

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

slovanské literatury – filologie

*Zlatina Jeřábková*

**Západoevropské impulsy bulharského  
diabolismu**

(Pohled na bulharskou literaturu ve 20. letech XX. století)

**West European Impulses of Bulgarian Diabolism**

(A Look at the Bulgarian Literature of the 1920s)

*disertační práce*

vedoucí práce: PhDr. Milada Černá, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně  
s využitím uvedených pramenů a literatury

Ráda bych poděkovala  
vedoucí své disertační práce PhDr. Miladě Černé, CSc

## OBSAH

1. Úvod.....	6
2. Vznik bulharského <i>diabolismu</i> .....	9
2. 1. Dobové souvislosti zrodu bulharského <i>diabolismu</i> .....	9
2. 2. Bulharské pojetí <i>diabolismu</i> jako literárněvědného termínu.....	15
2. 3. Termín <i>diabolismus</i> v západoevropském, americkém a ruském prostředí.....	26
2. 4. Tzv. diabolisté z pohledu bulharské literární vědy .....	32
2. 5. Bulharská tradice strašidelné fantastiky .....	59
2. 6. Démonické („diabolické“) jako synonymum ošklivého, strašného, iracionálního .....	61
2. 7. Společenské předpoklady pro vznik <i>diabolismu</i> v bulharském prostředí .....	63
2. 8. Zájem o iracionální, mystično a fantastiku hrůzy ve světě.....	70
2. 9. „Rodné“ versus „cizí“ .....	80
3. Kódy <i>diabolismu</i> v textech bulharských autorů .....	86
3. 1. Menippský karnevalový diskurs .....	86
3. 2. Svetoslav Minkov. Hrůzný smích .....	92
3. 2. 1. Podoby fantastické grotesky v Minkovově próze .....	92
3. 2. 2. Smích a děs .....	99
3. 2. 3. Folklor, pověry, bulharské tradice .....	104
3. 2. 4. Démonické předměty, prostředí, postavy a jevy a jejich symbolická platnost.....	108
3. 2. 5. Fascinace smrtí.....	114
3. 2. 6. Prázdnota bytí.....	119
3. 3. Vladimír Poljanov. Hrůza karnevalová.....	124
3.3.1. Šílenství jako zrcadlo světa.....	124
3.3.2. Ewers a krach tradičních hodnot.....	127
3.3.3. Šílenství a kriminální zápletky .....	130
3.3.4. Dvojník jako symbol rozštěpené subjektivity.....	132
3.3.5. Sexualita a cesta k androgynu.....	138
3.3.6. Podoby smrti .....	144
3.3.7. Romantické a expresionistické exteriéry vnitřních prožitků .....	147
3.3.8. Kompoziční principy vyprávění .....	148

3. 4. Georgi Rajčev. Hrůza z iracionálna.....	151
3.4.1. „Zdravý selský rozum“ nemocného intelektuála.....	151
3.4.2. Dvojníctví, rozpolcenost, blouznění.....	154
3.4.3. Psychoanalýza a sociopsychologie.....	160
3.4.4. Démon lidské sexuality.....	164
3.4.5. Apokalyptická skepse.....	168
3.5. Čavdar Mutafov. Hrůza novátorství.....	171
3.5.1. Ošklivost novátorství.....	171
3.5.2. Hra jazyka v umělém světě.....	178
3.5.3. Divadlo marionet.....	186
3.6. Divadlo marionet.....	196
<b>4. Závěr.....</b>	<b>205</b>
<b>5. Seznam použitých pramenů a odborné literatury.....</b>	<b>211</b>
<b>6. České resumé. – Anglické resumé (Dissertation Synopsis).....</b>	<b>220</b>

## 1. Úvod

Předmětem předkládané studie je meziválečná tvorba menší skupiny bulharských prozaiků, tzv. bulharských diabolistů. Její ústřední jádro tvoří spisovatelé Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov, Georgi Rajčev a Čavdar Mutafov, kteří přes nesporné styčné body pracovali bez jasného vědomí vlastní sounáležitosti. Spojila je recepce soudobé kritiky, která jejich díla označila pojmem *diabolismus*. Učinila tak na základě jejich společných tendencí k derealizaci empirické skutečnosti, k užívání motivů známých z žánru fantastiky hrůzy a k estetizaci ošklivosti (ať již pomocí popisů, tematizace společenských tabu či jazykových provokací). Termín byl následujícími generacemi kritiků přebírán automaticky, bez jednoznačného vymezení jeho obsahu. Ne zcela oprávněně se navíc *diabolismus* začal označovat za literární směr. Důvodem bylo jistě i to, že bulharský literárně-vědný diskurs, zaměřený na tzv. realistické směry a revoluční poezii, bulharský *diabolismus* i přes jeho novátorský potenciál na dlouhá desetiletí marginalizoval.

Příznačná je i skutečnost, že tématu byla doposud věnována jediná monografie – zevrubná práce německého badatele Thomase Martina *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, která vyšla v roce 1993. Autor zde téma pojímá v kontextu forem imaginace v povídkách Vladimira Poljanova, Georgiho Rajčeva, Svetoslava Minkova a Čavdara Mutafova. Sleduje, jak se deformace viditelné skutečnosti projevuje v textové struktuře, a analyzuje motiviku (s důrazem na dvojnictví), její význam a funkci ve vybraných textech.

Bulharští badatelé k tématu na rozdíl od Martina často přistupovali spíše intuitivně – pravděpodobně i z důvodu, že se mu věnovali jen okrajově v rámci rozsáhlejších studií o bulharské literatuře. Pomineme-li některá hodnocení poplatná společenským poměrům, je možné se v rozptýlených pracích dopátrat i cenných postřehů. Jednou z nich je studie Rozalie Likové *Естетически прелом в поезията на двадесетте години* ([Estetický přelom v poezii dvacátých let], 1978), která se dotýká děl Č. Mutafova, S. Minkova, a G. Rajčeva.

Práce věnované *diabolismu* se od poloviny sedmdesátých let až do roku 1989 objevují jen sporadicky. První sbírka diabolistických povídek *Игра на сенките* vychází teprve v roce 1983. V devadesátých letech nastalo v důsledku změn společenských

poměrů a zvláště pak s nástupem postmodernistické generace spisovatelů oživení zájmu o literární experimenty a nemimetickou obraznost. Vzniká řada článků věnovaných dílčím aspektům tvorby především největšího experimentátora ze skupiny diabolistů, Čavdara Mutafova.

Problematické zůstává nejednoznačné užívání termínu *diabolismus*, jímž navíc bulharská literární věda označuje i různorodé texty z různých epoch a zemí, od různých autorů s různým estetickým cítěním i ideovými pozicemi, přestože ve světě za *diabolistické* označovány nejsou. Někteří z těchto autorů skutečně bulharskou *diabolistickou* tvorbu inspirovali, v mnoha případech se však jedná o nahodilé paralely nalezené na základě starších definic pojmu, jež se zaměřovaly zejména na určitou manýru spojenou s motivy náměsíčných vidin, blouznění, šílenství, oživlých stínů, symbolů smrti, násilí nebo tajemného a nadpřirozeného.

První část práce proto zahrnuje také přehled definic, které nalezneme v literatuře k předmětu i ve slovnících literárních pojmů z bulharského prostředí. Zpravidla se k nim stavíme polemicky. Studie sice přináší zajímavé dílčí závěry, z nichž stávající disertační práce vychází, nikoliv však solidní přístup k analýze zahraničních impulsů a užívání pojmu *diabolismus*.

Tato disertační práce dále hledá na základě porovnání s užíváním termínů *diabolismus* a *diabolický* v cizojazyčném prostředí širší a abstraktnější pojetí, které by opodstatňovalo jeho aplikaci na díla zmíněné skupiny bulharských spisovatelů. Snažíme se odhalit důvody pro tradiční zařazení některých zahraničních autorů mezi diabolisty. Tyto důvody hledáme jednak v diskurzu bulharské literární kritiky, jednak se snažíme identifikovat případný univerzální klíč k užívání tohoto termínu coby zastřešujícího pojmu pro širokou škálu autorů a děl.

Práce poukazuje na to, že prokazatelné impulsy pro bulharský *diabolismus* je třeba spíše než v konkrétních literárních textech hledat ve společenských podmínkách a snahách tehdejší inteligence o připojení bulharského umění k vyspělým evropským kulturám. Věnujeme proto pozornost programům spolků, které se v danou chvíli zasazovaly o tvorbu vybudovanou na duchovní podstatě rodného, avšak na základech západoevropské vzdělanosti. Zaměřujeme se i na aktuální společenskou situaci v Evropě a její reflexi v umění a v neposlední řadě na tradice, na něž nový zájem o nemimetické směry, a nepřímo tak i bulharský *diabolismus*, navazuje.

Druhá část disertační práce hledá společný klíč k vymezení pojmu *diabolismus* na základě analýzy textů tradičně určovaných jako diabolistické prózy od autorů

Svetoslava Minkova, Vladimira Poljanova, Georgiho Rajčeva a Čavdara Mutafova. Ponecháváme stranou poezii Atanase Dalčeva, jehož poezie bývá také nazývaná diablostickou, ačkoliv by do budoucna mohlo být bádání tímto směrem plodné (analogie mezi dílem Dalčeva a Minkova například stávající práce jen naznačuje), i další okrajově a nepravidelně zařazované autory jako např. Konstantina Konstantinova, spoluautora groteskního románu *Сърцето в картонена кутия* ([Srdce v kartonové krabici], 1933), jednoho z parodických textů, kterými Minkov upouští od *diabolismu*. Ústřední projevy *diabolismu* hledáme spíše v motivice textů a v idejích, na které autoři reagují, než v naraci, která by si žádala důkladnější průzkum. Specifická motivika ostatně bývá vyzdvihována i ve stávajících popisech *diabolismu*. Tato část disertační práce považuje za společný novátorský rys diablostické prózy zavádění karnevalového menippského diskursu do bulharské literatury.

Analýza textů si vzhledem ke skutečnosti, že se některé povídky hůře dohledávají, neboť vyšly jen v periodikách ze dvacátých let dvacátého století, a navíc jsou českému publiku neznámé, vyžádala větší popisnost a seznámení čtenáře s obsahem. Tradiční zaměření překladu na realistické prózy nechalo bulharský *diabolismus* z hlediska české recepce bez povšimnutí. Stávající práce si proto také klade za cíl tento dluh alespoň z části kompenzovat. Při formulování jejích výsledků mi podstatně pomáhala má překladatelská praxe, neboť se podílím na chystaném českém výboru textů bulharského *diabolismu* překlady dvou povídek (*Смъртен сън* [Spánek smrti, 1923] Čavdara Mutafova a *Съновидения* [Snové vidiny, 1921] Georgiho Rajčeva). Závěry této disertace využiji i v syntetické studii, jež bude připravovanou antologií doprovázet.



## 2. Vznik bulharského *diabolismu*

### 2.1. Dobové souvislosti zrodu bulharského *diabolismu*

Začátkem dvacátých let 20. stol. se v bulharském prostředí objevuje skupina literárních textů, které se jeví jako nové a neobvyklé, a pro současníky, včetně odborníků, bylo obtížné určit jejich povahu a zařadit je. Pro fantastická vyprávění s prvky hrůzy, ale i pro povídky, v nichž si autoři libují v popisech ošklivosti, stavů šílenství i bloudění mezi vidinami a skutečností, se tak ujal pojem *diabolismus*, zpravidla spojovaný s čtveřicí autorů: Svetoslavem Minkovem, Vladimírem Poljanovem, Georgim Rajčevem a Čavdarem Mutafovem. Není však jasné, nakolik byl zpočátku tento termín rozšířen:

„Na konci dvacátých let v časopise *Училищен преглед* Georgi Canev označil Svetoslava Minkova jako talentovaného zástupce zvláštního Na druhou stranu se pak v Bulharsku do představy jednotné literární školy v rozmanitosti svých projevu stěží vměstnává i expresionismus nebo romantismus, s nimiž bulharský *diabolismus* vykazuje nejvíce společných rysů. u v bulharské literatuře. Jaká je konkrétní estetická podstata toho ‚zvláštního směru‘ v naší literatuře, jak přesně bychom jej měli nazvat a kvalifikovat – těmto otázkám není v kritickém pojednání věnována pozornost. Podstatné v daném případě je, že Canev jako první upozorňuje na nové a originální ve svébytném uměleckém světě, jakým je svět Svetoslava Minkova, a rázně jej odděluje od tradiční linie našeho kulturního vývoje, od tradiční popisné vesnické prózy.“<sup>1</sup>

Řada autorů je při vymezení *diabolismu* sdílnější a jeho definici lze doplnit o jména, která dávno zapadla do propadliště dějin. Pohled do literárního sborníku *Пет години* [Pět let], sestaveného roku 1925 Jordanem Stubelem a Vladimírem Poljanovem, odhalí hned další dva autory, Panča Michajlova [ve výboru chybně uvedeného Michailov] (přispěl povídkou *Ковчезар* [Rakvář]) a Aleksandra Paničerského (přispěl

---

<sup>1</sup> Стоянова, Л.: *Фантастичните гротески на Светослав Минков* In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 32: „В края на двайсетте години в ‚Училищен преглед‘ Георги Цанев нарече Светослав Минков талантлив представител на едно особено направление в българската литература. Каква е конкретната естетическа същност на това ‚особено направление‘ в литературата ни, как точно следва да го назовем и квалифицираме – тия въпроси не стоят пред вниманието на критиката. Съществено в случая е, че той пръв отбелязва новото и оригиналното в един самобитен художествен свят като Светослав-Минковия и рязко го отдели от традиционната линия на нашия културен развой, от традиционната битово-описателна проза.“ [přel. Z. J.]

povídkami *Смърт* [Smrt] a *Лес* [Les]), jejichž díla vykazují rysy analogické s tvorbou tradičně vnímanou v bulharském prostředí jako diabolistickou. Další bádání by s velkou pravděpodobností odhalila řadu zapomenutých autorů podobného typu literatury.

Vzhledem k neustálenému používání pojmu jsou pod *diabolismus* zařazována i některá díla básníka a autora satirických bajek Stojana Michajlovského, nebo naopak panuje nejednoznačnost v postojích ohledně toho, zda k tomuto „směru“ řadit Čavdara Mutafova. Zpochybňuje se diabolický účinek některých Minkovových povídek, ale na diabolistické prvky je naopak upozorňováno v básních Atanase Dalčeva.

Patrná potíž s rozpoznáním a definováním tohoto literárního jevu, by mohla souviset s absencí tradice fantastického žánru v novodobé bulharské literární tradici. Vzhledem k historickým podmínkám zůstal vývoj umělecké literatury v podstatě nedotčen preromantismem a konzervativním<sup>2</sup> romantismem, tedy směry svým světonázorem velmi příznivými pro rozvoj tvorby s prvky podivuhodna a zázračna<sup>3</sup>, a obzvláště pak hrůzostrašné fantastiky. Ta je však přítomna ve folkloru, skrze který, jak se domnívá bulharský badatel Bojan Ničev<sup>4</sup>, je v Bulharsku prožíván romantismus. I první bulharská umělecká fantastika přirozeně vychází z folkloru.

Jako první literární fantastické dílo v bulharské literatuře se zpravidla uvádí alegorická epická báseň *Изворът на Белоногата* ([Pramen Bělonohé], 1873) Petka Račeva Slavejkova, zpracovávající folklorní mýtus o zazdívání lidského stínu. Ve Vazovově epické básni *В царството на самодивите* ([Ve vlíí říši], 1884) pak fantastické folklorní postavy a obraznost slouží jako alegorie sociální problematiky. Vývoj je zákonitý, i když ve srovnání s klasickými se vyvíjejícími, zejména západoevropskými literaturami asymetrický a následně značně zrychlený. Kořeny fantastiky nevyhnutelně vedou k dávným mytologiím, v nichž hojnost neznámých a nevysvětlitelných jevů poskytovala lidské fantazii nezměrně větší množství podnětů pro poetickou představivost, rodící se na základě pověr a strachem nasycených primitivních představ o světě.

V roce 1880 v nákladu plovdivského vydavatelství Christa G. Danova spatřila v Bulharsku světlo světa první vědeckofantastická kniha. Jedná se o překlad románu Julese Vernea *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Jak uvádí ruský badatel Jevgenij

---

<sup>2</sup> Termín upřednostňuje bulharská literární věda ve smyslu titanického, temného, fantaskního, hrůzného romantismu

<sup>3</sup> Terminologie podle Tzvetana Todorova.

<sup>4</sup> Ницев, Б.: *Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век*

Charitonov, žánr se těšil velké oblibě, ale dlouho zůstával bez zástupců mezi bulharskými autory. Málo známým faktem je, že autorem první moderní bulharské vědeckofantastické utopie je „patriarcha bulharské literatury“, autor prvního bulharského románu Ivan Vazov. Zapomenutou, poněkud naivní prognostickou povídku s názvem *Последният ден на XX век* [Poslední den 20. století] napsal 30. prosince 1899, zveřejnil ji však teprve 3. ledna 1912 v listu *Мир*. Jejím vydání tak v roce 1900 předcházela adaptace románu amerického autora Edwarda Bellamyho *Looking Backwards*. Ilija Jovčev, novinář a spisovatel původem ze Slivenu, který své vzdělání získal studiem v Oděse, Plovdivu, Cařihradu a New Yorku, dal svému románu předlouhý název *Настоящето, разгледано от потомството ни и надничане в напредъка на бъдещето (С перевод и подражание от 415-то издание на първообразното от Едуард Белами. Побългарил Илия С. Йовчев)* [Přítomnost z pohledu našich potomků a nahlédnutí do budoucího pokroku (Obsahuje překlad a napodobení 415. vydání praobrazu Edwarda Bellamyho. *Do bulharské podoby upravil S. Jovčev* Zachoval původní fabuli, příběh však přesunul do Bulharska a současně s tím jej proměnil v sociální satiru.

Fantastika diabolistů je ovšem pro bulharské prostředí novým jevem, který nelze vměstnat ani do světa folklorní fantastiky, ani do literárního tvaru utopie. V módě byli tou dobou autoři jako Edgar Allan Poe, Gustav Meyrink či Hanns Heinz Ewers, jejichž díla se také patřičně překládala do bulharštiny. Jejich odkaz byl díky této skutečnosti jasně vnímán některými současnými kritiky. Nicméně tato skutečnost se nejeví jako dostačující k jednoznačnému zařazení *diabolismu* a nalezení jeho jasné definice. Důvodem může být snad i vědomí časové distance mezi autory a jejich příslušnosti k odlišným uměleckým směrům.

Předzvěstí témat a myšlenek bulharských diabolistů je Strašimirovovo drama *Вампир* ([Upír], 1902), v němž jsou v duchu idejí dalších dvou módních autorů – Przybyszewského a Arcybaševa – řešeny prvotní temné lidské instinkty a vášně. V dramatu Antona Strašimirova je divák (čtenář) až do konce udržován ve váhání mezi nadpřirozeným a realistickým vysvětlením událostí, čímž je dle definice Tzvetana Todorova splněna podmínka fantastična<sup>5</sup>. I když finále nabízí vysvětlení, které nenarušuje přirozený řád věci, jeho celková atmosféra již má v sobě leccos z pozdějších děl bulharských diabolistů.

---

<sup>5</sup> Todorov, Tz.: Úvod do fantastické literatury, s. 26.

Další fantastická díla však opět vracejí bulharského čtenáře k mytologicko-folklorní fantastice. Folklorní je prostředí milostného dramatu *Змейова сватба* ([Drakova svatba], 1910) Petka Todorova. Křesťanské prvky i pohanské magické rituály se prolétají s vidinami v dílech Nikolaje Rajnova, jako jsou *Богомилски легенди* ([Bogomilské legendy], 1912), *Видения из древна България* ([Vidění ze starého Bulharska], 1918) či *Между пустинята и живота* ([Mezi pouští a životem], 1919).

Neobyčejným, novým způsobem jako první deformuje skutečnost teprve Čavdar Mutafov. V roce 1920 vychází jeho povídkový sborník *Марионетки. Импресиу* [Marionetky. Imprese]. Svět je v těchto Mutafovových povídkách krajně formalizován a divadelně stylizován, a tak v něm třeba povinně prší, když hrdinové příběhů trpí. Specifickým automatismem jsou charakterizovány i jejich gesta a mluva, oplývající klišovitými replikami. Geo Milev Mutafovovo experimentální dílo uvítá v recenzi ve svém časopisu *Везни*, i když k němu má řadu kritických poznámek. Nicméně je to nejvyváženější ze všech tehdejších reakcí na *Марионетки. Импресиу*. Oproti němu spisovatel Nikolaj Rajnov projevuje jizlivou ironii a označuje sbírku za dílko neobvyklé a postrádající styl.

Bulharskou literaturu v tu chvíli nadále opanovává „přízemní realismus“, jak uvádí Bojan Penev ve svém článku *Основни черти на днешната ни литература* ([Základní rysy naší dnešní literatury], *Златороз*, 1921, кн. 4–5). Kritik vytýká spisovatelům jednotvárnost jimi využívaných uměleckých forem, přespřílišnou střízlivost názorů a slabou fantazii, které je činí „bezradnými a mlčenlivými před nedosažitelným, velikým a bezmezným“:

„Аси надлоуho naší literатуře зůstane cizí přízračné, fantastické, strašné. Ani nejvydařenější z našich balad nedokázaly opustit rámec lidové tvorby a stvořit fantastiku významnější a bohatší, než je fantastika lidové písně a legendy. [...] Střízlivý bulharský básník nemá žádné vazby na království smrti s jeho živými stíny a vidinami. Marně bychom v syžetech bulharské poezie hledali cosi inferálního a démonického jakožto bezprostředně prožitý obsah. Fantastický svět Edgara Poea s jeho náměsíčnými vidinami je pro duši bulharského umělce nedosažitelný.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *Енциклопедичен речник на литературните термини* [on-line; cit. 5. 8. 2011], <http://www.myschoolbel.info/Pomagala/Rechnik%20na%20literaturnite%20temini.html>: „През 1921 г. Боян Певев пише, че нашите поети са ‚безпомощни и безсловесни пред непостижимото, великото и безграничното‘, че страдат от ‚безсилие на въображението‘ и затова ‚Може би за дълго още ще остане чуждо за литературата ни призрачното, фантастичното, страшното. Нашата балада и в най-сполучливите си постижения не е успяла да излезе извън рамките на народното творчество и да

Ukazuje se, že Penev není jediný, kdo po nových formách hladoví. Rok po otištění jeho stati spatří světlo světa Minkovovy povídky *Синята Хризантема* [Modrá chryzantéma] a *Малвина* [Malvina], Rajčevův *Карнавал* [Karneval] i Poljanovovy prózy *Ерих Райтерер* [Erich Reiterer], *Смърт* [Smrt] nebo *Един гост* [Host], které se dostávají na onu kýženou hranici mezi reálnem a ireálnem a vzbuzují pocit nejistoty a vnitřního chvění, typickou zejména pro díla Poeova. Ve stejném roce vzniká *Argus*, nejstarší vydavatelství na světě specializující se na fantastickou literaturu. Těsně po svém návratu z Mnichova je založí sám Minkov ve spolupráci s Poljanovem. V plánu byla série *Галерия фантастика* [Galerie fantastiky], v rámci které měly být přeloženy texty Barbeyho d'Aurevillyho, Edgara Allana Poea, Gustava Meyrinka, Hannse Hainze Ewerse, E. T. A. Hoffmana a dalších.<sup>7</sup> Plány však nebyly naplněny. Vzhledem ke své sotva roční existenci vydavatelství realizovalo pouhé dvě knihy.

Pravděpodobně i ve světle snah Minkova a Poljanova o popularizaci fantastického žánru mezi bulharskými čtenáři se od sedmdesátých let 20. stol. začalo k *diabolismu* přistupovat jako k předchůdci bulharské vědecké fantastiky. Názor badatelů je nepochybně do značné míry poznamenán především pozdějšími spíše vědeckofantastickými groteskami Minkovovými, vzniklými po roce 1930 a satiricky pojednávajícími o důsledcích přírodovědeckých objevů (povídky a sborníky *Автомати* [Automaty], *Дамата с рентгеновите очи* [Dáma s rentgenovými očima], *Маймунска младост* [Opíčí mladost], *Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...* [Lunatin!... Lunatin!... Lunatin!...]). Další téma zajímavé z hlediska vědecké fantastiky do bulharské literatury vnáší Mutafov povídkami *Моторът* ([Motor], 1919) a *Историята на един автомобил* ([Příběh jednoho automobilu], 1933), v nichž jsou ústředními postavami stroje líčené jako příslušníci zvířecí říše. Otázka zní, nakolik je spojování *diabolismu* s vědeckofantastickou utopií opodstatněné: V beletrii vnímané jako diabolistická autoři dávají přednost jinému typu fantazie – tomu, v němž je ústředním pocitem hrůza. Ten se

---

създаде фантастика, по-съдържателна и по-богата от фантастиката на народната песен и легенда. Трезвеният български поет няма никакви връзки с царството на смъртта, с нейните живи сенки и видения. [...] Напрасно бихме дирили в сюжетите на българската поезия нещо инфернално и демонично като непосредствено преживяно съдържание. Фантастичният свят на Едгар По с неговите сомнамбулни видения са невъзможни в душата на българския художник.' (Основни черти на днешната ни литература'). Както отбелязва О. Сапарев, българският диабололизъм сякаш опровергава, но чрез скорошното си самоизчерпване и доказва възгледа на Боян Пенев.“ [přel. Z. J.]

<sup>7</sup> Аретов, Н.: *Българският диабололизъм в европейския контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя*, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, с. 76.

ovšem liší od démonického elementu v překládaných dílech E. T. A. Hoffmanna a Edgara Allana Poea. Jestliže v dílech romantiků jde o tušení hrozby, vypovídá moderní hrůza o uvědomění si nebezpečného potenciálu určitých společenských, ale i čistě psychických mechanismů. Démon je abstraktní a je mu čeleno v psychoanalytické a filozofické rovině. V mnohých z bulharských diabolistických povídek je svět „prezentován jako podivný, nelogický, pro naši psychiku neuchopitelný, cizí a nelidský; svět, ve kterém nic není jisté a jednoznačné“.<sup>8</sup> Narušením tradičního vztahu k zemi a přírodě do života nového, městského člověka vstupuje „znejistění ve vztahu k existenci nejvyšších hodnot“<sup>9</sup> a patrná je též neschopnost vnímat nové kauzální vztahy. Celkovou krizi humanismu a obtížné hledání místa člověka v moderní civilizaci ovšem v tuto chvíli řeší i Západ, o čemž, jak upozorňuje Nadežda Cočeva, vypovídají také práce Oswalda Spenglera *Zánik Západu* (1918) a Kurta Pintuse *Soumrak lidstva* (1919).<sup>10</sup>

Samotné formy společenského života se stávají stále abstraktnějšími, což se dle Georgiho Gačeva odráží v celkovém povědomí společnosti a s tím i v umění. „Stoupání lidí k členitějším, zprostředkovaným formám bytí a každodenního života nezbytně předurčovalo stoupání k odtažitějším formám vědomí. Živé, bezprostřední, poetické rozjímání lidstva o světě ve folklóru muselo být při zachycování každodenního života nahrazeno abstraktnější metodou.“<sup>11</sup> *Diabolismus* v bulharské literatuře nabízí právě možnost „vytržení z ústředního běhu věcí, z účelového kontextu, ze zautomatizovaných souvislostí, izolaci ze všedního světa. To vede v umění ke stále se zrychlujícímu procesu tvorby, snahy o novost, překvapivost, neobyčejnost. Často se tato snaha spojuje s určitou tendencí šokovat publikum.“<sup>12</sup>

Ve své novosti a nečistotě tak tento jev zůstává nesnadno zařaditelný a definovatelný. Je zde patrné směšování různorodých koncepcí. Novější studie proto navrhují definovat ho jakožto soubor prvků různých uměleckých směrů, tvořící ostrý protiklad k převládající vesnické próze. Tematicky vidí styčné body s expresionismem,

---

<sup>8</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 197. „Светът тук е представен чуден, нелогичен, неуловим за нашата психика, чужд и нечовешки; свят, в който нищо не е сигурно и еднозначно.“ [přel. Z. J.]

<sup>9</sup> Fialová-Fürsová, I.: *Expresionismus*, s. 18.

<sup>10</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 22.

<sup>11</sup> Гачев, Г. Д.: *Ускоренное развитие литературы*, с. 44: „Восхождение людей к более расчлененным, опосредствованным формам жизни и быта необходимо определяло и восхождение к более отвлеченным формам сознания. Живое, непосредственное, поэтическое созерцание человечеством мира в фольклоре должно было смениться более абстрактным методом отражения быта.“ [přel. Z. J.]

<sup>12</sup> Haman, A.: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, s. 36.

jemuž je vlastní i fantastické ztvárňování existenciálních otázek.<sup>13</sup> Expresionistická brutalizace projevu, alogičnost syntaxe a záliba v šokujících efektech vyostřují romantické pocity mystického strachu z čehosi neznámého, znepokojivé dojmy z odpudivých naturalistických popisů i dekadentní atmosféru zvrácené sexuality a morbidity.

Ve skutečnosti se expresionismus sám o sobě nebrání žádnému z výše jmenovaných prvků dalších uměleckých škol, ačkoliv programově vystupuje proti nim. *Diabolismus* tak pokračuje v tendencích z přelomu 19. a 20. stol., které svědčí o kondenzovaném odžívání těch směrů, které se v bulharské literatuře nemohly vzhledem k historickým podmínkám rozvinout.

## 2.2. Bulharské pojetí *diabolismu* jako literárněhistorického termínu

Pojem *diabolismus* v bulharské literární kritice vyvstává v chaotickém diskursu mezi modernistickými a avantgardními proudy. Desetiletí po skončení první světové války je nasyceno rozmanitými „-ismy“. Právě v polemických střetech mezi představiteli stále silného symbolismu a zástupci novějších estetických vlivů ze Západu (od expresionismu, imažinismu, futurismu až po anarchismus), v nichž se proplétají estetické názory a osobní vztahy, se začalo mluvit o *diabolismu*. Termín se záhy ujal a užívá se dodnes značně automaticky, a to i při označování jevů obdobných tzv. *bulharskému diabolismu* v cizích literaturách.

Je těžké dohledat okamžik, kdy byl skutečně poprvé použit. Nikolaj Aretov připouští, že je do něj původně vkládán pejorativní význam. V článku Vasila Pundeve *Диаболичният разказ* [Diabolistická povídka], který vyšel v roce 1922 v listu *Слово* (č. 61 z 26. 6. 1922), v němž spatřily světlo světa i první diabolistické povídky Minkova, Rajčeva a Poljanova, je ale zřejmé spíše pochopení pro touhu po podobném typu literatury v bulharské kultuře, která urychleně doplňuje mezery svého opožděného vývoje. „Musíme uznat, že i u nás nastal čas osvobodit se od přehnaného psychologismu, od hrubých realistických forem, postupů i obsahů, aby naše beletristika

---

<sup>13</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, s. 10.

dosáhla větší hloubky až ke skrytým věčným kořenům života,“ domnívá se Pundev. „Jednou z cest k nim je diabolistická povídka.“<sup>14</sup>

V dalších letech lze v Bulharsku obecně sledovat značně zavádějící a nekritické užívání pojmu pouze z důvodu, že se jednoduše „jako termín prosadil“.<sup>15</sup> Teprve ke konci 20. stol. začínají někteří bulharští vědci projevovat jistý odstup, svědčící o uvědomění si převahy konvenčnosti nad opodstatněností jeho užívání. Na tuto skutečnost jako jeden z prvních v bulharském prostředí upozorňuje zmíněný Nikolaj Aretov ve svém příspěvku *Българският диаволизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя* [Bulharský *diabolismus* v evropském kontextu. Rané povídky Vladimira Poljanova ve světle spisovatelových vzpomínek] pro bulharo-slovenský projekt *Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити* [Jazyky evropské moderny. Bulharská a slovenská pročitání] z roku 2000.

Neschopnost bezprostřední reflexe a nekritický přístup k autoritativním zdrojům lze připisovat ztrátě aktivního vztahu k tématu a tradičnímu uznání vyšší kvalifikace starším generacím badatelů, již byli současníky „diabolistů“ samotných.

Dlouhá léta se tématu literární vědci vyhýbali a o povídkách, které byly svými současníky označeny jako diabolistické, příliš nepsali. Objevujeme nanejvýš okrajové zmínky v přehledech bulharské literatury, např. v knize *Панорама на българската литература III*. [Panorama bulharské literatury III.] Panteleje Zareva z roku 1972. Většinou se ovšem badatelé spokojují se zmínkou o specifickém postavení autorů a analýzou jednotlivých „diabolických“ motivů v jejich próze.<sup>16</sup> První obnovené reflexe tohoto pojmu se pak ve chvíli, kdy se opět dostává do bulharského literárního diskursu (po roce 1944 doprovázelo reflexe *diabolismu* mlčení, až do studie R. Likovové /1965/ a P. Zareva), nemohou *diabolismus* pojímat ryze esteticky, nýbrž jen v jakési ne zcela adekvátní, neboť dobově podmíněné (ideologizované) formě. Nicméně mladší generace badatelů jej, jak již bylo naznačeno, dlouho automaticky přebírá bez jasného vymezení jeho obsahu a přiřazuje jej k poměrně rozmanitým obdobím a jevům ve světové literatuře – patrně čistě na základě vlastností bulharských „diabolistických“ děl.

---

<sup>14</sup> Ibidem, S. 14: „трябва да признаем, че и у нас е време вече да настъпи освобождаване от прекомерния психологизъм, от грубо реалистичните форми, похвати и съдържания, за да се задълбочи белетристиката ни до скритите корени на живота. Един от пътищата към тях е диаволичният разказ.“ [přel. Z. J.]

<sup>15</sup> Ibidem., S. 1: „Der Begriff ist in dieser Sinne irreführend. Er wurde trotzdem verwandt, da er sich als Terminus durchgesetzt hat.“ [přel. Z. J.]



V monografii *Българската белетристика между двете войни 1918–1944* [Bulharská beletristika mezi světovými válkami 1918–1944], vydané v roce 1965, Rozalija Likova vidí bulharský *diabolismus* jako „literaturu nadpřirozena“; nepřináší však dostatečnou specifikaci a navíc by se její pojetí nedalo aplikovat na všechna bulharská „diabolistická díla“. Pojem literatura nadpřirozena sám o sobě stojí významově blízko k termínu zázračno, nebo fantastično-zázračno, užívanému Tzvetanem Todorovem. Todorov definuje zázračno jako „vyprávění, jež se jeví jakožto fantastická a končí přijetím nadpřirozena“.<sup>17</sup> Potíž s přijetím tvrzení Likovové tkví v tom, že existuje řada diabolistických povídek, u kterých zvítězí racionální vysvětlení, spočívající v psychických poruchách hrdinů či nečestných hrách okolí (*Черният дом* Vladimira Poljanova, *Lustig, Страх, Съновидения* Georgiho Rajčeva), případně k jejich jednoznačnému vysvětlení nedochází (*Иконите са творба на дявола* Svetoslava Minkova, *Безумие* Georgiho Rajčeva, *Секретарят на луната* Vladimira Poljanova). Přínosná je teprve její pozdější studie *Естетически прелом в поезията на двадесетте години* ([Estetický přelom v poezii dvacátých let], 1978), v níž jsou díla bulharských diabolistů zasazena do kontextu avantgardy a předmětem analýzy je jejich myšlenkový a teoretický základ i historicko-společenské pozadí jejich vzniku.

Definice pojmu *diabolismus* v rukověti *Речник на литературните термини* [Slovník literárních termínů] z roku 1969 přináší pak o něco konkrétnější výčet jeho rysů, i když je zcela poplatný dobovému opovrhlivému přístupu k dekadentním hnutím, a navíc vzbuzuje pochybnosti ohledně určení *diabolismu* jakožto literárního proudu (pojem v bulharské literární vědě buď ztotožňovaný s pojmem směr, nebo chápaný v užším smyslu, tj. literární směr může zahrnovat více proudů). V tom případě bychom pak paradoxně měli co do činění s „proudem“, který jde napříč různými literárními směry. Doslovně se zde dočteme: „Úpadkový literární proud, vzniklý pod vlivem konzervativního německého romantismu. Typickými rysy *diabolismu* jsou útěk, strach, hrůza z reality, bloudění ve světě mystiky, zlých snech a náměsíčných vidinách, uvíznutí ve spárech nadpřirozených, zlých ďábelských sil. Spisovatelé-diabolisté ztvárňují věci mimořádné, paradoxní, iracionální, domnívají se, že žijí v podivném a krutém světě šílenství a lidské zkázy, proto je také jejich dílo prodchnuto bezvýhodným pesimismem.“<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 47.

<sup>18</sup> *Речник на литературните термини*, s. 299. „Упадъчно литературно течение, възникнало под влияние на консервативния немски романтизъм. Характерни за диаболоизма са бягството, страхът,

Uvádění příkladů Hoffmannova *Ďáblova elixíru* (české vydání *Ďáblův elixír. Listy, jež zanechal bratr Medard, kapucín, vydává autor Fantastických kusů po Callotově způsobu*, 1971, 2001) a Poeových povídek *Záhada Marie Rogétové* a *Předčasný pohřeb* je pak jen dalším důkazem, že je jako diabolistický identifikován jev, který světová literární historie zařazuje zpravidla do kategorie fantastiky, respektive fantastiky hrůzy.<sup>19</sup> Definice tudíž vypovídá o zpětném přenášení rysů bulharského *diabolismu* na jevy v cizích literaturách, které přímo či nepřímo uváděné bulharské autory ovlivnily, samy o sobě však ve světě jako diabolistické ani označovány nejsou. Fantastické grotesky Svetoslava Minkova, shrnuté do knih *Часовник* [Hodiny] a *Игра на сенките* [Hra stínů], a nejmenovaná Mutafovova díla jsou přitom uvedeny jako příklady přebírání pouze některých vnějších forem *diabolismu*.<sup>20</sup> Jinými slovy, *diabolismus* je vnímán jako jev přítomný i mimo bulharskou literaturu.

Problematický je tradiční přímý odkaz ke konzervativnímu romantismu, ačkoliv unik do světa fantazie a (v případech gotické tradice) i záliba v záhadách a hrůzných výjevech jsou typické pro diabolistické období Poljanova, Minkova a Rajčeva. Definice však nepočítá s tím, že jsou vyjmenované rysy v důsledku synkretického asymetrického vývoje bulharské literatury často zprostředkovány třeba i zástupci modernějších literárních proudů, kteří nově aktualizovali poetiku hrůzy a estetiku ošklivosti a jsou bulharským diabolistům časově blíží.

Obdobným nedostatkem trpí také článek Cvetanky Atanasovové *Светослав Минков и диабололизъм* [Svetoslav Minkov a *diabolismus*] pro časopis *Литературна мисъл* z roku 1975. K Hoffmanovi a Poeovi autorka opodstatněně přiřazuje Ewerse a Meyrinka. Zavádějící je však u ní opět určité ztotožňování pojmů *romantismus* a *diabolismus*.<sup>21</sup> Především pocity děsu a hrůzy jsou zde automaticky spojovány s klasickým romantismem, který jako etapa vývoje bulharské umělecké literatury chybí, avšak soudí se, jak již bylo naznačeno, že se vyvinul ve folkloru.

---

ужасът от действителността, блуждаене в света на мистиката, на кошмарните и сомнамбулни видения, изпадане в плен на свръхестествени, зли дяволски сили. Писателите-диабололисти изобразяват изключителното, парадоксалното, ирационалното, смятат, че живеят в странен и жесток свят на безумие и гибел за човека, затова и творчеството им е пропито с безизходен песимизъм.“ [přel. Z. J.]

<sup>19</sup> Případně lze aplikovat Todorovovu definici a rozebrat ji na konkrétních příkladech, považovaných v bulharském prostředí za diabolistické, jak by se dala jednotlivá díla rozdělit do kategorie čisté fantastiky, fantastična-podivuhodna a fantastična-zázračna na základě jeho práce *Úvod do fantastické literatury*.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 299.

<sup>21</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Минков и диабололизъм* In: *Литературна мисъл* XIX, 1975, с. 80.

Pokud bychom přijali, že bulharský *diabolismus* přijímá principy klasického romantismu, museli bychom upřesnit, že jsou to jmenovitě „uvolněná představivost (fantazie), uvolňování formálních pravidel [...], důraz na individualitu, na subjektivitu, na zvláštnost [...] nebo významovou nejednoznačnost“,<sup>22</sup> děje se to ovšem teprve v souvislosti s nástupem modernistických a avantgardních směrů.

Studie bulharské badatelky hledá kořeny „poetiky hrůzy“ v evropských tradicích groteskní symboliky a alegorií z přelomu středověku a renesance, jmenovitě v obrazech Hieronyma Bosche a Petra Brueghela, jejichž vliv spatřuje později v díle E. T. A. Hoffmanna. Renesance je koneckonců dobou znovuoobjevování antiky, včetně jejích „dobrodružných neobvyklostí, erotické odvážnosti, záhad, tajemnosti a abnormalit“<sup>23</sup>. Atanasova tak implicitně určuje historické hranice *diabolismu*, respektive počátky moderního hororu, okamžikem osvobození nového, renesančního člověka od strachu, který vyvolávají pekelné výjevy v apokalyptické literatuře v miniaturách a freskách středověkých chrámů, připomínajících „věřícímu muka očekávající hříšníka“.<sup>24</sup> Linie *diabolismu* tedy nehledá přímo v čisté fascinaci děsivými fantastickými obrazy, i když tato fascinace je důsledkem zájmu jak o gotický román, tak i o moderní hororovou tvorbu.

