, potiskivanju emocija i devalvaciji žena. On je integriran u kulturu, a u pričama *Pas s polja* i *Na mostu* možemo vidjeti natruhe kritike instance takvog ponašanja.

U prvoj priči glavni lik Nasja u kuću dovodi filozofa i kozmopolita Filipa koji se nedugo nakon toga zaljubi u njegovu sestru Veru, a netom prije vjenčanja nestane. Ne nestaje u stvarnosti, i dalje je u gradu, samo se odbija naći s njegovom sestrom. Šalje joj pismo. Nakon zaprimanja pisma, Vera počinje suicid, a nakon nje i njihova majka koja u poruci ostavlja molbu Nasji da osveti sestru jer ju je Filip obeščastio (Vera je bila trudna, a Filip je želio da abortira). Nasja se odluči susresti s Filipom, odlazi kod njega da bi naišao na prizor koji mu nimalo nije drag – Filip već ima drugu. U vrtlogu psihičkog sloma ubija Filipa, a za ubojstvo krivi psa koji ga je na putu do Filipa lovio.

I premda bi bilo za očekivati da je ubojstvo napravljeno iz osвете, Nasju vode druge emocije. On ne krivi Filipa niti u njegovim postupcima vidi išta loše (uključujući to što mu je ostavio sestru). Ne samo da mu oprašta sve što je napravio, on ga pravda. Tu dolazi do okršaja s jedne strane zabranjene, homoseksualne ljubavi prema Filipu i s druge strane uvjetima koje društvo postavlja pred njega kako bi opravdao svoju muškost – istjerivanje osвете. Nasja shvaća da je napuštanje njegove sestre samo farsa kako bi bio s novom zaručnicom, a ne s njim. Njegova obitelj žrtvovana

je uzalud jer njegova ljubav nije ostvarena. To je drugi mogući motiv za ubojstvo. I prvi i drugi motiv obavijen je ozračjem tabua te je, s obzirom na vrijeme, jasnije zašto je takva tematska linija isplivala na površinu u sklopu književnog dijabolizma. U priči se ne polemizira o ispravnosti ljubavi prema suprotnom spolu, već isključivo o ubojstvu iz nejasnih motiva.

U drugoj priči nailazimo na iznimno sličnu situaciju – dvije kuće, ljetnikovci. U jednoj kući doktor medicine koji je u mirovini, u drugoj kući tročlana obitelj (majka, kćer Ljudmila i sin Smil) koji dolaze svako ljeto. Jedne godine sestra dolazi sa zaručnikom. Sljedeće ljeto dolazi bez njega, bolesna i blijeda. Dobije pismo i nedugo nakon počini suicid. Ubila se jer ju je zaručnik zlostavljao, a potom i ostavio. Smil odluči ubiti zaručnika, ali ga u tome spriječi pas. Bježi od njega preko mosta, gdje pokušava zapucati u zrak i režanje koje je čuo. Pucao je zapravo u sebe, ali je preživio.

Takvim se tematskim linijama u svijest upisuje činjenica da su žene objekti, posjed, a da svaki muškarac ima pravo braniti svoj posjed i ponos. Tradicionalna žena koja je žrtva nasilja pretvorena je u žrtvenog jarca koji nosi krivnju. Ona predstavlja jedinstvenu personalnu projekciju muškaraca koja se može optužiti za kvarenje čovjekove žrtve.

Kolateralne žrtve ženskog suicida su također žene. Muškarci, premda su oni ti koji predstavljaju katalizator, prolaze neozlijeđeni (osim u slučaju Filipa pod paskom homoseksualnosti).

Još jedna u nizu takvih priča koje piše Poljanov je *Staze kroz neuhvatljivo*, spomenuta već u tematskoj liniji smrti. Roza je u toj priči, nažalost, opisana samo kroz oči Stamena koji je sve samo ne objektivan. Rozu privuče tajanstveni muškarac, obavijen velom tajni, premda pored sebe ima patrijahalni ideal. Njeni motivi ni za jednu donešenu odluku nikada nisu dani. Kroz Stamenove oči ona je samo neiživljena djevojčica (što onda odrasli muškarac radi s njom?) koju je privuklo nepoznato (jer je, naravno, hirovita, nepouzdana, mlada žena). Zbog činjenice da je imala pravo izbora i da je izabrala *Drugog* kažnjena je trovanjem. Nije poznato radi li se o suicidu ili ubojstvu. Krivac za njenu smrt je društvo koje je kažnjeno masovnom pogibijom.