Ústřední místo v Atanasovově pojednání nicméně nezaujímá zmíněné období přelomu středověku a renesance, nýbrž romantismus, který, jak uvádí, oživuje v době klasicismu skomírající groteskní obraznost. Upozorňuje přitom na odlišnou funkci groteskních motivů (masky, šílenství, loutky, zvířata, ďábla atd.)<sup>25</sup> v dobách středověku a renesance oproti romantismu – přičemž ve starších dobách je považuje za výraz karnevalového vnímání světa („карнавалното светоуещане“), zatímco v romantismu za vyjádření filozofie idealismu a individualismu. Tím je určena hranice, která vymezuje *diabolismus* jako novodobý koncept, který se nevztahuje na děsivé prvky a archetypy, vyskytující se ve folkloru, v nejstarších zaznamenaných mýtech, antickém dramatu, v mystériích a miráklech středověku, a nakonec ani v barokním dramatu, kde je děsivé spíše ukazováno, nežli vyslovováno.<sup>26</sup>

Atanasova se věnuje především E. T. A. Hoffmannovi, jehož temnou metafyziku a fatalismus považuje za nelidské, strašné a démonické. Dále sleduje linii grotesky

<sup>22</sup> Hamaň, A.: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, s. 36.

<sup>23</sup> Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, s. 47.

<sup>24</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 82.

<sup>25</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Миков и диаволизъмът* In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, с. 81.

<sup>26</sup> Ковачев, О.: *Готическият роман (1760-1820): жанр, име, канон* [on-line; cit. 10. 11. 2011], <http://www.slovo.bg/old/lit-mis/199901/okovachev.htm>

hrůzy od dekadence a modernismu po její podobu v díle bulharských autorů, konkrétně Svetoslava Minkova. Dospívá přitom k názoru, že literatura děsu z počátku 20. stol. se vyznačuje dekadentním ideově-filozofickým základem, krajním subjektivismem, iracionalismem, fatalistickou a pesimistickou koncepcí člověka.<sup>27</sup> Díla Minkovova diabolického období současně přirovnává k pracím skupiny „německých“ vypravěčů hrůzných příběhů (v článku jmenuje Meyrinka, Ewerse a Strobla), které automaticky označuje za diabolisty. „Toto rozdělení sdílí pro dekadenci charakteristické filozofické názory: život je pohybem bez určitého cíle, život je vibrací, tokem, který vládá člověka ke smrti; člověk není svobodný – je podřízen nepřátelským silám, je předurčen k tomu být sám. Lidé i přes svou touhu zůstávají sobě navzájem cizí...“<sup>28</sup>

V roce 1983 ve stejném časopise vychází materiál Ljudmily Stojanovové *Българският диаболизъм. Щрихи към поетиката му* [Bulharský diabolismus . Několik poznámek k jeho poetice]. Autorka v něm staví *diabolismus* na pomezí psychoanalýzy a démonismu a ve svém historickém pojednání se dostává až k raným formám fantastiky z poloviny 18. stol. Pozoruje přitom novátorské prvky v díle bulharských autorů a na jejich základě zařazuje bulharský *diabolismus* k modernistickým proudům. Termín diabolický vyvozuje z italštiny ve smyslu „dábelský, satanský“ a přiřazuje jej k próze, „která je nazývána též strašná, černá nebo gotická“.<sup>29</sup> Opět tedy odkazuje k linii nastolené gotickým románem a ke konzervativnímu romantismu, což vzápětí dosvědčuje i tvrzením, v němž se o tomto druhu prózy dočteme následující:

„vzniká v Anglii koncem 18. století (H. Walpole *Otrantský zámek*, 1764; A. Radcliffe *Záhady Udolfa*, 1774; M. G. Lewis *Mnich*, 1795, a M. Shelley *Frankenstein*, 1818), později se dostává i do Německa a Francie a má mnoho styčných bodů s romantismem, dokonce jej místy kopíruje a kryje se s ním. Anglická verze těchto próz je méně mystická [...] Němečtí romantici projevují zálibu v mystickém *diabolismu*, který nastoupil jako reakce na racionalismus pozdního osvícenství [...]. Vlastně po rytířském románu (14.–16. stol.) právě román hrůzy (18.–19. stol.) zaznamenává druhou vlnu zvýšeného zájmu o postavy démonů, duchů, dvojníků, přízraků, upírů a všemožných dalších pekelných stvoření, tedy typy známé již z folkloru, jehož

<sup>27</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Миков и диаболизмът*, In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, с. 86.

<sup>28</sup> Ibidem, с. 80: „Тази групировка споделя характерните за декаданса философски възгледи: животът е движение без определена цел, животът е вихър, поток, който влечи човека към смъртта; човекът не е свободен – подчинен е на враждебни нему сили, орисан е да бъде сам, хората въпреки желанието си остават чужди един на друг...“ [přel. Z. J.]

<sup>29</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаболизъм. Щрихи към поетиката му* In: *Литературна мисъл*, 1983, kn. 3, с. 34: „проза, която наричат също страшна, черна или готическа“ [přel. Z. J.]

поезии а философии романтиковé rádi využívají. Němečtí romantikové а по nich E. Poe а N. V. Gogol rozvíjejí k dokonalosti techniku propojování *diabolismu* s fantastikou, úspěšně experimentují s možnostmi vytěžit strašidelné efekty ze zobrazování nadpřirozeného.<sup>30</sup>

V letech 1985 а 1987 vycházejí studie Elky Konstantinové *Фантастика и съвременност* [Fantastika а současnost] а *Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза* [Smyslené а реálné. Fantastika v bulharské umělecké próze], která je rozšířenější verzí první ze jmenovaných knih. Obě monografie také obsahují téměř identickou kapitolu věnovanou bulharskému *diabolismu*. V prvním případě je zařazena jako podtitul ke kapitole s názvem *Фантастика на ужаса* [Fantastika děsu]. V druhém zas tvoří podkapitolu části *Демоничната фантастика* [Démonická fantastika]. Vzápětí pak autorka právě tento typ fantastiky v cizích literaturách začíná označovat termínem *diabolismus*. Jeho hlavním rysem má být snaha autorů vyvolat pocity děsu, strachu а hrůzy skrze mystickou atmosféru, noření se do zlých snů а stírání hranice mezi nimi а realitou. Diabolističtí autoři sledují mechanismus zničující lásky, tematizují děsivé v prožitcích а myšlenkách duševně nemocných, popisují rozdvajování vědomí, krvavé vraždy, zlé předtuchy nebo okouzlení nadpřirozeným. Podstatná je podle autorky reakce vědomí na porušení norem objektivní reality, do níž diabolisté svá vyprávění situují. „V imaginárním světě pohádek nás nic nepřekvapuje а neděsí, а v diabolickém nadpřirozené leká а děsí, protože se objevuje nečekaně, а to ve zcela skutečné realitě.“<sup>31</sup> Jako další prvek uvádí dvojsmyslnost fantastičnaа váhání mezi racionálním а iracionálním vysvětlením, jež popsal Todorov. V následující kapitole Grotoska а *diabolismus* se pak pokouší о rozvedení některých základních motivů: A) uzavření

---

<sup>30</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаболизъм. Щрихи към поетиката му* In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 34: „възниква в Англия в края на XVIII век (X. Уолпол Замъкът ‚Отранто‘, 1764; А. Редклиф Мистерията на Удолфо, 1774; М. Г. Луис Амброзио или монахът, 1795, и М. Шели Франкенщайн, 1818), а по-късно се налага в Германия и Франция и има твърде много допирни точки с романтизма, дори на места го дублира, съвпада с него. Английският вариант на тая проза е по-малко мистичен [...] Немските романтици показват привкус към мистичния диаболизъм, наложил се като реакция срещу рационализма на късното Просвещение. [...] Всъщност след рицарския роман (XIV – XVI в.), тъкмо романът на ужаса (XVIII – XIX в.) бележи втората вълна на повишен литературен интерес към образите на демони, духове, двойници, привидения, вампири и всякакви други мрачни чеда на ада, един типаж познат още от фолклора, чиято поезия и философия романтиците охотно експлоатират. Немските романтици, а след тях Е. По и Гогол развиват до съвършенство техниката на свързване на диаболизма с фантастиката, успешно експериментират с възможностите за изтръгване на страхови ефекти от изображението на свръхестественото.“ [přel. Z. J.]

<sup>31</sup> Константинова, Е.: *Фантастика и съвременност*, с. 78: „В имажинарния свят на приказките нищо не ни изненадва и плаши, а в диаболичния – свръхестественото плаши и ужасява, понеже се появява най-неочаквано.“ [přel. Z. J.]

dohody s ďáblem; B) pokání trpící duše, která usiluje o nalezení věčného klidu; C) konfrontace s přízrakem; D) příchod smrti, převlečené za člověka – obvykle na plese; E) přítomnost čehosi tajemného, co nelze vidět ani pochopit, ale co fyzicky těžce ubližuje, nebo dokonce zabijí; F) upíři; G) nečekané oživení umělého člověka či zbraně, kteří se stávají nezávislými a nebezpečnými; H) prokletí nebo kouzlo, které způsobují nevyлéčitelnou nemoc či jinou újmu.

Přínosným poznatkem Konstantinové studie je pak vyzdvižení pozitivního vlivu expresionistické prózy na poetiku bulharských diabolistických povídek. Pocit děsu a fantastický element nemusí nutně plynout z rozumově nevysvětlitelných jevů. „Funkci fantastična zachycujeme hlavně v deformaci vědomí, které produkuje neuvěřitelným, bizarním způsobem obrisy nereálného, vymyšleného života.“<sup>32</sup> Souvislosti s expresionismem odhaluje i Edvin Sugarev ve své práci *Българският експресионизъм* [Bulharský expresionismus] z roku 1988, v níž upozorňuje např. na problematiku patologických duševních stavů a sexuálních pudů u Poljanova a Rajčeva nebo také na vědomí o pomíjivosti bytí u Minkova.

Bulharský slovník cizích slov z roku 1992 termín *diabolismus* v umění interpretuje jednoduše jako „ztvárnění ďábelského, nepřátelského v člověku“.<sup>33</sup> Definice nutně nezahrnuje nadpřirozený element, čímž nejstručněji zachycuje mimořádně široké chápání pojmu v bulharské literární vědě. Díky této definici budou napříště mezi diabolistické texty zahrnovány i psychologičtější koncipované povídky, zkoumající iracionalitu lidského vědomí a temné stránky lidské podstaty. Nepřítelem dle této definice není Satan jako entita, nýbrž člověk vůči sobě samému i vůči svému okolí.

Největší zmatek do otázky, co je vlastně *diabolismus* v bulharském pojetí, vnáší *Енциклопедичен речник на литературните термини* [Encyklopedický slovník literárních termínů] Ivana Bogdanova z roku 1993. Definice, kterou autor ve svém slovníku poskytuje, svědčí spíše o Bogdanovově okrajovém zájmu o tématu, který jej vede k automatickým asociacím a neopodstatněným závěrům. Také v roce 1970 v druhé části svého přehledu *Кратка история на българската литература в две части* [Krátké dějiny bulharské literatury ve dvou částech], věnované nové bulharské

---

<sup>32</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното*, с. 127: „Функцията на фантастичното долавяме главно в деформацията на съзнанието, което възпроизвежда невероятно, причудливо контурите на един нереален, измислен живот.“ [přel. Z. J.]

<sup>33</sup> *Речник на чуждите думи в българския език*, 1992, с. 244: „представяне на дяволското, вражеското у човека“ [přel. Z. J.]

literatuře, autor jen naznačuje blízkost některých psychologizujících Rajčevových próz k fantastické literatuře.<sup>34</sup> Stejně tak identifikuje přechodný expresionistický úklon u Minkova, vyčleňuje jeho prózu ze dvacátých a třicátých let z „realistické“ zkušenosti, a nabízí tak nový pohled na autorovo dílo.<sup>35</sup> Pozornost, kterou těmto autorům věnuje, nicméně není výhradně spojována s jevem označovaným jako *diabolismus* v bulharské literatuře.

Ve slovníku vydaném o více než dvacet let později se pak doslova dočteme: „[...] literární směr vzniklý na Západě v období romantismu. V protikladu ke křesťanské tradici se v *diabolismu* mění přístup k Satanovi – jsou velebeny jeho vzpurné impulsy. Zakládá jej v Anglii skupina spisovatelů-romantiků (Satanic School) v čele s G. Byronem, P. B. Shelleyem a J. Keatsem a pod jejich vlivem vyvolává zájem v Německu (E. T. A. Hoffmann, H. Kleist), jakož i ve Francii (V. Hugo, A. de Musset, G. Sand). Ozvěnou francouzského *diabolismu* je *Поэма на злото* [Poéma zla] St. Michajlovského. Pod vlivem idealizovaného obrazu Satana M. J. Lermontov píše epickou báseň *Démon*. V novější době se směr upevňuje a již nikoli Satan, nýbrž záhadné a nevysvětlitelné v lidském životě se stává základním tématem *diabolismu* jakožto literárního směru. K jeho popularizaci přispívají E. A. Poe, Barbey d'Aureville, J. K. Huysmans, G. Meyrink a H. H. Ewers. *Diabolismus* doznívá také v díle bulharských spisovatelů G. Rajčeva, S. Minkova, Č. Mutafova a částečně V. Poljanova, aniž by v bulharské literatuře zanechal hlubokou stopu.“<sup>36</sup>

Již zběžný pohled na seznam uvedených autorů vyvolává rozpaky ohledně označení *diabolismu* za „literární směr“. I kdybychom pominuli možnost, že se jedná o zástupce odlišných směrů spojených pouze tématy, motivy a estetikou, stále jen stěží odpovídá definicím literárního směru. V témže slovníku se dočteme, že literární směr je ideově-estetické zaměření literární tvorby v určitém časovém období, jednota literárně-

<sup>34</sup> Богданов, И.: *Кратка история на българската литература в две части*, II, с. 469.

<sup>35</sup> Ibidem, с. 479–482.

<sup>36</sup> Богданов, И.: *Енциклопедичен речник на литературните термини*, с. 93–94: „[...] лит. направление, възникнало на Запад през епохата на романтизма. В противовес на християнската традиция при Д. се променя отношението към Сатаната – възвеличават се бунтовните му пориви. Началото му поставят в Англия група писатели романтици (Satanic School) начело с Дж. Байрон, П. Б. Шели, Дж. Кийтс и под тяхното въздействие поражда интерес в Германия (Е. Т. А. Хофман и Х. Клайст), така и във Франция (В. Юго, А. дьо Мюсе, Ж. Санд). Отзвук от френския Д. е ‚Поэма за злото‘ от Ст. Михайловски. Под влияние на идеализирания образ на Сатаната М. Ю. Лермонтов създава поемата ‚Демон‘. В по –ново време това направление укрепва и вече не Сатаната, а загадъчното и необяснимото в човешкия живот се превръща в основна тема на Д. като литературно направление. За популяризирането му допринасят Е. А. По, Барбе д’Орвил, Ж. Хюисманс, Г. Майринг и Х. Х. Еверс. Д отзвучава и в творчеството на бълг. Писатели Г. Райчев, Св. Минков, Ч. Мутафов и отчасти Вл. Полянов, без да остави дълбока следа в бълг. л-ра.” [přel. Z. J.]

uměleckých principů, společná problematika a estetické citění, významně ovlivňující literární proces.<sup>37</sup> Dále se vznik literárního směru uvádí jako důsledek kulturně-společenských a kulturně-historických příčin. I kdybychom prozatím ponechali stranou díla uvedených spisovatelů, jejich motivy a estetiku, museli bychom hledat společné společenské podmínky v e velmi širokém časovém rozmezí. Tím bychom dospěli nanejvýš k určitým základním úvahám o prožívání přelomových období. Výše citovaný slovník literárních termínů z roku 1969 k tomu dodává, že literární směr se vyznačuje též shodnými ideovými pozicemi, kompozičními formami a příbuznými postupy při utváření literárních postav. V tomto smyslu bychom stále hůře hledali důvody pro použití pojmu *literární směr* v případě *diabolismu*, a to i kdybychom vynechali následující větu: „Spisovatelé jsou si většinou vědomi jednoty literárně-tvůrčích principů a dávají to najevo svými teoretickými zobecněními nebo literárními manifesty, oznamují jeho název i své ideově-umělecké pozice.“<sup>38</sup> Zdá se zbytečné explicitně podotýkat, že podobné vědomí mezi jmenovanými autory neexistovalo. Nakonec se společným manifestem nevystoupila ani problematizovaná čtveřice bulharských spisovatelů.

Nehledě na to, že literární věda vytváří v jednotlivých zemích své specifické pojmy, resp. vkládá specifické významy do určitých termínů, které v jiných zemích nejsou používány ve stejném smyslu, dostáváme se nezbytně k problému, že za představitele jednotného literárního proudu jsou v případě *diabolismu* považováni autoři různých epoch, s odlišným estetickým citěním i ideovými pozicemi.

V případě, že bychom zbytek definice a uváděné výčty autorů přijali nekriticky, museli bychom dospět k závěru, že diabolické je vlastní různým literárním směrům. Potíž pak tkví spíše ve skutečnosti, že na základě poskytnuté informace bychom buď nedokázali dospět k jednoznačné odpovědi na otázku, co je *diabolismus*, anebo bychom museli připustit, že samotný jev má mnoho různých podob, které nejen nespojují jednotné umělecké pojetí a filozofie ani kýžený estetický účinek.

Střízlivější přístup vykazuje až novější výklad pojmu *diabolismus*, jaký nalezneme na specializovaných internetových stránkách o bulharské literatuře <http://www.myschoolbel.info/>. Autoři se vyvarovali jeho určování coby směru či

---

<sup>37</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>38</sup> Георгиев, Л., Джамбазки, Х., Ницолов, Л., Спасов, С.: *Речник на литературните термини*, с. 533. „Единството на литературно-творческите принципи най-често се осъзнава от писателите и те го демонстрират със свои теоретически обобщения или с литературни манифести, обявява названието му и своите идейно-художествени позиции.“ [přel. Z. J.]



proudu; připouštějí, že „se jedná spíše o soubor témat, motivů a společných míst nežli o samostatnou poetiku. [...] Společnými místy v diabolistických dílech jsou zvláštní, ‚prokletá‘ místa, hřbitovní metaforika, idea nelítostného času, temného dvojníka. Celkově vzato je to idea cizosti, která proniká do světa a činí jej nemožným k obývání. Svět věcí je přizván, aby se podílel na vytváření hrůzy. [...] Bulharští diabolisté se inspirojí rakouským diabolistou Gustavem Meyrinkem, podle nějž „když lidé ráno vstanou, tak se mylně domnívají, že setřáslí spánek, a nevědí, že se stávají obětí svých smyslů a kořistí nového, mnohem hlubšího spánku než byl ten, jemuž právě unikli.“<sup>39</sup>

Naopak o tom, že v obecném povědomí přetrvává i dlouhá desetiletí tradovaná představa, stále svědčí jiný internetový zdroj, *АБВ – Кратък литературен речник* ze stránek <http://teacher.bg> bulharského básníka a literárního kritika Valeriho Ivanova. Autor se uchyluje k určení *diabolismu* jakožto literárního proudu, i když vzápětí jej označuje za manýru v literatuře, což se jeví jako opodstatněnější definice, ke které se příkládní také stávající práce. *Diabolismus* je přitom vnímán jako zastřešující termín, zahrnující také jevy, jako jsou literární gotika (strašidelnost, groteska, krvavost, hrůza)<sup>40</sup> a démonismus (ztvárnění strašidelného, temného, zlověstného, vidin; satanistického)<sup>41</sup>. Jeho estetika, jak dále píše, je budována na „ztvárňování hrůzného, paradoxního a iracionálního, ‚dábelského principu‘ v člověku, zlých sil, které jej řídí“. Autor dále vyjmenovává opakující se prvky v diabolistických dílech: zrcadlo, portrét, hodiny, Satan, smrt, nečistá síla, hřbitov, kříže, pekelná stvoření a zrůdy.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Енциклопедичен речник на литературните термини* [on-line; cit. 5. 8. 2011], <http://myschoolbel.info/Pomagala/Rechnik%20na%20literaturnite%20temini.html>: „представява по-скоро набор от теми, мотиви и общи места, отколкото самостоятелна poetika. [...] Общи места в диаболитичните произведения са особените, "прокълнати" места, гробищната metaforika, идеята за безпощадното време, за тъмния двойник. Общо казано, за чуждостта, която прониква в света и го прави невъзможен за обитаване. Вещният свят също е призван да участва в производството на ужас. [...] Българските диаболити се вдъхновяват от австрийския диаболит Густав Майринк, според когото "когато стават от леглата, хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и плячка на един нов, още по-дълбок сън от този, в който са били току-що пробудени." [překl. Z. J.] Citát Meyrinka dle překladu Evy Pátkové, Golem, Praha, 1993, s. 61.

<sup>40</sup> Иванов, В.: *АБВ – Кратък литературен речник* [on-line; cit. 18. 2. 2008], [http://teacher.bg/cs/blogs/valeri\\_ivanov/archive/2008/02/07/\\_100411041204\\_-\\_2D00\\_-\\_1A044004300442044A043A04\\_-\\_3B043804420435044004300442044304400435043D04\\_-\\_4004350447043D0438043A04\\_.aspx](http://teacher.bg/cs/blogs/valeri_ivanov/archive/2008/02/07/_100411041204_-_2D00_-_1A044004300442044A043A04_-_3B043804420435044004300442044304400435043D04_-_4004350447043D0438043A04_.aspx): „gotika – вид диаболизъм; страхотия, groteska, кървавост, ужас“ [přel. Z. J.]

<sup>41</sup> Ibidem: „демонизъм – гр. ‚дявол‘; вид диаболизъм; изобразяване на страшното, тъмното, зловещото, видения; сатанинското.“ [přel. Z. J.]

<sup>42</sup> Ibidem: „диаболизъм – литературно течение, маниер в литературата, чиято естетика се гради върху представяне на ужасното, парадоксалното и ирационалното, „дяволското начало“ у човека, злите сили, които го направляват /огледало, портрет, часовник, Сатаната, смъртта, нечистата сила, гробище, кръстовете, изчадия, уроди.“

Ponecháme-li výše zmíněné výhrady stranou, dospějeme k závěru, že vesměs veškeré definice upozorňují na tematickou stránku bulharského *diabolismu*. Méně se pak zabývají jeho jazykem a obrazotvorností, pro které jsou stejně jako již pro manýrismus typické spojování neobvyklého, dále „neuvěřitelnost, dvojznačnost, protikladnost, temnost metafory, narážka, ostrovtip, sofisma“<sup>43</sup> a stejně tak afektovanost a extravagantnost.

### 2.3. Termín *diabolismus* v západoevropském, americkém a ruském prostředí

Ačkoliv chybí přímá analogie s jeho využitím ve smyslu uměleckého proudu nebo směru v jiných literaturách, význam, v kterém je termín *diabolismus* v Bulharsku chápán, se nejeví jako nelogický a neopodstatněný. Svědčí o tom jak slovníkové definice pojmu z cizojazyčného prostředí, především zemí velkých západních literatur, tak i názvy některých sborníků povídek s obdobnou tematikou. Pozornost si zaslouží spíše skutečnost, že se do něj vkládá různě široký význam (v českém prostředí např. je zpravidla identifikován se satanismem, resp. s uctíváním ďábla). Tato skutečnost může sama o sobě leccos napovědět o prostředí, z jakého jej bulharští literáti s největší pravděpodobností přebírají.

1. Anglo-americké prostředí pracuje s poměrně úzkým chápáním teologicko-okultní povahy. Na ukázkou lze uvést definice dvou frekventovaně využívaných internetových slovníků.

Internetový slovník dictionary.com nabízí následující definice k podstatnému jménu *diabolismus* a přídavnému jménu *diabolický*:

„*diabolismus* – 1. *Theologie*: a) čin, podpořený nebo vyvolaný ďáblem, kouzly, magií; b) ďábelská povaha nebo podstata; c) učení o démonech; d) víra nebo uctívání démonů; 2. čin příslušící ďáblu; ďábelský/zlý čin;<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Hocke, G.R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, s. 410.

<sup>44</sup> www.dictionary.com [on-line; cit. 9. 8. 2011]: „diabolism, 1. *Theology*: a. action aided or caused by the devil; sorcery; witchcraft; b. the character or condition of a devil. c. a doctrine concerning devils; d. a belief in or worship of devils; 2. action befitting the devil; deviltry.“ [přel. Z. J.]

*diabolický* – 1. týkající se ďábla nebo řízený ďáblem; satanský; 2. příslušící ďáblu; mimořádně krutý nebo zlý; nelidský; 3. velmi obtížný nebo nepříjemný.<sup>45</sup>

Podobný výklad poskytuje i thesaurus.com:

„**diabolismus** – satanismus, černá magie, uctívání božstev podsvětí, démonismus, uctívání démonů, démonologie, užívání podpory démonů k odhalení informací, nadvláda démonů, posedlost demony, ďábelské tradice, uctívání ďábla, čertovina, ďábelská magie/umění, diabolologie, čarodějnictví, černé umění;<sup>46</sup>

**diabolický** – projevující prohnanost, vynalézavost nebo podlost vlastní ďáblu; mimořádně zlý nebo krutý, projevující krutost nebo vlastní peklu.<sup>47</sup>

Užší interpretaci lze pozorovat i přímo v literární oblasti. V roce 1921, těsně předtím, než začínají vycházet první diabolistické povídky Svetoslava Minkova, Vladimíra Poljanova a Georgiho Rajčeva, v Americe spatří světlo světa sborník *Devil Stories: An anthology, (Devil lore; anthologies of diabolical literature)*. Jeho editor Josef Maximilian Rudwin, vyučující na univerzitě Purdue, původně chystal delší sérii diabolistické literatury, která měla vyplynout z jeho dlouholetých studií satanismu v legendách a literatuře (především německé a francouzské). *Devil Stories* zahrnují povídky z období od středověku a renesance (*Ďábel v klášteře* Francise Oscara Manna a *Belphegor*, kterou Niccolo Machiavelli publikoval společně s dalšími svými vyprávěními inspirovanými slovanským, německým a severoevropským folklorem) až po přelom devatenáctého a dvacátého století (*Lucifer* Anatola France, *Devil* [Ďábel] Gorkého, *The Devil and the Old Man* [Ďábel a stařec] Johna Masefielda). Vybrané příběhy se ovšem nutně neopírají o pocit hrůzy. Se vskutku působivými hororovými scénami se setkáváme pouze v Gogolově *St. John's Eve* [Večer před svatým Janem] (z *Večerů na samotě u Dikaňky*). Washington Irving „zpracovává nadpřirozená témata v lehčím stylu“<sup>48</sup> a tento styl i přes okamžiky hrůzy poznamenal i jeho hororový faustovský příběh *Ďábel a Tom Walker*. Prvek záhady a fantastického váhání,

<sup>45</sup> www.dictionary.com [on-line; cit. 9. 8. 2011]: „diabolic: 1. of, relating to, or proceeding from the devil; satanic; 2. befitting a devil; extremely cruel or wicked; fiendish; 3. very difficult or unpleasant“ [přel. Z. J.]

<sup>46</sup> www.thesaurus.com [on-line; cit. 9. 8. 2011]: „diabolism, Satanism, black magic, chthonian worship, demonism, demonography, demonolatry, demonology, demonomancy, demonomy, demonry, devil lore, devil worship, devilry, diablerie, diabolology, sorcery, the black art [přel. Z. J.]

<sup>47</sup> www.thesaurus.com [on-line; cit. 9. 8. 2011]: showing the cunning or ingenuity or wickedness typical of a devil; extremely evil or cruel; expressive of cruelty or befitting hell [přel. Z. J.]

<sup>48</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 211.

specifický pro fantastiku děsu, pak přinášejí *Lucifer* Anatola France a *The Three Low Masses* [Tři tiché mše] Alphonse Daudeta. V Gorkého *Ďáblovi* i přes určité odpudivé naturalistické (chtělo by se říci diabolické) popisy spíše než pocit hrůzy vyvstává hořkost nad ironií lidského osudu a marnivostí tvůrce. Baudelaire v povídce *The Generous Gambler* [Štědrý gambler] projevuje jasné sympatie k ďáblovi hodnému k padouchům nezbedům. V povídce vlastně chybí hrůzostrašný prvek. Ale stejně by se v ní nedalo mluvit ani o uctívání, neboť je pojatá humoristicky.

Volba zbylých povídek představuje spíše rozmanitou škálu příběhů, v nichž je jednou z ústředních postav sám ďábel. V řadě z nich, převážně satirické povahy, mu je určena role spíše sympatická a neškodná, někdy dokonce přímo legrační (From the *Memoirs of Satan* [Paměti Satanovy] Wilhelma Hauffa, *The Legend of Mont St.-Michel* [Archanděl a ďábel] Guy de Maupassanta, *The Demon Pope* [Ďábel Papežem] a *Madam Lucifer* Richarda Garnetta). Satiricky až komicky jsou pojaté i povídky Williama Makepeace Thackerayho *The Devil's Wager* [Čertova sázka] a *The Painter's Bargain* [Malířova smlouva], *The Devil's Mother-in-Law* [Čertova tchýně] Fernana Caballera, *Bon-Bon* Edgara Allana Poea a *The Devil's Round* [Čertovo kolo] Charlese Deulina. *Ďábel a stařec* je jednoznačně optimistická. *Devil Puzzlers* [Čertovy hlavolamy] Fredericka Beechera Perkinse spíše než beletristické rysy vykazuje povahu filozofické úvahy. Zatímco *The Printer's Devil* [Tiskařův čert] je legendou o noční můře tiskařů – tiskařských chybách, zhusta tradovanou v tiskárnách.

Zdá se, že mezi označení „diabolická literatura“ a „fantastika děsu“ nelze jednoznačně položit rovnítko. Na druhou stranu by žádná z povídek nebyla ani v rozporu s vnímáním *diabolismu* v bulharském prostředí, vezmeme-li v potaz, že v řadě povídek především Minkovových, ale i Poljanovových převládá povaha ironického podobenství, humoristické grotesky a fantastické alegorie. Také jediné, Minkovovy povídky, *В ноктите на Луцифер. Писмо от оня свят* ([V drápech Lucifera. Dopis z onoho světa], 1925) a *Устрел* ([Upír], 1928), v nichž postava ďábla vystupuje, jsou obdobně pojaty humoristicky.

2. Francouzské prostředí k pojmu *diabolique* nepřístupuje jakožto k literárnímu, resp. uměleckému termínu. Přinejmenším o tom vypovídá jeho nezařazení do slovníků literárních pojmů i marné hledání v internetových zdrojích. Nicméně v umělecké literatuře se objevuje poprvé právě ve Francii. V roce 1874 vychází povídkový sborník Barbeyho d'Aurevilly s názvem *Les Diaboliques* (česky *Ďábelské novely*). Zde je pojem

*diabolický* použit v metaforickém významu hříšnosti. V příbězích obsahujících temnou vášeň, morbiditu i detailně a naturalisticky popsany sadismus vystupuje ženská podstata v roli podněcovatele ke krutosti a zločinu, případně vykonavatele nepředstavitelné pomsty – představa, za kterou prosvítá náboženský archetyp svedení Adama k prvnímu hříchu. Zajímavým detailem je, že v překladu do angličtiny se pak termín *diabolický* v titulu ani nezachovává, je zato podtržena d'ábelská ženská podstata názvem *The She-Devils*.

3. Německé prostředí vykazuje nesrovnatelně širší využití termínu a jeho porovnání s bulharskými definicemi poukazuje na bližší chápání přídavného jména *diabolický* (*diabolisch*) a jeho derivátů (*diabolika*, *diabolik*, *diabolismus*) i ve smyslu jeho interpretace v souvislosti se zkoumanou uměleckou linií. Jeho historii v německý mluvícím prostředí sleduje *Deutsches Fremdwörterbuch* zpracovaný Institutem pro německý jazyk:

***diabolisch*** – od počátku 16. stol. doložená výpůjčka z církevní latiny *diabolicus* (řec. *διαβολικός* d'ábelský, pomlouvačný).

a) Nejprve na poli náboženství ve smyslu pocházející, vycházející, ovlivněné od d'ábla, od zlých sil; vztahující se k d'áblu, ke zlým silám, jich se týkající, jim náležící [...], např. *diabolické síly*, duchové, zvláště ve spojitosti s literárními texty, ve kterých jsou vyobrazeny d'ábel nebo zlé síly, např. *diabolický román*, také ve smyslu zavržený, zatracený, zlořečený, prokletý [...]. Koncem 19. stol. ojedinele ***Diabolik*** – stoupenec literárního hnutí, které činí z d'ábelského, ošklivého svůj objekt a oslavuje jej [...].

b) Od počátku 19. stol. přeneseno na abstraktní (sociální a duchovní) fenomény, procesy, činnosti a poměry, používáno ve smyslu d'ábelský, divoký; ponurý temný, strašidelný, hrůzostrašný, děsivý (démonický), např. *diabolická zhýralost*, *diabolické nebezpečí*, *diabolické myšlenky*, *diabolický řev*, něco získává *diabolické tvary*, (v příslovečném významu) příjemně, dobře, řidčeji o předmětech a symbolech, např. *diabolicky červená šála*, *diabolická mašinérie*, především k popisu lidského způsobu chování, vlastností/rysů, vnějšího vzezření, jakožto i osob i v hlavním významu, špatný, d'ábelsky nezbedný, ponurý, zrádný, zlý, satanský, krutý, nelidský, chladný (vypočítavý), opovržlivý (srov. *mefistofelský*, *cynický*), často z oblasti politiky, např. s polemickým odkazem na národní socialisty, obzvláště na Hitlera, a v oboru literatury, umělecké a filmové kritiky, s ohledem na vyobrazení postav, často také ve smyslu

fascinujícího, zvrhlého, hříšného [...]; odvozenina **Diabolismus** – d'áblovina, d'ábelská práce, uctívání d'ábla, kult k d'áblu, d'áblova moc, posedlost d'áblem (v širším smyslu stejný význam jako satanismus), také **pro označení vyobrazení zla, krutosti a ošklivosti v literatuře** [Z. J.], v širším smyslu stejný význam se substantivem **Diabolika** ojedinele odvozovaným ve 20. stol. – d'ábelské umění, zlomyslnost, špatnost, zlomyslná bytost, zlomyslné chování.<sup>49</sup>

Zajímavé je, že v samotném německém prostředí se i přes dlouhou tradici termínu diabolický se v prvním vydání Barbeyho povídek *Les Diaboliques* tento pojem objevuje střídavě až od osmdesátých let 20. Stol. minulého století pod názvy *Die Teufelskinder* a *Die Teuflischen*, zatímco *Diabolische Geschichten* je titul preferovaný až v posledních třech desetiletích.

Nina Barkovskaja ve své disertační práci *Поэтика символистского романа* [Poetika symbolistního románu] pracuje s další interpretací pojmu, a sice s pojetím Aageho Hansena-Lövea. Ten jej ve své práci *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive* vyvozuje ze slova „diabola“ ve smyslu „čehosi

---

<sup>49</sup> Deutsches Fremdwörterbuch: da capo-Dynastie,

[http://books.google.cz/books/about/Deutsches\\_Fremdw%C3%B6rterbuch\\_da\\_capo\\_Dynas.html?id=aivnAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.cz/books/about/Deutsches_Fremdw%C3%B6rterbuch_da_capo_Dynas.html?id=aivnAAAAMAAJ&redir_esc=y):

Seit frühem 16 Jh. Nachgewiesene Entlehnung aus kirchenlat. diabolicus / griech. διαβολικός teuflisch, verleumderisch,

- a. Zunächst im religiöse Bereich in der Bed. vom Teufel, von bösen Mächten stammend, ausgehend, beeinflusst; auf den Teufel, böse Mächte bezogen, sie betreffend, ihnen zugehörig [...], z. B. diabolische Mächte, Geister, speziell in Bezüge auf literarische Texte, in denen der Teufel oder böse Mächte dargestellt werden, z.B. ein diabolischer Roman (s. Belege, 1824, 1838), auch abgeflacht im Sinne von verteufelt, verflucht, verflucht, verdammt (s. 1784) [...], Ende des 19. Jh. vereinzelt Diaboliker Anhänger einer literarischen Richtung, die das Teuflische, Hässliche zum Gegenstand macht und verklärt [...]
- b. Seit früherem 19. Jh. übertragen auf abstrakte (soziale und geistige) Phänomene, Vorgänge, Handlungen und Zustände, bildungspr. verwendet in der Bed. teuflisch, wild; finster, dunkel, unheimlich, schauerlich gespenstisch (dämonisch b), z. B. diabolische Ausschweifung, Gefahr, diabolischer Gedanke, diabolisches Geheul, etwas nimmt diabolische Formen an, (in adv. Verwendung) vergnüglich, gut, seltener von Gegenständen und Symbolen (s. Belege 1986, 1994), z. B. diabolisch roter Schal, diabolische Maschinerie, vor allem zur Charakterisierung menschlicher Verhaltensweisen, Eigenschaften/Wesenszüge, der äußeren Erscheinung sowie von Personen selbst in der dominanten Bed. böse, teuflisch-boshaft, grimmig; heimtückisch, infam, satanisch; grausam, menschenverachtend, kalt (berechnend), höhnisch (vgl. mephistophelisch, zynisch; s. Belege 1919, 1934, 1949, 1988), häufig im politischen Bereich, z.B. mit polemisiertem Bezug auf Nationalsozialisten, insbes. Hitler (s. Belege 1950, 1985, 1986, 1995), und in den Bereichen Literatur, Kunst- und Filmkritik im Hinblick auf die Figurenzeichnung, oft auch mit der Konnotation des Faszinierenden oder Lasterhaften, Verruchten [...] Ableitung Diabolismus Teufelei, Teufelswerk, Teufelsanbetung, -verehrung, -kult, -herrschaft, -besessenheit (weitgehend gleichbed. mit Satanismus), auch für Bezeichnung der Darstellung des Bösen, Grausamen und Hässlichen in der Literatur, und in der Bed. Abgründige Bösheit, Schlechtigkeit, teuflisches Verhalten, weitgehend gleichbed. mit den vereinzelt im 20. Jh. Nachgewiesene subst. Ableitung **Diabolik** – teuflische Art, Bosheit, Schlechtigkeit, boshafte Wesen, Verhalten. [přel. Z. J.]

rozdělujícího“ („d'ábel“ – „ten, kdo klame“ nebo „vychází za hranici nebo za čáru“).<sup>50</sup> Tato interpretace odpovídá Auerbachovu zkoumání vývoje novodobého románu na příkladu děl V. Woolfové, M. Prousta a J. Joyce, pro něž jsou příznačné rozštěpení subjektu při zobrazování lidského vědomí, změny úhlu pohledu, rozvrstvení času a oslabování souvislostí mezi vnějšími událostmi. V konkrétním případě je tedy pojem spojen vyloženě s rysy typickými i pro bulharský *diabolismus*.

4. V ruském prostředí se přídavné jméno *диаболический* používá ve smyslu d'ábelského, strašidelného, jeho teologický základ je však vnímán méně jasně než ve slově *дьяволический*. Kořen posledního se pak objevuje také v názvu Bulgakovovy novely *Дьяволиада* (česky *Diaboliáda*) a v povídkové sbírce téhož jména, obsahující několik dalších groteskně-satirických vyprávění s fantaskními syžety. Ty vznikají ve stejné době jako bulharské diabolistické povídky<sup>51</sup> a jejich společným rysem je přízračný svět, jaký bulharská obec jak ve dvacátých letech, tak dnes již zcela automaticky vnímá jako diabolický. Jinak tomu patrně není ani z hlediska Bulgakova nebo ruských badatelů. „Zkáza systému života je vnímána jako d'ábelská invaze. ‚Diaboliáda‘ není jen názvem povídky o podivných událostech v životě přednosta kanceláře Korotkova [...]. Lidé se rozpadají na kousky, rozštěpuje se lidské vědomí, objevují se cizí hlasy a začínají člověka řídit. Nejsmutnějším zjištěním se stává ztráta hodnoty člověka, jeho vlastní identity (té identity, která odrážela a produkovala celistvost a srozumitelnost ztraceného ‚starého‘ života) [...]. Nejsou to tváře, nýbrž masky; ‚dvojníci‘, ‚napodobeniny‘, nikoliv originály; přízraky a běsy, nikoliv lidé. [...] ‚Mutujícímu‘ času odpovídají lidé-mutanti. Vynořují se z nové ‚kalné‘ vlny, žijí přízračným, ale divoce energickým životem kaleidoskopu běsovských proměn satanského mihotání lidí, tváří, předmětů, událostí,“<sup>52</sup> dočteme se v studii Vladimíra

---

<sup>50</sup> Барковская, Н. В.: *Поэтика символистского романа* [on-line; cit. 8. 8. 2011], <http://www.dissercat.com/content/poetika-simvolistskogo-romana>: „А.Хансен-Леве вводит понятие "диаболического" символизма, исходя из значения слова "диаболола" -"нечто разделяющее" ("дьявол" - "вводящий в заблуждение" или выводящий за грань, за черту).“ [přel. Z. J.]

<sup>51</sup> Sborník vychází v roce 1925 - původně bez novely *Psí srdce*, která byla zakázána cenzurou a spatřila světlo světa teprve v roce 1987.

<sup>52</sup> Акимов, В. М.: *Свет художника, или Михаил Булгаков против дьяволиады*, с. 18: „Разрушение строя жизни воспринимается как дьявольское нашествие. ‚Дьяволияда‘ – это не только название повести о странных событиях в судьбе делопроизводителя Короткова [...] Люди распадаются на осколки, расщепляется человеческое сознание, возникают и начинают управлять человеком чужие голоса. Самым печальным открытием становится утраченная человеческая ценность, равенство человека самому самому (та равенство, которая отражала и воспроизводила цельность а ясность утраченной старой жизни). [...] Не лица, а маски; ‚двойники‘, ‚копии‘, а не подлинники, призраки и бесы, а не люди. [...] ‚Мутирававшему‘ времени соответствуют и люди-мутанты. Они

Akimova. Jednání postav je zpravidla řízeno temnými instinkty. Nevědomost a narušení běžného chodu evoluce (příp. nedomýšlení následků) se stávají spouštěčem katastrofických scénářů (*Dům č. 13, Osudná vejce, Psi srdce*) – stejné téma si ke konci svého diabolického období oblíbí právě i bulharský spisovatel Minkov. Absurdní situace v *Čičikovově putování* se odehrávají ve snu. Samotná *Diaboliáda*, stejně jako povídka *Zápisky na manžetách* popisují zoufalý střet s byrokratickou mašinérií uvnitř jejího „paláce“, tvořeného nekonečnými chodbami a schodišti. Vtahuje nás do zlého snu připomínajícího svou atmosférou *Zámek* Franze Kafky, rovněž patřícímu do okruhu autorů vnímaných bulharskou literární vědou jako diabolictí.

Přehled definic tak vykazuje jednoznačné společné rysy v německé, ruské a bulharské interpretaci pojmů diabolický a *diabolismus* a nasvědčoval by převzetí termínu z německy nebo rusky mluvícího prostředí. I vzhledem ke skutečnosti, že se bulharská inteligence na začátku dvacátého století značně orientovala na Německo a Rakousko, a tradičně i na Rusko, se tyto možnosti jeví jako značně pravděpodobná. Bulharská inteligence měla silné vazby také na francouzské prostředí, a jak již bylo zmíněno začátkem dvacátých se popularitě těšilo i dílo Barbeyho d'Aureilly. Bulharští diabolisté sami chystali překlad jeho povídek *Les Diaboliques*. Není tedy vyloučeno, že prvotní impuls mohl souviset i s názvem této sbírky.

## 2.4. Tzv. diabolisté z pohledu bulharské literární vědy

Předchozí oddíly ukázaly, že bulharská reflexe pojmů *diabolismus* a *diabolický* je značně amorfni a široká a zahrnuje jak jejich doslovnou, teologickou interpretaci, tak i význam přenesený z mimobulharského prostředí. V důsledku toho se pod společný jmenovatel dostává na první pohled zcela nesourodá plejáda spisovatelů. Na tuto skutečnost v roce 1993 ve své monografii (vůbec první věnované bulharskému *diabolismu*) *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934* upozorňuje německý badatel Thomas Martin uvedením seznamu, který zdaleka nejeví ambici být úplný: „Spektrum zahraničních autorů, zahrnutých pod pojem *diabolismus*, je mimořádně široké a sahá od E. T. A. Hoffmann a

---

выныривают из новой ‚мутной‘ волны, живут призрачной, но бешено энергичной жизнью в калейдоскопе бесовских превращений сатанинского мелькания людей, лиц, вещей, событий.“ [přel. Z. J.]



E. A. Poea přes Villierse de L'Isle-Adama, Barbeyho d'Aurevilly, Marcela Schwoba, Dostojevského, Gogola, Guy de Maupassanta až po Oskara Panizzu, Alfreda Kubina, Kasimira Edschmida, Gustava Meyrinka a Hannse Heinze Ewerse. [...] Z tohoto heterogenního seznamu lze vyzorovat, jak si tento termín žádá přesnější obsahové určení.<sup>53</sup>

Časové rozpětí rozšiřuje Elka Konstantinova, která např. uvádí jako zakladatele fantastického *diabolismu* Saint-Simona, „který v roce 1704 ve svých pamětech převypráví příběh dvou masek vyobrazujících dva známé vojevůdce, kteří byli již dávno mrtví“.<sup>54</sup> Právě skutečnost, že z údajně autentické události nevyplývá, zda se jednalo jen o náhodu, či o znamení z onoho světa, vyvolává ono váhání, které je dle Todorova podmínkou fantastického účinku. Příběhy Potockého v *Rukopise nalezeném v Zaragoze*, jak Konstantinova uvádí, „vzbuzují překvapení, napětí a strach kvůli mystickému opakování jedné a téže podivné a zcela nevysvětlitelné události s postavami různých epoch a generací“,<sup>55</sup> odehrávající se „v prahovém prostoru mezi spánkem a vědomím“.<sup>56</sup> Autory a díla, uvedené ve výše jmenovaném článku Ljudmily Stojanovové *Българският диаболизъм* (viz kapitulu 2.2. *Bulharské pojetí diabolismu jako literárněhistorického termínu*), označuje spíše za předchůdce žánru *diabolické gotické fantastiky*. Seznam průkopníků je doplněn o francouzského spisovatele Jacquese Cazottea (1719–1792) a jeho knihy *Kočičí tlapka*, *Zamilovaný d'ábel*, *Cazottovo proroctví*, tj. o příběhy, pohybující se na hraně skutečnosti a snové vize a spojující v sobě magickou praxi s erotismem. Vznik skutečné diabolické fantastiky ovšem autorka situuje až do období let 1820–1850, tj. až po klasickém období gotického románu. Vyjmenovává dlouhou řadu jmen jejích tvůrců, do které zařazuje Charlese Roberta Maturina, běžně považovaného za autora posledního gotického románu *Poutník Melmoth*, nevyhnutelně i Edgara Allana Poea, klasiky v oblasti duchařských příběhů

---

<sup>53</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 1 „Das Spektrum Ausländischen Autoren autoren, die unter den Begriff *Diabolismus* subsumiert wurden, ist außerordentlich breit und reicht von E. T. A. Hoffmann und E.A. Poe über Villiers de L'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Marcal Schwob, Dostoevskij, Gogol, Guy de Maupassant bis hin zu Oskar Panizza, Alfred Kubin, Kasimir Edschmid, Gustav Meyrink und Hanns Heinz Ewers. Aus dieser heterogenen Liste ist bereits zu ersehen, daß der Bgriff einer genaueren inhaltlichen Bestimmung bedurfte.“ [přel. Z. J.]

<sup>54</sup> Konstantinova, E.: *Фантастика и съвременност*, s. 39: „който през 1704 г. разказва в своите мемоари историята на две маски, изобразяващи двама известни военачалници, които отдавна били мъртви.“ [přel. Z. J.]

<sup>55</sup> Konstantinova, E.: *Въображаемото и реалното. Фантастиката на българската художествена проза*, s. 80: „будят изненада, напрежение и страх поради мистичното повтаряне на една и съща странна и напълно необяснима случка с герои от различни епохи и поколения.“ [přel. Z. J.]

<sup>56</sup> Lachman, G.: *Темна мјуза*, s. 39.

Williama Austina a Sheridana Le Fanua nebo Washingtona Irvinga. Ačkoliv však mluví o „senzačních“ efektech, jejich účinnost se nezdá být rozhodující (Irvingova strašidla jsou např. dle Lovecrafta „příliš žertovná na to, aby opravdu děsila“<sup>57</sup>). Strašidelnost a nadpřirozená hrůza jsou koneckonců tlumeny i v díle salemského rodáka Nathaniela Hawthorna, a to didaktičností a patrnou snahou o provokaci proti puritánské pruderii. Konstantinova dále věnuje pozornost dílům německých „diabolistů“ Achima von Arnima (*Isabela egyptská*), Adalberta von Chamisso (*Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*) a E. T. A. Hoffmanna, oživujících, dle jejích slov, „mystický *diabolismus* středověku“<sup>58</sup> a především si pak všímá fantastického prvku, který se v nich „podílí na psychologické detailizaci hrdinů; představuje tajemná hnutí lidské duše a nevysvětlitelnou činnost podvědomí“<sup>59</sup>. Dále se v přehledu objevují Honoré de Balzac a Alexej Tolstoj – na základě fantastických prvků i postav upírů. *Venuše Illská*, v níž zázračně ožívá socha, ke které se váže zlá pověst, se zas stala důvodem zapojení Prospera Mériméeho. Značné pochybnosti vedle nich pak vnáší přítomnost Charlese Dickense – prohlubující nedůvěru k celkovému užívání pojmu. Obecně se ve snaze poukázat na mnohotvárnost jevu v podobných přehledech objevuje ten nedostatek, že u autorů asociovaných s jiným typem tvorby nejsou uváděna konkrétní díla reprezentující fantastiku hrůzy.

Nejproblematičtější se jeví výčet v rámci definice *diabolismu* ve slovníku *Енциклопедичен речник на литературните термини* Ivana Bogdanova (viz 2.2. *Bulharské pojetí diabolismu jako literárněhistorického termínu*). Pochybnosti vyvolává již zmínka o Satanic School. Kdybychom vycházeli z premisy, že bulharská literární obec smysl, ve kterém používá pojmu *diabolismus*, rozšířila ve své terminologii také na cizí literární jevy, a souhlasili bychom s jeho aplikací na určitá témata, motivy a estetické prvky (tedy nikoliv ve smyslu směru), snaha dát rovnítko mezi touto školou a bulharským diabolismem musí nevyhnutelně ztroskotat. Podobné tvrzení je z literárněvědného hlediska neseřízní. Ztotožňování pojmů satanistický a diabolický je zavádějící; opomíjí navíc fakt, že pojem Satanic School vznikl v čistě pejorativním významu v rámci vzájemných útoků mezi představiteli zneprátených literárních (romantických) škol.

---

<sup>57</sup> Lovecraft, H. P.: Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty, s. 195.

<sup>58</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното. Фантастиката на българската художествена проза*, с. 81: „... мистичния диаболизъм на Средновековието.“ [překl. Z. J.]

<sup>59</sup> Ibidem, с. 81: „участвува в психологическото детайлизиране на героите; представя тайнствените движения в човешката душа и необяснимата дейност на подсъзнанието.“ [přel. Z. J.]

S termínem Satanic School přišel Robert Southey, představitel starší generace romantiků (Jezerní školy), v úvodu ke své sarkastické publikaci *A Vision Of Judgement*, kde útočí na nastupující druhou generaci romantiků (aniž by je jmenoval, obecně se přijímá, že mířil na Byrona a Shelleyho), za „výsměch, nešlechtnost a bezbožnost, jimiž je anglická poezie v naší době poprvé pošpiněna“.<sup>60</sup> Domnívá se dále, že jejich dílo se vyznačuje „satanským duchem pýchy a smělé bezbožnosti, který přesto prozrazuje ubohý pocit bezmoci“.<sup>61</sup> Na hodnocení díla obou autorů přitom měl jasný vliv jejich životní styl, který byl v rozporu s měšťáckými pravidly. Pravda, „většina básní, které proslavily Byrona, neodvratně odkazuje na něho samotného; jsou uváděny jako fikce, avšak stáčí se zpět k autorovi. To nakonec přispělo k jejich mimořádnému úspěchu; síla těchto „satanských“ hrdinů byla mimořádně umocněná Byronovou vlastní pověstí.“<sup>62</sup> Velké pohoršení svého času vyvolal i Shelleyho pamflet *Nutnost ateismu*, o jehož rozšíření mezi biskupy se autor osobně postaral. V obou případech jde o mimoliterární příčiny. Nicméně i s vědomím těchto skutečností se úvahami nad označením Satanic School dostáváme k jednomu ze zásadních témat *diabolismu* – pocitu strachu – a ten vyvěrá ze všeho, co je cizí, nové a neznámé a co narušuje stávající společenský řád.

„Již od nejstarších dob byl vždy nepřítelem především Ten druhý, cizinec. Jeho rysy neodpovídaly našim měřítkům krásy, a má-li jiné stravovací návyky, jsme znechuceni jeho pachem,“<sup>63</sup> píše Eco. Tato skutečnost je obzvláště intenzivně prožívána v časech velkých změn a krizí hodnot – boření jedněch a formování nových filozofických idejí.

Romantismus vzniká v dobách mezi velkými buržoazními a demokraticko-buržoazními revolucemi. Vývoj průmyslu nastoluje nová společenská pravidla, s nimiž se umělci stěží vyrovnávají. V bezejmenných davech velkoměst vnímají své ideály jako ohrožené, a tak se společnosti straní. Stojanova uvedená fakta dává do souvislosti

---

<sup>60</sup> Kimberly Jones May Nature: *The “Satanic School,” and the River Duddon*, p. 31 „mockery, lewdness and impiety, with which English poetry had, in our days, first been polluted!“ [přel. Z. J.]

<sup>61</sup> Parker, Frederick Graham: *Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil*. p. 1 „Satanic spirit of pride and audacious impiety, which still betrays the wretched feeling of helplessness“ [přel. Z. J.]

<sup>62</sup> Ibidem, s. 2: „most of the poems that made Byron famous are inescapably self-referential; they launch themselves as fictions, but curve back upon the author. This contributed to their extraordinary success; the potency of these ‘Satanic’ heroes was enormously enhanced by their relation to Byron’s own reputation...“ [přel. Z. J.]

<sup>63</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 185.

s romantickou ideou svérázné rozpolcenosti a roztržitosti bytí. „Tato idea motivuje jejich tendenci k propojování reálného a transcendentního.“<sup>64</sup>

Bulharská badatelka už explicitně nehledá pozadí tohoto vnitřního boje. Romantismus byl reakcí na osvícenství a racionalismus, „které odstranily náboženství, učinily z člověka jen málo více než mechanickou hračku, loutku zmítanou neosobními silami přírody“<sup>65</sup>; reakcí proti společnosti, která směřovala „k naprosté racionalizaci, kde lidská bytost měla být zredukovaná na svoji funkci v harmonicky fungujícím systému“.<sup>66</sup> Zároveň byl ale i pokračovatelem některých jimi nastolených témat – především práv individua. „Pro romantismus se tato individualita projevovала nejmocněji v umělci, jedinečném ‚tvůrčím géniovi‘, i když často se spokojil s tím, co bylo neobvyklé a výstřední.“<sup>67</sup> Zkoumalo se i to, jak funguje lidská mysl, což vedlo ke studiu „výstředností a zvláštních charakteristik nevědomého a iracionálního“.<sup>68</sup>

Intelektuálové si přáli „reformu společenského řádu, především měšťácké morálky ubíjející ideály, ale i smysly, nenáviděli plebejství a chtěli si zachovat svou novopohanskou a aristokratickou pózu vzpoury proti všednosti, spíše deklarující než žijící své eruptivní a excesivní touhy. Šlo jim spíše o revoluci esteticko-etickou než sociální.“<sup>69</sup>

Bulharští autoři se v analogických podmínkách ocitají o sto a více let později. Sdílejí tedy stejné obavy o ztrátu individuality v čerstvě se v industrializující se městské společnosti. Situace je objektivně dána pozdější industrializací i reakcí na soustředování obyvatelstva do měst, resp. na změnu tradičních hodnot. Analogické úvahy v modernějším světě diktují estetiku, styl a motivy, které již svou novostí a cizostí vyvolávají v některých kruzích očividnou nelibost.

Ať už jsou novými, cizími či nepřátelskými nové podmínky, na které spisovatelé reagují, nebo nové myšlenky a postoje, je nasnadě označit to, co porušuje řád, za satanistické, neboť ve jménu Satan (odpůrce, protivník) je obsažena představa o zosobněném nepříteli – ať již božího tvoření a člověka, nebo přímo Boha.

Vrátíme-li se k označení Southeyho, které se rozšířilo na celou londýnskou Cockney School, musíme si nejdříve položit otázku, zda se zaměřit na stopy jejich

---

<sup>64</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаволизъм. Щрихи към поетиката му* In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 35: „Тая идея мотивира склонността им да съчетават реално и трансцендентно.“ [přel. Z. J.]

<sup>65</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 52.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>69</sup> Nakonečný, M.: *Novodobý český hermetismus*, s. 32.

zájmu o gotickou fikci,<sup>70</sup> případně u Johna Keatse přijímáme, že temnota a smyslnost, vášeň a smrt v jeho verších jsou diabolické (*Lamia*, *Nemilosrdná kráska*, *Isabella nebo hrnec bazalky*), nebo zda hledat efekty typu hřbitovních obrazů, jaké odhalíme jak v Keatsově *Isabelle*, tak i v Shelleyho *Rosalinda a Helena*. I tak dospějeme k tomu, že „případ Keatse je pravděpodobně nejmarginalnější, ne protože by tu nebyl vliv gotiky, ale protože se zajímal především o ‚bílou gotiku‘ Spencera a Hurda a o vymizelé rytířství.“<sup>71</sup> „Ačkoliv je schopen vidět také temnou stránku starých legend jako v *Endymionovi* (1817) [...] Hřůza není noční můrou, ale mrazivým dotekem reality.“<sup>72</sup>

„Shelley, Byron a Keats se podíleli na utváření gotiky, artikulovali řadu obrazu hrůzy, které významně ovlivnily pozdější literární historii,“<sup>73</sup> včetně krvelačných postav s upířskými rysy (viz Bayronův *Džaur* i Shellyho *Odpoutaný Prométheus*).

Gotické prvky nicméně používali nejen za účelem navození hrůzy. Jak Byronovi, tak Shelleymu (*Prayer of Nature* [Motlitba přírody – Z. J.]) sloužily k líčení politické a náboženské represe.<sup>74</sup> Pokud bychom tedy chápali *diabolické* ve smyslu *hororového*, čekali bychom v Bogdanovově definici spíše zmínku o tradici gotického románu a vedle P. B. Shelleyho i uvedení jeho manželky Mary Shelley a jejího slavného románu *Frankenstein*. Dobře známá je historka o soutěži, „kdo napíše nejlepší hrůzný příběh“,<sup>75</sup> v níž Mary Shelley zvítězila nad svým manželem a jeho dnes již zapomenutou povídkou *A Fragment of a Ghost Story* [Zlomek strašidelného příběhu], Lordem Byronem a jeho nedokončeným příběhem známým dnes jako *Fragment of a Novel* [Zlomek románu], a Dr. Johnem Williamem Polidorim a jeho povídkou *Upír* „s několika skvělými hrůznými pasážemi, k nimž patří strašlivý noční zážitek v obávaném řeckém háji“.<sup>76</sup> Pomineme-li Lovecraftem obdivovaný pocit kosmického strachu ve *Frankensteinovi* neboli *moderním Prométheovi*, nabízel by se zde navíc další případný diabolický rys: troufalá pýcha intelektu doktora Frankensteina, která rozhodně nechybí hrdinům jiných v definici uvedených autorů.

---

<sup>70</sup> Punter, D.: *The Literature of Terror*, p. 13.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 101: „The case of Keats, perhaps, is the most marginal, not in that there was no Gothic influence, but in that Keats was largely interested in the ‚white‘ Gothic of Spencer, Hurd and vanished chivalry.“ [přel. Z. J.]

<sup>72</sup> Ibidem, s. 112–113: „But he is also capable of seeing the dark side of the old legends, as in *Endymion* (1817) [...] Terror is not nightmare, but the freezing reality.“ [přel. Z. J.]

<sup>73</sup> Ibidem, s. 99: „Shelley, Byron and Keats all played a part in shaping the Gothic, in articulating a set of images of terror which were to exercise a potent influence over later literary history.“ [přel. Z. J.]

<sup>74</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>75</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 193.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 194.

I *Odpoutaný Prométheus* Percy Bysshe Shelleyho je vzdorem proti Bohu i proti prudérním pravidlům anglické společnosti, proti nespravedlivým verdiktům revolučních i konzervativních tribunálů i proti rozsudkům literárních kritiků a recenzentů, „kteří založili svá hodnocení na pomluvách“,<sup>77</sup> neboť, „jak ukazuje Timothy Webb, Shelley si spíše uvědomoval absenci *jednotícího hlediska* pro morální a estetické soudy.“<sup>78</sup> „Spíše naznačuje *moc zákona* v ‚heterogenním‘ rozkouskovaném vesmíru, v němž není žádný Logos, který by jednotlivé kusy shromažďoval. Podle Deleuze se v moderním vědomí antilogu stal zákon ‚nejvyšší silou‘: ‚Zákon už neříká, co je dobré; dobré je to, co říká zákon.‘ Místo spojování a harmonizace zákon ‚odděluje, separuje, do soumezného vnáší ne-komunikaci a do obsahujícího ne-souměřitelnost‘. Proti této neovladatelné síle zákona stojí ve vrcholném Shelleyho díle moc poezie jako neméně neovladatelná síla fantasmat, událostí a povrchových efektů.“<sup>79</sup>

O Prométheovi, který je vnímán jako „archetypální hledač zakázané moudrosti, který si svým hledáním přivolal hrozivý a věčný trest“,<sup>80</sup> píše i Byron. U obou autorů Prométheus sdílí mnoho rysů s romantickým Satanem. V očích samotného Shelleyho nicméně k splynutí obou postav nedochází. Dle jeho rukopisného zlomku *Ďáblův zápisník* je Satan „současně udavačem, žalobcem a žalárníkem u nebeského soudu“<sup>81</sup> – v podstatě entita, která Bohu spíše slouží, než aby stála proti němu. Shelleyho Prométheus nicméně vykazuje společné rysy s romantickým obrazem Miltonova Satana a jeho hrdou vzpourou proti moci ve *Ztraceném Ráji*: „Hovořilo se o politických důvodech (Milton se účastnil puritánské revoluce, která byla posléze poražena a následovalo obnovení monarchie), jež básníka vedly k tomu, aby v Satanovi ztělesnil vzor vzpoury proti moci.“<sup>82</sup>

V dobách revolucí se sympatie k Satanovi přenesly, jak uvádí Rudwin:

„na všechny oběti a na všechny rebely, ať již jednotlivce, či celé národy [...]. Bojovníci za politickou, sociální, intelektuální a emocionální svobodu na zemi nemohli potlačit svůj obdiv k andělovi, který se dožadoval svobody mysli a nezávislosti činu v nebi. Rebel Empyrie byl oslavován jako první mučedník za svobodu a rebelové na zemi se dožadovali jeho rehabilitace

---

<sup>77</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 357.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 357.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 206.

<sup>80</sup> Punter, D.: *The Literature of Terror*, p. 121: „Prometheus, the archetypal seeker after forbidden wisdom, incurred in his search a terrible and eternal punishment.“ – přel. Z. J.

<sup>81</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 357.

<sup>82</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, Praha, 2007, s. 179.

v nebi. Satan se stal symbolem neklidného a nešťastného 20. stol. Jeho ústy tato doba vyřkla svůj protest proti monarchům v nebi i na zemi.<sup>83</sup> „Tento Ďábel není zlým duchem středověkého dogmatu. Romantický Ďábel je zcela novým živočišným druhem z rodu diaboli.“<sup>84</sup>

Postava padlého anděla v této epoše získává také další rozměr. „Obdiv romantiků k Satanovi byl smíšen s lítostí a sympatií – do takové míry si jeho melancholie získala jejich soucit, tak spřízněný se zdál být s lidskou slabostí,“<sup>85</sup> píše v předmluvě k výběru povídek *Devil Stories* americký literární vědec a germanista Maximilian Josef Rudwin. Nikoli bázeň, nýbrž soucit vzbuzuje i Lermontův *Démon*. Jeho silné duševní drama lze v určitých aspektech srovnat s city a zoufalstvím, které prožívají někteří hrdinové poznamenání cejchem zločinu<sup>86</sup> u Poljanova (*Един зост, На моста* [Na mostě]) a u Rajčeva (*Грях* [Hřích], *Луна* [Lina]). V tomto smyslu lze při dobré vůli Lermontovovu epickou báseň případně označit za diabolickou.

U Shelleyho lze ovšem případný *diabolismus* chápat i ze zcela jiného hlediska. Jeho tragédie *Cenci* obsahuje ohavné popisy týrání, u nichž by bezpochyby bylo snadnější hledat souvislosti s děsivými popisy v některých Poljanovových (*Смърт, Смъртта в китайския квартал* [Smrt v čínské čtvrti]) či Minkovových povídkách (*Малвина*). V Shelleyho díle nicméně krutost není samoúčelným efektem, jak tomu často bývá v hororové literatuře. Musí naopak posloužit jako „politická lekce, že individuální násilí je produktem sociální nespravedlnosti“<sup>87</sup> (též *Vzpouza islámu a Královna Mab*). Tím se u autorů uváděných pod společný jmenovatel „*diabolismus*“ dostává poněkolkáté na povrch téma odlišného ideového základu.

---

<sup>83</sup> Rudwin, M. J.: *Devil Stories*, p. XIV: „to all rebels, whether individuals or classes or nations [...]The fighters for political, social, intellectual, and emotional liberty on earth, could not withhold their admiration from the angel who demanded freedom of thought and independence of action in heaven. The rebel of the Emyrean was hailed as the first martyr in the cause of liberty, and his rehabilitation in heaven was demanded by the rebels on earth. Satan became the symbol of the restless, hapless nineteenth century. through his mouth that age uttered its protest against the monarchs of heaven and earth“ [přel. Z. J.]

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. XVI: „this Devil is not the evil spirit of mediaeval dogma. The Romantic Devil is an altogether new species of the genus diaboli“. [přel. Z. J.]

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. XIV-XV : The admiration of the Romanticists for Satan was mixed with pity and sympathy — so much his melancholy endeared him to their sympathies, so kindred it seemed to their human weakness.[...] The fighters for political, social, intellectual, and emotional liberty on earth, could not withhold their admiration from the angel who demanded freedom of thought and independence of action in heaven. The rebel of the Emyrean was hailed as the first martyr in the cause of liberty, and his rehabilitation in heaven was demanded by the rebels on earth. Satan became the symbol of the restless, hapless nineteenth century. Through his mouth that age uttered its protest against the monarchs of heaven and earth. [přel. Z. J.]

<sup>86</sup> *Ibidem* s. 1

<sup>87</sup> Punter, D.: *The Literature of Terror*, p. 106: „to teach the directly political lesson that individual violence is the product of social injustice. [přel. Z. J.]

Různé možnosti interpretace pojmu diabolický nabízejí také Byronova díla. Byronovi hrdinové jsou izolováni od běžné společnosti. Také „typický byronovský hrdina [je] zatížený vědomím temné viny“,<sup>88</sup> což je nepřímo spojuje s ústředními postavami v dílech bulharských diabolistů, již ovšem nesdílejí jejich svobodomyšlnost, noblesu a charisma (i v Polidoriho *Upírovi* „se setkáváme s uhlazeným padouchem pravého gotického či byronovského typu“<sup>89</sup>).

Je tu ovšem i další aspekt – prvek nadpřirozena. Byronův *Manfréd* podobně, jako je tomu v Goethově *Faustovi*, neváhá využít temných sil k dosažení vyššího poznání. *Kain* diskutuje o dobru a zlu s Luciferem, který mu nabízí „ovoce moderního, světského, vědeckého poznání“.<sup>90</sup> Obě filozofické básně vznikají po roce 1816, kdy se „Byron poprvé setkal s Goethovým Mefistofelem“,<sup>91</sup> jenž po různých proměnách získává přívětivou podobu „spořádaného intelektuála“.<sup>92</sup> Manfréd i Kain se chtějí probít ke zkušenostem odepřeným běžnému smrtelníkovi. „Post-osvícenský hrdina Faust nenachází uspokojení v intelektuálních a konceptuálních znalostech, které mu neposkytují přístup k prameni života – k principu, který drží vše pohromadě.“<sup>93</sup> Jak v *Kainovi*, tak i ve *Faustovi* má „Ďábel sehrát významnou roli a jeho výklad je formou nihilismu připravujícího o iluze“.<sup>94</sup> Další, „v čem Byron může být přirovnán ke Goethovi, je nejednoznačný status, který oba propůjčují svým nihilistickým Ďáblům a negativitě, kterou vyjadřují.“<sup>95</sup> Mefistofeles je „post-osvícenským Ďáblem: Duchem popření [...]. Jemu patří vědomí nevýslovného negativismu, který vidí život jako bezcenný a úsilí jako marné.“<sup>96</sup> Mefistofeles dává Faustovi vyšší vědění, po kterém vždy toužil. Činí to s ďábelským, zisťným úmyslem. Vše se však děje se souhlasem Boha a „Satan ze Starého zákona je spíše protivníkem člověka nežli Boha“.<sup>97</sup> „I

---

<sup>88</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 43

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 194.

<sup>90</sup> Parker, F. G.: *Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil*. p. 12: „Lucifer offers Cain the fruit of a modern, secular, scientific understanding.“ [přel. Z. J.]

<sup>91</sup> „1816 was also the year when Byron first met Mephistopheles of Goethe.“ Parker, Frederick Graham: *Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil*, s. 3. [přel. Z. J.]

<sup>92</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, Praha, 2007, s. 182.

<sup>93</sup> Parker, Frederick Graham: *Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil*. p. 5.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 5: „the Devil has a large part to play, and expounds a form of disillusioning nihilism“ [přel. Z. J.]

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 8. „where Byron can be compared to Goethe is in the ambiguous status they give to their nihilistic Devils, and to the negativity which they express.“ [přel. Z. J.]

<sup>96</sup> Parker, Frederick Graham: *Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil*. p. 4 „a post-Enlightenment Devil: the Spirit of denial [...] His is a consciousness of unrelieved negativity, which sees life as worthless and aspiration as vain.“ [přel. Z. J.]

<sup>97</sup> Neining, M.: *The Gnostic devil in Bulgakov's „Master and Margarita“* " [on-line; cit. 7. 9. 2011], <http://www.masterandmargarita.eu/archieven/gnosticdevil.pdf>: „the Satan of the Old Testament is rather an adversary of man than of God“ [překl. Z. J.]



v křesťanském učení stvořil Satana dobrý Bůh, jeho existence se zakládá a vyplývá z čehosi dobrého. Navíc je – protože stvořen Bohem – nezničitelný – kdyby byl Satan čistě zlý, a v jeho existenci by nebylo nic dobrého, mohl by ho Bůh přece jednoduše zničit. To však nečiní – z existence Satana tedy jistě musí plynout *jakési* dobro.<sup>98</sup>

V souladu s výše uvedeným chápáním stojí Shelleyho Satan proti celému božímu tvoření, tudíž i proti lidstvu. Taková představa může sama o sobě vyvolávat hrůznější a pesimističtější pocity než jakékoliv hororové prvky v gotické literatuře a celé tradici, která se od ní odvíjela. Rozdíl spočívá v tom, že spíše než na pudové úrovni se zde pocit strachu utváří v rovině intelektuální. „Z teologické bázně se stává nečekaný náraz neurčité úzkosti a děsů.“<sup>99</sup>

Goethovo dílo, které v očích amerického odborníka na horory Lovecrafta „vystoupalo ke klasické kosmické tragedii věku“,<sup>100</sup> zpravidla zůstává stranou pojednání bulharských literárních kritiků, a to i přes svou temnou atmosféru a fantaskní prvky. Z toho by mohly plynout různé závěry, které nezbytně ztroskotávají na kontradikcích. Za prvé, postava ďábla sama o sobě nečiní v bulharské percepci z daného díla tvorbu diabolickou, nezískává-li Satan výše popsanou romantickou podobu, respektive nepřevrací-li prvoplánově tradiční představy o dobru a zlu. Faustovský motiv se však objevuje u Ewerse (*Pražský student*) pokládaného za diabolistu. Pokud bychom neznali parodizující prvky v dílech bulharských diabolistů, mohli bychom připustit, že důvodem vypuštění *Fausta* je bagatelizující ironický odstup Mefistofela od jeho vlastní role nebo grotesknost gotických popisů (např. ve scénách s čarodějnicemi), neutralizující mrazení ze setkání s nadpřirozenou bytostí. Případně bychom museli ztotožňovat *diabolismus* s povrchními hrůzostrašnými efekty. Tím bychom se dostali do rozporu s obecně přijatým tvrzením o roli, kterou diabolistická literatura sehrála pro psychologizaci bulharské prózy. Zlo se přitom zpravidla nalézá v samotném člověku. Posledního jsou si ovšem vědomi také Mefistofeles a Bulgakovův Woland, kteří si stěžují, že na ně lidé svádějí veškerou svoji slabost a zločiny a odmítají nést svou vinu. Stejně nakonec uvažuje i Lucifer v *Kainovi*. Dochází k částečnému převrácení vnímání kategorií dobra, Ďábel projevuje odstup od své vlastní role a jeho postava získává světlejší zabarvení. „Svémi činy Woland slouží vyšším hodnotám, odhaluje peklo absolutního

---

<sup>98</sup> Sedláček T.: *Ekonomie dobra a zla*, s. 101

<sup>99</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 121.

<sup>100</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, Praha, 1998, s. 180.

materialismu. Je to peklo, protože připravuje člověka o svobodu – fyzickou i duševní.<sup>101</sup>

Lze se tedy stěží ubránit dojmu, že autor slovníku Ivan Bogdanov podlehl povrchní podobnosti názvů *diabolismus* a Satanic School. Lehkovážné zaměňování všech literárních jevů, označovaných přídomek satanský/satanistický, ďábelský, diabolický, démonický apod. můžeme stěží považovat za seriózní. Satanistický romantismus přes určité rysy, které jej spojují s fantastikou děsu, označovanou v bulharském prostředí jako *diabolismus*, vychází z odlišné ideové platformy, v níž se Satan se jeví jako vhodná postava k vyřčení určitých filozofických pozic.

U Goetha se ve svém pojednání o diabolické fantastice na rozdíl od Bogdanova pozastavuje Elka Konstantinova, ovšem v jiné souvislosti než s *Faustem*. Upozorňuje na „alegorie se znepokojujícími strašidelnými symboly řádu zednářů i řádu Červené růže“,<sup>102</sup> znaky, které Goethe patrně studoval v rámci svého zájmu o okultní vědy.

V bulharských pramenech pravidelně uváděný německý současník anglické gotické školy E. T. A. Hoffmann nabízí jednoznačnější vodítko k vystopování bulharského vnímání pojmu *diabolismus*, což by nasvědčovalo tezi o ztotožňování diabolického s děsivým a záhadným. Jasněji se tak vyjevuje tradice, na kterou později bulharští autoři navázali.

Hoffmann vytváří „vypjaté okamžiky ryzí svíravé hrůzy“<sup>103</sup> – to je prvek, kterého si v jeho díle velmi váží i milovník hrůzy Lovecraft, a to i přesto, že (dle jeho slov) „tíhnou k lehkovážnosti a výstřednosti“ – zřejmě měl na mysli satirické a groteskní prvky v Hoffmannově tvorbě. „Vůdčí schopností v jakékoli tvorbě je u Hoffmanna imaginace; ta má dokonce jasnou převahu nad percepcí, která by jí měla podle běžného pojetí předcházet.“<sup>104</sup> V jeho příbězích se propojují světy reálného a imaginárního. Překračují se pevné hranice snu. Napětí neplyne primárně z explicitně deklarovaného tajemství (*Zlatý kořenáč*, *Ďáblův elixír*) jako spíše z váhání čtenáře, posíleného váháním samotných postav (též *Princezna Brambilla*). Hrdina je „udržován v pochybnostech, neví, jestli to, co ho obklopuje, je, či není dílem jeho

---

<sup>101</sup> Neininger, M.: *The Gnostic devil in Bulgakov's „Master and Margerita“* [on-line; cit. 7. 9. 2011], <http://www.masterandmargarita.eu/archieven/gnosticdevil.pdf>. „With his actions Woland serves higher values, as he unmasks the hell of absolute materialism. It is hell because it deprives man of freedom – physical and mental.“ [překl Z. J.]

<sup>102</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното. Фантастиката на българската художествена проза*, s. 79: „алегории с тревожно-страшни символи от Масонския орден и от Ордена на червената роза.“ [překl Z. J.]

<sup>103</sup> Lovecraft, P. H.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 198.

<sup>104</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 198.

představivosti<sup>105</sup>. I u strachu je těžké určit, zda má svůj reálný podnět, anebo je jen výplodem šilenství (případně dětského traumatu jako v *Pískari*). „Dvojznačnost se udržuje až do konce dobrodružství. [...] Je tu přítomen podivuhodný jev, který lze vysvětlit dvěma způsoby, přirozenými a nadpřirozenými typy příčin. Možnost váhání mezi oběma možnostmi vytváří fantastický účinek.“<sup>106</sup> Tento efekt, který si náramně oblíbili i bulharští diabolisté, se zdá být také hlavním argumentem pro jejich spojování s E. T. A. Hoffmannem, jehož díla se od konce 19. stol. překládala do bulharštiny (původně z francouzských a ruských překladů a od dvacátých let 20. stol. i přímo z němčiny).

O to nepochopitelnější je, že bulharská literární kritika obcházela tvorbu Bulgakovovu. Ruský spisovatel byl obdivovatelem Hoffmanna a ve svém slavném románu *Mistr a Markétka* kreslí analogické scénérie (popisy malého domu, u Bulgakova bytu, jímž se vstupuje jako do nové dimenze – do velkých sálů, zimních zahrad a všudypřítomných chodeb a schodišť) a opakuje hlavní, závěrečnou myšlenku z Hoffmannova *Zlatého kořenáče*, když do Wolandových úst vkládá slova: Každému bude dáno podle jeho víry. Vystává otázka, jestli badatelé více než podstatu *diabolismu* nehledali spíše jen případné vlivy, jež vzhledem k pozdnímu vydání románu *Mistr a Markétka* skutečně nelze hledat, anebo upozorňují na ne zcela identické jevy a vynechávají takové, které bychom logicky očekávali, proto aby implicitně upozornili na amorfnost pojmu.

Dalšího Bogdanovem zařazeného autora, německého dramatika a básníka Heinricha von Kleista, bychom naopak s pojmem *diabolismu* spojovali jen stěží a koneckonců v bulharských zdrojích mezi diabolisty ani uváděn nebývá. Příklad opět nasvědčuje směru interpretace pojmu z Bulharska do zahraničí – u zahraničních autorů jsou tedy hledány prvky, které jsou u problematizovaných bulharských spisovatelů vnímány jako diabolické. Jestliže od Hoffmanna můžeme sledovat určitou tradici ve způsobu utváření fantastična – tradici, která je jedním z prvků bulharského *diabolismu* – přítomnost Kleista by vypovídala o přítomnosti další linie, a sice psychologického zájmu o duši. Stejně jako bulharští diabolisté podléhali vlivu módní psychoanalýzy, tak se i Kleist zajímal o nejnovější psychologické výzkumy. Nelze přitom vyloučit překrývání zájmů u Hoffmanna a Kleista – oba autoři byli nakonec ovlivněni pracemi stejného lékaře Ciotthilfa Heinricha Schuberta a jeho přednáškami o náměsíčnosti,

---

<sup>105</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 35.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 26.

mesmerismu apod. U Kleista je nicméně toto podléhání prvoplánovější – nakonec i příběh *Katynky z Heilbronn* upravil „podle medicínsko-filozofických spekulací, vmísil do rytířské činohry experimenty, jaké tehdy byly v oblibě u učenců, polovědců i laiků; Kleist vsál do sebe moderní učení, Kleist — i v tomto smyslu — podlehl duchu své doby“,<sup>107</sup> tehdejšímu „uctívání nočních oblastí“ duše lidské“.<sup>108</sup> V *Guiskardovi* jsme zase svědky toho, jak „u některých nemocných přivodí tělesná choroba též zmatení představ, změní se tedy v utrpení duševní a s ním se pojí k stupňovaným bolestem“.<sup>109</sup> Goethe údajně Kleistovy snahy příliš nechápal a „letmo prohodil hlubokou poznámku, že cílem Kleistovým je znázorniti zmatenost citu“.<sup>110</sup> V *Markýze z O...* autor zas pracuje s tím, „co Goethe zve antickou koncepcí: neboť tentokráte Kleist neznázorňoval zmatek citů, nýbrž ‚zmatek smyslů‘, ‚rozpor smyslů s přesvědčením‘ — svár těhotného těla s vědomím nevinnosti.“

Cizí Kleistovi nakonec není ani zobrazování nemocí, smrti, lidské krutosti a násilí.<sup>111</sup> „Neustále přetrvávala hrůza z člověka malomocného či nakaženého morem, který byl nepřítelem společnosti, protože byl nevléčitelně nemocný a infikovaný“<sup>112</sup> (*Nalezenec*). Pro Kleista však v tomto motivu není primární hrůza, nýbrž sugestivní ironicky pojatá pointa o nevděku, který vládne světem a celkové pesimistické atmosféry. V osvícenském duchu pak vyznívá i jeho líčení bestiálnosti pověřčivého davu (*Zemětřesení v Chile*), popsané s realistickou detailností. Kleist sahá k starodávnému způsobu využívání brutálních námětů, aby přiměl „emotivní Já, aby věnovalo pozornost velice důležité informaci“.<sup>113</sup> „Je to fenomén, se kterým se můžeme setkat v mýtech a pohádkách na celém světě.“<sup>114</sup>

Přestože v *Žebračce z Locara* „dovedl zachovati náťer realisticky vypravovaného příběhu“,<sup>115</sup> připouští „předpoklad strašidelné existence po tělesné smrti. [...] Že skutečně běží o život posmrtný, nepraví se ani tu ani tam, a tím se zvyšuje napětí a údiv i děs“.<sup>116</sup> Kleist se v tomto příběhu nejvíce přibližuje k technice klasické fantastiky děsu, nechávající vypravěče, a tedy i čtenáře, váhat.