Mutafov depersonalizira i žene i muškarce. Priča *Smrtonosan san* (bug. *Смъртен сън*) naizgled ima dvije dijegetičke razine. Na prvoj je dijegetičkoj razini glavni lik portir koji upoznaje damu obučenu u crno koja je otrovana i umire za sedam dana. Druga dijegetička razina prati borbu tri reklamna panaa iznad kina gdje vratar radi u borbi za komercijalnu nadmoć. Druga dijegetička razina ni na jedan način ne utječe na prvu niti je uz nju vezana. Iz tog je razloga Mutafov

netradicionalan. Priče u kojima se nalaze dvije dijegetičke razine koje su uistinu nepovezane u dijaboličkoj su književnoj struji rijetkost. S obzirom na to da dijabolička književnost teži raspravljanju o aktualnim temama kroz paravan fantastičnih elemenata, fabularne linije moraju imati svoju svrhu, moraju prenijeti neko značenje. Borba svjetlima između oglasa za lijek, cigarete i fotoaparate ne nosi nikakvo skriveno značenje (barem ne neko koje se logikom može zaključiti) i odraz je dadizma u Mutafovljevoj priči (Antonova 2011:15).

Osim što je dama u crnom otrovana, portir za njeno trovanje saznaje putem filmskog platna dok radi u kinu. Ni njemu samom nije jasno zašto je toliko opsjednut njenim stanjem. Ona mu nagovještava da će umrijeti, a na dan kada umre izbije masovna histerija i uništenje grada uslijed bankrota brojnih ljudi i kompletne propasti ekonomije. Ono što je u ovoj priči dijabolično lik je dame u crnom. Njeno prisustvo izluđuje portira koji postaje opsjednut, njena smrt označava smrt civilizacije, njena pojava nosi negativne konotacije svaki put kada se pojavi u društvu. Mješavina je jednim dijelom čudovišta i jednim dijelom žrtve, a opet nije ni jedno ni drugo. Ona je u ovoj priči fantastični element, a ostavljanju takvog dojma pomaže i fragmentiranost teksta, kao i somnambulističke vizije koje proživljava portir. Njegove somnambulističke vizije način su autora da istraži, metafizički, početak i uzrok svega na svijetu. Vlastite ontološke stavove stavlja u prvi plan monolozima portira. Takvih monologa možemo naći poveći broj u tekstu. Portir, razmišljajući o smislu života, kroz priču dolazi do odgovora, a to je – san. San je početak postojanja, ontološki bitak, ali Mutafov ipak uzde predaje ideji boga (s malim početnim slovom). Bog je taj koji je probudio iz sna prvog čovjeka na svijetu. Smrt nije konačna, ona predstavlja beskrajn san koji je jednoličan i iz kojeg nema povratka. Uvid u ovakvo shvaćanje može se dobiti samo u rijetkim trenucima u životu kada se bitak, poput kinematografskog platna, osvijetli i pokaže svoj značaj. San je put duše kroz stvari koji se svakim buđenjem vraća u materijalno tijelo, koje ga poput sidra vuče ovozemaljskom životu. Ne boji se smrti, boji se neznanja. Smrt će dočekati sve ljude, a znanje samo neke. San je otrov, a otrov je kraj. Mutafov ima najmanje izražene dijabolične tendencije jer dijabolizam promatra s psihološkog gledišta, kao djelovanje psihe, a ne kao djelovanje nekog fantastičnog bića. Te se tendencije očituju samo u određenim odabirima motiva i u atmosferi.