---

<sup>107</sup> Fischer, Otokar: *H. v. Kleist a jeho dílo*, s. 216.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>111</sup> Jordan, L.: *Todesarten im Werk Heinrich von Kleists* in: *Beiträge zur Kleist-Forschung: Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext*, s. 101.

<sup>112</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 185.

<sup>113</sup> Estés, C. P.: *Ženy, které běhaly s vlky*, s. 190.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> Fischer, Otokar: *H. v. Kleist a jeho dílo*, s. 282.

<sup>116</sup> Ibidem, 281.

Kleist je ovšem zajímavý i hlediska poosvícenské kritiky teorie poznání i samotného jazyka; „v Kleistových textech ztrácí jazyk vedle poznávací i komunikativní schopnost a stává se jen nástrojem cílených ideologických deformací, nástrojem lži.“<sup>117</sup> Právě toto pozdější velké téma beletristické moderny našlo v bulharské literatuře odraz především v díle Čavdara Mutafova.

Vzhledem ke skutečnosti, že příklady a definice pořád nechávají otevřené možnosti výkladu pojmu *diabolismus*, je těžké ujasnit si, zda lze v rozmanité tvorbě Victora Huga (v obecném povědomí navíc spojovaného s racionálnějším pohledem svět) hledat atmosféru hrůzy a strachu, ať již vyvolanou racionálními či iracionálními důvody, či sledovat odhalování temných stránek lidské duše.

Před koncem autorova života vzniká básnická sbírka *Konec Satanův*, pojednávající o Satanově pádu z nebes a historií vesmíru, což nás vrací k romantickému satanismu. Mezi jeho pracemi ovšem nechybí ani strašidelné příběhy, jako např. v jeho frenetické románové prvotině *Han z Islandu*. Bulharské studie ovšem explicitně nehledají analogie s francouzskou frenetickou literaturou, jejíž zuřivost se „projevovala zobrazováním rozumu se vymykajících utrpení, vražd a mučení v dramatech a románech. [...] Svět je v něm [ve frenetismu; Z. J.] představován jako pavučina úkladů a je pro kladné, ušlechtilé hrdiny hroživým ‚podzemím‘.“<sup>118</sup>

Pro Huga, jak poznamenává David Punter, je stejně tak charakteristická i určitá senzacechtivost, ať popisuje „tělesné a duševní utrpení člověka očekávajícího nejvyšší trest“<sup>119</sup> (*Poslední den odsouzení*), nebo se pouští do líčení ošklivosti (Quasimodo a chrlič na *Chrám Matky Boží v Paříži*, hlavní postava v *Muži, který se směje*). „Formou ošklivosti, již Hugo považuje za typickou pro novou estetiku, je groteska (‚věc znetvořená, strašlivá, odpuzující, přenesená s pravdivostí a poezií do oblasti umění‘). [...] uvádí do pohybu galerii postav, jež jsou v rozmezí od 18. stol. až dodnes poznamenány ďábelskou či patetickou nepřítomností krásy.“<sup>120</sup> O to děsivější se u Huga jeví být „disharmonie strašného a směšného“<sup>121</sup> (*Muž, který se směje*).

Ke krystalizaci pojmu by přispělo zařadit do výčtu francouzské „diabolické“ literatury autory, jakými jsou Guy de Maupassant, Théophil Gautier nebo Gérard de Nerval. Jejich jména však zpravidla chybí. Chybí temné příběhy s prvky nadpřirozena

---

<sup>117</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 18.

<sup>118</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 159.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>120</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, Praha, 2007, s. 280.

<sup>121</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 157.

„působivého a cynického, posedlého šíleností a smrtí Guye de Maupassanta“<sup>122</sup> jako *Blázen?*, *Kštice*, *Noc*, *Kdo ví?*, *On*, *Přízrak*, *Na vodě* nebo *Vlk*, které zpochybňují obvyklý pohled na realitu a „s úžasnou silou naznačují číhající bezejmenné hrůzy a neúprosné pronásledování nebohého jedince hrozivými vyslanci kosmické temnoty“<sup>123</sup> (dokonce i Lovecraft je označuje za „výlevy morbidní mysli v patologickém stavu“), nebo modernější fantastická povídka *Horla*, kde je vyličen „příchod neviditelné bytosti, která [...] ovlivňuje mysl druhých a zdá se být předchůdcem vojsk mimozemských organismů, jež přicházejí na zem, aby si podmanily a přemohly lidstvo“.<sup>124</sup>

Můžeme obdobně postrádat i přízračné tajemno a čisté zázračno z rané tvorby Théophila Gautiera (*Mrtvá Milenka*, *Avatar*, *Noha Mumie*), kde události nemohou být vysvětleny „obecně známými zákony přírody; jsme skutečně ve fantastičnu-zázračnu“<sup>125</sup>, nebo Villierse de I'sle-Adama (*Věra*), kde můžeme „váhat mezi: vírou v posmrtný život; anebo myšlenkou, že hrabě, který v něj věří, je blázen“<sup>126</sup> – dokud hrabě neobjeví ve svém pokoji klíč od hrobky své manželky Věry, který přitom sám do hrobky hodil.

Spojení dvou představ o *diabolismu*, které utvářejí Hoffmanův smysl pro vytváření atmosféry fantastična a Kleistova citu pro psychologii, by pak předpokládalo začlenění popisů vlastních halucinací a obsesí Gérarda de Nerval, u kterého se sny a vidiny stávají prostředky ke komunikaci mezi každodenním životem a světem nadpřirozena. Ilustrativním příkladem je *Aurélia*, v níž je „využito šílenství k navození potřebné dvojznačnosti“<sup>127</sup> „ale zatímco u Hoffmanna jsme se ptali, jestli postava je, či není šílená, zde předem víme, že její chování se nazývá šílenstvím“.<sup>128</sup> Z hlediska studie je vedle mistrovského pozorování změn vlastního psychického stavu v *Aurélii* zajímavá i jeho *Cesta do Orientu*, v které se snoubí témata „erotismu, podivných snových stavů a astrálních dvojníků, tajných společností a mystických náboženství, podzemních říší“.

Přítomnost Maupassanta, Gothiera a Nerval by se tedy jevila opodstatněnější než Bogdanovem jmenovaná dvojice francouzských autorů George Sand a Alfreda de Musseta.

---

<sup>122</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 201.

<sup>123</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 201.

<sup>124</sup> *Ibidem*, s. 201.

<sup>125</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 48.

<sup>126</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 38.

Pro George Sand bojující za emancipaci žen bylo téma milostné vášně nepochybně jedním z ústředních. Spíše než bujaré erotické detaily její díla zachycují jemné citové nuance. Nedůvěru k Bogdanovovu úsudku vyvolává to, že se pravděpodobně nechal mylně svést názvem románu *Ďáblův močál*, který ve skutečnosti spíše než diabolicky působí značně idylicky. Je ovšem stejně tak možné, že obdobně jako v případě *Satanic School* podlehl pověsti autorky, kterou přitom Baudelaire kritizoval za naivitu jejích děl.

Chceme-li považovat za diabolické motivy vražd (*Marianiny rozmary*), sebevražd (*Rolla*), pesimistický pohled na svět nebo ztrátu víry v jakékoliv hodnoty (*Lorencaccio*) v díle Alfreda d'Musseta, museli bychom za *diabolismus* považovat i samotného Shakespeara, nemluvě o všech nadpřirozených silách, čarodějnicích, postavách duchů v jeho dílech. Musset se ovšem kromě toho zajímal i o chorobné stavy mysli a je autorem pohoršujících erotických scén. V *Gamiani aneb Dvě prostopánské noci* popisuje orgastické zážitky lesbické lásky, do níž vstupuje i muž, vnímaný jako spisovatelovo alter ego. Vše vyvrcholí v křečích, vraždou a sebevraždou.

Budeme-li opět hledat analogie s bulharskou literaturou, tentokrát bude snadnější spatřit paralelu jak s Rajčevem (*Луна, Грях, Мерзавец* [Zlotřilec], *Съновидения* [Snové vidiny] aj.), tak i s Mutafovem (*Марионетки*) a Poljanovem (*Един гост* [Jeden host], *На моста* [Na mostě], *Черната къща* [Černý dům]), kteří se obdobně věnují interpretaci tématu pohlavního pudu. Téma bylo ve dvacátých letech 20. stol. pro bulharskou společnost stejně nové a nepřijatelné jako pro francouzskou v první polovině 19. stol. Téma přitom přesahuje zájem diabolistů a věnují se mu i autoři jako A. Strašimirov (*Висящ мост* [Visací most], 1911), G. Stamatov (*Паладини* [Paladini], 1924), N. Rajnov (*Между пустинята и живота* [Mezi pouští a životem, 1919]) a především Kiril Christov, jehož odvalu v erotickém románě *Тъмни зори* [Temná svítání, 1920] na dlouhá desetiletí žádný autor nepřekonal. Budeme-li vycházet z obsahu brutálních sexuálních scén, opět dospějeme k závěru, že hodnocení uměleckého díla podléhá dobovým normám a přístupům.

Nesmíření se s novostí však není jen otázkou konfliktu mezi obecným vkusem a novostí v umění, ale i neschopností umělce vyrovnat se s novými společenskými situacemi. Francouzská šlechta (stejně jako anglická) se nedokázala smířit s nástupem nových pořádků a změnou svého postavení ani v druhé polovině 19. stol. (Vždy tomu bylo tak, že příslušníci ‚vyšších‘ tříd považovali vkus ‚nižších‘ tříd za nevhodný nebo směšný.) Také francouzský novinář, obávaný kritik, sám však již ne tak talentovaný

spisovatel Barbey d'Aurevilly ve svých *Le Chevalier des Touches* a *Un Prêtre marié* kritizuje pozadí Francouzské revoluce a Francouzskou republiku. S neskrývaným sentimentem vzpomíná na šlechtickou noblesu a lesk starých časů a s chutí pranýřuje stále mocnější buržoazii, dokonce i ve svých slavných (na svou dobu skandálních) *Ďábelských novelách*, v nichž sex a vášně získávají d'ábelskou moc. Sám pocházel z prostředí drobné šlechty, avšak projevoval extrémně afektovanou aristokratickou výstřednost. Prezentoval přitom konzervativní názory, které však byly v rozporu s jeho vlastním životním přesvědčením.

Jméno autora psychologických románů Joris-Karla Huysmanse, který za svůj život přešel od naturalismu k symbolismu, estetismu, dekadenci až po katolickou literaturu, opět odkazuje ke dvěma možným výkladům pojmu *diabolismus*. Ve svém nejslavnějším díle *Naruby* Huysmans detailně líčí stupňující se neurózy jediného hrdiny Jeana Floressase des Esseintea, jeho čichové i sluchové halucinace a zkoumá d'ábelské hlubiny jeho duševního života. Huysmans je fascinován podivným, bizarním, vyumělkovaným a potrpí si na extravagantní formy sebevyjádření.

Z tetralogie tvořené romány *Tam dole*, *Na cestě*, *Katedrála* a *V klášteře* by mohl stát z hlediska užšího (teologického) chápání pojmu *diabolismus* první ze jmenovaných děl. Než vstoupil na čas do benediktinského kláštera, kde kolem sebe shromáždil i několik dalších umělců, pohyboval se sám Huysmans v okultním undergroundu a věnoval se zkoumání satanistického kultu v soudobé Francii. „Byl pravděpodobně ve styku se satanistickým prostředím,“<sup>129</sup> k čemuž se dostal přes svou milenku. Román tak obsahuje jak podrobný popis černé mše, tak i „esoterické a satanské úvahy“.<sup>130</sup>

Dalším kritickým bodem Bogdanovovy definice je mechanické zahrnutí *Poémy zla* Stojana Michajlovského pod pojem *diabolismus*, a to do kontextu zmíněných francouzských autorů (Hugo, Sand a Musset). Vliv francouzské literatury se u Michajlovského navíc zdá být obecně přeceňován. Na základě pouhého faktu, že je odchovancem francouzského lycea a následně studoval ve Francii práva. Michajlovski, jak uvádí Vasil Pundev, „řád filozofuje ve stylu francouzských myslitelů. Obdivoval Pascala, byl ve svém kulturním pesimismu ovlivňován podněty Rousseauovými. [...] Vliv francouzských *pensées* [myšlenek; Z. J.] tolika autorů po Montaignovi a Pascalovi spočívá u Michajlovského v tom, že jeho filozofování je nejen vzdálené systému, ale že je především o životních tématech, z nichž je vyloučena téměř veškerá gnozeologie a

<sup>129</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 216.

<sup>130</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 249.



метафизика. Jeho oblíbenou činností byla sociosofie.<sup>131</sup> Pokud jde o „diabolická“ témata zla, prvotního hříchu, smrti apod., která byla pro bulharské prostředí v poosvobozeneckém období netradiční a jimž Michajlovski věnoval několik poetických prací, vedle *Poémy zla* by bylo správné zmínit také *Euthanasii* a *Кадрил на смъртта* [Čtverylka smrti]. Každá z poém se skutečně dá vepsat do obrazu, který z dosavadního přehledu *diabolismus* získává. Poslední jmenovaná líčí ošklivost novodobých městských manželských vztahů. A ačkoliv lze pochybovat o inspiraci Barbeyem d'Aurevillem a připisovat obsah spíše autorovým přímým zkušenostem a pozorováním, odpovídá rysům kategorie *diabolismu*. *Поема на злото* a *Euthanasie* jsou si tematicky blíže a díky svým biblickým motivům, tématem získání vyššího vědomí i dialogickou formou vyznívají spíše v duchu některých výše uvedených děl představitelů tzv. Satanic School i jejich předchůdce Milтона než jako odkaz k francouzské literatuře. Touha po vědění, vzdalující člověka od štěstí a harmonie, vnímaných jako klamný ráj, je myšlenkově blízká Miltonovu *Ztracenému ráji*. „Dimenze smrti v této básni mohou být zkoumány prizmatem filozofické koncepce gnostiků, kterou je úsilí o poznání jako základní smysl života. Lyrický hrdina nepřijímá ani Osud, ani Slávu, ani Mládí, ani Múzu, ani Pravdu, protože to všechno je ‚pozemské‘ blaho. Usiluje o absolutní poznání, které se rovná smrti.“<sup>132</sup> Smrt je symbolem přechodu od nevědomí k vědomí také v *Поема на злото*, postavené z velké části na diskuzi mezi Evou a Adamem, „z čehož je patrné Evino přání dosáhnout nového bytí uskutečněním Hříchu“<sup>133</sup>. Lucifer je zde podobně jako u romantiků vnímán jako nositel světla. Jeho postava značně připomíná Lucifera z Byronovy básně *Kain*. Zda se jednalo o záměr, by muselo prokázat podrobnější bádání. Jak ovšem uvádí Pundev, vztah samotného Michajlovského k zahraničním autorům je výběrový a nesystematický.

Autorem, na jehož vlivu na bulharské diabolisty se shodují všechny studie, je Edgar Allan Poe. Mohli bychom tedy očekávat, že pozornost věnovaná jeho pracím by

---

<sup>131</sup> Пундев, В: *Стоян Михайловски*, [litternet.bg](http://litternet.bg): „философствува по примера на френските мислители. Той се възхищаваше от Паскал, търпеше в културния си песимизъм внушения от Русо. Влиянието от френските *pensées* на толкова автори след Монтен и Паскал се състои при Михайловски в това, че философствването му е не само далеч от система, но и че е предимно върху жизнени теми, от които е отстранена почти всека гносеология и метафизика. Негово любимо занятие беше социософията.“ [přel. Z. J.]

<sup>132</sup> Николов, Е.: *Mors ultima ratio*: „Измеренията на смъртта в поемата могат да се разгледат и през prizmata на философската концепция на гностиците за стремежа към познание като основен смисъл в живота и за разделението между духовно и материално. Лирическият герой не приема нито Съдбата, нито Славата, нито Младостта, нито Музата, нито Истината, защото това са „земни“ блага. Той се стреми към абсолютното познание – смъртта.“ [přel. Z. J.]

<sup>133</sup> *Ibidem*: „от който е видно желанието на Ева да постигне ново битие чрез извършването на Греха.“ [přel. Z. J.]

mohla k vymezení pojmu *diabolismus* pomoci nejvíce. Avšak oproti výše jmenovaným autorům se zdá, že jeho diabolično je postaveno na jiných základech a spíše se snaží zprostředkovat ideje skrze „diabolické“ motivy. Ačkoliv některé jeho povídky obsahují filozofické alegorie, pracuje spíše s technikami vytváření fantastického a strašidelného efektu – v čemž lze sledovat souvislosti mezi jeho tvorbou a dílem Hoffmannovým. Poe si uvědomoval psychologický základ hrůzy a „přes svou vypjatou racionalitu se dotýká hranic nevědomých instinktů“.<sup>134</sup> Těžil ze silných citů, „raději zkoumal lidskou mysl než zvyklosti gotické prózy a pracoval s analytickou znalostí skutečných pramenů hrůzy. [...] dalekosáhlé účinky mělo i to, že povýšil chorobnost, zvrácenost a rozklad na úroveň umělecky vyjádřitelných námětů.“<sup>135</sup>

K tomu ovládal techniku integrace čtenáře do světa svých příběhů a dokázal v nich vzbudit atmosféru strachu, výhradně spjatou s pocity postav. Dle Todorovovy kategorizace se přitom nejedná o vytváření fantastična, ale o podivuhodno, kam právě dle něj patří čistá hororová literatura.<sup>136</sup> A to je tvořeno jednak „shodami okolností“ a jednak „tím, co bychom mohli nazvat ‚mezní zkušenosti‘“.<sup>137</sup> Střízlivá logika a analytické myšlení stupňují úzkost a napětí, vytvářené iracionálními a nadpřirozenými okolnostmi.

Zajímavou technikou, kterou si osvojili i bulharští diabolisté je vytváření dojmu, že „vůbec nic se nemuselo odehrát v běžném slova smyslu ve vnějším světě, ale jen ve vnitřním světě vyprávěče“.<sup>138</sup> „Rozum Poeových hrdinů tvoří už jen svět iluzí. Vazby, které rozhodují o jejich životě a smrti, vytvářejí síly podvědomí, hypnóza a jiná sugesce [...] Poeovy groteskní horory jsou vždy součástí duchaplné hry se čtenářem. [...] V první řadě jde o šokování čtenáře, zmatení jeho očekávání a nakonec o nečekané rozuzlení, které bývá někdy vědecky vysvětleno.“<sup>139</sup> Okamžik váhání přitom může mít různý původ a ne vždy se nutně jedná o nadpřirozenou hrůzu. Lovecraft například dělí povídky „praotce vši moderní d'ábelské fikce“<sup>140</sup> poměrně rozmanitě do čtyř kategorií: „Povídky založené na dedukci, předchůdkyně moderního detektivního příběhu [*Vraždy v ulici Morgue, Záhada Marie Rogetové, Odcizený dopis, Vrah jsi ty!, Zlatý brouk* –

---

<sup>134</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 163.

<sup>135</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 204–205.

<sup>136</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 43.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>138</sup> Punter, D.: *The Literature of Terror*, p. 203: „Nothing at all may have happened in a conventional sense in the outside world – only in the inner world of the narrator’s mind.“ [přel. Z. J.]

<sup>139</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 152.

<sup>140</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 206.

pozn. Z. J.], vůbec nepatří do strašidelné literatury, kdežto některé jiné, pravděpodobně značně ovlivněné Hoffmannem, se vyznačují výstředností, která je staví na hranici grotesky (*Muž, který se rozpadl* – pozn. aut.). Třetí skupina se zabývá abnormální psychologií a monomanií takovým způsobem, že budí děs, ale není strašidelná (*Předčasný pohřeb* – pozn. aut.). Zbývá však ještě dost těch, jež představují literaturu nadpřirozené hrůzy v nejpronikavější formě. (*Rukopis nalezený v láhvi, Fakta o případu monsieur Valdemara, Ligeia, Zánik domu Usherů* – pozn. aut.).<sup>141</sup>

Jedním ze základních prvků, díky kterým jsou postavy, vypravěč a nakonec i čtenář udržováni v nejistotě, je nestabilita racionality, kterou Hrbata a Procházka označují za nejdůležitější rys americké gotiky – právě tím vzniká váhání, které je pro Todorova první podmínkou fantastična<sup>142</sup> (splněnou jen v některých Poeových dílech). „Svět rozumu zredukovaný na individuální subjektivitu se rozštěpuje a rozpadá. [...] temná iracionální síla nejen ničí ideální svět, ale, jak již bylo naznačeno, rozštěpuje subjekt [...] dochází k odcizení rozumových a technologických stránek subjektivity od podvědomých a nevědomých sil lidského nitra.“<sup>143</sup> Tím se vysvětluje i vznik oblíbeného motivu dvojnictví, které navíc u Poea mívá různou podobu – zatímco *William Wilson* [Minkov povídku překládá v roce 1921 – Z.J.] je pronásledován svým dvojníkem a nedokáže pochopit, zda je to skutečný člověk či jeho alter ego, v *Pádu domu Usherů* „je dvojnictví transformováno do vztahu bratra a sestry“.<sup>144</sup> V *Předčasném pohřbu* je zase pro samotného vypravěče a současně hlavního hrdinu příběhu trpícího katalepsií obtížné oddělit svůj skutečný život od děsivých snů o pohřbení zaživa.

Pro vytváření pocitu děsu nicméně rozdvajování vědomí a váhání nejsou povinné. V *Muži, který se rozpadl* a *Jámě a kyvadlu* může za děsivé zážitky vědecký pokrok (časté téma především pozdějších Minkovových povídek). Stejnou úlohu plní i využívání postupů, které by Todorov zařadil spíše do kategorie zázračna, například v povídce *Ligeia*, v níž autor líčí nadpřirozené jevy: první manželka, mimořádně vzdělaná žena vyprávěče, ovládající nejen exaktní vědy, ale také metafyziku i zakázanou moudrost, se po své smrti vtěluje do jeho druhé manželky, čímž se v jeho životě spouští řetězec podivných a strašidelných událostí.

Zbylí dva autoři Bogdanovova seznamu, Gustav Meyrink a Hanns Heinz Ewers, jsou již současníky bulharských diabolistů a osobními známými některých z nich. Oba

---

<sup>141</sup> Ibidem, s. 206.

<sup>142</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 31.

<sup>143</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 151.

<sup>144</sup> Ibidem, s. 152.

byli v určitém období své aktivní spisovatelské kariéry poměrně hodně čtení. „Tito autoři, jak je ostatně pro fantastickou literaturu v první čtvrtině 20. stol. příznačné, obohacují své texty o prvky magie, okultismu a satanismu a docela otevřeně ve svých fikcích popisují násilí a sexuální fantazie.“<sup>145</sup>

Jak upozorňuje literární historik Pravoslav Kneidl, pro Meyrinkovy romány je pak typické především mísení reality s neskutečným, fantastičností a tajuplností, senzační přišerností a mystikou. Do detailů se stále promítají okultní symbolika i prvky kabaly. Pocity strachu a úzkosti se tak stupňují vědomím o přítomnosti něčeho tajemného. Lovecraft o tom píše: „Židovský folklor uchoval mnoho z děsivosti a tajemnosti minulých dob [...] pravděpodobně silně ovlivnil hrůzostrašný žánr.“<sup>146</sup> A jestliže strach je nejstarším pocitem, tak „nejstarším a nejsilnějším druhem strachu je strach z neznáma“.<sup>147</sup>

Podle zakladatele moderních akademických studií kabaly a profesora židovského mysticismu na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě Gershoma Scholema pocházejí Meyrinkovy poznatky z neseriózních zdrojů. Vytýká mu nedostatek spojení s autentickou tradicí. Nicméně se zdají být dostačující pro literární fikci – jak pro navození žádoucí atmosféry tajemna a mystiky, tak i k propagaci idejí o očišťování duše, spiritualitě, duchovním probuzení a přípravách na posmrtný život, což příznivci mystiky oceňují. Okultní motivy usnadňují Meyrinkovi přecházet mezi realitou a zlými sny a činí ze spouštění se do labyrintu vlastní duše poutavé čtení (*Golem*, *Bílý dominikán*, *Anděl západního okna*) – kdy percipient často v napětí, jestli hrdina podlehne temným silám, které na sebe mohou brát i podobu dobra, nebo pronikne k duchovní rovině reality a objeví své pravé já. Právě Meyrinkova schopnost vyvolávat silné emoce se do značné míry podílí na popularitě jeho děl.

Ewers pracuje s poznatky moderní psychoanalýzy. Ačkoliv kontroverzní témata zpracovává s jistým vědeckým nadhledem, působí jeho tvorba nejen na svou dobu skandálně – dokáže znechutit i současného otrlého recipienta (např. nekrofilie, ale i vůbec jakékoliv perverzní vztahy, jaké vyhledává například hrdinka stejnojmenného románu *Alraune*).

---

<sup>145</sup> Barbetta, M. C.: *Poetik des Neo-Phantastischen*, S. 29: „Diese Autoren, so wie es übrigens für die phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist, reichern ihre Texte mit Elementen aus Magie, Okultismus und Satanismus an und schildern in ihren Fiktionen Gewalt- und Sexualphantasien recht offen.“ [přel. Z. J.]

<sup>146</sup> Lovecraft, H. P.: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, s. 203.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 170.

Trilogie kolem postavy Franka Brauna *Čarodějův učeň*, *Alraune* a *Upír* obsahuje všechno od vědeckých experimentů (umělé oplodnění), přes sexuální zvrácenost a sadismus po filozofické ideje (Nietzscheho) a téma náboženství. Především se však v jeho dílech propojují „události přirozeného a nadpřirozeného světa“<sup>148</sup> a nechávají možnost dvojího výkladu. Německý spisovatel také podléhá kouzlu motivu dvojnickví, které se promítne i do scénáře k filmu *Pražský student* (ten nalezneme později v Poljanově povídce Erich Reiterer). V Ewersově příběhu se prolínají tři motivy. Jedním je pronásledování dvojníkem jako v Poeově povídce *William Wilson*. Druhý připomíná *Obraz Doriana Graye* od Oscara Wildea – s tím, že dvojníkem není portrét, ale studentův obraz v zrcadle. Třetí je pak faustovský: hlavní hrdina Balduin zaprodá svůj odraz excentrickému Scapinellimu (d'áblovi). Zřejmě právě svým důrazem na hororovost a dalšími motivy, označovanými v bulharském prostředí za diabolické, je pak *Pražský student* zpravidla považován za emblematické dílo *diabolismu* – na rozdíl od více filozoficky pojatých, i když z hlediska ústředního motivu velmi blízkých děl Goethových a Bulgakovových.

Ewersem a Braunem není seznam „diabolistů“ uzavřen. Jak upozorňuje Thomas Martin, který se dosud bulharskému *diabolismu* věnoval nejzevrubněji, spektrum autorů je ještě širší a, jak se zdá, každý badatel odhaluje souvislosti se spisovatelem, kterým se sám ve svých studiích věnuje. P Takovýto přístup zdánlivě opravňuje k nekonečnému rozšiřování pojmu. Zastavme se tedy aspoň u jmen, které sám Martin v úvodu ke své práci uvádí, i když patří k méně citovaným.

Francouzský symbolista Marcel Schwob „tajemství budil a básnický rozváděl: je spisovatelem hrůzy a děsu. Mistr-povídkař si svá témata nevymýšlí: bere je z minulosti, z archivů, z legend, z židovské tradice, z arabských pohádek. [...] nepopisuje, nýbrž naznačuje a sugeruje [...] libuje si v krajních emocích, dovede otvírat branky do snové říše: vyvolá otřes, který nenechává doznít a vyžaduje od čtenáře nejen pozornost, ale i spolupráci.“<sup>149</sup> Až na prameny, které rozpoutávají autorovu tvůrčí fantazii, nelze než uznat paralely s cíly bulharských diabolistů. Tím do skládky *diabolismu* vstupuje další z uměleckých směrů, které na scénu světové literatury nastoupily od dob satanistického romantismu.

---

<sup>148</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 27.

<sup>149</sup> Merhaut, B.: *Marcel Schwob známý neznámý* [on-line; cit. 9. 9. 2011], <http://www.malvern.cz/down/Schwob.pdf>

Dílo dalšího na svou dobu skandálního autora Oskara Panizy si místo mezi diabolisty očividně zasloužilo protínajícími se náboženskými, psychologickými a sexuálními motivy (*Der Stationsberg* [Horská stanice], *Die Kirche von Zinsblech* [Kostel z Zinsblechu], *Das Wirtshaus zur Dreifaltigkeit* [Hostinec U Svaté Trojice] nebo Poeovi a Hoffmannovi dedikovaným *Dämmrungsstücken* a *Visionen* [Kousky soumraku a vize]). Proti katolicismu, pietismu, pověrám a potlačování sexuality je namířeno i dílo, které mu zajišťuje současně největší slávu i pobyt ve vězení, jeho satirická tragédie *Koncil lásky*. Nebe v ní posílá lidem jako trest za jejich sexuální nezřízenost (především u dvora papeže Alexandra VI. z rodu Borgia) svůj ďábelský nástroj syfilis.

Motiv lidské sexuality je silný i u Kasimira Edschmida. V jeho povídkách vzniká „napětí mezi jistou sexuální askezí hrdinů [...] a brutálním užitím síly též v sexuální oblasti“, <sup>150</sup> přerůstající v sadismus. V povídce *Der Bezwingen* (*Přemožitel*) „vášeň zabíjet a podmaňovat je líčena jako ‚poslání‘, jako tajemný boží příkaz“. <sup>151</sup> Podstatnější než samotná sexualita jsou však vitalistická posedlost vášněmi a lidská pudovost, a to jakékoli povahy. V Edschmidových povídkách, „jejichž společným mottem by mohl být programový titul druhé sbírky, ‚zběsilý život“ <sup>152</sup>, hrdinové „prchají od civilizačních jistot a zabezpečovacích mechanismů společnosti [...] jednají na základě spontánních, okamžitých rozhodnutí, jakoby v transu. [...] spoléhají přitom jedině na atavistické pudy, emoce a svou vůli“. <sup>153</sup> „Racionalita (a s ní kultura a civilizace) je ve vitalistických prózách líčena jen jako životu nepřátelská síla, jež musí být potlačena, aby mohl zvítězit elementární život.“ <sup>154</sup>

Jediná beletristická kniha malíře a ilustrátora Alfreda Kubina, dekadentně-romantická antiutopie *Země snivců*, se pohybuje na hranici snu a skutečnost. Sen a extatické představy jsou ovšem únikem ze světa jen částečně. Utopický model je proticivilizační a protipokrokový (vše v říši je staré). Přebudovává tradiční žebříček hodnot západní společnosti; je ostatně umístěna daleko na východě. Není ovšem idylickým místem: „říše funguje ve své iracionální chaotičnosti a somnambulní nesystematičnosti [...] je svým obyvatelům skutečným utopickým úkrytem před civilizační mrazivostí světa a umožňuje jim věnovat se plně (až k excesům) vlastním

---

<sup>150</sup> Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*, s. 253.

<sup>151</sup> Ibidem, s. 249.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 246.

<sup>153</sup> Ibidem, s. 246–247.

<sup>154</sup> Ibidem, s. 252.

vnitřnímu životu.<sup>155</sup> Mohli bychom říci, že „diabolicky“ působí i obyvatelé této říše – soustřeďují se do ní všemožní podivínové, mystičtí fanatici, lháři apod.

V čem lze v daném případě shledat zajímavou paralelu s bulharskými diabolisty, je způsob využívání snu ve vyprávění, který je obecně hodně blízký přístupu expresionistů, výstižně ilustrovanému Ingeborg Fialovou-Fürstovou: „Expresionisté (ještě před surrealisty) využívali techniky snu jako prostředku k odzbrojení zákonů kauzality, logiky a chronologie a k setření hranic mezi realitou a irealitou – s tímto cílem užívá snu i Kubin. [...] zejména obraz odindividualizované masy, se kterým Kubin v druhé části románu pracuje, neodmyslitelně patří k expresionistickému zážitku velkoměsta [a spolu s tím i] Kubinova fascinace obrazy rozkladu, zkázy, smrti.“<sup>156</sup> Neodvratný apokalyptický zánik nastupuje ve chvíli, kdy se na scéně objeví dvojníci, kteří „slouží zde Kubinovi k rozbití iluze o pevné identitě osobnosti, a navíc [jsou] prvním náznakem změny singulárních obyvatel země v nepřehlednou masu“.<sup>157</sup> Následují masové psychické poruchy. Stupňuje se násilí. Obojí patří k dalším oblíbeným motivům bulharských diabolistů.

Dalším v souvislosti s bulharským diabolismem poměrně pravidelně uváděným autorem je Stanisław Przybyszewski. Jeho satanistický kult obnažené duše, stavěné nad morální zásady, v leccčem skutečně předchází filozofii expresionismu. Polský expresionismus v období časopisu *Zdrój* je koneckonců vnímán právě jako pokračování modernistické estetiky Przybyszewského. O určitých styčných bodech s bulharskými diabolisty svědčí i studie, kterou spisovatel věnoval Ewersovi (*Na Marginesie tworu Ewersa*). Díla jako *Il regno doloroso*, *Království bolestné* či *Satanovy děti* přináší hrůzné satanistické popisy, černé mše i ohavná ztvárnění d'ábla. Bulharským autorům jsou ovšem spíše cizí jak satanismus, tak i nietzscheovská nadřazenost. I formou jsou si jejich díla vzdálená. Bulharští diabolisté zůstávají konzervativní ve svém ztotožňování beletristického díla se syžetem. Oproti tomu Przybyszewski spíše slovem kreslí obrazy svých filozofických idejí. „Ve většině jeho děl promlouvá spíše filozof nežli umělec. Takové jsou ‚Satanovy děti‘ i znamenité ‚Homo Sapiens‘,“<sup>158</sup> poznamenává ve své úvaze Ivan Radoslavov.

---

<sup>155</sup> Ibidem, s. 308

<sup>156</sup> Ibidem, s. 315.

<sup>157</sup> Ibidem, s. 310.

<sup>158</sup> Радославов, И.: *Станислав Прибишевски* In: *Хиперион*, 1926, кн. 9-10, с. 426: „В повечето от неговите произведения говори философът, отколкото художникът. Такива, каквито са ‚Децата на Сатаната‘ и знаменитото ‚Homo Sapiens‘.“ [přel. Z. J.]

Ve své monografii o Rajčevovi z roku 1982 i v kapitole věnované *diabolismu* v již zmíněné knize *Фантастика и съвременност* Elka Konstantinova staví do stejné roviny s Przybyszewským Arcybaševa a Strindberga. V této řadě paralel se tak jako podstatný jeví zájem autorů o „hlubinné psychické procesy (rozpolcení osobnosti, fobie, halucinace), obzvláště když jsou spojovány s ‚věčnou tragédií obou pohlaví‘, lákají jej hluboké, podvědomé živly, které jsou nebezpečné, ale také životně důležité. U G. Rajčeva je šílenství stavem osobnosti, nikoli světa, a jeho kořeny zdaleka nejsou tajemné ani zlověstné. Zlověstný je způsob jejich prožívání...“<sup>159</sup> Rajčev se nicméně zdaleka nepřibližuje misantropii a pohrdání člověkem, které projevuje Arcybašev, ani hloubkám zkoumání lidského šílenství, charakteristickým pro Strindberga.

Ačkoliv lze o reálné blízkosti pochybovat, samotní bulharští spisovatelé dílo jmenovaných autorů skutečně uvádějí jako své impulsy. „Hodně jsme četli. Bylo to vůbec typické pro tehdejší mládež: zaujetí pro hudbu, pro literaturu, pro výtvarné umění,“ vzpomíná Vladimír Poljanov po letech. „Četli jsme Strindberga, Bjørnsona, Hamsuna, Gogola, Przybyszewského, Arcybaševa, staré autory Ruska i z evropské literatury. To bylo naše čtivo.“<sup>160</sup>

Poukazování na paralely s Gogolem i výše zmíněným Dostojevským svědčí o tom, že ačkoliv tu fungují dva protikladné principy vytváření pocitů hrůzy – zvenku a zevnitř, o kterých mluví v úvodu k výboru z bulharské diabolické fantastiky *Игра на сенките* Ognjan Saparev, pro určení díla jakožto diabolického je podstatný konečný hrůzostrašný účinek. U prvního typu lze identifikovat dva modely, které pracují se: „silovým“ ukazováním démonických fantómů, nebo jejich nejednoznačně-záhadným částečným odhalením“<sup>161</sup>. Za ilustraci prvního případu – „méně účinného a nezřídka komického“<sup>162</sup> – lze považovat povídku *Nos*, která ve své absurditě vyvolává u čtenáře

---

<sup>159</sup> Ibidem: „гълбинните психически процеси (раздвоение на личността, фобии, халюцинации), особено ако са свързани с „вечната трагедия на двата пола“; привличат го дълбоките, подсъзнателни първични стихии, които са опасни, но и жизнени. У Г. Райчев безумието е състояние на личността, а не на света, и неговите корени съвсем не са тайнствено-зловещи. Зловещо е преживяването им...“ [přel. Z. J.]

<sup>160</sup> Кузмова-Зографова, К.: *Хамсун в българската литература* [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://www.slovo.bg/old/litforum/122/zografov.htm>, In: *Литературен форум*, бр. 22 (463), 5. 06.–11. 06. 2001.; „Четяхме много. Това беше характерно изобщо за тогавашната младеж: увлечение по музика, по литература, по живопис. Четяхме Стриндберг, Бьорнсон, Хамсун, Гогол, Пшибишевски, Арцибашев, старите автори на Русия и от европейската литература. Това беше нашето чтиво.“ [překl. Z. J.]

<sup>161</sup> Сапарев, О.: *Българската диabolична фантастика* [on-line; cit. 13. 11. 2010] <http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata-diabolichna-fantastika>, In: *Игра на сенките*; чрез „силово“ показване на демоничните фантоми или чрез тяхното двусмыслено-загадъчно полуразкриване“ [přel. Z. J.]

<sup>162</sup> Ibidem: „По принцип в първия случай ефектът е по-слаб, а nerядко и комичен“ [přel. Z. J.]



spíše úsměv. Představám o *diabolismu* se blíží spíše další z *Petrohradských povídek, Podobizna*, kde se zlo koncentruje kolem démonického předmětu – v konkrétním případě portrétu, v němž je ukryta nečistá síla, přinášející jeho majitelům zkázu. S tímto postupem pracuje v některých svých diabolistických povídkách také Svetoslav Minkov (částečně i Poljanov), čímž Saparev vysvětluje jeho relativně rychlý a snadný přechod k parodii děsu.

Setkání s démonickými fantómy, nečistou silou, která „děsí především jako zástupce Nemožného a Posmrtného života, jako provokace našeho zdravého rozumu a víry v racionální řád“<sup>163</sup> nicméně může být účinné i přes svůj satirický potenciál, jak tomu nasvědčují povídky a pohádky ze sborníku, inspirovaného ukrajinským folklorem *Večery na samotě u Dikanky* a próza *Vyj*, v níž se během probdělé noci v kostele hlavnímu hrdinovi zjevují stále děsivější stvůry. O souvislostech mezi čarodějnicí, s kterou se student bohosloví setká, a zemřelou dívkou, nad kterou bdí, přitom není vyřčeno v podstatě nic. Právě to je typ děsu zvenku, kdy strašidelné je jen naznačeno nebo jen částečně, dvojnásobně odhaleno. „Již v roce 1835,“ vysvětluje Saparev, „v komentáři k Gogolově delší povídce *Vyj*, Bělinskij podotýká, že ‚děsivé nemůže být detailní: přízrak je strašidelný tehdy, když je v něm jistá neurčitost; pokud se vám povede v přízraku rozeznat slizkou pyramidu s jakýmsi čelistmi místo nohou a jazykem nahoře, není v tom již nic strašného a děsivé se mění jednoduše v zrudnost...“<sup>164</sup> V tom se Bělinskij v podstatě shoduje s definicí Ann Radcliffe, oddělující od sebe dva typy hrůzy: *terror* a *horror*. S tím, že první typ díky své neurčitosti a tušení hrůzného zážitku vede čtenáře k vznešenějšímu prožitku, protože spoléhá více na reakci (před)romantického subjektu, nežli na vnější svět. *Horror* naopak děsivé jednoznačně ukazuje, čímž tento prožitek znemožňuje – výsledkem je spíše pocit odporu, který následuje po spatření čehosi zrudného.

Dostojevskij by nepochybně mohl být zajímavý i z hlediska úzkého, teologického chápání pojmu *diabolismus*, a to sice vnášením nového obrazu ďábla do literatury. Jeho ďábel se liší od běžných představ o „pravzoru rebelantství či zdroje

---

<sup>163</sup>Ibidem: „Нечистата сила‘ плаши главно като представител на Невъзможното и Отвъдното, като провокация към нашия здрав разум и вяра в рационалния порядък.“ [přel. Z. J.]

<sup>164</sup>Ibidem: „Още през 1835 г., коментирайки повестта ‚Вий‘ на Гогол, Белински подчертава, че ‚ужасното не може да бъде подробно: призрактът е страшен тогава, когато в него има някаква неопределеност; ако в призрака ви се съумеете да различите слизеста пирамида с някакви челюсти вместо крака и език отгоре, тук вече няма нищо страшно и ужасното преминава просто в уродливост...“ [přel. Z. J.]

zakázané rozkoše<sup>165</sup>. „V *Bratrech Karamazových* Fjodor Dostojevskij prezentoval ďábla jako poněkud ošuntělého, zanedbaného zákazníka, chudého petit bourgeois, který má na sobě kostkované kalhoty a právě byl očkován proti neštovicím.“<sup>166</sup> Samotná postava ďábla ovšem bulharské diabolisty zajímává jen okrajově, není tudíž centrální pro definici bulharského *diabolismu* proto ji ponecháme stranou – ačkoliv by dílčí práce z hlediska porovnání parodických zpracování ďábla v již zmíněných Minkovových povídek *В ноктите на Лъцифер. Писмо от оня свят* a *Устрел* s pracemi zahraničních spisovatelů mohla stát za pozornost.

Přehled autorů dodatečně potvrzuje jistou amorfnost ve vnímání pojmu *diabolismus* v bulharském prostředí. Pomineme-li nesorózní přístup některých badatelů, kteří jej „udělují“ patrně na základě názvů děl, pořád zůstává široká škála rozmanitých jevů, ke kterým je přiřazován na základě nejednotných kritérií: motivů, atmosféry a myšlenek, uctívání ďábla, pocitu hrůzy, ošklivosti, vzpoury proti základním morálním normám a proti řádu.

V bulharské literární vědě dochází k určité neshodě v postoji k „*diabolismu*“ ve světové literatuře – není totiž zřejmé, zda je za *diabolismus* považována fantastika hrůzy, nebo oslava Satana. Chybí povědomí o rozdělení obou možných definic, jakož i o nekonzistentnosti ve využívání pojmu *v a mimo* bulharské prostředí. Často se jedná o zdánlivě nelogický obrácený proces směrem z Bulharska ven; jinými slovy, za diabolistická jsou v cizích literaturách považována díla vykazující rysy podobné těm, se kterými se setkáváme v bulharské diabolistické literatuře (tj. ve smyslu abstraktního pojetí zaměřeného na efekty děsu a ošklivosti), ale i díla „úzce diabolistická“ (nebo satanistická ve smyslu uctívání ďábla, ale i vzpoury proti řádu) – a to navzdory tomu, že je obecně přijímáno, že bulharský *diabolismus* vzniká především v kontextu určité „dovezené“ módy. Tato asymetrie jednak poukazuje na jistou nesystematičnost ve výzkumech, jednak definici pojmu dodatečně rozměňuje.

Cílem této práce ovšem není podat ucelený obraz *diabolismu*, nýbrž hledat důvody a opodstatnění pro užívání pojmu *diabolismus* v souvislosti s některými pracemi Minkova, Poljanova, Rajčeva a Mutafova a také pravděpodobné a prokazatelné impulsy pro vznik prózy, v níž je důraz kladen na ošklivost a pocity strachu, a to jak v cizím, tak i v domácím prostředí.

---

<sup>165</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 104.

<sup>166</sup> *Ibidem*, s. 104.

## 2.5. Bulharská tradice strašidelné fantastiky

V bulharském prostředí se s fantastickými motivy střetáváme již v apokryfních památkách (viz *Видение Исаево* [Vidění Isajevo], *Откровение Варухово* [Zjevení Varuchovo] aj.). *Ходене на Богородица по мъките* [Chození Bohorodičky po mukách] (cca 10. stol. překlad ze starší řecké předlohy), kde nalézáme právě i strašidelné efekty. Vyprávění, do nichž se promítají ideje středověké eschatologie, poskytují odpovědi na nejžhavější otázky pro středověkého člověka, a sice o konci světa, záhrobním životě.<sup>167</sup> Shodují se přitom svou úlohou, resp. účinkem s výjevů z gotických kostelů stále připomínajících pekelné pekelná muka hříšníků.

Již z tohoto pohledu se jeví jako zcela neopodstatněné tvrzení Elky Konstantinové o tom, že absence strašidelných, děsivých prvků v bulharské tvorbě je způsobena tím, že národ na vlastní kůži zažíval hrůzy skutečné. Naopak, vedle národní démonologie a s ní spojenými obřady vzniká řada písní popisujících krutost osmanských hord a janičárů<sup>168</sup>. Řada podnětů je spojena i s epidemiemi moru. Tragické události, jako jsou častá zmizení pasáků v horách, vzbuzovaly představy o zásahu nadpřirozených sil, které vedly k personifikaci přírodních živlů v podobě draků mužského i ženského pohlaví (змеёве, змеици, хали, ламы) sídlících v hlubokých jeskyních, v podzemním světě; dále vil a rusalek (které Dinekov interpretuje jako poetické metafory tužeb po porušení rigidních patriarchálních norem), sudiček, čarodějů, čertů, upírů, skřetů (posledně jmenovaní se vyskytovali na místech zazdívání živých bytostí) aj.<sup>169</sup> „Mnoho mýtických písní je vybudováno na víře v magii, uhranutí a uskutečnění kleteb.“<sup>170</sup> Stejně tak „vznikají písně o uskutečnění zlých snů, o smutku vězňů, o rozmluvách s mrtvými, o vystoupení z hrobu, o proměnách lidí, zvířat a rostlin.“<sup>171</sup> Sama Konstantinova přitom namátkou tyto postavy z bulharského folkloru zmiňuje, avšak nevztahuje jejich absenci v literatuře k prakticky několikasetleté absenci umělecké literatury a pozdější službě umění cílům národního obrození a poosvobozenému budování.

---

<sup>167</sup> Динеков, П.: *Български фолклор, част първа*, с. 419.

<sup>168</sup> Матов, Д.: *Жива старина*.

<sup>169</sup> Ibidem, с. 394 – 395.

<sup>170</sup> Ibidem: „Много митични песни са изградени върху вярването в магии, урочасване и събъждане на клетви.“ [přel. Z. J.]

<sup>171</sup> Ibidem, с. 403: „се създават песни за събъждане на зловещи сънища, за тъга на затворници, за разговори с мъртви, за излизания от гроба, за превращения на хора, животни и растения.“ [přel. Z. J.]

Strašidelné a fantastické prvky byly tedy v literatuře přítomné dávno před vznikem bulharské diabolistické literatury a natrvalo v ní zůstávají. Jak podotýká Konstantinova v komentáři k práci Rogera Cailloise, rozdíl mezi fantastikou pohádkovou a vědeckou fantastikou na jedné straně a fantastikou hrůzy na straně druhé spočívá do značné míry v tom, že v prvních dvou případech fantastické syžety nenarušují logiku a harmonii světa, v němž existují. Oproti tomu nadpřirozené prvky v syžetech děl fantastiky s prvky hrůzy vstupují do ostrého konfliktu s každodenním životem. Zázračno působí agresivně a narušuje stabilitu světa.<sup>172</sup> Proto je také nesrovnatelně účinnější v situacích, kdy dochází ke vpádu „iracionálna do každodenního dění a převrácení normálních vztahů“.<sup>173</sup> A právě tento typ fantastiky s prvky hrůzy do doby vzniku diabolistické literatury v Bulharsku skutečně chybí.

Ve světle výše uvedených skutečností značně ztrácí na váze často opakovaná tvrzení badatelů o přízemnosti a střízlivém rozumu Bulharů, jimiž je zpravidla vysvětlováno i brzké opadnutí diabolistické vlny. Spíše lze pozorovat určitý osvícenský a pozitivistický ostych inteligence vůči zájmu o vše vědecky neprokazatelné i o vše připomínající ne tak dávnou dobu, kdy vzdělanost byla pěstována jen v úzkém prostředí klášterů a světská vzdělanost byla výsadou teprve necelého posledního století.

Bulharská literatura také zažívala teprve krátké období individualismu, do kterého se částečně vměštnává i *diabolismus*. Jak poznamenává Ivan Radoslavov na konci dvacátých let, úlohu bulharské inteligence lze rozdělit na tři období: „Období obrození, které je omezeno a pokrevně spjato s revolučně osvobozeneckým hnutím; období národních a sociálních vášní v devadesátých letech; a poslední – období individualismu.“<sup>174</sup> Lze snadno nabýt dojmu, že k danému okamžiku dalšímu vývoji literární fantastiky s prvky hrůzy nenasvědčovaly především objektivní situace a určité předsudky, jinými slovy neúplné osvobození se od představy, že umění musí plnit určitou společenskou a osvícenskou úlohu.

To, co se odehrává v případě diabolistické literatury, bývá tradičně vnímáno jako určité „zamítnutí pozitivismu a naturalismu, objevení celého pro naši literaturu neznámého území – noci, polostínů, strachu a záchvěvů nepřátelských živlů vně a uvnitř člověka, zhodnocení iracionálního a temného jakožto protestu proti tomu, co Meyrink

---

<sup>172</sup> Konstantinova, E.: *Фантастика и съвременност*, s. 31.

<sup>173</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 201

<sup>174</sup> Радославов, И.: *Нещо за българската интелигенция* In: *Хиперион*, 1928, кн. 1–2, с. 5: „Епоха на възраждането, която е органически и кръвно свързана с тази на революционно освободителното движение; епоха на народническите и социални увлечения през 90-те години; и тази последната – на индивидуализма.“ [přel. Z. J.]

nazývá ‚nestoudnou vírou ve všemocnost rozumu‘. [...] V reakci na hyperracionalismus vsugerovává diabolistická literatura představu o světě, který je ovládán iracionálními silami; ve kterém je bytí přízračné, život je sen a člověk je obětí dualismu duše a těla, vyslanců světa mrtvých a podvědomých sil, které ohrožují lidské já.“<sup>175</sup>

## 2.6. Démonicke („diabolické“) jako synonymum ošklivého, strašného, iracionálního

Strašidelné příběhy vždy byly kromě k pobavení „míněny k tomu, aby posluchač při nich měl pocit mrazení, který vede k zamyšlení, rozjímání a činnosti“.<sup>176</sup> Avantgardní umělci měli vyloženě za cíl „ohromit měšťáka“, ale široká veřejnost (a nejen měšťanská) byla nejen ohromena, nýbrž i pohoršena“.<sup>177</sup> K poslednímu v případě bulharského *diabolismu* slouží třeba záliba v odpudivých detailech a fyziologických popisech.

Bulharští diabolisté podléhají fascinaci bizarním a groteskním, ale i blíže nepoznanými temnými stránkami lidské psychiky, již se do této chvíle v bulharské literatuře nedostalo význačné pozornosti. Dábelská se současníkům jeví tematizace ošklivého, hrůzného, strašidelného, stínů přízračného i samotné smrti, posedlost sexuálními pudy. Jinými slovy, dábelské je ztotožňováno s tím, co lze shrnout do kategorie ošklivosti. A toto okouzlení je jiné nežli zájem folklóru i středověkých apokryfů, i když je v něm stále přítomný stejný aspekt lidské přirozenosti – fascinace děsivým obrazy smrti, apokalypsy a vším nadpřirozeným.

V řadě děl se tedy setkáváme s ošklivostí, vyvolávající odpor, nevoli, případně také děs a hrůzu, a obojí se pojí se špatností, nehodností až dábelskostí – vše, co vzbuzuje strach, hrůzu, úzkost a odpor, v křesťanské tradici vyvolává přímé asociace s peklem, případně s apokalypsou ze *Zjevení Janova*, resp. s jeho hlavním protagonistou

---

<sup>175</sup> *Енциклопедичен речник на литературните термини* [on-line; cit. 5. 8. 2011], <http://myschoolbel.info/Pomagala/Rechnik%20na%20literaturnite%20temini.html>: „Отказът от позитивизма и натурализма, откриването на цяла непозната за литературата ни територия – на нощното, на полусенките, на страха и трепета от враждебните стихии вън и вътре в човека, остойносттаването на ирационалното и тъмното като протест спрямо онова, което Майринк нарича "безсрамното вярване във всемогъществото на разума [...] Като реакция на свръхрационализма, диаболестичната литература налага представата за свят, който се владее от ирационални сили, в който съществуването е призрачно, животът е сън, човекът е жертва на дуализма душа–тяло, на пратениците от отвъдното, на подсъзнателни сили, които застрашават човешкия аз.“ [přel. Z. J.]

<sup>176</sup> Estés, C. P.: *Ženy, které běhaly s vlky*, s. 259.

<sup>177</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 365.

– Satanem. Pak již není těžké hledat důvody pro označení děl vyvolávajících vyjmenované a jím podobné pocity slovem diabolické. Ke stejnému označení snadno dojdeme, budeme-li uvažovat v intencích vnímání jinakosti (resp. nového, cizího) jako čehosi nehezkého až nepřátelského – neboť „prvním nepřítelem, jemuž muselo čelit křesťanství, byl Satanův zástupce Antikrist“.<sup>178</sup> Tzv. historická avantgarda v prvních desetiletích 20. stol. ošklivost záměrně vyhledává, znásobujíc tím již tak silnou nelibost měšťáků ke všemu novému, za čímž vkus vždy zaostává. „Satanská“ jsou přitom také veškeré vzpoury proti řádu i překročení norem krásy, které byly považováno za nemorální, zavrženíhodné, nevkusné, tedy „vše, co se neshoduje s estetickou normou daného okamžiku vývoje“.<sup>179</sup>

Zdání ošklivosti zkrátka často plyne čistě z morálního znechucení<sup>180</sup> – a takové mohou vzbuzovat jak změny v hodnotách a mravech, tak i pohled na pudovost obnaženou v přímé konfrontaci s mravními normami (tj. problematika, která je stále v zorném uhlu bulharských diabolistů). Nemusí se tedy (obdobně jako u hororu) jednat ani tak o obsahovou, jako spíše o estetickou záležitost. Specifické pro tuto ošklivost v umění je, že její účinek je současně odpudivý i fascinující, takže je velmi přitažlivá. „Když se k [...] pocitu strachu a zla přidá nesporné kouzlo úžasu a zvědavosti,“ tvrdí Lovecraft,

„zrodí se sloučenina pronikavých citů a vydrážděné obraznosti, jež bude nevyhnutelně žít stejně dlouho jako lidstvo samo. Děti budou mít vždycky strach ze tmy a lidé s myslí vnímavou k zděděným pudům se budou vždy chvět při pomyšlení na skryté a bezedné světy cizorodého života, jenž snad pulsuje v hlubinách mezi hvězdami, nebo se zlověstně tísni kolem naší vlastní zeměkoule v bezbožných dimenzích, jež mohou zahlédnout jen zemřelí a šílenci.“<sup>181</sup>

Avšak právě avantgardní umění činí nejzásadnější kroky ve vývoji ošklivosti:

„Umělci dále tvoří s vlastní expresivitou, která však nebyla nikdy okamžitě přijata a všeobecně akceptována. Proto tato nová díla byla přijímána jako něco odpudivého a neuměleckého, vadně zpracovaného. Na první pohled šlo o silné odklony od zaběhnutých tendencí akademismu. Umělci již neměli zájem o akademicky dokonalé vyjádření skutečnosti, oni sami si byli vědomi ošklivosti svého vyjádření, jež byla záměrem (častokrát i ošklivé

---

<sup>178</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>179</sup> Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, s. 31.

<sup>180</sup> Eco, U.: *Dějiny ošklivosti*, s. 15.

<sup>181</sup> Lovecraft, H., P.: *Bezejmenné město. Nadpřirozená hrůza v literatuře*, s. 172

vyobrazovali ještě ošklivěji). Nicméně tato díla po jisté době za umělecká bezpochyby přijata byla. A co se krásy týče, za mnohé mluví úryvek z Manifestu dada: „Umělecké dílo nesmí být krásou jako takovou, neboť ta je mrtvá“<sup>182</sup>

## 2. 7. Společenské předpoklady pro vznik *diabolismu* v bulharském prostředí

„Dnes, v první čtvrtině 20. stol., kdy celé lidstvo povstalo v titanickém napětí, aby rozdrtilo všechny dosavadní překážky a omezení, kdy šílená, živelná a prudká revoluce drtí dosavadní žaláře – dogmata a normy estetiky, ve kterých byla uzavřena, kam byla vyhnána umělecká činnost lidského ducha, a prohlašuje neomezenou svobodu tvůrčí fantazie (to je smyslem a historickým významem expresionistické revoluce v umění!),“<sup>183</sup>

napsal ve světě nejvýznamnější bulharský expresionista Geo Milev na přelomu let 1920–1921 v expresionisticko-symbolisticky zaměřeném časopise *Везни* (1919–1922), který sám začíná vydávat s úmyslem učinit z něj hlasnou troubu avantgardy. Milev otevřeně prohlašuje, že nepovažuje bulharskou beletrii kopírující život za umění. Jeho horečnaté hledání nové formy je dle Likovové výrazem autorovy nenávisti proti všemu rigidnímu<sup>184</sup>, jež vládne obecně mezi mladšími autory a hlavně literárními kritiky. V obecném duchu agrese modernismu a avantgardy se proti tradicionalismu, tendenčnosti a didaktismu staví i časopis *Златороз*, jehož první číslo se objevuje v roce 1920 a jehož již jeho první ročník přináší povídky Georgiho Rajčeva (*Незнайният, Безумие*) a Vladimira Poljanova (*Мрежата на дъжда*), které budou zanedlouho označeny jako diabolistické. Od roku 1922 vychází *Хиперион*, „poslední bašta symbolismu“<sup>185</sup>, která také poskytne prostor diabolistickým povídkám Poljanova a Minkova. Všechny jmenované tribuny se společně ohrazují proti starším spisovatelům,

<sup>182</sup> Eco, U., *Dějiny ošklivosti*, s. 374.

<sup>183</sup> Горчева, М.: *За някои понятия в Гео-Милевата критическа рефлексия* [on-line; 01. 02. 2009], [http://liternet.bg/publish16/m\\_gorcheva/za\\_niako\\_i.htm](http://liternet.bg/publish16/m_gorcheva/za_niako_i.htm), In: *Български език и литература* (електронна версия), 2008, № 6: „Днес, в първата четвърт на 20 век, когато цялото човечество се е възправило в титаническо напрежение, за да разгроми всички досегашни прегради и ограничения, - догми и норми на естетиката, в които е било затворено, заточено художественото творчество на човешкия дух, и прогласява неограничена свобода на този дух, неограничена свобода на творческата фантазия (това е смисълът и историческото значение на експресионистичната революция в изкуството!)...“ [přel. Z. J.]

<sup>184</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с.7.

<sup>185</sup> Ibidem, с. 276: „последната крепост на символизма“ [přel. Z. J.]

jejichž tvorbu hodnotí jako pouhé zrcadlo vnějšího světa. „Tvůrčí vědomí našich spisovatelů mění svůj směr. Nesnaží se objektivizovat prostřednictvím společensky významných problémů, ale subjektivizuje tyto problémy na úroveň osobního prožitku.“<sup>186</sup>

Přes jisté neshody ve svých pozicích i vzájemné útoky mezi jejich tvůrci je kromě jisté migrace autorů mezi jednotlivými literárními kruhy patrná i jedna společná tendence – popírání možnosti objektivního poznání skutečnosti a tudíž i volnější vztah mezi realitou a fantazií, vypovídající „o nové, mnohem volnější interpretaci skutečnosti, o komplexnosti uměleckého vnímání“,<sup>187</sup> a s tím i vyzdvihování nové, nemimetické funkce umělecké tvorby. „Umění má pouze jediný vztah ke skutečnosti,“ uvádí Milev v recenzi v závěru čtvrtého a pátého svazku druhého ročníku časopisu *Везни*, „přehlížet její autoritu, týrat, zkreslovat její tvary – aby stvořilo výsostně své, nové umělecké tvary.“<sup>188</sup>

O styčných bodech ve filozofii jednotlivých skupin vypovídá i to, že díla diabolistů nejsou v rozporu s ideovou platformou žádného ze jmenovaných časopisů. Je pro ně místo jak v almanachu *Везни*, tak i v periodikách *Златороз* a *Хиперион* nebo tribuně hnutí *Родно изкуство* – časopisu *Стрелец* (pod stejnojmenným vydavatelstvím vycházejí básnická sbírka *Прозорец* Atanase Dalčeva a povídková sbírka *Покерът на темпераментите* Čavdara Mutafova). O popularitě, které se těší i přes značnou kontroverznost jejich děl, nasvědčuje leccos navíc to, že je o ně zájem dokonce i v populárním ženském listu *Вестник за жената*, ale i v dalších odborných periodikách jako *Литературен глас* či *Литературни новини*.

Bulharští symbolisté a expresionisté našli smíření také v Bergsonově intuitivisticko-vitalistické filozofii, která je reakcí na realismus a naturalistickou popisnost skutečnosti ze života a navádí k přesměrování k vnitřnímu životu tvůrce.<sup>189</sup> Právě na začátku dvacátých let se díle Bergsonovu dílu na stránkách časopisu *Хиперион*

---

<sup>186</sup> Бенароя, М.: *Българската народна душа. Опит за уясняването ѝ* In: *Хиперион*, 1925, кн. 5-6, с. 269: „Творческото съзнание на нашите писатели променя посоката си. То се стреми не да се обективира чрез обществено значими проблеми, а да субективира тези проблеми до степен личностно изживяване.“ [přel. Z. J.]

<sup>187</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с.7.

<sup>188</sup> Горчева, М.: *За някои понятия в Гео-Милевата критическа рефлексия* [on-line; 01. 02. 2009], [http://liternet.bg/publish16/m\\_gorcheva/za\\_niakoi.htm](http://liternet.bg/publish16/m_gorcheva/za_niakoi.htm), In: *Български език и литература* (електронна версия), 2008, № 6: „Изкуството има само едно отношение към действителността: да negliжира нейния авторитет, да малтретира, да изопачава нейните форми - за да създаде свои, нови, художествени форми.“ [přel. Z. J.]

<sup>189</sup> Попдимитров, Е.: *Що е изкуство. Из естетиката на Бергсона* In: *Хиперион*, с. 594: „... в Бергсоновата философия намериха подкрепа – метафизическо и психологическо основание – богатите с разновидности школи на крайния символизъм и експресионизма.“ [přel. Z. J.]



(v kterém své povídky publikují i Svetoslav Minkov a Vladimir Poljanov), a to hned v několika materiálech, věnoval spisovatel, filozof a literární kritik Emanuil Popdimitrov. Autor v nich vyzdvihoval ideje o činnosti ducha převyšující funkci mozku a nemožnosti toho, aby rozum sám dovedl lidstvo k podstatě věcí. Rozvíjel Bergsonovu představu o rozumu a intelektu jakožto evolučních nástrojích, vyvinutých duchem k zajištění přežití, a o možnosti dosažení hlubšího poznání reality jedině skrze intuici (v čemž lze spatřovat nepřehlédnutelnou shodu s filozofií romantiků).

K novému uměleckému cítění bulharští tvůrci dospěli nejen v důsledku svého aktivního vztahu k novátorství a zájmu o moderní filozofii, ale i díky širšímu poznávání evropských literatur. Urychlené prosakování modernistických idejí už od přelomu 19. a 20. stol., související s liberalizací pronikající do společnosti po přijímání Tárnovské konstituce (1879), přehodnocení evropského politického myšlení po skončení první světové války a vědomé evropeizační snahy bulharské inteligence vedly už na začátku dvacátých let nezbytně také k synchronizaci hledání bulharských tvůrců se snahami dalších evropských umělců nalézt odpovídající prostředky pro vyjádření nového přístupu ke světu a realitě.

Zájem o aktuální nerealistické směry projevují v této chvíli především někteří mladí tvůrci, kteří se během svých studií na univerzitách ve Střední a Západní Evropě dostávají do úzkého kontaktu s německým a rakouským kulturním prostředím.<sup>190</sup> Dynamika, fragmentárnost a estetická vrstevnatost souznící s frenetickým rytmem doby vedou poprvé v novodobých dějinách Bulharska téměř k synchronizaci se soudobým evropským estetickým vědomím – vědomím, v němž se odráží značně narušená společenská rovnováha, která se na Balkáně projevuje ztrátou víry v tradiční hodnoty, ale i ztrátou iluzí a veškerých očekávání, jedním slovem celkovým strachem z budoucnosti.

Dalším významným faktorem je čerstvé prožití válek – dvou balkánských a první světové. „Zážitky z první světové války, která ještě umocnila negativní vidění světa, se z expresionistické generace stává definitivně generace ‚vykolejená a tragická‘.“<sup>191</sup> Čtenáři, kteří během války byli konfrontováni s mimořádně silnými a násilnými emocemi po drastické literatuře přímo prahnou. Je rukověť

---

<sup>190</sup> V neposlední řadě i v důsledku změn sociokulturních poměrů v desetiletích po osvobození (1878), eskalujícího napětí po válkách, Vladajském povstání (šlo o vzpouru dezertérů z bulharské armády na konci první světové války), stávce železničářů, i celkové sociální nestability, způsobené ekonomickou krizí a vyostřením mezistranických bojů.

<sup>191</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 22.

„pro čtenáře s drastickými životopisy. Současně se zdá, že celá kultura zdá být natolik vyhocena, že ji již mohou uspokojit jen výstřední efekty. Pro takové vcítění se zdá být fantastika se svými mocnými a násilnými emocemi, které ve svých čtenářích spouští, se svou drastičností a svou přehnaností tím pravým. Takto nemůže být ničím jiným než literaturou pro lid, která se při zpětném pohledu jeví zajímavá nanejvýš jako příznačná literatura, nikoliv však jako vysoce hodnotná z hlediska kvality.“<sup>192</sup>

Krise nesouvisí jen s válkami. Dle amerického sociologa Daniela Bella je vždy důsledkem disharmonie mezi třemi základními sférami společnosti – technoeconomickou (sociální) strukturou, politickým systémem a kulturou. Sociální napětí bylo tedy zvýšeno celkovou rekonfigurací hodnot v novém industrializujícím se světě, s níž se na rozdíl od Bulharska západní společnost vyrovnávala již od 18. stol. Člověk se ocitl mimo rámec starého řádu a hledal novou cestu<sup>193</sup> a stejně jako v jiných krizových obdobích boudal stávající a formoval nové světonázory<sup>194</sup> – pod vlivem Západu, kde byla mladá bulharská inteligence v posledních desetiletích vychovávána.

Již od začátku 20. století se hráli také Ibsen a Hauptmann a jejich díla utvrzovala nástup epochy individualismu. Skrze divadlo se veřejnost dostala také k Przybyszewskému. Jeho hry byly uvedeny na bulharskou divadelní scénu ještě před první světovou válkou. Po jejím skončení se začala překládat i jeho beletrie, kterou si oblíbili především individualisticky orientovaní intelektuálové. „Úspěch jeho dramát na divadelních scénách po celé zemi souvisí s rozšířením individualismu jakožto ideového hnutí bulharské inteligence na počátku 20. stol. na straně jedné, a symbolismu jakožto literárního proudu po roce 1905–1906, na straně druhé.“<sup>195</sup> „Jako umělec se možná Przybyszewski nevyznačuje silou svého staršího kolegy a přítele – Strindberga. Avšak

---

<sup>192</sup> Barbeta, M. C.: *Poetik des Neo-Phantastischen*, s. 29.: „Starke Emotionen scheinen die Leser zu fordern, die durch den Krieg mit gewaltigen und gewalttätigen Emotionen konfrontiert worden sind. Drastische Literatur wird als Vademecum für Leser mit drastischen Biographien gehandelt. Zugleich erscheint die Kultur als ganze so sehr Bahn geraten, daß sie nur mit schrilleren Effekten befriedigt werden kann. Für ein solches Verständnis scheint die Phantastik mit den gewaltigen und durchaus auch gewalttätigen Emotionen, die sie bei ihren Lesern auslöst, mit ihrer Drastik und mit ihren Überdrehungen gerade recht zu kommen. So kann sie nicht mehr sein als eine Literatur für das Volk, die im Nachhinein allenfalls als symptomatische Literatur interessiert, aber nicht als qualitativ hochstehende.“ [přel. Z.J.]

<sup>193</sup> Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint. Mynýrismus v literatuře*, s. 22.

<sup>194</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаволизъм. Щрихи към поетиката му* In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 35.

<sup>195</sup> Русев, П.: *Станислав Пишбишевски на българска сцена* In: *Литературна мисъл*, 1982. кн. 4, с. 101: „Успехът на неговите драми по сцените в цялата страна е свързан с разпространението на индивидуализма като идейно движение на българската интелигенция в началото на XX. век от една страна, и на символизма като литературно течение след 1905-1906 г., от друга страна.“ [přel. Z. J.]

on byl nejvzdělanější, a to je rys, který jej v tomto ohledu činí nejvýznamnějším zástupcem hnutí modernismu, které je kulturním hnutím světového významu.<sup>196</sup> Právě vzdělanost umělců se v daném okamžiku v bulharském prostředí jeví jako kýžená hodnota nejen mezi literárními kritiky, ale i mezi některými umělci, hodnota, kterou nad formu projevu staví i těžkopádný styl Mutafovů.

Bulharští umělci získali kritický postoj k historii a přestali vnímat sociální realitu jako jedinou existující, což umožnilo přesunout pozornost k lidské psychice. Přítomnost fundamentálních rysů modernistického myšlení otevřela cestu k přijetí nových uměleckých proudů, popírajících „falešnou“ racionalitu, která svazuje nespoutané ego, a odmítajících plnit úlohu jednoho z mechanismů, kterými má být člověk připoután ke společnosti. To Západ řešil již od konce osvícenství „jako reakce na šedý pozitivismus“.<sup>197</sup>

K tomu se přidaly závažné vnitropolitické problémy, které vygradovaly krveprolitími v Zářijovém povstání (1923). Výsledkem bylo potlačení jedince, které bylo jedním z faktorů vedoucím k přenastavení kritérií v umění. V podstatě tak teprve expresionismus začíná řešit klíčové problémy moderní industrializované společnosti, v níž člověk odmítá vnímat sám sebe jako pouhý ekonomicky efektivní článek v procesu materiální reprodukce společnosti, zatímco na Západě byla tato otázka klíčová již v době modernismu, a dokonce i romantismu. Tvůrci poprvé rušili tradice pěstování krásy, duchovní vznešenosti a formální dokonalosti. Odvrhli prvoplánovou didaktickou misi. A pěstovali novou intelektuálně obhajitelnou estetiku primitivismu.

Tuto pěstovali především Geo Milev, Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov, Čavdar Mutafov i Georgi Rajčev, kteří se shodou okolností ocitli v Německu zhruba ve stejnou dobu – začátkem dvacátých let, tj. pouhých pár let poté, co své manifesty psaly skupiny *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* i skupina kolem časopisu *Sturm*, a tvořilo se umění, které se vyznačuje dynamickým napětím, zrcadlícím onu novou podobu industriálního světa – jeho velkoměst – i disonanci jejich hlučných ulic. V kinech se oblibě širokého publika těšily hororové expresionistické filmy. Expresionistické literární dění přitom v desetiletí 1910–1920 probíhalo „za okázalého nezájmu masového

---

<sup>196</sup> Радославов, И.: *Станислав Пшибишевски* In: *Хиперион*, 1926, кн. 9–10, с. 426: „Като художник Пшибишевски може да няма силата на неговия по-стар другар и приятел – Стриндберг. Но той беше най-културният, черта, която го прави в това отношение, най-яркият представител на движението на модернизма, което е едно културно, с мирово значение, движение.“ [přel. Z. J.]

<sup>197</sup> Nakonečný, M: *Novodobý český hermetismus*, s. 31.

публика uvyklého na triviální literaturu či trivializovanou klasiku a za podobného nezájmu intelektuálního publika čtoucího Gerharda Hauptmana a Thomase Manna“.<sup>198</sup>

Právě atmosféra eskalujícího sociálního napětí, která v Německu vládla před první světovou válkou, v Bulharsku dosáhla svého vrcholu po jejím skončení. Situace jednoznačně svědčila pronikání idejí avantgardního umění. Překonávaly se modernistické tendence. Jako i jinde ve světě se rovněž zde někteří mladší autoři stavěli současně proti poetice naturalismu – ve smyslu zrcadlení vnější skutečnosti u starších autorů – a symbolismu – jmenovitě proti jeho pasivní emotivnosti a státnosti prožitků. Nástupnictví je nicméně patrné ať již ve fyziologických popisech ošklivosti, v motivech velkoměsta, šílenství i erotiky, nebo v odvrácení se od snah o věrné zobrazování vnějšího světa a pokračování tradice směrem k absolutizaci pohledu tvůrce.

Filozoficko-estetický systém raného bulharského „modernismu se vyznačuje především uměleckým a teoreticko-kritickým vědomím o rozštěpení bytí na dvě nepřátelské poloviny – pozemskou a transcendentní skutečnost. Pozemská skutečnost existuje v konkrétním čase a prostoru, té se autoři vyhýbají jakožto čemusi nedokonalému, hříšnému, přechodnému. Transcendentní skutečnost, která existuje mimo reálný čas a prostor, je upřednostňována, je předmětem tužeb pro svou harmonii, dokonalost, věčnou neměnnost.“<sup>199</sup> V protikladu k symbolistům mladší tvůrci rehabilitovali vnější věcný svět (objektivní skutečnost). Nicméně v jejich pohledu tento splývá s vidinami, s neviditelným. Je popřena jednoznačnost světa a jevy jsou fenomenologicky vnímány jako relativní, nestálé, a tudíž neuchopitelné – čímž je ideově podložena svoboda smyslového vnímání.

Přístup je ve své podstatě v souladu s naladěním bulharských intelektuálů. Od přelomu 19. a 20. stol je patrná tendence k psychologismu. Zájem o hloubky lidské psychiky reflektuje například popularita švédského dramatika Strindberga, jenž byl stejně jako již zmíněný Przybyszewski považován za předchůdce expresionismu. Novým prvkem pro obecenstvo je význam, který je připisován nevědomým iracionálním impulsům a celkově „podvědomí jakožto rovnoprávnému a někdy i

---

<sup>198</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 37.

<sup>199</sup> Нанков, Н.: *Бележки за процесуалността в българския литературен модернизъм* In: *Литературна Мисъл* 1989, кн.7, с. 65-66: „...модернизма се характеризира най-вече с художественото и теоретико-критическо самосъзнание за разцеплението на битието на две враждуващи половини – на земната и на отвъдната действителност. Земната действителност съществува в конкретното време и пространство, тя се отбягва като несъвършена, грешна, тленна. Отвъдната действителност, която е въвн от реалното време и пространство се предпочита, тя е бленувана заради нейната хармония, съвършенство, вечна неизменност.“ [přel. Z. J.]

dominujícím psychologickému prvku“.<sup>200</sup> Směřovala k tomu i věda poté, co Sigmund Freud „klinickými metodami potvrdil pochybnosti o racionalitě jako vůdčím principu osobnosti a svými studii (především *Traumdeutung / Výklad snů*, 1900) poukázal na mocný vliv iracionálního podvědomí na myšlení a jednání člověka“.<sup>201</sup>

Nutnost nechat promluvit podvědomí naznačoval i Emanuil Popdimitrov ve svých materiálech věnovaných Bergsonovi. „Ostatně předmětem umění je odhalit tu část našeho ducha, která zůstává nám samotným naprosto skrytá – to, co můžeme nazvat tragickými prvky naší osobnosti. Avšak když jednou vstoupíme do tohoto světa, bude se nám zdát hlubší než ten stávající, který se nám již bude jevit jako nereálný a podmíněný,“<sup>202</sup> napsal Emanuil Popdimitrov ve svém článku *Що е изкуство. Из естетиката на Бергсона* [Co je umění. Z estetiky Bergsona]. „Opravdový hluboký cit nám kreslí hluboký vnitřní život, konflikt se společenskými podmíněnostmi, svobodné projevy osobnosti a nakonec i prudké vášně.“<sup>203</sup> Jako jediné opravdové umění je vnímáno to, které líčí „hlubokou, upřímnou nebo tragickou stránku bytí, a dojem, který získáváme skrze toto umění, nemůže být prostým potěšením a požítkem.“<sup>204</sup>

V souladu s názory prezentovanými skupinou kolem časopisu *Хиперион* byl i zájem o tvorbu temných romantiků E. T. A. Hoffmanna a Edgara Allana Poea, jejichž povídkám je na stránkách periodika také věnován prostor. Tvorbu posledního jmenovaného z pozic blízkých Bergsonově filozofii rozebíral Pavel Spasov: „Vše, co dává lidskou bytost do pohybu a nutí ji trpět, vše, co ji přináší osvětlení, jde k onomu záhadnu, jež prostupuje naši existenci, a přesto kvůli nemožnosti vědět na konci zůstává prázdnota. Boj o odhalení této záhady je skutečným životem. Poe je básníkem neviditelného skutečného života. Ani jednomu člověku nejsou cizí strach a hrůza z neznámého. [...] Co v nás vyvolává tuto hrůzu? – Vůle poznat temnotu v nás a kolem

---

<sup>200</sup> Кирова, М.: *Скандинавската литература у нас на прелома между XIX и XX век* In: *Литературна мисъл*, 1982, 8, с. 93: „Много силна е нейната тенденция към психологизъм, склонността да се търси отговор на въпроси от всякакво естество в дълбочините на човешката психика. При това значително място се отделя на подсъзнателното като равностоен, а понякога и доминиращ психологически елемент.“ [přel. Z. J.]

<sup>201</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 19.

<sup>202</sup> Попдимитров, Е.: *Що е изкуство. Из естетиката на Бергсона* In: *Хиперион*, 1922, кн 9-10, с. 585-586: „Изкуството изобщо има за предмет да ни разкрие една част от нашия дух, съвсем скрита от самите нас, – това, което можем да наречем трагически елементи на нашата личност. Но влезли веднъж в този свят, той ще ни се види по-задълбочен от настоящия, който ще ни изглежда вече като нереален и условен.“ [přel. Z. J.]

<sup>203</sup> *Ibidem*, с. 586: „Същинското дълбоко чувство ни рисува дълбокия вътрешен живот, конфликта с обществените условности, свободните проявления на личността и най-последно метежните страсти.“ [přel. Z. J.]

<sup>204</sup> *Ibidem*, с. 589: „... дълбоката, искрена или трагическа страна на битието, и впечатлението, което добиваме от това изкуство не може да бъде проста наслада и удоволствие.“ [přel. Z. J.]

нас, jistota, že se nikdy nedozvíme nic uceleného ani rozhodujícího o tom, co je pro bytí prvotní, ale zároveň usilování k tomuto prvotnímu, jež si s sebou neseme jako ‚dědičný hřích‘. Teprve to z nás učinilo a činí lidi. Skutečný člověk je příliš vzdálen pomyslné jistotě a síle každodennosti.<sup>205</sup>

Toto umění čisté psychičnosti a alogického, jak napsal Popdimitrov, nás jako jediné může dovést k podstatě věcí – skrze „symboly: tajemné, magické znaky, které promlouvají mnohem více k duši, než říkají sluchu“.<sup>206</sup> Podstatou je odhalit „divocha nezasaženého civilizací“.<sup>207</sup> Vyhledáváním absurdního, nelogického v lidské duši a lidských vztazích se exaltace citů stávají prostředky k odhalení podstaty věci – potlačeného Munchova výkřiku obnažené duše.

## 2. 8. Zájem o iracionální, mystično a fantastiku hrůzy ve světě

„Strašidelný román 20. stol. vděčí za svůj vznik jak rozmarům módy, typickému ‚retro‘-zájmu o gotickou linii romantismu, tak i celkovému souhrnu historicky podmíněných sociálně-psychologických faktorů,“<sup>208</sup> uvádí bulharská badatelka Ljudmila Stojanova, která celkovou orientaci k transcendentní filozofii vztahuje k hrůzným zážitkům z první světové války. Ve skutečnosti umění již od konce 19. stol. inklinuje k duchovnímu, psychickému, intuitivnímu a mystickému. Napříč Evropou se řeší otázka syntézy umění, filozofie a náboženství. Tato tendence se jeví jako zákonitá reakce jak na naturalismus, tak na idealismus a na vzestup „filozofického

---

<sup>205</sup> Спасов, П.: *Едгар Аллан По* In: *Хиперион*, 1929, кн 9-10, с. 426-427: „Всичко, което раздвижва човека и го кара да страда, всичко, което го просвещава, върви към онова загадъчно, що запълня съществуването ни и въпреки това поради невъзможността ни да знаем, остава в края една празнотата. Борбата за разбулването на тази загадка е истинският живот. По е поетът на невидимото, на истинския живот. На нито един човек не чужд страхът и ужасът пред непознатото. [...] Какво предизвиква в нас този ужас? – Волята да опознаем тъмното в нас и около нас, сигурността, че никога не ще узнаем нещо цялостно и решаващо върху първичното на битието, стремежът към което ние влачим като ‚наследствен грях‘. Едва това ни е правило и прави хора. Истинският човек е твърде далеч от въображаемата сигурност и сила на делничното.“ [přel. Z. J.]