Jeziviji uvid u viđenje žene kao žrtve daje Rajčev u priči *Snoviđenja* (bug. *Съновидения*). Opi je bila svjedokom ratne strahote – cijela joj je obitelj ubijena pred očima. Traumatičan događaj tih razmjera ostavlja traga na jedinom preživjelom članu. Nakon što je postala siročić, o njoj se

zakonski brine njen ujak, odvjetnik Pohromov. Na gotovo svaki spomen njegova imena Opi pada u stanje nesvjestice u kojem sanja i iz kojeg se povremeno budi buncajući. Prema je Pohromov trebao biti njen spasitelj, zaštitnik u vrtlogu trauma, on ju verbalno i fizički napada na dnevnoj bazi. Takva okolina, pomiješana s proživljenim, rezultira time da se Opi pokušava u potpunosti ograditi od ljudi kojima vjeruje i koje voli, kao što je njen odabranik Milko. Ne odgovara mu na pisma u kojima ju moli za susret, a kroz pisma vidimo i psihičko propadanje Milka jer ne zna što se točno događa s Opi. Susretnu se jedan dan hodajući gradom i Opi mu kaže da ne može biti uz njega. Milko, vojnik, odlazi kući i vrši samoubojstvo. U međuvremenu Opi razmišlja i predomišlja se – ipak želi ostati uz Milka. Na putu do njegove kuće susretne njegovu majku koja ju fizički napadne, ali Opi još uvijek nije saznala što je posrijedi napadu. Onog trenutka kada sazna, pada u nesvijest. I kao da takav niz tragičnih događaja nije dovoljan, budi se u krevetu pored razodjevenog Pohromova, vlastitog ujaka. Taj je trenutak bila kap koja je prelila času jer se već u sljedećem trenutku Opi baca s balkona u svoju sigurnu smrt. *Snoviđenja* nam daju uvid u način tretiranja mladih djevojaka u tadašnjem društvu, djevojaka kojima je očito bila potrebna stručna pomoć i sva ljubav koju je mogla pronaći na svijetu lišenom njene obitelji. Opi je žrtva patrijahalnog sistema, na nju je projicirana sva krivnja. Kroz prizmu psihoze Rajčev indirektno progovara o tabu temama kao što su svodničenje i silovanje u visokom društvu. Govori o moćnicima koji podvođe žene. O takvim je temama teško progovarati zbog direktnog kritiziranja onih koji na poziciji moći. Njena tragična sudbina nije rezultat nadnaravnih sila ili vila i vještica koje su ju odnijele preko balkona u smrt; njena smrt rezultat je ljudske pohlepe i nebrige. Uz sve navedeno, upoznajemo i lik Magde koja se isprva čini kao utočište za jadnu Opi, koja joj pomaže i koja ju razumije. Njena je uloga znatno strašnija. Ona je svodnica koja prodaje Opi, odvodi ju u društva starijih muškaraca koji žude za njenim tijelom. Poznaje neke granice odnosa prema ljudskom biću (ne dopušta seksualne odnose dok je Opi u nesvijesti), ali je većim dijelom vuk u koži ovce. Takvo nepatvoreno zlo budi više straha nego ikakav demon. Ono što je dijabolično u ovoj priči je strujanje Opine svijesti dok ju pratimo kroz nekoliko dana njena života; njeno upadanje u periode buncanja i nesvjestice; njena paranoja i izgubljenost. Modernom je čitatelju jasno da se radi o osobi koja pati od neke vrste mentalne bolesti, no gledano iz perspektive tadašnjeg društva koje se oporavljalo od ratova i stvarnih zločina protiv čovječanstva – Opino stanje puno je lakše atribuirati nadnaravnoj sili nego se suočiti sa onim što, prema Rajčevu, čuči u ljudima.

Isto pokušava afirmirati i u kraćim crtama u priči *Neznanac*, spomenutoj u analizi tematske linije dvojnika. Strančev stranac iznosi iznimno zabrinjavajući svjetonazor. Žene su bolje mrtve nego u rukama drugih muškaraca. I pogled drugog je previše. Za takvo što, kaže stranac, lijek je smrt. Djevojku koju je volio ugušio je vlastitim rukama kako bi ju posjedovao zauvijek. Njena slika u lančiću koji nosi sa sobom dostatna je zamjena za stvarnu ženu. Koliko je daleko muškarac, prema Rajčevu, spreman ići samo kako bi ispunio svoju patrijahalnu ulogu ženoposjednika? Sve za ponos, pa i smrt ljubavi.

Kritike ženskosti malobrojne su kao jedan od glavnih tematskih linija. Češće se odražavaju u subliminalnim kritikama, dobačenim komentarima i opisima žena kroz oči muškaraca. *Dama s rendgenskim očima* (bug. *Дамата с рентгеновите очи*) Svetoslava Minkova čak i, kroz još jedan dnevnički zapis, progovara ženskim glasom. Nažalost, ne u pozitivnom svjetlu. Mimi Trompejeva, ružna od rođenja i shrvana prospektom propuštanja udaje za bogatog aristokrata zbog ružnoće, odluči se na estetske zahvate kod doktora koji je revolucionizirao pojam promjene izgleda. Svi se fizički nedostaci mogu ispraviti kod njega. Tako Mimi ulazi ružna, a izlazi kao predivna ljepotica za kojom se svi okreću, a kojoj je doktor, kao dodatnu pogodnost, ugradio rendgenske oči. Više ne može vidjeti ljude već njihove kosture, a i lubanje te – mozak. Cijeli dnevnički zapis napisan je u stilu hirovite djevojke lagodna života koja ništa u životu (osim svog fizičkog izgleda) nije morala shvaćati ozbiljno. Ne želi muškarca koji ima mozak, već onog čiji je kostur lijep, tj. koji je fizički privlačan. Sasvim slučajno ustanovljuje da aristokrati nemaju mozak, već nešto nalik paučini umjesto njega. Premda je Mimi opisana kao osoba koja se svakodnevno kupala u vreli taštine i razbibriga, nije kažnjena zbog mijenjanja fizičkog izgleda. Ona ipak završava udana za bogatog muškarca kojeg je i htjela. Taj stil pisanja žene-koja-je-mentalno-djevojčica kojim se koristi Minkov podriva dijaboličnost njezina iskustva. Žensko iskustvo prestaje tamo gdje prestaje i učinak fizičkog izgleda.

S druge strane, idealnih žena još je manje. Ako se i spominju, spominju se kao požrtvovne majke koje bi svoje kćeri pratile u grob, kao radišne domaćice koje svako jutro junacima priča spremaju doručak, kao naivne i nevine, nesposobne za više kognitivne procese. Fizički izgled kod njih nije odlučujući faktor, ali su češće opisane kao prosječne ili ne posebno privlačne (jer se pretjerana ljepota dijabolizira). Ponekad muškarcima nije potrebno ništa ni znati o ženi, osim da postoji, kako bi oko nje skrojili narativu. U *Sérénade mélancolique* glavni lik useli se u sobu bliže

centru i ubrzo shvati da svake noći u jedan ujutro Paola, podstanarka u susjednoj sobi, svira violinu i to skladbu Sérénade mélancolique. Opčinjen njenim zvukom i sviranjem, glavni se lik počinje zaljubljevati u nju. Priča tu završava. Premda bi, s obzirom na književni pravac, bilo za očekivati da će Paola postati nekakvom sirenom, da će pjesmom koja je toliko nadnaravno lijepa uništiti život glavnog junaka... Minkov se zaustavlja i ostatak ostavlja mašti. S obzirom da je toliko malo toga rečeno o likovima u priči ishod se čini više ambivalentnim, ali s pozitivnim tonovima.

7. Zaključak

Bugarski književni dijabolizam pojavljuje se kao reakcija na racionalistički pogled na svijet. Znanost, koja uzima sve više zamaha u društvu, daje odgovore na pitanja koja su dotad bila u domeni religije te dolazi do krize identiteta i pojave antimodernističkih tendencija. Bugarski je narod izmučen ratovima i stradanjima u dugoj borbi za neovisnost. Na književnom polju okreću se fantastičnim bićima i pojavama kako bi progovarali o posljedicama stvarnih razaranja, kako bi ublažili raspravu o tabu temama.