<sup>206</sup> Димитров, Е. поп: *Що е изкуство. Из естетиката на Бергсона* In: *Хиперион*, 1922, кн 9-10, с. 596: „символи: тайнствени, магически знаци, които говорят на душата много повече, отколкото казват на слуха.“ [přel. Z. J.]

<sup>207</sup> Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*, s. 28.

<sup>208</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм. Щрихи към поетиката му* In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 35: „Страшният роман на XX в. дължи рождението си колкото на капризите на модата, на типичен ‚ретро‘-интерес към готическата линия на романтизма, толкова и на цял комплекс исторически обусловени социално-психологически фактори.“ -[přel. Z. J.]

pozitivismu, politického liberalismu, ekonomického industrialismu<sup>209</sup> a nadšení z přesvědčení, že vše je poznatelné. Intelektuálové z konce 19. století již tuto víru nesdílejí. V Evropě nabývají „na významu náboženské sekty tzv. ‚svobodné církve/Freikirchen‘ (většinou importované ze Spojených států), jejichž mystické, mnohdy pohříchu spiritistické a okultní pojetí religiozity se více či méně vzdalovalo tradičním církvím; již kolem roku 1880 se Evropou přelila teosofická vlna jako jedna z prvních reakcí na militantní materialisticko-ateistický světový názor gründerké generace a na racionalisticky zabarvenou antropocentrickou oficiální teologii. Všeobecně se očekávalo, že nové 20. století bude po období osvícenského materialismu a ateismu stoletím ducha a duše. Náboženský synkretismus navíc podporovaly i nové vědecké poznatky a rozšíření vědomostních horizontů v této oblasti.“<sup>210</sup> Obdobná škola, známá dnes pod názvem Bílé bratrstvo, vzniká dle vzoru amerických svobodných církví začátkem 20. století také v Bulharsku – kolem osoby z USA čerstvě se navrátilšího Petra Dánova, poskytující svým způsobem další svědectví buď o určitém zrychleném vyrovnávání potřeb bulharské společnosti se západní, anebo o jistém okouzlení západní módou.

Doba označovaná jako *fin de siècle* opouští umění, zobrazující „vnější svět, který již nebyl schopen odrážet duchovní realitu, ve prospěch bezprostředního sdílení světa vnitřního“.<sup>211</sup> Prosazuje se příklon k novému druhu romantismu, „který znovu, tak jako tomu bylo v jeho klasickém německém období, posunuje zájem o lidský duševní život k jeho hlubinám. Ale tentokrát odráží záblesk démonického, nikoli již jen ve své ‚naturfilosofické‘, ale esoterní podstatě, kterou se snaží uchopit zejména symbolismus francouzský.“<sup>212</sup> „V literatuře je to jakési opakování anglického gotického románu, byť v rovině méně dramatické. [...] Okultismem prosáklé období ‚černého romantismu‘, v němž krásné splývá s tajemným a ďábelské se smyslným.“<sup>213</sup>

Okultismus, mysticismus a exotická náboženství zažívají právě v tomto období svou renesanci. „Nejvyšší obluby a frekvence v nabídce historických světových mýtů a náboženství dosahovaly především východní náboženství a filozofie. [...] Vedle seriózních, tradičních neevropských (či oficiální církví zavržených) náboženských

---

<sup>209</sup> Nakonečný, M.: *Novodobý český hermetismus*, s. 15.

<sup>210</sup> Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*, s. 213

<sup>211</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 178.

<sup>212</sup> Nakonečný, M.: *Novodobý český hermetismus*, s. 32.

<sup>213</sup> *Ibidem*, s. 33.

systemů se ovšem prosazovaly také mnohé skurilní věrouky a moderní pověry, okultismus, astrologie a spiritismus.<sup>214</sup>

Nejedná se o nový jev. Magické nazírání na svět existuje po tisíciletí, a i když pro vědecký popis ztratilo svou sílu, v mysli obyčejných lidí bylo stále přítomno. Zájem a snahu o nalezení jeho vědeckého opodstatnění i o propojení s uměním nabývají především v obdobích epochálních krizí, kdy se stupňuje napětí ke světu, ke společnosti i k vlastnímu já, na síle. I velcí postrenesanční myslitelé podléhají kouzlu magie a mysticismu. „Čím většího sebevědomí subjekt dosahuje, tím magičtější a ‚nejistější‘, nebezpečně cizí a očarovaná se mu jeví příroda.“<sup>215</sup> Ontologie subjektivního krystalizuje již kolem roku 1500. „Člověk získal nové ‚vnitřní‘ dimenze, svět přírody ‚podivuhodné aspekty‘“<sup>216</sup>, které touží po své expresi. Ztrácí se tak hranice mezi životem a snem. V mocném manýristickém rozletu fantazie, vyzdvižení nadsmyslových a absolutních hodnot Max Dvořák spatřuje spřízněnost s expresionismem.<sup>217</sup> Převládající renesanční záliba v půvabu „ruku v ruce se snahou o tajemnost vede k půvabu nelidskému, k půvabu deformovanému. [...] Nejen v příznačných a průkopnických formálních experimentech, ale právě v morbidní problematičnosti, psychologičnosti a psychologičnosti tohoto umění spočívá to, co je na něm ‚moderní‘, ‚bezpodmínečně lidské‘, duchovně ambivalentní, tedy důležité pro každou epochu, která se nachází na přelomu mezi vyprázdněnými starými formami a dosud ne zcela srozumitelnými novými vzorci světa.“<sup>218</sup> Tato skutečnost se odráží i v jazyce umělců, kteří si libují v podivnostech, překvapivých obrazech, udivujících efektech, neobvyklostech, raritách nebo tajemstvích.

Oproti názoru Elky Konstantinové, která se domnívá, že „základním cílem západoevropského spisovatele-diabolisty je pobavení čtenáře vyvoláním strachu, vytvářením mystického pocitu úzkosti a bolestivého napětí nebo vytvářením hry děsu“,<sup>219</sup> historické podmínky i životopisy autorů fantastiky s prvky hrůzy, ale i básníků estetizujících zlo a ošklivost vytvářejí dojem, že se ve skutečnosti zdaleka nejedná o čistě efektní hru na strašení.

---

<sup>214</sup> Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*, s. 214.

<sup>215</sup> Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, s. 49.

<sup>216</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>217</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>218</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>219</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното*, с. 79: „Основна цел на западноевропейския писател-диаболок е да развлече читателя чрез внушаване на страх, чрез създаване на мистична тревожност и болезнено напрежение или да създаде игра на ужас.“ [přel. Z. J.]



„Když člověk vidí, že systémy hodnot, v nichž žil, jsou ohroženy, začíná většinou objevovat nové duchovní oblasti světa.“<sup>220</sup> V Evropě v době renesance vzniká „esoterická kultura“ a do povědomí se kromě antické řecko-římské kultury dostává i Orient. Specifický filozofický hermetismus „byl nejdříve vytlačován církví a později klasickým humanismem a liberálním racionalismem“.<sup>221</sup> Převážné procento spisovatelů, označovaných bulharskou vědou za diabolisty, se ale přesto aktivně věnuje okultismu. Dokonce i ti, kteří na scénu vstupují stále ještě v době osvícenství. „Může se zdát, že hovořit o ‚okultním osvícenství‘ je paradoxem. Koneckonců, osvícenství se postaralo o vítězství rozumu a vědy nad pověrou a náboženským předsudkem. Pravdou ale také je, že jen zřídkakdy dojde k náhlému a úplnému vymizení praxe či přesvědčení, které tvořily podstatnou součást lidské kultury. Například v Paříži roku 1784 se alchymisté, kabalisté, astrologové a jiní divotvůrci dali nalézt prakticky kdekoliv.“<sup>222</sup>

Výstřední polský hrabě Potocki (1761–1815), jehož „fantastický dekameron“ *Rukopis nalezený v Zaragoze* (1804–1805) Konstantinova označuje jako první diabolistické umělecké dílo (shoduje se v tom s Tzvetanem Todorovem, který se domnívá, že „mistrně zahajuje epochu fantastického vyprávění“<sup>223</sup>), se věnoval důkladnému studiu okultismu. „Také se zapletl do intrik, které v této předrevoluční době činily z Evropy změř tajných společností a esoterických enkláv.“<sup>224</sup> Zájem hraběte se promítá i do jeho slavného díla, a to zdaleka nejen v tom, že se hlavní hrdina, mladý valonský důstojník Alphons, setkává s démony, kabalisty, astrology či tajnými společnostmi. Je patrný i v symbolech. Alphons se tak po každé vášnivé noci s Eminou a Zubeidou probouzí pod šibenicí, která „je narážkou na Viselce, tarotový trumf, který je symbolem duchovní smrti a iniciace.“<sup>225</sup> V jeskyni, v níž se ocitá, zas nalézá „masivní zlatou žílu a nástroje, které jsou nezbytné k těžbě vzácného kovu“.<sup>226</sup> Lachman tuto skutečnost dává do souvislosti s traktátem, který slibuje zlato těm, již se k rosekruciánům připojí – je jím ovšem myšleno zlato duchovní.

Také Johann Wolfgang von Goethe byl nejen vášnivým čtenářem okultní literatury, ale jistou dobu se nadšeně zajímal i o praktickou alchymii. A ve svém nejslavnějším díle *Faust* dal výraz svým obavám z neukojitelné, pyšné touhy západních

---

<sup>220</sup> Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, s. 382.

<sup>221</sup> Ibidem, s. 382.

<sup>222</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 15.

<sup>223</sup> Todorov, Tz.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 28.

<sup>224</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 37.

<sup>225</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>226</sup> Ibidem, s. 40.

osvícenců po vědění a proniknutí „do nejskrytějších oblastí života bez ohledu na důsledky“.<sup>227</sup> Německý hermetik Henri Clemens Birven, který se stýkal s Meyrinkem a Crowleyem, právě ve dvacátých letech 20. stol. vydal *Goethes Faust und der Geist der Magie* (Leipzig, 1924), dílo, v němž dopodrobna rozebíral magii v Goethově *Faustovi*.<sup>228</sup>

Romantismus jakožto reakce na osvícenství a racionalismus si pod svá křídla bere vše nevšední a exotické. K posedlosti tajemným, příznačné především pro gotický román, přibývá zkoumání toho, jak funguje mysl. Ústředními tématy děl E. T. A. Hoffmana se mimo jiné stávají rozštěpení osobnosti, somnambulismus a hypnotismus. Kromě toho se autor živě zajímá o tehdy moderní naturfilozofii, která se zabývala iracionálním a paranormální stránkou existence. Některé její ideje přenáší do svých iniciačních povídek a především do románu *Hrabě de Gabalis*.

Hermetická a alchymistická témata se objevují také v celém díle Edgara Allana Poea. „Veřejně se hlásil k racionalismu (vynálezce detektivního příběhu), ale byl posedlý teoriemi o duši a onom světě. [...] A stejně jako Hoffmann byl i Poe fascinován lidskou myslí, jejíž méně známé okolí zkoumal pomocí experimentů s hypnagonií, somnambulismem, sny a mesmerismem.“<sup>229</sup> Vášnivě zkoumání otázek duše bylo u obou autorů nepochybně dáno i těžkým životem a rozpolceností povahy.

Takovou trpěl i Balzac. „Není žádným překvapením, že v *Serafítě* se Balzac zaměřil na archetypální symbol sjednocení protikladů, androgyna. Alchymistické splynutí ztělesněné v oné úžasné postavě Serafítovi/Serafítě též svědčí o Balzacově potřebě sloučit, a tudíž překonat rozpory ve vlastní povaze. Tíhnul k primitivnějším formám pověry, ale stejně vášnivě četl Swedenborga a Mesmera, kteří „společně věřili, že racionální věda ve svém pokusu o vysvětlení vnějšího světa ignoruje hlubší otázky vnitřního bytí člověka. Proměna tohoto vnitřního bytí je tématem *Serafity*“,<sup>230</sup> kde dochází k splynutí ženské a mužské podstaty. Tomuto tématu se ve svých spisech věnoval i Swedenborg.

Skupinu autorů s nervovými poruchami a encyklopedickými znalostmi z oblasti okultismu doplňuje Gérard de Nerval. V Nervalových dílech se navíc odráží zájem o mytologie a náboženství.

---

<sup>227</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>228</sup> Nakonečný, M.: *Novodobý český hermetismus*, s. 22.

<sup>229</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 68.

<sup>230</sup> Ibidem, s. 74.

Autor *Die Kultur der Dekadenz* (Dresden, 1924) E. von Sydow uvádí, že také mnozí francouzští dekadentní spisovatelé byli „fascinováni hrůzou; byli ovládáni pocitem děsivého [...] Proto znovu objevili ponuré tajemství vévody Gillese de Rais, ‚Modrovouse‘ (J.K. Huysmans a další), znovu vzkřísili dráždivý satanismus (J. Bois a další) a znovu uvěřili v moc magie. To vše se odehrávalo v rámci exaltovaného kvazikatolicismu, ale i helénského novopohanství.“<sup>231</sup>

Villier de l'Isle-Adam, potomek zakladatele Řádu maltézských rytířů, „nikdy nezapomněl na svou vznešenou rodovou linii, která mu byla zdrojem velké pýchy“.<sup>232</sup> Pohrdal buržoazním světem a žil převážně ve svých snech. Posledý katolicismem, hegelianismem, okultismem a Balzacovými mystickými romány se díky Baudelairovi seznámil i se satanismem a hermetismem. Hrdinové jeho filozofického dramatu *Axel* a okultního sci-fi románu *Budoucí Eva* jsou rosekruciáni a jejich spiritistické ideje deklaruje i ve svém nejpopulárnějším sborníku *Krutých povídek*, do nichž se promítla autorova fascinace „zasahováním do lidských záležitostí ze strany tajemných, transcendentních sil“,<sup>233</sup> zdůrazněná také de l'isle-Adamovým životopiscem A. W. Raittem.

Mezi francouzskými symbolisty „se utváří skupina esoteriků, inspirovaná hermetickými vědami a motivovaná zájmem o lidské inferno, kteří na rozdíl od naturalistů, jako byl E. Zola a jiní, nehledali existenci člověka v sociálních podmínkách, ale v jeho nitru a jeho styku s démonickým. Zlo jim nebylo primárně zlem společenským, ale metafyzickým“.<sup>234</sup> Ani v tomto případě nelze přehlédnout odkaz Swedenborgovy na svou dobu revoluční myšlenky „o pekle jako o psychickém stavu“.<sup>235</sup>

Mistr estetiky zla, velký misantrop Baudelaire, který spolu s dalšími prokletými básníky razil heslo „poděsit měšťáka“, věřil ve skutečnou existenci ďábla a snad i v dědičný hřích. Byl „staromódním moralistou, kterému jeho současníci spílali ani ne tak proto, že je vyznavačem temnoty, ale spíše proto, že tvrdošíjně trval na tom, že tyto temné prvky máme v sobě samých“<sup>236</sup>. A po setkání se Swedenborgovými idejemi a

---

<sup>231</sup> Nakonečný, M.: *Novodobý český hermetismus*, s. 35.

<sup>232</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>233</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>234</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>235</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>236</sup> *Ibidem*, s. 105.

Poeovým dílem začíná chápat roli umělce jako „experta na dešifrování tajných sdělení“<sup>237</sup>.

Arthur Rimbaud byl hluboce ponořen do knih o magii, alchymii a kabale a ovlivněn prací historika Julesa Micheleta o čarodějnictví, prezentujících Satana spíše jako prométheovskou postavu, v němž spatřoval rebela par excellence.

Huysmans údajně doufal, že v okultismu nalezne „určitou náhradu za hrůzu každodenního života, bídu existence a exkrementální nečistotu odporného věku, v němž žijeme“.<sup>238</sup> Zajímal se o asijská náboženství, měl styky s rosekruciány, ale zkoumal i černou mši, až svůj život zakončil jako katolický řeholník. Ovšem katolicismus ho upoutává především svou magickou stránkou i „bojem proti démonickému“.<sup>239</sup>

„Do začátku 20. stol. se romantismus vyčerpал,“ a tak si umělci „osvojili jiné metody, jak udržet pohromadě chaos moderní doby.“<sup>240</sup> Ideje Nietzscheho a nespokojenost s racionalistickou vědou, které vysílají „západní myšlení na kulturní cestu na východ“<sup>241</sup>, našly ohlas také v bulharské skupině *Мисъл*, a to především v díle Penča Slavejkova a Peja Javorova. Západ na konci 19. stol. zaplavovaly orientální filozofie i velký zájem o primitivní náboženství a pohanství, feminismus, vyznávání volné lásky i otevřenost vůči homosexualitě – zatímco bulharský intelektuál se teprve pomalu zbavoval svého ostychu z vlastní sexuality. Vznikaly nové esoterické školy, jako je teosofická a z ní se vyvíjející další duchovní věda – antroposofie, které ovlivňaly tvůrce na obou stranách Atlantiku.

Maupassant a Strindberg věří, „že šílenství nemusí být patologickým stavem, ale pouze supersenzitivitou vůči neviditelným jevům. Toto je ve skutečnosti běžný romantický a dekadentní předpoklad.“<sup>242</sup> Oba jsou fascinováni abnormálními mentálními stavy a oba zakusí šílenství na vlastní kůži. Přestože jsou známí spíše jako naturalisté a realisté, Maupassant propadá mesmerismu, Strindberg magii a mysticismu. Je silně ovlivněn Swedenborgem a roky žije ve strachu z okultního spiknutí proti své osobě.

I na území Česka oživení tohoto zájmu pozorujeme ke konci 19. stol. „v souvislosti s dekadentní zálibou v okultismu. Zejména Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) napsal ‚romány tři mágů‘ (*Román Manfreda Macmillena*, 1907; *Scarabaeus*,

---

<sup>237</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>238</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>239</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>240</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>242</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 157.

1908, *Ganymedes*, 1925) a novelu *Zastřený obraz* (1923). V okultismu našel zálibu také Karáskův vrstevník Emanuel šlechtic z Lešehradu (1877–1951), který své prózy tohoto rázu dodatečně shrnul do třídílného cyklu *Lidské osudy* (*Schodiště přeludů*, *Souboj s neznámem* a *Srdce ve vyhnanství*). [...] Uvedené práce (počet by se dal ovšem rozmnožit) neklesly na úroveň paraliteratury, i když jsou dnes zapomenuty. Zajímavé jsou hlavně tím, že vlastně předjaly moderní západní horory „avant la lettre“ To ovšem platí i pro některé německé autory, jako například vídeňského rodáka Gistava Meyrinka (1868–1932).<sup>243</sup>

Meyrink se spiritismu, alchymii, magii, indickým náboženstvím, józe, africkým přírodním náboženstvím, židovství, kabale i moderní parapsychologii začal věnovat v devadesátých letech 19. stol. Postupně se stal „členem celé řady esoterických společností“,<sup>244</sup> jako Sad Bayů (známých jako Asijští bratři), jež dle legendy založili i Prahu, i teosofické lóže U Modré hvězdy. Zaměstnával se jógou, svobodným zednářstvím, alchymií, ale i experimenty s hašišem a mezkalinem.<sup>245</sup> „Mytologický kaleidoskop“,<sup>246</sup> z něhož povstává jeho vlastní kosmogonie, se později promítla i do jeho tvorby. Také svou literární dráhu začal v roce 1901 přispíváním do okultistických časopisů.

Právě Praha a zejména popisy starého židovského ghetta ztvárněné v Meyrinkově díle, především v románu *Golem* (1914), značně poznamenaly celkovou expresionistickou obraznost. „Meyrinkovo vyličení jeho tmavých, úzkých uliček a tajuplných, do ulic vyčnívajících domů se hodilo expresionistické filmové tvorbě, která se tehdy začala rozvíjet. Dokladem toho mohou být dvě filmové verze *Golema* Paula Wegenera, jakožto i klasický *Kabinet doktora Caligariho*“<sup>247</sup> a Ewersův *Pražský student* režiséra Stellana Rye.

Svým zájmem o okultismus a přírodní náboženství (*Voodoo*), si pak Ewers získal mimo jiné také sympatie i milovníků okultismu. Spisovatel navíc vedl osobní korespondenci s neblaze proslulým britským okultistou a satanistickým básníkem Aleisterem Crowleyem.

V té době již v Německu existovaly dvě rozdílně zaměřené skupiny expresionistů: „spolupracovníci časopisu *Sturm*, kteří tíhli k mysticismu, a přívrženci

---

<sup>243</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 205.

<sup>244</sup> Nakonečný, M.: *Novodobý český hermetismus*, s. 31.

<sup>245</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 164.

<sup>246</sup> Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*, s. 213.

<sup>247</sup> Lachman, G.: *Temná múza*, s. 166.

sociálního aktivismu, protiburžoazní buřiči kolem časopisu *Aktion*.<sup>248</sup> Odmítání skutečnosti, pesimismus, perspektivní, démonické klamy, frenetické popírání prostorových zákonitostí, typické především pro první z nich, směřování k abstraktním metafyzickým hodnotám (věčnost, duch, vesmír), „experimentování, estetická abstrúznost, záměrnost a vytříbenost“,<sup>249</sup> v lecčems opakují manýristický postoj. Plyne z nich patrně i společná záliba obou epoch v abstrakcích, kdy místo „napodobování přírody se rozvíjí ‚umění fantazie‘. Psychické zážitky a emoce mají vyšší hodnotu než shoda se smyslovým vnímáním.“<sup>250</sup> Stupňuje se i fascinace strašidelným, což se v době mezi manýrismem a expresionismem zdá být poměrně pravidelně se opakujícím jevem. Zajímavá je v této souvislosti úvaha Paula Kleea, který ve svých denících poznamenává: „Čím hrůzostrašnější je tento svět, tím abstraktnější je umění, na rozdíl od šťastného světa, jenž plodí umění zcela pozemské.“<sup>251</sup>

Autoři, kteří dávali průchod těmto postojům v hororové fantastice, však nevzbuzovali mezi západními intelektuály obzvlášť velkou důvěru. Fantastika je vnímána jako nižší žánr.

Širší publikum ovšem novodobá fantastika evidentně bavila. V různých zemích světa začaly vycházet časopisy, které se na tento žánr zaměřují. Již v roce 1907 se v Rusku objeví magazín *Идеальная жизнь*. V roce 1916 jej následuje švédský *Hugin* a po něm i německý *Der Orchideengarten* (1919–1920) v redakci Karla Hanse Strobla. Americký *Weird Tales* přichází na řadu v roce 1923, jako jediný existuje dodnes po mnohačetném ukončování a opětovném obnovení činnosti. Zaměřuje se na gotickou fantastiku, sci-fi a horor k jeho prvním pravidelným příspěvovatelům patřil i velký odpůrce moderního světa H. P. Lovecraft (do jehož fantazií pronikají představy madam Blavatské o kosmickém vývoji i představy Arhтура Machena o atavistických silách ohrožujících člověka). V roce 1926 spatřilo světlo světa také první číslo britského *Amazing Stories*.

Je zřejmé, že v daném okamžiku k popularizaci hororové fantastiky nesmírně přispívá kinematografie. Ewers patří k prvním spisovatelům, kteří si uvědomili potenciál nového média, a to mu vzápětí přineslo i odpovídající popularitu. Německý němý film se tak od počátku století, ale pak především ve dvacátých letech rád drží

---

<sup>248</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 222: „... тежнеещите към мистицизъм сътрудници на сп. ‚Щурм‘ и привържениците на социалния ‚активизъм‘, на антибуржоазното бунтарство около сп. ‚Акцион‘.“ [přel. Z. J.]

<sup>249</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>250</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>251</sup> Ibidem, s. 73

fantastiky. Natočeny byly filmy *Pražský student* a *Alraune* (H. H. Ewers, Stellan Rye 1913), *Homunkulus* (Otto Ripperts, 1916) a *Kabinet doktora Caligariho* (Robert Wiene, 1919), snímky Friedricha Murnaua *Satanas* (1919), *Janušova hlava* (1920), *Strašidelný zámek* (1921), *Upír Nosferatu* (1922) aj., *Unavená smrt* (Fritz Lang, 1921), *Kabinet voskových figurín* (Paul Leni, 1924).

Kino a expresionistická fantastika tvoří od začátku úspěšnou symbiózu. „Za prvé, na film se nahlíželo od dob jeho vynalezení (také) jako na fantastické médium. Za druhé, orientuje se však na populární kulturu, tedy na to, co lidé chtějí vidět. Jelikož k bestsellerům patří také tajemné a strašidelné příběhy, je nasnadě tuto látku zfilmovat pro plátno. Tím je to zřejmé: film v žádném případě nevyzdvihuje fantastiku na úroveň vysoké literatury a nečiní ji přijatelnou pro literární vědu, pouze zdůrazňuje její populární povahu a převádí ji do nového média.“<sup>252</sup>

Kinu je naopak obecně dávána za vinu orientace na populární kulturu, resp. i na fantastickou literaturu. Avšak i „druhořadé umění“ svým způsobem reaguje na podněty a potřeby doby, svědčí o určitém objektivním vnímání kolektivní psychiky. Mimo jiné v tomto okamžiku interpretuje také populární „Freudovy názory, které tvoří základ řady prvků z estetiky expresionismu – jak usilování o odhalení hlubokého, které se skrývá v hlubinách lidské duše, pod povrchem jevů, tak i spontánního, intuitivního vytrysknutí a zachycení duševních procesů a psychických jevů.“<sup>253</sup>

V mnohých případech však dav vnímal jen vnější efekt umění, které má v případě avantgardy často tajemnou esoterickou povahu – a ta zůstala zahalená.<sup>254</sup> Kino, jakožto umění nové doby oslňovalo stále nenáročnější širokou veřejnost a v této své síle v očích intelektuálů některá díla degraduje.

Postoje a principy, ze kterých tvůrci expresionistické fantastiky vycházeli, se přitom zjevně shodují s hůře srozumitelným jazykem dnes vážených avantgardistů, a to i ve snaze zaměnit umění, zobrazující vnější svět, jenž nebyl již schopen odrážet

---

<sup>252</sup> Barbeta, M. C.: *Poetik des Neo-Phantastischen*, s. 29: „Zum einen wird der Film seit seiner Erfindung (auch), als ein phantastisches Medium gesehen. Zum anderen aber orientiert er sich auf die Populärkultur, also an dem, was die Leute sehen wollen. Da zu den Bestsellern auch die schaurigen, die gruseligen Geschichten gehören, liegt es nahe, diese Stoffe für die Leinwand zu verfilmen. Damit ist klar: der Film macht die Phantastik für die hohe Literatur und die Literaturwissenschaft keineswegs salonfähig, er hebt lediglich ihren populären Charakter hervor und übersetzt ihn in ein neues Medium.“ [přel. Z. J.]

<sup>253</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 221-222: „възгледите на Фройд се поставят в основата на редица моменти от естетиката на експресионизма – както стремежът към на разкриване на дълбокото, което стои в дълбините на човешката душа, под повърхността на явленията, така и спонтанното, интуитивно избликване и улавяне на душевните процеси на психическите явления.“ [přel. Z. J.]

<sup>254</sup> Totéž můžeme prohlásit o dílech bulharských diabolistů.

duchovní realitu, za bezprostřední sdílení světa vnitřního. Lze to považovat za reakci na inflaci umění, způsobenou nárůstem gramotnosti (a s tím i počtu příznivců populární zábavy), a stejně tak i výrazových prostředků umění. To vede tvůrce k hledání takových výrazových prostředků, které si ještě nepřivlastnily rychle se rozvíjející tisk a umělecké formy, které padly za oběť komerčním zájmům. Doba jako by naplňovala proroctví Hegela, který „ve svých *Přednáškách o estetice* argumentoval, že umění se nakonec scvrkne v něco jako ozdobu a zábavu“.<sup>255</sup> Lachman se proto přiklání k tezi, že množství umělců, kteří hledají nové mytologie, plyne ze snahy najít „domov pro smysl a význam, které znehodnocené symboly minulosti již nebyly schopné pojmut“.<sup>256</sup>

## 2.9. „Rodné“ versus „cizí“

Bulharský *diabolismus* vzniká v době, kdy nově vzniklé hnutí *Родно изкуство* [Rodné umění] nastolilo polemický diskurs o návratu výtvarného umění k tomu, co je považováno za ryze bulharské, ale současně o jeho začlenění k cizím kulturám. Idea pronikání do duchovní podstaty rodného, avšak na základech západoevropské vzdělanosti a osvojení si nejlepších vzorů západní kultury se záhy přenesla na pole literatury. Počáteční tribunou skupiny *Стрелец* byl kulturní týdeník *Изток*, v němž profesor Asen Zlatarov vyjádřil víru, že čím víc duše intelektuála bude „nasycena duchovní potravou ze Západu, tím jasněji u něj zazáří myšlenka na Vlast“.<sup>257</sup> Zanedlouho začala skupina vydávat také stejnojmenné vlastní noviny. K hlavním postavám skupiny patřili vedle jejího zakladatele, docenta německé literatury Konstantina Gălăbova, právě přední představitelé *diabolismu*: Čavdar Mutafov, Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov a básník Atanas Dalčev, podle nějž rodné není chápáno jako formální princip, nýbrž jako předmět uměleckého zpracování. Základními pilíři programu skupiny *Стрелец* byl důraz na kulturně-historické problémy a snaha tvořit literaturu, která je blízko životu.<sup>258</sup> Bulharští tvůrci se táží po dynamických silách,

---

<sup>255</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>256</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>257</sup> Златаров, А., *Културността в служба на родината*, In: *Изток*, 1926, бр. 42 : „колкото по се насища душата му [на интелегента] с духовната храна на Запада, толкова по-ярко изгрява у него идеята за Родината.“ [přel. Z. J.]

<sup>258</sup> Гълъбов, К.: *Нашите културни задачи*, In: *Изток*, 1926-1927, бр. 44: „...искаме литературата да бъде близо до живота и неговите големи въпроси – слагаме затова един тежък акцент върху културно-историческите проблеми.“



кteré hýbou vývojem bulharského národa a bulharskou duší, avšak zdá se, že sami nedokáží teoreticky dostatečně jasně formulovat (a v případě diabolistů často ani ve svém díle naznačit), v čem ono rodné tkví. I Gălăbov připouští, že „bulharská duše je i nadále neznámou zemí – nikdo z našich argonautů, básníků a spisovatelů ještě neobjevil její zlaté rouno“.<sup>259</sup>

„Naše bulharské umění bude bulharským – národním – ‚rodným‘ – ne díky prvkům tradičního prostředí a národní hrdosti, kterými by mohlo být zatíženo, nýbrž díky bulharské duši – se všemi jejími vlastnostmi, které ji tvoří,“ domnívá se Geo Milev, který také přichází jen s matnou definicí národního cítění jakožto prvku podvědomí. „Dokonce když si bulharský umělec zapůjčuje či napodobuje, nebo kopíruje prvky z cizího umění – tyto se stávají bulharskými, stávají se bulharským uměním, vlivem toho, že procházejí bulharskou duší.“<sup>260</sup> Bulhaři v tomto konceptu národního cítění nejsou sami. Stejnou otázku řeší celý slovanský jih, a to již od dob nástupu symbolismu – i dle Chorvata Antuna Gustava Matoše umění musí být výrazem národního ducha. „Lůnem nového, současného umění je prazáklad každého lidského bytí: duch – lidský duch; a nelze popřít onu část tohoto ducha – utvořenou během staletí vlivem historického života a přírodních a klimatických podmínek, která možná zprostředkovává odstíny tohoto ducha: národní podvědomí. [...] která dává jeho projevům možnost být vkladem pro onu světovou duši, která je cílem celého lidstva.“<sup>261</sup> Obdobně Srbové a Chorvati ve svých programových textech „často také rozvíjejí představu o ‚jednotném‘, ‚univerzálním‘, ‚novém‘ umění. [...] Současně přijímají myšlenku o umění, které bude hledat a dosahovat jakési vyšší, abstraktní krásy, spojují

---

<sup>259</sup> Ibidem: „Българската душа продължава да бъде неизвестна страна - никой от нашите аргонавти, поети и писатели, не е намерил още нейното златно руно.“ [přel. Z. J.]

<sup>260</sup> Милев, Г.: *Родно изкуство*, In: *Везни*, октомври 1920 – април–май 1921, с. 170: „Нашето българско изкуство ще бъде българско – национално – ‚родно‘ – не благодарение на битовия елемент или националната гордост, с които би могло да бъде обременено, а благодарение на българската душа – с всички нейни качества, – която го твори. Дори когато българският художник заема или подражава, или копира елементи от чуждо изкуство – те стават български, стават българско изкуство, по силата на това, че минават през българска душа.“

<sup>261</sup> Милев, Г.: *Родно изкуство*, In: *Везни*, октомври 1920 – април–май 1921), с. 170–171: „Новото, днешното изкуство има за свое родно лоно първичната основа на всяко човешко битие: Духът – човешкия дух; и не може да отрече оная част от тоя дух – създадена от вековете чрез влиянието на историческия живот и природните, климатическите условия, – която може би тъкмо дава нюанси на този дух: националното подсъзнание. [...] която дава на неговите прояви възможност да бъде влог в изграждането на онази мирова душа, която е целта на цялото човечество – да бъдат влог в съкровищницата на тази мирова душа.“

literaturu také se sociálně-historicky podmíněným člověkem a neoddělují jej od jeho „národnosti“.<sup>262</sup>

Nechybí ani nadšené až patetické projevy víry ve velkou budoucnost Bulharska a Srbska, které přestanou jen otrocky nasávat cizí kulturní hodnoty, aniž by byly schopny je v tak krátkém čase vstřebat, a po boku Ruska přinesou vlastní, slovanské umění a to odsune umění západní. Představitelé skupiny *Стрелец* se cítí být povolánymi „realizovat misi slovanství, vyjádřenou snahou o syntézu mezi zapadající kulturou Západu a starověkou kulturou Východu. „Střelci“ vnímají sami sebe jako intelektuály, jimž přísluší nadliterární cíle věnované věci nadnárodní povahy.“<sup>263</sup> Nevyhnutelně se v těchto souvislostech nabízí otázka, jestli i na střízlivou bulharskou inteligenci nepůsobily ohlasy módní teozofické a antropozofické školy, v jejichž ezoterických systémech a víře o nástupu nové éry holistického vědomí byla slovanské duši kladena důležitá role, a to právě díky její iracionálnosti, v níž dle Hermana Hesseho nacházejí smíření i protikladná pojetí světa.<sup>264</sup>

S nedůvěrou se k těmto snahám staví jedna z vůdčích osobností skupiny kolem časopisu *Хиперион* Ivan Radoslavov, který kritizuje svérázně chápané rodné, k němuž se představitelé kruhu *Стрелец* vracejí čistě formálně. To z jeho pohledu působí jako neupřímná póza.<sup>265</sup>

V konkrétní chvíli se zdálo být těžké odhalit, v čem podstata bulharského spočívá. Doktor Krástev se například domníval, že bulharský městský život jakožto produkt cizích kultur nestvořil nic typického, národního, a proto jej dle jeho názoru bylo možné ignorovat. Zaměření na bulharskou vesnici však na druhou stranu znamenalo návrat k patriarchálním hodnotám, které již neodpovídaly novým společenským podmínkám a ideálům svobodného a vzdělaného člověka, a tak postrádaly smysl.

---

<sup>262</sup> Кирова, Л.: *Към въпроса за модернизма на славянския юг*, In: *Литературна мисъл*, 1989, кн. 3, с. 33: „В програмните си текстове обаче често изграждат представата и за „единно, универсално“, „ново“ изкуство. [...] Същевременно възприемайки мисълта за изкуството, което ще търси и и постига някаква висша, абстрактна красота те свързват литературата и с обществено-исторически обусловения човек и не го откъсват от неговата „народност“.“ [přel. Z. J.]

<sup>263</sup> Антонова, А.: *Литературен кръг „Стрелец“ - между възраждането и авангарда* [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://www.slovo.bg>, In: *Словото*: „да реализират мисията на славянството, изразена в осъществяването на синтеза между залязващата култура на Запада и древната култура на Изтока. „Стрелците“ осъзнават себе си като интелектуалци, притежаващи свръхлитературни цели, посветени на дело от свръхнационален характер.“ [přel. Z. J.]

<sup>264</sup> Lachman, G.: *Тетна тюза*, s. 168.

<sup>265</sup> Радославов, И.: „Родно“ или „чуждо“ In: *Хиперион* 1926, кн. 9-10, с. 429: „Тя, които защитаваха своеобразно разбираното от тях начало за родното в нашата литература, въвн от общите идеи, не можаха другояче да бъдат доказателни, освен като издигат лозунга за връщане към националното творчество чисто формално или превзето.“

Stejnou otázkou se zabývala právě skupina *Мисъл*, i když spíše v rovině překonání otrocké psychiky, absence společenského vědomí, ale i nízké kulturní úrovně: „tak silná byla na přelomu století jejich touha zvýšit úroveň bulharské literatury po vzoru evropské ‚moderny‘ novými tématy a uměleckými postupy a tak moc přitom [bylo třeba] překonávat aktuální politické a utilitární cíle.“<sup>266</sup> Patrná byla potřeba něčeho jiného, něčeho, co přesahuje hranice domácího a každodenního.

Obecně k specifickým rysům slovanského jihu devadesátých let 19. stol., jak uvádí Radovan Vučković, patří útok proti všemu, co „ohrožovalo tvořivé snahy o vystoupení ze zaostalosti a provinční úzkoprsosti“.<sup>267</sup> Subjektivizací literární tvorby připravili půdu pro nástup bulharského modernismu. Přitom „stejně jako u Vazova, i pro představitele skupiny *Мисъл* hrál velkou roli národní prvek, jak na to poukazují *Idyly* Petka Todorova – přesto všichni byli přesvědčeni o tom, že jedině propojením všelidské problematiky se specificky národním lze dosáhnou připojení k vyspělým evropským literaturám, a tím i k světové literatuře.“<sup>268</sup> Domácí se omezovalo na tradiční popisnost prostředí, avšak, jak podotýká Ivan Radoslavov, „syžet není určující pro to, zda bude dílo vnímáno jako národní, či nikoliv. Ne vždy byli umělci, kteří čerpali motivy a syžety z každodenního života a dějin svého národa, skutečně národními básníky, básníky, skrze které se projevovala rasa.“<sup>269</sup>

Neschopností vyvážit domácí a cizí trpí i bulharská diabolistická tvorba. U autorů jako Poljanov a Mutafov jednoznačně převládá intelektuální okouzlení filozofickými myšlenkami a teoretickými úvahami o umění nad snahou zachytit specifikum „bulharské duše“. Na druhé straně je nutno ocenit, že se nepokouší bulharské formálně vyjadřovat vnějším prostředím, ale zůstávají v deformovaném světě

---

<sup>266</sup> Witchew, D.: *Bulgarische Prosa*, S. 156: „der Kreis ‚Missal‘, so stark sein Bestreben war, das Niveau der bulgarischen Literatur nach dem Vorbild der europäischen ‚Moderne‘ um die Jahrhundertwende durch neue Gegenstände und neue künstlerische Verfahren zu heben, und so sehr er sich dabei von den überkommenen tagespolitischen und utilitarischen Zielsetzungen.“ [přel. Z. J.]

<sup>267</sup> Кирова, Л.: *Към въпроса за модернизма на славянския юг*, In: *Литературна мисъл*, 1989, кн. 3, с. 26: „срещу всичко, което заплашва съзидателните стремежи за излизане от изостаналостта и провинциалното тесногърдие cituje“ [přel. Z. J.] – autorka cituje Vučkoviće z *Епоха символизма у српској књижевности*, In: *Српски символизам*.

<sup>268</sup> Ibidem, 157: „Genauso wie bei Wasow spielte gerade das nationale Moment für die Vertreter des Kreises ‚Missal‘ - wie dies an den *Idyllen* Petko Todorows gezeigt wurde – eine grosse Rolle, waren sie doch alle davon überzeugt, dass nur über die Verbindung der allgemeinmenschlichen Problematik mit dem spezifisch Nationalen der erhoffte Anschluß an die fortgeschrittenen europäischen Literaturen und damit auch an die Weltliteratur zu erreichen sei.“ [přel. Z. J.]

<sup>269</sup> Радославов, И.: *Общочовешко или национално изкуство* In: *Хиперион*, 1922, кн. 1, с. 59: „Сюжетът не е определящият момент за дадено произведение, да бъде ли то схващано като национално или не. Не винаги художници, които са черпили мотиви и сюжети из бита и историята на своя народ са били действително национални поети, тези поети, чрез които расата се е проявявала.“ [přel. Z. J.]