Za četiri se autora dijabolizam pokazao kao plodno tlo, a oni su Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov, Čavdar Mutafov i Georgi Rajčev. Zajedničke teme koje prožimaju njihova djela su smrt, dvojnici, drugi, znanost i roboti, karneval, ikone, selo i žena.

Minkov smrt upisuje u predmete koji oživljavaju, a priče često odaju humorističan prizvuk. Poljanovljeva Smrt je personificirana, ona je utjelovljena u patrijahalnog muškarca, doima se poput preslike čovjeka lišenog okova smrtnosti i morala. Temi dvojnika pristupaju na isti način. Minkov dvojnika ni ne upisuje kao pravog dvojnika, više poput neke pomalo zastrašujuće dječje igre. Poljanovljev je dvojnici dijaboličan u pravom smislu te riječi. Kombinirajući pronalazke psihoanalize i promatrajući lomljenje jastva u modernim djelima, na njemu svojstven način definira krizu identiteta u svojim likovima. U tome mu pomaže isprepletanje dijegetičkih razina i mijenjanje fokalizacije u svrhu destabilizacije uporišta čitateljeva povjerenja u pripovjedača.

Motiv *Drugog* blizak je motivu *dvojnika*, a razlikuje se u definiranju nepoznatog. Dok za dvojnika nismo sigurni postoji li uopće, Drugi je prisutan, a afirmira ga i okolina. Razlikuje se najčešće samo time što posjeduje informacije koje okolina nema, dok fizičke aspekte različitosti ne projicira na drugog. Minkov u *Drugom* vidi nagovještaj zla, apokalipse. Poljanovljev *Gost* kroz *Drugog* progovara o nekrofiliji, a Rajčev se poigrava dijegetičkim razinama i pretapanjem likova jednih u druge kako bi tematizirao različite motive (samo)ubojstva.

Kada je riječ o kritiziranju popularizacije znanosti i odbacivanja Boga, Minkov prednjači brojnim pričama. Mutafov se u samo jednoj instanci dodiruje strojeva, ali u svrhu gotovo futurističkog veličanja. Minkov oštro kritizira svođenje čovjeka na puko biološko biće, stalnu potrebu društva

za napretkom koje vodi sigurnoj devoluciji. Roboti (mehanički ljudi ili ljudi s metalnim mozgovima, kako ih on naziva) nastupaju kao podređeni, no neizbježno je da postaju gospodarima. Svako novo otkriće nazaduje čovječanstvo. Ne zato što je samo po sebi loše, već zato što će ga čovječanstvo zloupotrijebiti, a bez religije brišu se granice između boga i čovjeka.

Motiv karnevala služi kako bi se uspostavila atmosfera u kojoj je dopušteno prelaziti granice koje su inače zabranjene, kako bi se izbrisale stroge odrednice seksualnosti i aludiralo na iskonski hedonizam. Minkovljevi lik odolijeva karnevalu, a Poljanovljevi ga uništava. Karneval u takvim slučajevima može poslužiti kao metafora za društvo i etablirani društveni poredak. Rajčev u karnevalu pronalazi mogućnost upisivanja gubitka jastva modernog društva u sklopu gubitka jastva pod maskama.

Minkov, kao kritičar znanstvenog napretka, ono dijabolično ostvaruje i kroz sakralne objekte, primarno ikone. Ikone služe kako bi se naglasila kobnost napuštanja religije kao primarnog oslonca, kako bi se opisala kazna za blasfemiju. Pokušava, doduše neuspješno, dijabolizam prenijeti i u priče u kojima je mjesto radnje selo. Bez racionalne osnove i odbacivanja usmene predaje, tamo gdje su fantastična bića normalizirana ne može doći do ostvarivanja dijabolizma. Ako ni likovi ne sumnjaju u ono što vide, zašto bi čitatelj?

Žena je u bugarskom književnom dijabolizmu predstavljena u dihotomijama. Dok su neke od njih čudovišta, *femme fatale*, druge su žrtveni jarci. *Femme fatale* iskorištavaju muškarce, donose im pogibiju. Žene koje su bespomoćne postaju žrtveni jarci koji snose odgovornost za propast čovjekove duše. Premda su muškarci odgovorni, projiciraju svoje strahove na žene. Nijedna priča nije napisana iz gledišta žene, njihovi su unutarnji svjetovi nepoznanica. Neke od žena služe kao upozorenje, kao uvid u budućnost ukoliko nastave s određenim nepoželjnim ponašanjem, a druge su pak prezentirane kao ideal. One koje su prezentirane kao ideal pokazuju karakteristike koje favorizira patrijarhat. Nepoželjna ponašanja su ona koja prijete patrijarhatu te ih se na taj način pokušava iskorijeniti.

Teme su bugarskog književnog dijabolizma raznovrsne, a daju nam uvid u pozadinske procese tadašnjeg društva. Kroz njih možemo vidjeti što je to što ih je tada mučilo, kojim se problemima društvo bavilo i koji su strahovi bili dominantni. S obzirom na povijesni kontekst, nije ni čudno što se u središtu najčešće nalazi smrt. Ipak, kod većine tematskih linija radi se na

ublažavanju prekoračenja horizonta očekivanja poigravanjem s dijegetičkim razinama i fokalizacijom. Društvo je bilo konzervativno te se o tabu temama progovaralo oprezno i suptilno, no ipak se progovaralo. I za takve se „opasne“ teme dijabolizam pokazao kao najpovoljniji.

8. Literatura

- Abbas, S., Priya, A., Sayoni, & Rahman, S. (2013). Dystopia in Literature. *Explore - Journal of Research for UG and PG Students*, 5, 47-51.
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th izd.). Washington, DC: American Psychiatric Publishing.
- Anderson, L. C. (1995). *The femme fatale: a recurrent manifestation of patriarchal fears*. The University of British Columbia.
- Biti, V. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Burke, F. (1990). "We All Go A Little Mad Sometimes, Haven't You?": Alterity and Self-Other Mirroring in Horror Film and Criticism. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2(4 (8)), 74-94.
- Connor, A. (2013). Taking the Bite out of the Vagina Dentata: Latin American Women Authors' Fantastic Transformation of the Feline Fatale. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 24(1 (87)), 41-60.
- Elliott, K. (2018). Challenging toxic masculinity in schools and society. *On the Horizon*, 26(1), 17-22.
- Elliot, S. (1999). Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore. *Folklore Forum*, 30(1/2), 129-139.
- Francavilla, J. (1994). Double Issue: The Doppelgänger in Contemporary Literature. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6(2/3 (22/23)), 107-125.
- Elliott, K. (2018). Challenging toxic masculinity in schools and society. *On the Horizon*, 26(1), 17-22.
- Hrga, K. (2011). Pitanje dvojništva - postmoderni pojedinac kao egzistencijalistički dvojniki. *Drugost*, 2, 89-99.
- Kravar, Z. (2003). *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.

- Lachmann, R. (2002). *Phantasia, Memoria, Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Lachmann, R. (2007). *Metamorfoza činjenica i tajno znanje - O ludama, mostovima i drugim fenomenima*. Zagreb: ZORO.
- Lachmann, R., Eshelman, R., & Davis, M. (1988-1989). Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique*, 11, 115-152.
- Lovercraft, H. P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. (E. Bleiler, ur.) New York: Dover Publications.
- Lozica, I. (2007). O karnevalu: diverzija, kohezija, opsceno i mitsko. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 33(1), 190-208.
- Mohavedi, S. (2004). Death, Fantasy, and the Politics of Self-Destruction. U J. S. Piven (ur.), *The psychology of death in fantasy and history* (str. 13-36). Westport: Praeger.
- Moi, T. (2007). *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM.
- Muchembled, R. (2010). *Davao od XII. do XX. stoljeća - Jedna priča*. Zagreb: Naklada Pelago.
- Pauly, T. (2011). *Estetički i ideološki aspekti demonizma u poredbenom kontekstu avangarde južnoslavenskih književnosti (1915. – 1930.)*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavičić, J. (2000). *Hrvatski fantastičari - Jedna književna generacija*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavličić, P. (2016). Po čemu je fantastika fantastična? *Zbornik radova sa XVIII. međunarodnog znanstvenog skupa: Fantastika: problem zbilje* (pp. 11-23). Split: Knjiga mediterana.
- Pennington, J. (1994). Double Issue: The Doppelgänger in Contemporary Literature, Film, and Art. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6(2/3 (22/23)), 203-216.
- Peruško, T. (2018). *U labirintu teorija - O fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