пripomínajícím scény z absurdních divadelních her. K letmé konfrontaci mezi temnými instinkty a společností uznávanými hodnotami se Poljanov uchyluje v povídkách, kterými *diabolismus* opouští. Nedosahuje však úrovně Rajčeva, který se přitom o prosazování programu skupiny *Смелые* nijak cíleně nezasazoval. Ne vždy zdařilé jsou ani pokusy Minkova, jenž vstupem do prostoru folklóru a bulharské vesnice či maloměsta činí úkrok stranou. S výjimkou povídky *Иконите се творба на дявола* se z jeho příběhů zcela vytrácejí nejen pocity napětí a strachu, ale i prvek karnevalového diskursu a ona hledaná všelidská problematika.

Radoslavov tyto umělé snahy zavrhuje. Popírá antitezi domácího a cizího „pro toho, kdo umí za jevy vidět podstatu“ a popisující neustálý stav duchovní difuze,<sup>270</sup> z níž vznikají různé modifikace. „Vědomí národní kultury se neuzavírá před světem, nýbrž naopak snaží se aktivně vstupovat do dialogu pluralitní kultury světové.“<sup>271</sup> „A skutečný talent se nikdy nebude snažit uvědomovat si antitezi domácího a cizího jako cosi pro něj tragického.“<sup>272</sup> Avšak Bulharsku, jak se Radoslavov domnívá, chybí výrazné literární postavy. Obavy z asimilace bulharského nesdílí. Naopak je přesvědčen, že by se ve skutečném umění veškeré vlivy a výpůjčky měly rozpustit beze zbytku: „pro země s již dávno obkreslenou kulturní tváří tato otázka neexistuje, nebo přinejmenším ne v této podobě.“<sup>273</sup>

Je patrné, že k danému okamžiku domácí tradice nedostačují k tomu, „aby se na jejich základě vybuodovala bohatá a rozmanitá umělecká tvorba“,<sup>274</sup> která by odpovídala soudobým uměleckým a estetickým požadavkům. V zemi, kde se funkce umění soustřeďovala v rámci národněosvobozeneckých bojů, se přirozeně pociťovala potřeba komplexnějších filozoficko-estetických systémů. Pro čtenáře tuto funkci přebírají překlady děl světové literatury, zatímco bulharští autoři aktivně „přehrávají“

---

<sup>270</sup> Ibidem, s. 432: „Тъй че, 'родно' и 'чуждо' не съществуват като антитеза за този, който умее зад явленията да вижда същността. Те са в състояние на едно взаимно проникване, на една постоянна духовна дифузия, която с течение на времето действа за пълното им асимилиране, създавайки самостоятелно културния образ на всеки един отделен народ.“

<sup>271</sup> Hamaň, A.: *Je 19. století pro nás již muzeem?* In: *Kontexty a konfrontace*, s. 70.

<sup>272</sup> Радославов, И.: „Родно“ или „чуждо“ In: *Хиперион* 1926, кн. 9-10, с. 431: „И никога истинският талант няма да се старае да осъзнава антитезата за родно и чуждо като някакъв трагизъм за него.“ [přel. Z. J.]

<sup>273</sup> Ibidem, s. 430: „...за страни със своя отдавна очертава се културна физиономия, този въпрос не съществува или поне не съществува в такава форма.“ [přel. Z. J.]

<sup>274</sup> Кирова, Л.: *Скандинавската литература у нас на прелома между XIX и XX*, In: *Литературна мисъл*, 1989, кн. 3, с. 92: „националните литературни традиции явно не достигат, за да се изгради върху тях богато и разнообразно художествено творчество, когато необходимостта от литература, осъвременена в художествено и естетическо отношение.“

(„potřebné“)<sup>275</sup> prvky v západoevropské a ruské kultuře přežitých směrů, odpovídající aktuálním potřebám, respektive atmosféře ve společnosti.

Popularita děl autorů, jako jsou Strindberg, Przybyszewski, Poe, Hoffmann, Meyrink či Ewers, svědčí o hladu po prvcích temné mystiky. Tuto skutečnost lze snadno připsat i již zmiňovaným pocitům absurdity a alogičnosti světa, které ovšem vládnu celou Evropou. Bulharský *diabolismus* v podstatě reaguje přijímáním filozofie expresionismu a s tím i jeho estetiky i poetického tvarosloví souběžně s prvky dalších avantgardních hnutí, ale zároveň i naturalistické obraznosti a individualistické psychologizace, z čehož vzniká sama o sobě pro avantgardu typická hybridní forma. Doba sama o sobě v mnohém myšlenkově, ale i co do životního pocitu připomíná romantismus, a tak i expresionismus ve svém vývoji jde dvěma směry analogickými s konzervativním (titanickým) a revolučním romantismem.

Na rozdíl od Mileva, který se orientuje na revoluční směr, diabolisté projevují zájem o odnož expresionismu orientující se na mystiku a pocity děsu.<sup>276</sup> Částečně přijímají filozofii a prvky umění různých krizových společenských situací devatenáctého a první čtvrtiny dvacátého století. Tyto však do jejich tvorby pronikají v nečisté a nedovyvinuté podobě. Tato polyfonie názorů a životních pocitů, způsobující rozptýlení a zmatenost individua v různých diskurzech, odpovídá své době. Vyzdvihuje se tím dekadentní nihilistický postoj k hodnotám převládající mezi intelektuály této doby – zpochybnění jejich absolutní platnosti. Bulharským diabolistům lze tedy spíše spíše vytknout „nesoulad mezi schopností pronikat do cizí kultury a neschopností vyjádřit to rodné.“<sup>277</sup>

---

<sup>275</sup> Гачев, Г.: *Ускоренное развитие литературы*, с. 299.

<sup>276</sup> Ibidem, с. 14.

<sup>277</sup> Илиев. А.: Конфликтът между родното и чуждото [on-line; 6. 4. 2011], [http://liternet.bg/publish4/atanas\\_iliev/konfliktyt.htm](http://liternet.bg/publish4/atanas_iliev/konfliktyt.htm): „несъответствието между уменията ни да се вдълбочаваме в чуждата култура и неумението да изразим родното.“ [přel. Z. J.]

### 3. Kódy *diabolismu* v textech bulharských autorů

#### 3.1. Menippský karnevalový diskurs

Narušení obvyklých sociálních koordinát a zpochybnění etických hodnot vede na začátku dvacátých let 20. stol. některé bulharské umělce k tomu, že přestávají vnímat empirickou skutečnost jakožto konzistentní a jednoznačnou, a tak ji odmítají jako takovou ztvárňovat. Místo toho vytvářejí „protiprojekty skutečnosti“,<sup>278</sup> v nichž se klade důraz na subjektivní vnímání<sup>279</sup> – nikoliv však individualistické ve smyslu zaměření na individuální aspekt života, „v němž triumfují charaktery, ale k jakémusi osvobozenému životu, jenž smete lidskou individualitu a v němž člověk již není nic, než pouhý odraz“.<sup>280</sup> V jejich příbězích vystupují typizované, depersonalizované postavy (loutkové nebo marionetní [Mutafov, Poljanov]<sup>281</sup> povahy, případně člověk-robot [Minkov]), které nejsou plnokrevnými bytostmi, ale jen dokonalými zástupci určité pozice vůči světu.<sup>282</sup>

Dojem, že je člověk loutkou v rukou abstraktních sil, násobí pocit nedostatku smyslu lidské existence, čímž se aktualizuje romantické téma redukce člověka na cosi mechanického. Jen démonické cítění je nahrazeno problematikou absurdního, v čemž je Martinem spatřován základní rozdíl mezi avantgardou a romantismem, spojených jinak světonázorově řadou společných rysů.<sup>283</sup> Parodie, ironie a groteska (typické pro Minkova, Poljanova a Mutafova) se stávají upřednostňovanými formami vyjádření společenské absurdity a alogičnosti světa. Tyto pak autorům umožňují osvobodit se od kauzálních vztahů a obejít tak *zákon* – jak v rovině běžné společenské logiky, tak i v rovině samotného jazyka. V podstatě využívají možnosti karnevalového diskursu, díky němuž jsou v příbězích podivnými způsoby propojovány protichůdné entity jako „lidské-mechanické, dobré-špatné, svaté-profánní, krásné-ošklivé, živé-mrtvé, vnější

<sup>278</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 287.

<sup>279</sup> V textu se realizuje prostřednictvím rámcových kompozic, např. zahrnováním úryvků z dopisů a deníků, rozdvajováním osobnosti (případně mnohonásobným roztržení jejího vědomí).

<sup>280</sup> Kristeva, J.: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, s. 26.

<sup>281</sup> Zpravidla jsou to typické pro expresionismus bezejmenné, odlidštěné postavy.

<sup>282</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 41: „Настъпва тоя момент, който Бахтин определя като нова естетическа позиция на писателя на XX в., когато се забелязва преплитане и сблъскване на гласовете на много герои, на много гледища и позиции, на много плоскостни нива, когато отделният герой не е класически изваяният, живописен, завършен, а една позиция, едно становище спрямо света като цяло.“

<sup>283</sup> Martin, T. otázku rozpracovává na základě prací Wolfganga Kaysera *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* a Hanse Günthera *Das Groteske bei N. V. Gogol v Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, s. 252.

svět-vnitřní svět“<sup>284</sup>, takže se ztrácí rozlišení mezi hříchem a ctností, a jsou překračována „pravidla jazykového kódu a stejně tak i sociální morálky tím, že si [tento diskurs] osvojuje snovou logiku.“<sup>285</sup>

Ve dvacátých letech 20. stol. je mohutná vlna evropského expresionismu ve značném souladu s životním pocitem představitelů bulharského *diabolismu* s jejich impulsivní a ratiem nekontrolovanou obrazností, jež „vede k výbuchu nové svobodné fantazie“.<sup>286</sup> „Moderní umění zaměřené na emancipaci, osvobození člověka z pout automatizace, sériovosti, mechaničnosti a bezduché zvěcněnosti se soustřeďuje právě na onen rys svobody, kterou však často chápe jako osvobozování od jakékoli sociální funkce, jako snahu po absolutní autonomii uměleckého tvoření.“<sup>287</sup>

Je patrná snaha typicky „v duchu expresionistické estetiky popřít obecně přijaté a především sentimentální romantiku, odhalit nemilosrdnou ošklivost věcí, to nelogické, absurdní v lidské psychice a v lidských vztazích, obzvláště vztazích mezi mužem a ženou, v jejich nevyhnutelné samotě“.<sup>288</sup>

Po upnutí se k instinktům a podvědomí na jedné straně a k vznešenosti a transcendentnu symbolismu na straně druhé se avantgarda, odmítajíc přirozenost ve své snaze po dosažení celistvosti, ve svém programovém úniku „od reality do imaginárních světů snů“<sup>289</sup> orientuje na život jakožto nejvyšší hodnotu a na rozpadající se, fragmentární Já. Nejistota a nedůvěra ve vnímanou realitu vyvolávají pocit ztráty autenticity lidského Bytí, která se v rovině jazyka realizuje aktivním užíváním slov a slovních spojení vyjadřujících přirovnání a zdání: „струва се“ (zdá se) a „като че ли“ (jakoby), čímž se (v souladu s tezí Tzvetana Todorova) fantastické generuje přímo z jazyka.

Postavy z příběhů bulharských diabolistů samy přetvářejí vnější realitu – jako napodobeninu svého vnitřního světa. Derealizace viditelného světa se tak jeví jako odraz deformace samotného člověka, který hledá nový způsob, jak chápat smysl své

---

<sup>284</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, s. 244: „Menschliches-Mechanisches, Gutes-Böses, Heiliges-Profanes, Schönheit-Hässlichkeit, Lebendiges-Todes, Außenwelt-Innenwelt“ [přel. Z. J.]

<sup>285</sup> Kristeva, J.: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, s. 14.

<sup>286</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 289.

<sup>287</sup> Hamaň, A.: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, s. 38.

<sup>288</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 252: „Безспорно е желанието на писателя, в духа на експресионистичната естетика, да отрече общоприетото и преди всичко сантименталната романтика, да разкрие безпощадната грозота на нещата, нелогичното, абсурдното в човешката душа и в човешките отношения, особено в отношенията между мъжа и жената, в тяхната неизбежна самотност.“

<sup>289</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 288.

existence jako individua i společenské bytosti, a staví se proti všemu, co je v rozporu s jeho potřebou naplnění vlastního Já. Právě skrze fikci člověk přetváří i sám sebe.

„Fantastické, diabolické [...] jsou výsledkem hlubší analýzy lidských prožitků, které mohou být v oblasti podvědomého, neuchopitelného, toho, co často nevyslovujeme při komunikaci,“ rozjímal sám Poljanov. „Odtud plyne fantastické – obnažená podstata, natolik reálná, že nemůže nevypadat fantasticky! Pokud byste chtěli formulaci, řekl bych: k vědecké fantastice potřebujete znalosti a představivost, pro diabolickou fantastiku – prožitek a analýzu.“<sup>290</sup> K poznání „obnažené duše“, jejímž krajním cílem je vysvobození člověka od jeho komplexů a s tím (dle M. Eliadeho) i uvolnění jeho kreativity, využívají stavy prolínání snu a reality, zkušenost smrti, přeludy, extáze a šílenství, patologicky roztržité vědomí a nezvladatelné pudy (především sexuálními) – vesměs motivy typické pro menippský diskurs. „Tyto elementy mají podle Bachtina spíše strukturální než tematický význam, rozbíjejí epickou a tragickou jednotu člověka stejně jako jeho víru v identitu a příčiny, a ohlašují, že člověk ztratil svou totalitu, že už není totožný se sebou samým.“<sup>291</sup> V tom smyslu je třeba iracionální vize chápat ani ne tak jako surrealistický překlad nevědomí, ale v kontextu expresionistické estetiky barbarství jakožto prostředek nalezení a ztvárnění autentické (obnažené) duše pod vrstvami společenských úmluv a omezení, vyvolávajících onen pocit odcizení od světa, vyjádřený, jak Martin uvádí, zpravidla skrze scénérii noci, deště nebo mlhy, a především pak města jakožto symbolu mas „spících, či dokonce hromady mrtvých“.<sup>292</sup>

Prudký a samovolný nástup nových směrů (zpravidla bez teoretických platforem) do bulharského kulturního prostředí reflektuje snahu jedince nespokojeného, odcizeného přírodě a společnosti – a následně sobě samému – o dosažení pocitu propojení se samotnou iracionální živelností Bytí, společným prvopočátkem Bytí – prvotní celistvostí. V tom smyslu lidská bytost není chápána individualisticky – hledá se společný prazáklad, a sice skrze kubistické rozkládání lidského Já, vystoupení mimo

---

<sup>290</sup> Полянов, В. cit. dle Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 255: „Фантастичното, диаболичното [...] са резултат от позадълбочен анализ на човешките преживявания, които може да са из областта на подсъзнателното, неуловимото, онова, което често премълчаваме при общуването; [...] Оттук иде и фанастичното – оголената същност, толкова реална, че не може да не изглежда фантастична! Ако искате формулировка, бих казал: за научната фантастика се иска знание и въображение. За диаболичната – преживяване и анализ.“ [přel. Z. J.]

<sup>291</sup> Kristeva, J.: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, s. 25.

<sup>292</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, 75.



historickou konkrétnost či dadaistické stírání hranic mezi životem a uměním. Všechny tři tyto rysy jsou nejvíce rozpracovány Mutafovem.

Rozpad historického bytí vyostřuje katastrofické cítění. Tímto bulharští diabolisté – pravděpodobně i mimo prvotní záměr – aktualizují mýtus a kosmogonické chápání bytí, což však zpravidla není zřetelné v podobě jasně deklarovaných odkazů uvnitř jejich textů.

Snaha bourat existující řád se ve volbě motivů i v samotném jazyce projevuje opět v souladu s menippskou satirou tíhnutím „ke skandálnosti a excentričnosti“.<sup>293</sup> Některé příběhy „se odvíjejí v bordelech, ve zlodějských doupatech, v hospodách [...] uprostřed sexuálních orgií“.<sup>294</sup> V rovně jazyka matou čtenáře záludnými dvojsmyslnosti – využitím naturalistického a symbolického významu (plní reprezentativní i antirepresentativní funkci) zároveň. „Na zevšeobecnělé karnevalové scéně řeč paroduje a relativizuje sebe samu tím, že se zříká své role reprezentování,“<sup>295</sup> s čímž si pohrávají Mutafov a především Minkov v groteskním románu *Сърцето в картонената кутия* [Srdce v kartonové krabici], psaném ve spolupráci s Konstantinem Konstantinovem, který je vybudován na principu doslovné realizace metafor. Jazyk se v kontextu futuristického volání po vysvobození slov a provokací dadaistického nonsensu mění v další prostředek k vyproštění člověka ze spárů automatismů.

Avantgardní umění ve své nostalgii po kontinuitě přistupuje k symbolickému boření a novému budování vesmíru<sup>296</sup> – čemusi, co se v západoevropské kultuře praktikuje v tajných společnostech jako součást procesu zasvěcení nového člena, a co tedy bylo známo tvůrcům, kteří inspirovali bulharské diabolisty, nikoliv však již tak blízké bulharské kultuře. Je otázkou, zda byli autoři jako Minkov, Poljanov, Mutafov a Rajčev obeznámeni s okultním pozadím, nebo se ve svých intelektuálních snahách potřebovali přiblížit „výkvětu soudobé evropské mysli“ (jak to bývá zhusta interpretováno); případně se lze přiklánět i k variantě fascinace obrazy smrti a apokalypsy, které lidskou mysl odjakživa děsily i přitahovaly.

Ústřední místo v textech zaujímá právě základní archetypální strach ze smrti v jeho obměnách: jako strach z temnoty, samoty i uzavřených prostorů. K jejich navození diabolisté využívají přítomnost mrtvých, hřbitovní scenerie, postavy s upířskými rysy, ale i laboratoře jakožto místa, kde se experimentuje s lidskostí

---

<sup>293</sup> Kristeva, J.: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, s. 25–26.

<sup>294</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>295</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>296</sup> Елиаде, М.: *Търсенето*, с. 101.

(Minkov). „Napjatá emotivnost, někdy ve formě tragické grotesky, dosahuje přímého vyobrazení děsu. Propojováním neslučitelných věcí a jevů, neobvyklých vidin a hyperbol se pokouší dotknout se reálných obrysů věcí i se zlými silami ukrytými uvnitř těchto věcí, s apokalyptickou osudovostí jevů, nezávislých na člověku. A stejně jako v díle Kafky se reálná skutečnost proměňuje v symbol zlověstných zákonů tížících osud člověka.“<sup>297</sup>

„Všichni čtyři autoři bulharského *diabolismu* se vyhýbají vytváření magicko-fantastické světy: Neboť tyto by ve své neobvyklosti byly opět jen novou konzistentní realitou a vyvážily by destabilizovaný svět neznámými zákonitostmi magického.“<sup>298</sup> Místo toho volí každodenní prostředí, které čtenáře staví do role bezprostředního svědka nebo mu přímo umožňuje identifikovat se s postavami. „Jestliže je dílo tematicky zakotveno v minulosti nebo jestliže je přesyceno upíry a podobnými potvůrkami [...], ocitá se zase v panoptiku voskových figur, které mu jsou dokonale vzdáleny. Není proto náhodou, že se klasické horory odehrávají v prostředí, které je čtenáři známé nebo nějak blízké (někdy se dokonce přesně uvádí místo děje); v tom případě ani dobový odstup nevzbudí vždycky dojem, že jsou postavy a děje vnímateli naprosto vzdáleny.“<sup>299</sup>

„Ať si to uvědomují, či nikoliv, diabolisté naplňují určitou do té doby v naší literatuře neuspokojenou psychickou potřebu,“ domnívá se Ljudmila Sotjanova, „touhu po vzrušení, hlad po děsu, po emocích strachu, na který ve vyspělých evropských literaturách zareagovali romantikové již na konci 18. a na začátku 19. stol.“<sup>300</sup> Ve skutečnosti bulharští diabolisté nejsou vždy dostatečně schopní – a snad ani nechtějí – přímo vstupovat do hry s instinkty čtenáře, gradovat napětí a předtuchy pomocí náznaků

---

<sup>297</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 223-224: „Напрегната емоционалност, понякога под формата на трагична гротеска, достига до прякото изображение на ужаса. Свързането на несъпоставими неща и явления, необикновени видения и хиперболи се стремят да докоснат реалните очертания на вещите със скритите в тях зловещи сили, с апокалиптичността на съдбоноснит явления , независещи от човека. И както в творчеството на Кафка реалната действителност се превръща в символ на зловещи закони , тегнещи над съдбата над човека.“ [přel. Z. J.]

<sup>298</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, s. 216: „[...] alle vier Autoren des bulgarischen Diabolismus es vermeiden, magisch-phantastische Welten zu instalieren: Denn diese würden in ihrer Fremdartigkeit wiederum nur eine neue konsistence Wirklichkeit konstituieren und die destabilisierte Welt durch die unbekanntes Gesetzmäßigkeit des Magischen ausbalancieren.“

<sup>299</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 208.

<sup>300</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм. Щрихи към поетиката му* In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 40: „Осъзнавайки го или не, диаболците идат да задоволят една неудоволетворена до тях от литературата ни психическа потребност – глада по силни усещания, апетита за ужаси, за страхови емоции, на който в развитите европейски литератури още в края на XVIII и в началото XIX век са са отговорили романтиците.“ [přel. Z. J.]

a indicií.<sup>301</sup> Často nad *terrorem* převládají popisnost zrudnosti (*horror*) v podobě rozkládajícího se těla (kontrastu mezi krásou živého a ošklivostí mrtvého) či fyzického násilí. Často se jen snaží ušít příběh, či spíše etudu, na míru filozofickým myšlenkám. Dojem, že se jedná o cosi strašného, se často utváří pomocí vtíravě se opakujících frází, které skutečnosti popisují jako „strašné“, „děsivé“, „hrozné“, „hrůzyplné“. Případně naznačují, že se má stát cosi neobvyklého, co naruší běžný chod věcí, kladením důrazu na to, že se určité situace pravidelně opakují. Strašidelné v romantickém slova smyslu zcela chybí. Ve zkoumání neuvěřitelného, neuchopitelného, tajemného a temných stránek lidské přirozenosti převládá rozum, což se nutně nevyklučuje s romantismem, vezmeme-li v potaz některé texty Poea i Hoffmanna. Diabolické je zkrátka racionalizováno, přičemž každý ze čtveřice spisovatelů má své specifické demony, ať jsou to ubíhající čas a bezduchost u Minkova a Mutafova, nebo patologická deformace vědomí a erotika u Poljanova a Rajčeva.<sup>302</sup>

Bulharští diabolisté uspokojují – z hlediska umělecké kvality a originality někdy více, jindy méně úspěšně – vlastní touhu po novátorství a nahlédnutí na jevy z nečekané a nezvyklé strany. Ve svém čerstvě nabytém (sebe)vědomí daném emancipací umělce od problémů národa se značně vzdalují od pragmatické funkce umění a nechávají se unášet svobodou poetického diskursu jakožto jediného unikajícího zákonům a zákazům.<sup>303</sup> Tento prožitek však „není katarzní: je svátkem krutosti a také politickým aktem“.<sup>304</sup> A v duchu typického menippejského diskursu je komický a tragický zároveň.

---

<sup>301</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 209.

<sup>302</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, s. 254: „Bezeichnet Ediv Sugarev bei Minkov die vergehende Zeit, bei Poljanov und Rajčev die pathologische Deformation des Bewusstseins und des Ertotischen als ‚Dämon‘.“

<sup>303</sup> Kristeva, J.: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, s. 13.

<sup>304</sup> *Ibidem*, s. 27.

## 3.2. Svetoslav Minkov. Hrůzný smích

### 3.2.1. Podoby fantastické grotesky v Minkovově próze

Z řady bulharských „diabolistů“ je Svetoslav Minkov (1902–1966) tím autorem, který se setkává s nejpříznivější recepcí – obzvláště v souvislosti s pozdějšími sborníky *Автомати. Невероятни разкази* ([Automaty. Neuvěřitelné příběhy], 1932), *Дамата с рентгеновите очи* ([Dáma s rentgenovými očima], 1934), *Разкази в таралежова кожа* ([Povídky v ježčí kůži], 1935), a to jak v době meziválečné, tak i ze strany socialistické kritiky, která se zaměřuje především na autorovy pozdější satirické antiutopie. Ty snadno interpretuje jako kritiku konzumní buržoazní společnosti a umožňuje badatelům další práci s Minkovovými texty.

Rozalija Likova již v polovině šedesátých let připouští větší množství možných analýz Minkovova díla: „Psát o Svetoslavu Minkovovi znamená žít s pocitem, že jsi vynechal a zapomněl na něco důležitého, že příklady, které jsi poskytl k podpoře jednoho či jiného tvrzení ná nejsou těmi nejtypičtějšími, že jsi nevyčerpal otázku autorova brilantního humoru, vynalézavosti jeho ironie, jeho estetických názorů, celkové komplexnosti a různorodosti jeho satirických postupů. Jelikož tě každá povídka, každá pasáž, jež je plodem dlouhé, úmorné práce, nutí zamyslet se, vzniká dojem, že nemůže být vyčerpán jedinou obecnou formulací.“<sup>305</sup> Ačkoliv Likova označuje Minkovovy rané práce za nevýrazné, autorovi přiznává již v tuto chvíli schopnost zachytit temné lidské nálady a pocit osamění. Podstatu Minkovova „*diabolismu*“ pak vidí především v jeho skepticizmu. Strašidelné vidiny a nespoutané hry jeho imaginace dle ní přidávají povídkám jisté psychologické zabarvení. „V řadě případů se smutná pesimistická filozofie autora prolíná s přesností uměleckého výrazu, který z věcí dostává pravdivé tóny.“<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Likova, P.: *Българската белетристика между двете войни*, s. 378: „Да пишеш за Светослав Минков, това означава да живееш с чувството, че нещо важно си пропуснал и забравил, че примерите, които си дал в подкрепа на едно или друго положение, не са най-характерните, че не си изчерпал докрай въпроса за блестящия хумор на писателя, за изобретателството на неговата ирония, за неговите естетически възгледи, за цялата сложност и многообразие на неговите сатирични похвати. Защото всеки разказ, всеки пасаж, плод на дълга, уморителна работа те кара да се замисляш, създава чувството, че не може да бъде изчерпан с една най-обща формулировка.“ [přel. Z. J.]

<sup>306</sup> *Ibidem*, s. 378: „В много случаи тъжната песимистична философия на автора се преплита с точност на художествения израз, който вади верни тонове от нещата.“ [přel. Z. J.]

Tyto schopnosti spisovateli přiznává také kritik a mluvčí skupiny *Стрелец* Konstantin Gălăbov, který ve své recenzi ke sbírce *Огнената птица* ([Pták ohnivák], 1927) hodnotí Minkovovy „halucinace“ jako prostředek ztvárnění psychických stavů i jako snahu zabavit oko určitým scénickou výzdobou.<sup>307</sup> Uznává přitom, že detailní popis scény je ve fantastice nezbytně nutný, a jako příklad uvádí Hoffmannovu novelu *Zlatý kořenáč*. Jakožto vůdčí osobnosti skupiny *Стрелец* (viz 2. 9. „Rodné“ versus „cizí“) kritizuje Minkovova za přebírání cizích vzorů, především od současných německých autorů, patrné především v povídce *Часовник* ([Hodiny], 1924), namísto inspirace bulharským folklórem, který je sám o sobě nanejvýš fantastický. Právě tato skutečnost dle Gălabova je důvodem, proč z Minkovovy beletrie vyzařuje určitý chlad. Zajímavým faktem je, že v se v témže roce (1927) Minkov, který byl členem stejné skupiny, na určitou dobu skutečně uchýlil k čerpání motivů z bulharských pověr v povídkách *Съновникът* ([Snář], 1927), *Върколак* ([Vlkodlak], 1927) *Устрел* ([Upír], 1928), *Таласъм* ([Zlý duch], 1930 – později povídku přejmenoval na *Нечиста сила* [Nečistá síla]), *Черната кокошка* ([Černá slepice], 1931), *Ужасът* ([Děs], 1931), *Гост* ([Host], 1931). V těchto povídkách se mění i podoba samotného „démona“. Jestliže je v jiných raných pracích neviditelný, v těchto folklorně laděných povídkách se jeho iracionální podstata zhmotňuje v postavách známých z lidové démonologie, aby se později opět převtělil – tentokrát do neuchopitelného zhoubného mechanismu, vládnoucího technické urbanizující se civilizaci, v níž je standardní člověk-dav ztročen vlastními vědeckými objevy.

Poslední nastíněné téma bylo v danou chvíli v bulharské společnosti vmódě. „Naplnili jsme města továrnami a ty jako by si člověka podmanily svou studenou metodičností, jako by v něm zabily jeho obyčejný tvůrčí zápal a přání uchovat svou individualitu,“ napsal v roce 1923 bulharský výtvarník Sirak Skitnik, další člen hnutí *Родно изкуство*, ve svém článku *Тайната на примитива* [Tajemství primitiva]. „То до живота přineslo lhostejnost, stádovost a průměrnost, do umění – průmyslovost; jak život, tak i umění se přiblížily ke klišovitosti.“<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> Burneva, N.: *Auf Meyrinkschen Spuren in den frühen Erzählungen von Svetoslav Minkov* [on-line; cit. 26. 11. 1999], <http://www.inst.at/trans/7Nr/burneva7.htm>, In: *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7 Nr, 1999.

<sup>308</sup> Стефанов, В: *Разказвачът на модерните времена*, с. 18: „Ние напълнихме градовете с фабрики и те сякаш покориша човека със своята безстрашна методичност, сякаш убиха у него обикновения творчески порив и желание да запази своя индивидуалитет. В живота туй донесе безразличие, стадност и посредственост, в изкуството – индустрия: и живота и изкуството се приближиха към клишето.“

Tento přechod již mapuje vývoj soudobé evropské literatury. „Jestliže v období dekadence a především po první světové válce do roku 1925 převládá propojení groteskního s iracionalismem,“ upozorňuje Cvetanka Atanasova, „tak od třicátých let se groteskno prosazuje především a nejúspěšněji v intelektuální literatuře autorů, jako jsou Čapek, T. Mann, Brecht nebo Dürrenmatt.“<sup>309</sup> Směr, kterým se Minkov ve svých pozdější satirické fantastice ubírá, neodporuje zařazení Minkova mezi jmenované autory. V užším kontextu nacházíme souvislosti především s Čapkem, a sice v budování univerzálního satirického modelu urbanizující se technokratické společnosti i v parodování vědeckých hypotéz dovedených až k absurdnu. Minkovovým tématem se stávají ztráta identity, automatizované, klišovitě myšlení lidského davu, jinými slovy „dehumanizační jevy současné technické civilizace.“<sup>310</sup> „Svetoslav Minkov hledá strašidelné v jednom z aspektů modernosti – zpředmětnění člověka a oživení věci.“<sup>311</sup> Impulzy pro zpracování těchto témat lze spatřovat však nejen v soudobých jevech, ale i v díle E. T. A. Hoffmanna, jehož povídky Minkov překládal – především v povídkách *Automaty* (1814) a *Pískář* (1815). Zřejmě není náhoda, že první sbírka povídek věnována tomuto tématu nese právě název *Автомату*.

Objektem stávající práce jsou však rané Minkovy texty, jejichž úlohu starší recenzenti a kritici často podceňují, neboť je považují za „napodobující cizí vzory, nesouvisějící s jeho zralou tvorbou.“<sup>312</sup> „Je známo, že sám autor se snažil vymazat vzpomínku na raného Svetoslava Minkova, určuje si za své datum narození jakožto umělce rok 1928, kdy je poprvé zveřejněna jeho povídka ‚Американското Яйце‘ [Americké vejce]. A když mu přes jeho nevoli připomenou jeho záliby z mládí, vyjadřuje se k nim nepřívětivě, ‚výsměšně‘.“<sup>313</sup> Jak podotýká Atanasova, zapomíná se, že základní principy práce s groteskou, ale i ideje ztráty lidské identity a bezmoci

<sup>309</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Миков и диаволизъмът*, In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, с. 84: „Ако в периода на декаданса и особено след Първата световна война до 1925 г. преобладава връзката на гротескното с ирационализма, то от 30-те години насам гротескното се налага предимно и най-успешно в интелектуалната и рационалистична литература (Чапек, Т. Ман, Брехт, Дюренмат).“ [přel. Z. J.]

<sup>310</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Миков и диаволизъмът*, In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, с.: дехуманизиращите явления на съвременната техническа цивилизация.“ [přel. Z. J.]

<sup>311</sup> Николов, Е.: *Човекът-машина в разказа на Светослав Минков ‚Човекът, който дойде от Америка‘*, In: *Литературен клуб*, [on-line; cit. 2. 12. 2002], <http://www.litclub.bg/library/nbpr/emonik/machine.htm>: „Светослав Минков търси страшното в един от аспектите на модерността - предметяване на човека и оживяване на вещта.“ [přel. Z. J.]

<sup>312</sup> Ibidem, с. 79: „подражателни, несвързани със зрелото му творчество и затова незаслужаващи внимание“ [přel. Z. J.]

<sup>313</sup> Ibidem, с. 79: „Известно е, че и самият автор е гледал да заличи спомена за ранния Светослав Минков, поставяйки рождената си дата на творец през 1928 г., когато е публикуван за първи път разказът му ‚Американското яйце‘. А ако въпреки неговото нежелание му напомнят за увлеченията на младостта, той се изказва за тях неблагоприятно, ‚с насмешка‘.“ [přel. Z. J.]

člověka – ať již podléhajících moci iracionálních sil i výtvorů své vlastní mysli (jak je tomu v pozdějších textech), anebo neoromantické stylizace konce světa – autor rozpracovává již ve svém diabolistickém období. „Jeho díla jsou prostoupena strachem ze smrti, což je vlastně strach ze života, mysticismem, iracionalismem, nedůvěrou v síly člověka.“<sup>314</sup>

Ostřejší je ve své kritice k Minkovovy snahy o vystoupení „ze sféry tradičního, známého“<sup>315</sup> a jeho vzpouře „proti věcem zavedeným“<sup>316</sup> spisovatel Nikolaj Rajnov, který se v roce 1922 v časopise *Златорог* ve své recenzi na Minkovův první sborník *Синята хризантема* ([Modrá chryzantéma], 1922) vysmívá autorovým pokusům strašit čtenáře. Takový je podle něj účinek toho, když se nepravděpodobné povídky ve stylu H. H. Ewerse a E. A. Poea servírují v „rozředěné bulharské omáčce“.<sup>317</sup>

Kritici shodně vnímají Minkovovy grotesky jako cosi cizího a podivného. Minkov skutečně pečlivě studoval zahraniční autory. Četl Goetheho, Heineho, Nietzscheho, v té době v Bulharsku módního Ibsena, stejně jako ruské klasiky a prokleté básníky. Překládal Edgara Allana Poea, Gustava Meyrinka, Antona Pavloviče Čechova, Emila Ludwiga aj. Také Poeova báseň *Havran* patřila k jeho oblíbeným a její titul se i kvůli Minkovovým havranově černým vlasům stal již na střední škole jeho přezdívkou. Spisovatel strávil delší čas v zahraničí, především v německy mluvících zemích. Přerušil studium na střední škole a rok byl kadetem na vojenské škole ve Weißkirchenu v Rakousku-Uhersku. Po dokončení svého vysokoškolského vzdělání v oboru slavistika na Sofijské univerzitě sv. Klimenta Ochridského odjel na rok studovat na Obchodně-hospodářské akademii v Mnichově. Během svých cest se osobně setkal se Stefanem Zweigem, Gustavem Meyrinkem či Karlem Čapkem. Jeho tvorbu však očividně poznamenali především němečtí mistři hrůzostrašné grotesky, a to jak z hlediska idejí a motivů, tak i po stránce formální.

Ognjan Saparev ve svém úvodu ke sbírce bulharské diabolistické prózy *Игра на сенките* ([Hra stínů], 1983) německý vliv nepovažuje za dominantní. Podle něj se v díle Svetoslava Minkova podhodnocuje vliv Edgara Allana Poea a nadhodnocuje role Gustava Meyrinka. „Skutečně,“ píše Saparev, „Minkov překládá tři jeho knihy

---

<sup>314</sup> Ibidem, s. 83: „Творбите му са изпълнени със страх от смъртта, което всъщност е страх от живота, с мистицизъм, ирационализъм, с безверие в силите на човека.“ [přel. Z. J.]

<sup>315</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете войни*, с. 346: „от сферата на традиционното и познатото“ [přel. Z. J.]

<sup>316</sup> Ibidem, s. 346: „бунт срещу установеното“ [přel. Z. J.]

<sup>317</sup> Райнов, Н.: *Синята Хризантема*, In: *Златорог*, 1922, кн. 9, с. 627: „необикновените разкази на Едгар По и Еверса, сервирани в разреден нащенски соус.“ [přel. Z. J.]

(„Golem“, 1926; „Kardinál Napellus“, 1927 [výběr ze sborníků *Des deutschen Spießers Wunderhorn* a *Fledermäuse – Z. J.*]; „Bílý dominikán“, 1931), udržuje osobní korespondenci a vyjadřuje svůj obdiv k „mágovi Gustavu Meyrinkovi“. Pomineme-li fakt, že román „Golem“ je skutečně významným groteskním dílem *diabolismu*, není těžké spatřit, že povaha obou spisovatelů je příliš odlišná. Ironie a novinářské triky E. Poea (například pseudodokumentární mystifikace se jmény a objevy) mají k manýře S. Minkova blíž.<sup>318</sup> Také spektrum Poeových hrůzostrašných grotesek zahrnuje obdobně široké rozpětí povídek „od filozofické alegorie přes psychologický horor až k monstrózním nebo absurdním výplodům techniky.“<sup>319</sup>

Avšak kolem roku 1925 bulharský spisovatel přechází od Poeovy groteskní koncepce k ezoterické koncepci Gustava Meyrinka. Saparev si navíc neuvědomuje širšího tematického rozpětí také Meyrinkovy prózy, ani skutečnost, že sám Meyrink se také učil od Poea. V časopise *Simplicissimus* rakouský spisovatel publikoval satirické povídky, které jsou výsměchem zástupcům různých povolání včetně vědců a lékařů a které pohoršují německé měšťáctví jak svou anti-nacionalistickou satirou, tak i hororovostí ve stylu Edgara Allana Poea, zachovávající si přitom zpravidla jistý ironický, někdy až sardonický odstup. V některých z nich obdobně jako slavný Američan i Meyrink propojuje prvky vědecké fantastiky a hororu a píše například o experimentech s lidmi a umělými orgány. Tato témata se později objevují i u Minkova v jeho post-diabolistických povídkách jako *Дамата с рентгеновите очи*, *Маймунска младост*, *Лунатин! Лунатин! Лунатин!*, *Водородният господин и кислородното момиче* [Vodíkový pán a kyslíková dívka, 1932]. Německý badatel Thomas Martin ve své monografii *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934* dokonce vyjadřuje názor, že bez znalosti povídek z *Des deutschen Spießers Wunderhorn*, v nichž je právě patrný vliv Poea, ale i tradice hoffmannovské satirické fantastiky a v nichž se mísí nadpřirozeno se studiem okultních věd a burleskním humorem, si lze Minkovovu satiru jen stěží představit.<sup>320</sup>

<sup>318</sup> Сапарев, О.: *Българската диаболчна фантастика*, [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata\\_diabolichna\\_fantastika](http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata_diabolichna_fantastika), In: *Игра на сенките*,: „Влиянието на Едгар По върху Св. Минков се подценява, докато това на Г. Майринк се надценява. Наистина Минков превежда три негови книги („Голем“, 1926; „Кардинал Напелус“, 1927; „Белият кардинал“, 1931), поддържа лична кореспонденция и се изказва с възхищение за „мага Густав Майринк“. Като оставим настрана факта, че романът „Голем“ е едно наистина значително гротескно произведение на диаболизма, не е трудно да видим, че натюрелът на двамата писатели е твърде различен. Иронията и вестникарските хватки на Е. По са по-близки до маниера на Св. Минков (например псевдодокументалната мистификация с имена и открития).“ [přel. Z. J.]

<sup>319</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 152.

<sup>320</sup> Ibidem, s. 186.