- Pippin, T. (1997). Fantasy And The Bible. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 8(2 (30)), 198-217.
- Polgar, N. (2015). Vještica kao anti-majka: psihoanalitička interpretacija zapisnika sa suđenja. *Narodna umjetnost*, 52(2), 215-239.
- Polgar, N. (2021). Drugost ženskog/vještichjeg tijela: institucionalne prakse o(d)značivanja. *Časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 11(2), 1-27.
- Ringel, F. J. (1989). Genetic Experimentation: Mad Scientists and The Beast. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2(1 (5)), 64-75.
- Seiferth, W. S. (Listopad 1952). The Concept of the Devil and the Myth of the Pact in Literature Prior to Goethe. *Monatshefte*, 44(6), 271-289.
- Slethaug, G. E. (1994). Double Issue: The Doppelgänger in Contemporary Literature, Film, and Art. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6(2/3 (22/23)), 100-106.
- Suvin, D. (2010). *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.
- Telotte, J. P. (1994). In the Realm of Revealing: The Technological Double in the Contemporary Science Fiction Film. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6(2/3 (22/23)), 234-252.
- Todorov, C. (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Pečat.
- Tonković, P. (2016). *Drugost u gotskim romanima*. Filozofski fakultet u Rijeci, Odsjek za kroatistiku. Sveučilište u Rijeci.
- Vax, L. (2017). Priroda fantastičnog. U T. Peruško, *O fantastici i fantastičnom - Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti* (pp. 49-77). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Антонова, А. (2011). *Чавдар Мутафов - В търсене на художествения лик*. София: Издателство „Карина-Мариана Годорова”.
- Зарев, П., Карамфилов, Е., & Сарандев, И. (1976). *История на българската литература в четири тома. Том 4: Българската литература от края на Първата световна война до 9 септември 1944 година*. София: Българска академия на науките.

- Игов, С. (2005). *Кратка история на българската литература*. София: Издателство "Захарий Стоянов".
- Константинов, П. (2002). *История на България с някои премълчавани досега исторически факти 681–2001*. Карина М. Preuzeto 1. lipnja 2021 sa <https://chitanka.info/text/2992>
- Минков, С. (1934). *Дамата с рентгеновите очи*. вестник „Прожектор“.
- Мутафов, Ч. (1920). Моторът. *Везни*, 9, 269-272. Preuzeto 25. Kolovoza 2021 sa http://bgmodernism.com/Vezni_g_I_1919-20_kn_9
- Полянов, В. (1990). *Диаболични повести и разкази*. Варна: Библиотека Галактика.
- Сапарев, О. (1983). *Игра на сенките - Българска диаболична фантастика*. Пловдив: ДИ „Христо Г. Данов“. Preuzeto 1. lipnja 2021 sa <https://chitanka.info/book/418-igra-na-senkite>
- Сарандев, И. (2004). *Българска литература (1918-1945) - Том I (1918-1930)*. Пловдив: Издателска къща "Хермес".
- Стоянов, И. И. (1999). *История на Българското възраждане*. Велико Търново: Издателство „Абагар“. Preuzeto 1. lipnja 2021 iz <https://chitanka.info/text/5773-istorija-na-bylgarskoto-vyzrazhdane>
- Хаджикосев, Р. (2204). *Лекции по българска литература (1918-1944)*. Букурещ: Университетско издателство в Букурещ.