Bulharští badatelé vnímají Meyrinka především v souvislosti s okultismem, nikoliv však sociálním a psychologickým aspektem jeho textů (nejexplicitnější v *Zelené tváři* a pak i v *Andělu západního okna*). Sám Minkov přitom neskrýval svůj zájem o okultní fenomény, především fascinaci učením Hermea Trismegista a okultisty – Paracelsem, Elifasem Lévim a dalšími. Také vášnivě Meyrinka hájí ve své reakci na recenzi kritika Dimitra Šišmanova: „Gustav Meyrink připomíná onoho starobylého mudrce, jehož život je uzavřen do neklidné faustovské touhy... Meyrinkovy romány jsou obřadními knihami magie, mystických zjevení a náměsíčných rozjímání, strašidelných zrcadel nočních můr, v nichž hoří mnohotvárné proměny d'ábla a archanděla.“<sup>321</sup>

Podle Martina je v Minkovově próze přeceňována spíše role kabbaly a rosekruciánství. „Je však nepochybné, že na Minkova udělalo mimořádný dojem literární zpracování mystické dimenze bytí u Meyrinka. Lexikální ozvěny v ‚Az и непознатият‘ [Já a neznámý, 1926 ], ‚Полунощна история‘ [Půlnoční příběh, 1928] a ‚Заклучени‘ [Uvěznění, 1928] poukazují však jen na Minkovovu skepsi vůči možnosti překonat smutný pozemský život přestupem k ezotericky koncipované, duchovní realitě. Minkov se nenechává přesvědčit Meyrinkovou vírou v existenci duchovního světa, ačkoliv je touto myšlenkou fascinován.“<sup>322</sup>

Minkov spíše podobně jako E. T. A. Hoffmann mystické vyvrací vyzdvižením reálných příčin mystických vidin a skutečností, jež působí až ironicky. „V rozporuplném Hoffmannově díle, v němž mystické a děsivé existují vedle sebe v talentované a nelitostné satíře německého měšťáctví [...] kousek oné bolestné touze po lidské romantice, která prochází jako hlavní motiv povídkou ‚Стъклена гора‘ ([Skleněný les], 1931)<sup>323</sup> Skleněný les je situován kamsi na konec světa<sup>324</sup>, avšak

---

<sup>321</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното*, с. 96: „Густав Майринк ни напомня оня древен мъдрец, чийто живот е затворен в тревожния копнеж на Фауст... Романите на Майринк са требници на магията, мистичните откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни, кошмарни огледала, в които горят многообразните преobraжения на дявола и архангела.“ [přel. Z. J.]

<sup>322</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 185: „Unzweifelhaft ist jedoch, dass Minkov der literarischen Gestaltung einer mystischen Dimension des Daseins bei Meyrink außerordentlich beeindruckt war. Die lexikalische Anklänge in ‚Az и непознатият‘, ‚Полунощна история‘ und ‚Заклучени‘ zeigen jedoch nur Minkovs Skepsis gegenüber der Möglichkeit das traurige Disseits durch den Übertritt in eine esoterisch verfaßte, geistige Wirklichkeit zu überwinden. Minkov last sich vom Glauben Meyrinks an die Existenz der geistigen Welt nicht überzeugen, obgleich ihn der Gedanke daran fasziniert.“ [přel. Z. J.]

<sup>323</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете войни*, с. 351: „В противречивото творчество на Хофман [...] мистичното и ужасното съжителстват в талантлива и безпощадна сатира над немското бюргерство [...] ще открием част от оная болка за човешка романтика, която ще премине като основен мотив в ‚Стъклена гора‘.“ [přel. Z. J.]

moderní ekonomicky orientovaná společnost jej vykácí a udělá z něj slepičí farmu. Fantastické, podivuhodné se mění v triviální – ne bez lítosti autora. Jedná se o průvodní jev racionálního vědeckého chápání světa, jež již o sto let dřív zpracovává Keats ve své baladě *Lamia*, která zpracovává dilema, zda žít šťastně v lásce, nebo uznat pravdu. V novém světě již není místo pro vědecky neprokazatelné jevy.<sup>325</sup> Strašidlo z povídky *Къщата при последния фенер* ([Dům u poslední lucerny], 1931), které není schopno přesvědčit matematika o své existenci, na konci povídky spáchá sebevraždu. Matematik odmítá přijmout skutečnost jen proto, že neodpovídá žádné vědecké formuli – na stole přitom vedle něj leží kniha, které Minkov dává název ironizující a absurdizující veškeré vědecké snažení:

„vědec se v návalu neovladatelného hněvu naježí, popadne tlustospis s titulem *Iracionální a transcendentní čísla* a vši silou jím hodí po té příšeře...“<sup>326</sup>

Milena Caneva v této povídce vidí analogii s Wildovým *Strašidlem cantervillským*. „Zde již zbledne tvář v tvář strašidelnému zjevení nikoli člověk, ale sám tajemný přízrak je bezmocný a ubohý tvář v tvář klidné jistotě lidské mysli.“<sup>327</sup>

Jenže tato interpretace je poněkud jednostranná. Důmyslná Minkovova satira je spíše dvojsečná – je namířena jednak proti mystice, jednak proti absolutizaci pozitivistického ideálu o vědě a znalostech.

V pozdějších povídkách je pak věda přímo demonizována, neboť je vnímána jako prostředek k výdělku a standardizaci člověka s nedohlednými důsledky (*Дамата с рентгеновите очи*, *Водородният господин и кислородното момиче*, *Маймунска младост* ([Оричи mládí], 1932), *Една възможна утопия* ([Jedna pravděpodobná utopie], 1933).

---

<sup>324</sup> Минков, С.: *Стъклена гора*, In: *Къщата при последния фенер*, с. 81: „някъде накрай света, отвъд моретата и планините.“ [přel. Z. J.]

<sup>325</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 156: „Das Gespenst wird aus der Wirklichkeit hinausgedrängt, denn es vernag seine Existenz gegenüber der modernen Naturwissenschaft, vertreten durch einen Mathematiker keineswegs zum wissenschaftlichen Beweis für die Nichtexistenz von Geistern befähigt.“ [přel. Z. J.]

<sup>326</sup> Минков, С.: *Къщата при последния фенер*, In: *Къщата при последния фенер*, с. 15: „ученият настръхва в припадъка на неукротим гняв, грабва от масата една тежка книга под надслов ‚Ирационални и трансцендентни числа‘ и я запраща с всичка сила върху чудовището.“ [přel. Z. J.]

<sup>327</sup> Цанева, М.: *Светослав Минков*, с. 16: „Тук вече не човекът бледнее пред призрачно видение, а самият тайнствен призрак е безпомощен и жалък пред спокойната увереност на човешкия разум.“ [přel. Z. J.]

e možná opodstatněnější hledat souvislosti opět spíše s Meyrinkovým dílem. Mezi jeho materiály, otištěnými v *Simplicissimu*, nalezneme právě i tzv. *Schauergeschichten* [Hrůzostrašné příběhy – Z. J.], jejichž iracionální děj má šokovat ty, kdo slepě důvěřují jen tomu, co je vědecky dokázáno. Groteska se tak ve sborníku *Къщата при последния фенер* ([Dům u poslední lucerny], 1929) ubírá opačným směrem – k narušení běžného řádu nedochází tím, že do každodenního světa vtrhává fantastično nebo zázračno, ale že je zázračný svět porušen ratiem. Obecně se soudí, že Minkov stejnojmennou povídkou uzavírá své *diabolistické* období. Jak uvádí Valeri Stefanov, Minkov postupně opouští „tradiční příbytky strachu, obsazené ‚učitelem‘ Gustavem Meyrinkem“.<sup>328</sup>

Text také dostal název s významným symbolickým nábojem – jmenuje se podle malého dřevěného (dnes již neexistujícího) domu u Starnbergského jezera poblíž Mnichova, do kterého se Meyrink nastěhoval po roce 1911 a který pojmenoval *U poslední lucerny* – coby vzpomínku na Prahu a odkaz k příběhu románu *Golem*: „V jedné staré pověsti se totiž říká, že nahoře ve Zlaté uličce stojí dům, který se objeví jen za mlhy a uvidí ho jenom ‚nedělníka‘. Lidé to tam nazývají ‚Zed‘ u poslední lucerny‘. Kdo tam přijde ve dne, vidí jen velký šedivý balvan [...]. Pod tím kamenem, vypráví se, leží ohromný poklad. Ten kámen tam položil řád ‚Asijských bratří‘, kteří prý založili Prahu, jako základ domu, který bude jednou při zániku světa obývat člověk – přesněji řečeno hermafrodit –, stvoření, jež je sloučením muže a ženy.“<sup>329</sup> V domě, symbolizujícím poslední útočiště duchovního bytí, se dle Martina Meyrink s Minkovem museli v letech 1922–1923 minimálně jednou setkat. Kromě toho si také dopisovali.

### 3.2.2. Smích a děs

Bulharské kritice se zpravidla nedaří odlišit přebírání dekorativních prvků – především při utváření mystické atmosféry – od přebírání samotných formálních principů grotesky. Martin oproti tomu jasně vidí, že se ezoterický element projevuje spíše „přítomností lexikálních signálů nežli ve ztvárnění ezoterických konceptů“.<sup>330</sup> Ty

<sup>328</sup> Стефанов, В.: *Писателят на „модерните времена“* In: *Къщата при последния фенер*, София, 2003, s. 13: „традиционни обиталища на страха, заети от ‚учителя‘ Густав Майринк“ [přel. Z. J.]

<sup>329</sup> Meyrink, G.: *Golem*. Přel. E. Pátková, Praha 1971 s. 171.

<sup>330</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 123: „Das esoterische Element manifestiert sich bei Minkov mehr in der Präsenz lexikalischer

již na začátku třicátých let z Minkovovy tvorby zcela mizí. Narativní funkci motivů *smíchu* a *hrůzy* oproti tomu badatel vidí jako konstantu – jako postup, který přestál veškeré proměny Minkovova chápání fantastična.<sup>331</sup> Smích začíná nabývat na síle ve třicátých letech, kdy Minkov začíná v satirickém stylu E. T. A. Hoffmanna parodizovat nabubřelý patriotický a pseudovědecký jazyk a rozmlouvat se čtenářem, „při čemž autorovy zповědi provází ironický úsměv, falešný vážný tón, kterým spisovatel mluví o věcech nemožných nebo i o samotném syžetu, a zdánlivá lehkost, kterou se dotýká společenských neduhů.“<sup>332</sup>

Souběžně s čistě trmatickými shodami lze v Minkovově díle pozorovat také principy práce s narativem analogické s Hoffmannovými, např. využívání motivu pronikání do cizích mozků a myšlenek, a to pomocí speciální čočky v Hoffmanově povídce *Mistr Blecha* a po zkrášlující operaci hlavní postavy z povídky *Дамата с рентгеновите очи*. Na druhé straně je tu shoda v práci s principy grotesky, a to nejen v zájmu o věci mimořádné a absurdní – autor jevy neobvyklé a ojedinělé představuje jako obecné, což Atanasova považuje za specifikum Ewersovy prózy<sup>333</sup> –, ale především v propojování aspektu strašidelného s humoristickým. I Karl Hans Strobl v předmluvě k povídkovému souboru *Das unheimliche Buch* (1914), který sepsal v roce 1913, uvedl, že humor a děs jsou dětmi stejné matky – fantazie. Humor ani děs se nespokojuje s fakty, nedůvěřuje racionální stavbě světa. Oba přitom transformují a stylizují svět. Strobl poukazuje na jejich propojování právě na příkladech Hoffmannových a Poeových povídek. Z tohoto spojení vzniká zlý smích, podobný podle Strobla tomu, jaký ve výtvarném umění nacházíme v dílech Hieronyma Bosche a Pietera Brueghela.

Martin se tomuto tématu v Minkovově próze věnuje podrobně a hledá proměny vzájemného vztahu mezi smíchem a hrůzou ve dvacátých a ve třicátých letech.

---

Signale als in der Darstellung esoterischer Konzepte.“ – 123 „Das esoterische Element manifestiert sich bei Minkov mehr in der Präsenz lexikalischer Signale als in der Darstellung esoterischer Konzepte.“ [přel. Z. J.]

<sup>331</sup> Ibidem, S. 120

<sup>332</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете войни*, с. 351: „Редица сатирични похвати на Хофман като пародизирани на надут патриотичния и псевдонаучен език на сатиричните герои, разговор на автор или герой с читателя, при което ироничната усмивка съпътства признанията на автора, мнимо сериозния тон, с който писателят говори за небивалици или за самия сюжет, привидната лекота, с които се засягат обществени недъзи, напомнят за безспорното школуване на Св. Минков при подобни автори.“ [přel. Z. J.]

<sup>333</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Миков и диаволизмът*, In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, с. 83: „Гротескното (в духа на романтичната гротеска) е присъщо на Еверс – в интереса към изключителното, абсурдното, в преувеличаването на единичното и необичайно явление до общоприсъщо.“ [přel. Z. J.]

V prvním období, v rámci kterého uvádí jako příklady na prvním místě povídky *Sérénade mélancholique* (1922), *Малвина* (1922) a *Синята хризантема* (1922) a vzdáleněji *Осем секунди* ([Osm vteřin], 1923), *Пантомима* [Pantomima, 1923], *Часовник* ([Hodiny], 1924), *Санаториума* ([Sanatorium], 1925), *Възкресение* ([Vzkříšení], 1925), *Човекът в нощта* ([Člověk v noci], 1927) a *Игра* ([Hra], 1928), dělí postavy na vyděšené a děsíci, jež vládnu oním zlým smíchem. Vyděšení jsou pak ti, z jejichž pohledu je příběh vyprávěn: ti, kteří si uvědomují své ohrožené postavení ve světě. V jistém smyslu je právě existenciální hrůza, kterou Minkovovi hrdinové prožívají, větší než u hrdinů Meyrinkových, ačkoliv bulharský spisovatel v textové rovině není schopen stupňovat napětí postupným odhalováním podivných okolností. Minkov je vlastně pesimističtější, neboť Minkovy postavy na rozdíl od Meyrinkových postav nenacházejí v okultu naději, která by je zbavila strachu z duchovní i materiální konečnosti jejich bytí.<sup>334</sup> Výsměch smrti skrze mrtvé a umírající je v tom smyslu u Minkova děsivější.

Vysněná, zaživa však hlavní postavou nikdy nespátraná mladá houslistka ze *Sérénade mélancholique* panna Paola je ve své smrti ztělesněním hrůzy a děsivého úšklebku. Žena, jejíž hru každý den slýchal a které skládal básně, vyvolává ve vyprávěči výkřik údesu – v okamžiku, kdy ji spatří v rakvi:

„Viděl jsem onu zohyzenou tvář, ona zkřivená ústa, zahryzlá ve vítězném úsměvu.“<sup>335</sup>

Podobně se směje i mrtvý malíř ikon z povídky *Възкресение*:

„Tato zešedivělá tvář, ty zakouslé rty a sotva viditelný jízlivý úsměv, schovaný mezi nimi [...] Malíř ikon se smál. Temným, satanským smíchem.“<sup>336</sup>

Hrozivý úsměv nechybí ani v popisu ďábla v povídce *В ноктите на Луцифер*. *Писмо от оня свят* ([V drápech Lucifera. Dopis z onoho světa], 1925):

---

<sup>334</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 172.

<sup>335</sup> Минков, С.: *Sérénade mélancholique* In: *Синята хризантема*, с. 21: „Видях онова обезобразено лице, онази изкривена уста, прехапана в тържествуваща усмивка.“ [přel. Z. J.]

<sup>336</sup> Минков, С.: *Възкресение* In: *Хиперион*, 1925, kn. 8, с. 382–383: „Това посивяло лице, тия прехапани устни и едва видима ядовита усмивка, скрита между тях [...]. Иконописецът се смееше. Тъмен, сатанински смях.“ [přel. Z. J.]

„Jeho ohyzdná tvář byla zastydlá v grimase zlomyslného smíchu.“<sup>337</sup>

V *Синята хризантема* smích mrtvého druha Večera slyší jeho dva kamarádi, kteří jej podvedli v hazardní hře a nepřímo se stali příčinou jeho smrti:

„... zdálo se mi, že jsem ten smích již někdy slyšel [...] v mých uších se opět ozval smích Večera.“<sup>338</sup>

Smrt se člověku vysmívá také v povídce *Часовник*, v níž se zastavuje čas:

„Ručičky upadly a ciferník na mě vycenil zuby v mrazivém úsměvu lebky.“<sup>339</sup>

V *Човекът в нощта* hrdinu v pustém domě vyděsí smích. Vzápětí zjistí, že jej vydával papoušek s nažloutlým zeleným peřím. V *Игра* se nevinně směje malé dítě, hrající si s lebkou na hřbitově.

Smích v tomto období Martin interpretuje jako podpůrný prostředek k vyvolání pocitu děsu. Ve třicátých letech je pak spíše zastoupen ironií v samotném textu, výsměchem nad směrem, jímž se společnost ubírá:

„Na místě zchátralých tureckých domečků se usmívaly kulovité a kubické vily, zrozené z geometrické fantazie nové architektury.“<sup>340</sup>

Takový je svět *Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...*, ve kterém se romantika prodává v tabletách, do kterých je ždímán Měsíc coby mizející romantický symbol, a romantické starší domy ustupují neosobním geometrickým tvarům. Satira je tak zcela zřejmě namířena jak na přesládlou romantiku, tak i na pragmatickou moderní

---

<sup>337</sup> Минков, С.: *В ноктите на Луцифер. Писмо от оня свят*, In: Хиперион, 1925, кн. 4, с. 181: „Грозното му лице бе застинало в гримасата на злораден смях“ [přel. Z. J.]

<sup>338</sup> Минков, С.: *Синята хризантема* In: *Синята хризантема*, с. 8: „... стори ми се, че този смях съм чувал някога [...] в ушите ми отново звънна смеха на Вечер.“ [přel. Z. J.]

<sup>339</sup> Минков, С.: *Часовник* [on-line; cit. 10. 8. 2006], <http://chitanka.info/text/1577-chasovnik>: „Стрелките бяха паднали и циферблатът стоеше озъбен срещу мен със студената усмивка на череп.“ [přel. Z. J.]

<sup>340</sup> Минков, С.: *Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!*, In: *Автомати*: „На мястото на схлупените турски къщици се усмихнаха кълбовидни и кубически вили, родени из геометричната фантазия на новата архитектура.“ [přel. Z. J.]

společnost. „Upozorněním na moderní přeměnu v kontextu ztráty lidské podstaty“<sup>341</sup> jsou i další satirické povídky jako *Водородният господин и кислородното момиче*, *Алхимия на любовта*, *Маймунска младост* nebo *Човекът, който дойде от Америка* ([Člověk, který přijel z Ameriky], 1932), v níž se vyprávěč sám mění ve dvojníka svého robota:

„Dívám se na sebe do zrcadla a naskakuje mi husí kůže. Můj obraz připomíná obraz robota.“<sup>342</sup>

Teta z Ameriky, která posílá vyprávěči jako dárek robota, se mezitím hrdinovi ze staré fotografie vysmívá:

„její portrét se na nás usmíval přezíravě, jako na hotentoty, z rámečku s drobnými šnečky.“<sup>343</sup>

I v pozdějších povídkách tak smích, ačkoliv upřímný, posiluje existenciální strach. Minkov i nadále děsí, nezůstává však v rovině prvoplánového strašení. „Samotným posláním grotesky,“ píše Atanasova, „je osvobodit člověka – od strachu, od předsudků, od zkostnatělých morálních norem, od tradicionalismu a scholastiky v myšlení. Teoretikové romantické grotesky (F. Schlegel, Jean Paul) také mluví o osvobozujícím univerzálním smíchu grotesky a vidí svět jako cosi ‚cizího‘, strašidelného, nepřátelského pro člověka.“<sup>344</sup> Strach nebo obavy z budoucnosti lidstva nicméně v Minkovově díle zůstávají stále přítomné.

---

<sup>341</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 180: „Hinweis auf die moderne Umgestaltung im Kontext zu dem Verlust and menschlicher Wesenhaftigkeit“ [přel. Z. J.]

<sup>342</sup> Минков, С.: *Човекът, който дойде от Америка*, In: *Автомати*, с. 27: „Гледам се в огледалото и ме побиват тръпки. Моят образ напомня образа на робота.“ [přel. Z. J.]

<sup>343</sup> Ibidem, с. 8: „портретът ѝ ни се усмихваше презрително, като на хотентоти, от една рамка с дребни охлювчета.“ [přel. Z. J.]

<sup>344</sup> Атанасова, Ц.: *Светослав Миков и диаболоизмът*, In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, с. 80: „...самото предназначение на гротеската е да освободи човека – от страха, от предразсъдъците, от закостенелите морални норми, от традиционализма и схоластиката в мисленето. Теоретиците на романтичната гротеска (Фр. Шлегел, Жан-Пол) също говорят за освобождаващия универсален смях на гротеската, но те също виждат света като нещо ‚чуждо‘, страшно, враждебно на човека.“ [přel. Z. J.]

### 3.2.3. Folklor, pověry, bulharské tradice

Druhem smíchu, na který Thomas Martin zapomíná, je ten, který vyvolávají některé Minkovovy povídky postavené na folklorních prvcích. Autor v nich prostřednictvím v bulharském prostředí netradičních idejí a představ konfrontuje nový svět se světem starým, v němž přežívá folklorní démonologie (ve sbírkách *Огнената птица*, 1927, a *Игра на сенките*, 1928). Martin přítomnost folklorních prvků v povídkách *Възкресение* ([Vzkříšení], 1925), *Иконите се творба на дявола* [Ikony jsou dílem ďáblovým, 1928], *Съновникът* ([Snář], 1928), *Устрел* ([Upír], 1928) *Таласъм* ([Zlý duch – viz výše, 1930], *Гост* [Host, 1931], *Черната кокошка*, *Ужасът* vztahuje k programu skupiny *Стрелец*, jejímž členem byl i Minkov:

„Jsme pro domácí literaturu, začleněnou k hodnotám Západu, vzniklou pod západním vlivem. Hrdinstvím je smířit domácí s cizím – východní se západním [...] Chceme být spisovateli nové doby: Bulhary, a přece jen Evropany. Bulhar musí být evropeizován, aniž by ztratil to hodnotné, co v sobě skrývá.“<sup>345</sup>

Snad i na doporučení Gălăbova je spisovatelův zeměpisný kosmopolitismus zúžen na typické maloměstské a venkovské bulharské prostředí. Podobně jako Rajnov i Minkov zkouší využívat lidovou tvorbu jako formální model pro uměleckou interpretaci modernistických idejí. Události jsou přitom zpravidla zprostředkovány postavami, v jejichž pohledu na svět se stále odrážejí starodávné pověry. Právě lidové chápání určité příhody dodává povídkám neseriózní až humorné zabarvení. Autor samotný si v těchto povídkách zpravidla ponechává zřetelný odstup. Satirickému záměru slouží i trivializace podivné události tím, že je fantastické dosvědčeno více osobami.<sup>346</sup>

V povídce *Ужасът* chod běžného života na venkově (nebo na malém městě), kde je všechno takové, jak má být, naruší obyčejné košíky s vajíčky, které se objevují u dveří různých domů. Ve chvíli, kdy se pro tuto událost nenajde okamžité vysvětlení, rozpoutá se psychóza, vyvolaná strachem z neznámého a pověrami. Ty vyvrcholí

---

<sup>345</sup> Стрелец: *Към младежите*, In: *Изток II*, 1926, с. 1: „Ние сме за една родна литература приобщена с ценностите на Запада, изникнала под западно влияние. Подвигът е да помириш родното с чуждото – източното със западното [...] Ние искаме да бъдем писателите на новото време: българи и все пак европейци. Българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си.“ [přel. Z. J.]

<sup>346</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 146.



jednoho dne, kdy se vajíčka objeví seřazena do tvaru písmena S. Občané pak tipují, jestli se jedná symbol SMRTI nebo SATANA. Avšak, jak upozorňuje autor, nikoho nenapadne, že stejným písmenem začíná i slovo SMÍCH.

„Distancovaný popis venkovských démonologických představ a kouzelných technik (‘Устрел’, ‘Нечиста сила’) může být nanejvýš pikantní. Strašidelná folklorní anekdota – jak přesvědčivě dokazují mistři žánru – může být produktivní při jiném přístupu – prostřednictvím psychiky zúčastněného (který se bojí, protože upřímně věří pověrám), nikoliv vnějškově-dekorativně, jak to činí S. Minkov.<sup>347</sup> Tím, že se s danou událostí setkává více lidí (také v *Устрел* a *Таласъм*), se příběh mění ve vyprávění o empirické zkušenosti, čímž se ztrácí napětí mezi triviálností a fantastičnem a vlastně i samotný prvek váhání.

I tajemná událost z povídky *Гост* nakonec slouží spíše k zesměšnění hlavní postavy. Čarodějnické rituály a zrod příšery (ptáka), který má zvířatům na vesnici sát krev, vyznívá v duchu folklorní pohádky – s jejími tradičními postavami, jakými jsou ďábel a stará čarodějnice. V povídce *Устрел* si pak první z nich rozedře kožich o kříže hrobů. Čarodějnice připomíná obyčejnou babku, která se raduje z příšery jako z novorozeného domácího zvířete: „No, jaký jsi krasavec, nu, babiččino upírátko!“<sup>348</sup>

Samotná čerstvě vylíhlá příšera, která saje z měsíce<sup>349</sup> podobajícího se teleti, působí na čtenáře spíše komicky, zatímco každé skutečné „hororové monstrum vyvolává ve čtenáři (popřípadě i v postavách v příběhu) hlavně pocit hrozby (threat) a znechucení (disgust), a to ze zásady oba pocity současně.“<sup>350</sup> Otázkou je, zda již v tuto chvíli nehledal Minkov spíše cesty, jak mystično bagatelizovat. Dodržuje jen standardní vzhled příšer, kdy je *ustrel* popsán jako „velký černý pták – takový jako sůvička, ale bez zobáku, s křivými nehty a hladkými mrkajícimi víčky, pod kterými se dívaly lidské

---

<sup>347</sup> Сапарев, О: *Българската диаволична фантастика* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata-diabolichna-fantastika>, In: *Игра на сенките: „Дистанцираното описание на селските демонологични представи и магьосническа технология (‘Устрел’, ‘Нечиста сила’) може да бъде най-много пикантно. Страшният фолклорен анекдот — както убедително доказват майсторите на жанра — може да бъде продуктивен при друг подход — откъм психиката на участника (който се страхува, защото искрено вярва в суеверията), а не външно-декоративно, както прави това Св. Минков. По-сполучливо се оказва балансирането на ръба между истина и халюцинация — разказът ‘Иконите са творба на дявола’“* [přel. Z. J.]

<sup>348</sup> Минков, С.: *Устрел* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/1589-ustrel>, In: *Игра на сенките: „Бре, какъв хубавец, ух, бабиния устрелчо!“*<sup>348</sup> [přel. Z. J.]

<sup>349</sup> Možno připustit předobraz z Gogolových folklorně laděných povídek.

<sup>350</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 207.

oči“.<sup>351</sup> Děsivý má být i zlý duch z povídky *Таласъм*: „černý jak uhlí, s dlouhým liščím ocasem a rohem na hlavě. Natahl se, zatracenej prevít, že roztrhá řetěz. Z úst mu vyskakovaly zuby jak klíny; červené jiskry se blýskaly z jeho očí.“<sup>352</sup> Stejně jako v případě povídky *Устрел* jde jedinec, který se s příšerou potkal, za dalšími lidmi – proti klasickým děsivým příběhům, v nichž se hrdina dostává na osamocená místa, do temných ulic a chodeb, k zamčeným dveřím apod. Společnými silami pak lidé najdou způsob, jak strašidlo chytit, svázat a zabít.

„Hrdiny je to [ono strašlivé] v určitém smyslu vnímáno jako cosi přirozeného, právě protože se zjevuje v podobách dávno stvořených lidovými pověrami.“<sup>353</sup> I jazyk postav kopíruje obraznost lidových vyprávění z dob, kdy lidé vnímali pověry jako reálnou součást každodenního života. „Tímto snížením ke každodennosti jsou nadpřirozené síly jaksi degradovány.“<sup>354</sup> „Obecně by se tedy dalo říci, že nás bude děsit neznámo, nepoznané, a tudíž i neočekávané; něco, co boří naše vnímání a chápání reality a co nevíme, jak zničit či jen zastavit, zatímco ‚ono‘ to ničí nás.“<sup>355</sup> A to se obvykle ve folklorně laděných Minkovových textech neděje.

V dalších povídkách z prostředí venkova *Съновник* a *Черната кокошка* se nadpřirozeno téměř vytrácí. V první z nich zlověstný sen o svatbě věští staré ženě smrt. Ta sice skutečně za pár dní umře, ovšem zůstává otázkou, jestli ji posledních životních sil nezbavuje právě její strach. I v druhé z povídek je již náhlá smrt lakomce vysvětlitelná psychologicky: chudý člověk vsugeruje hlavní postavě strach ze zlověstné černé slepice.

Pokud jde o zájem o staré pohanské rituály (*Устрел*) a magické předměty (*Талисман* [Talisman], 1926), tento s určitostí nelze vztahovat pouze k programu skupiny *Стрелец*. Nutno připomenout, že v danou chvíli celý západní svět podléhal ezoterickému kouzlu. I Ewers popisuje exotické kultury, náboženské rituály a obětování

---

<sup>351</sup> Минков, С.: *Устрел* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/1589-ustrel>, In: *Игра на сенките*: „голяма черна птица — хей такава като кукумявка, само че без клон, с широки ципести криле, с криви нокти и с голи мигащи клепащи, под които гледаха човешки очи.“ [přel. Z. J.]

<sup>352</sup> Минков, С.: *Таласъм*, In: *Хиперион*, 1930, kn. 5-6, s. 213: „черен като въглен, с дълга лисича опашка и с рог на главата. Изпънала се проклетата гад на нозете си, ще скъса веригата. Из устата ѝ изкочили зъби като клинове ; червени искри святкат из очите ѝ.“ [přel. Z. J.]

<sup>353</sup> Цанева, М.: *Светослав Минков*, s. 14: „От героите то се приема в известен смисъл като естествено, именно защото се явява във форми, отдавна създадени от народните поверия.“ [přel. Z. J.]

<sup>354</sup> Ibidem, s. 16: „С това принизяване до битовото свръхестествените сили са някак си деградирани.“ [přel. Z. J.]

<sup>355</sup> Autor Jan Kočudák ve své práci *Estetika ošklivosti v literárním hororu* [s. 46] analyzuje biologii monster na základě studie amerického filozofa Noëla Carrola *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*.

(*Voodoo, Mamaloi*). K tomuto německému autorovi především odkazuje zmíněná povídka *Талисман*, v je kousek provazu ze šibenice předmětem, který nosí štěstí. Jedná se o prvek z legendy o Alruně, tedy o pověru ze západoevropského, nikoliv bulharského folkloru, kterou ve svých dílech zpracovávají Friedrich de la Motte Fouque v *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* [Příběh z Galgenmännleinu, 1810] a o sto let později Ewers ve stejnojmenném románu *Alraune* (1911; česky Alrúna, 1921, 2010).<sup>356</sup> S největší pravděpodobností znal Minkov právě druhou z jmenovaných knih. Martin upozorňuje, že u Minkova chybí výrazný erotický element z *Alrauny*.

O pár let později se v jiné Minkovově povídce *Маймунска младост* objeví zásahy, které vedou ke zrození dítěte v naprostém nesouladu s přírodními zákony. V *Alrauně* se tematizuje problém umělého oplodnění a zrození dítěte masového vraha a prostitutky. Minkov otázku pojímá v humoristickém duchu. Dvěma starým lidem, kteří si vrátí mládí pomocí implantace žlázy mladé opice, se narodí opičí mládě. Tato povídka se nápadně Bulgakovově *Psímu srdci*, v němž jsou naopak psovi jménem Šarik transplantovány lidské žlázy a on se postupně začne proměňovat v člověka. Otázkou zůstává, jestli mohl Minkov o tomto příběhu vědět, když byl poprvé otištěn až v roce 1968. Důvodem shody mohla být ve dvacátých letech módní problematika omlazování lidského organismu. Otázce věčného života se nakonec věnuje i Čapek ve své hře *Věc Makropulos*.

I u povídky *Госм* připouští Martin cizí předlohu. Předpokládá, že s motivem mrtvého, který se zjevuje místnímu hrobníkovi, aby si opatřil rakev, se Minkov mohl seznámit v díle Camilleho Flammarionse *Rätsel des Seelenlebens* [Záhada smrti, do češ. přeložena v r. 1921], kterou roku 1909 přeložil Gustav Meyrink do němčiny. Stejně jako u této povídky se i v případě *Талисман* a *Съновникът* Martin domnívá, že „po stránce narativní navazují tyto texty spíše na fantastickou novelistiku devatenáctého století.“<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 145.

<sup>357</sup> Ibidem, S. 145: „Narrativisch sind diese Texte eher der phantastischen Novelistik des 19. Jahrhunderts verpflichtet.“ [přel. Z. J.]

### 3.2.4. Démonické předměty, prostředí, postavy a jevy a jejich symbolická platnost

Lidové tradice poskytují řadu motivů spojených s tématem smrti a nadpřirozených sil.<sup>358</sup> Vhodným podnětem se ukazuje být i víra bogomilů, jejichž učení vyvolávalo zájem vědců ve dvacátých letech.<sup>359</sup> Svou povídku *Иконите са творба на дявола* Minkov opatřuje podtitulem *Така учеа богомилите* [Tak učili bogomilové]. Tímto je příběh explicitně zařazen do bulharské tradice. Ožívající podobizny světců, které se mění v pekelná stvoření, jsou svéráznou interpretací heretického učení bogomilů:

„Místnost vyplnili strašidelní přízrakové, kteří rozevírali ústa a otáčeli své hlavy s vykulenýma očima. Jedni natahovali ruce s nehty dlouhými až po zdi, další se podobali obrovským červům: nadouvali se a ztenčovali, a jejich vousy hořely jako ohnivá košťata.“<sup>360</sup>

Naposledy Minkov s okultními učením koketuje v pozdějším zpracování povídky *Възкресение*, která je uvedena slovy převzatými z Meyrinkova románu *Bílý dominikán*: „Was heute ungewöhnlich erscheint, kann morgen alltäglich sein.“ („Co nám dnes připadá neobvyklé, může se zítra stát všecní záležitostí.“)<sup>361</sup> V obou těchto povídkách se také Minkov lépe vypořádal s technikou váhání. Zůstává na čtenářově interpretaci, zda d'ábelský malíř ikon (povidín a opilec) skutečně byl ve spojení s temnými silami. Pokud by tomu tak bylo, pak holič, který jeho mrtvé tělo chystal k pohřbu, možná doopravdy spatřil ožilé obrazy svatých, kteří se proměňovali v pekelné zrůdy. Autor však nabízí i racionálnější vysvětlení, a sice, že se holič strachy dočista zbláznil. Skutečnost se rozdvojuje na viditelný a neviditelný, objektivní a subjektivní svět a čtenář mezi nimi váhá. Využívání duševních poruch jako prostředku k vytváření dvojznačnosti je prvek v literatuře poměrně rozšířený, a to dlouho před Minkovem,

---

<sup>358</sup> Ibidem, S. 119.

<sup>359</sup> Ibidem, S. 121.

<sup>360</sup> Минков, С.: *Иконите са творба на дявола* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18145-ikonite\\_sa\\_tvorba\\_na\\_djavola](http://chitanka.info/text/18145-ikonite_sa_tvorba_na_djavola), In: *Игра на сенките*: „Стаята се изпълни със страшни призраци, които разтваряха уста и въртяха главите си с изскочили очи. Едни протягаха ръце с дълги до стените нокти, други приличаха на огромни червеи: издуваха се и слабееха, а брадите им горяха като огнени метли.“ [přel. Z. J.]

<sup>361</sup> Meyrink, G.: *Bílý dominikán (Z deníku neviditelného)*, Praha, 1992, s. 165, [přel. Eva Pátková a Petr Kaška]

který pravděpodobně znal Nervalovu *Aurélii*, Maupassantova díla *Horla* či *Kštice*, Poeovův *Předčasný pohřeb* nebo Puškinovu *Pikovou dámu*.

K domácímu prostředí odkazuje nejen bogomilské učení, ale především ikony. Ty plní úlohu bulharské varianty démonických obrazů, které mají dlouhou tradici v evropské literatuře. Zatímco Minkovovy ikony připomínají spíše Gogolovu *Podobiznu*, v níž sídlí zlý duch, starší povídka *Малвина* odkazuje k jinému podnětu – k Wildeově *Portrétu Doriana Graye*. Příběh o podobizně, která se mění a zpečetuje hříchy svého praobrazu, u Minkova vyvolává otázky ohledně toho, co výtvarník (hlavní postava příběhu) skutečně spatřil.

Malvinu ženu, která až do okamžiku krátce před svou smrtí zůstala „obrazem věčné krásy, věčné neposkvrněnosti“,<sup>362</sup> výtvarník celý život marně toužil zachytit na svém plátně jakožto symbol věčné fyzické a morální krásy. Minkovovi se přitom poprvé při práci s tímto motivem nabízí příležitost pokusit se v duchu moderní psychoanalýzy nastínit traumatická témata v člověku ovládaného fixní ideou „...stvořit nesmrtelné dílo“.<sup>363</sup> Tento motiv nápadně připomíná i ústřední téma Przybyszewského novely *Křik*, v níž je hlavní postava, též malíř, posedlá vidinou absolutního umění. Domnívá se, že za tím účelem potřebuje nutně znovu uslyšet křik prostitutky, kterou původně zachránil. To jej vede k tomu, že obětuje její život.

Minkovovu hrdinovi se nakonec podaří dokončit jen portrét odpudivé báby. Po jeho namalování malíř na dlouhá léta odjíždí. Po návratu z cest nachází ve svém ateliéru nedokončenou podobiznu krásné ženy proměněnou v portrét odporné báby. Zjišťuje, že na adrese, kde ji maloval, ve skutečnosti před devíti lety zemřela Malvina.

Další démonický předmět je součástí povídek *Огнената птица* (1926) a *Човекът в нощта* (1932), v nichž plní tradiční „magickou“ úlohu prostředníka mezi tímto a oním světem, jak je tomu i v Hoffmanově *Zlatém kořenáči*, ale i v pozdějších Minkovových textech jako *Разказ за една бегония* [Vyprávění o jedné begonii, 1939] nebo *Човекът, който дойде от Америка*, kde se stává symbolem narušené sebeidentifikace, aj.

---

<sup>362</sup> Миков, С., *Малвина*, In: *Къщата при последния фенер*, София, 2003, с. 143: „образ на вечната красота, на вечната непорочност“ – [přel. Z. J.][přel. Z. J.][je i na internetu v „Chitance“]

<sup>363</sup> Ibidem, с. 143: „...да създам едно безсмъртно творение.“ [přel. Z. J.]

„Na zdi svítalo zrcadlo,“ stojí v *Човекът в нощта*, „– rodinná hrobka, v níž odpočívalo mládí celého jednoho rodu.“<sup>364</sup> V *Огнената птица* se zrcadlo nachází ve zbořeném domě zemřelého hledače pokladů Janula, jenž svého času vykopal poklad hlídaný ptákem-ohnívákem. V souladu s tradičními pověrami je zrcadlo zakryto, „poněvadž duše mrtvého byla ještě zde“.<sup>365</sup> Lidé, kteří se pouští do hledání jeho pokladu, se neodvážjí zrcadlo přemístit – dokud se nenajde jeden odvážlivec. „Jednou, když úplněk vyplul v dlouhém rámu, člověk se přiblížil a nakouknul do zrcadla. Ovládl jej strach a děs rozžehl jeho srdce. Viděl před sebou obraz hledače pokladů Janula, který se na něj díval zamýšlený a prorocky moudrý jak ikona.“<sup>366</sup> Když rozbije zrcadlo kamenem, vyletí z něj ochránce pokladu, populární postava ze slovanské mytologie (opět zřejmý odkaz k ideologii skupiny *Родно изкуство*). Pták ohnivák se jej spustí pronásledovat. Povídka končí tím, že se pronásledovaný muž ráno probudí na hrobě zemřelého Janula.

Řada démonických předmětů je širší a značně připomíná diabolický „panteon“ bulharského básníka Atanase Dalčeva. Zpravidla mezi ně patří věci staré – shnilý nábytek, proražené gauče, skřípající dveře, pavučiny, portréty předků, housle, které v *Sérénade mélancholique* hrají samy dál i po smrti mladé houslistky atd. Jsou přízračnými vzpomínkami na minulost, prolezlými červy a pavučinami. Připomínají smrt.

„Dnes už zůstala pouze šedá zeď plná havranů, vyschlá studna a vedle ní – dva staré vysoké topoly.“<sup>367</sup>

Děsivé jsou i hry světla a zvuků, které nečekaně prostupují ticho a samotu a vyvolávají nejasný pocit cizí přítomnosti. Čtenář přitom může pochybovat o tom, co se ve skutečnosti odehrává a připustit, že vyděšené vědomí události zveličují (v klasickém duchu černých románů, ale i Puškinovy *Pikové dámy*):

---

<sup>364</sup> Миков, С.: *Човекът в нощта* [on-line; cit. 10. 8. 2006], [http://chitanka.info/text/1579-chovekuyt\\_v\\_noshtta](http://chitanka.info/text/1579-chovekuyt_v_noshtta): „Върху стената светеше огледалото — семейната гробница, в която почиваше младостта на цял един род.“ [přel. Z. J.]

<sup>365</sup> Миков, С., *Огнената птица*, In: *Огнената птица*, с. 8: „защото душата на мъртвия беше още тук.“ [přel. Z. J.]

<sup>366</sup> Миков, С.: *Огнената птица*, In: *Огнената птица*, с. 10: „Веднъж, когато пълният месец изплува въ дългата рамка, човекът се приближи и надникна в огледалото. Обхвана го страх и ужас запали сърцето му. Той видя пред себе си образа на Янул иманяра, който го гледаше замислен и пророчески мъдър като икона.“ [přel. Z. J.]

<sup>367</sup> Миков, С.: *Талисман*, In: *Огнената птица*, с. 25: „Днес е останала само една сива стена, покрита с гарвани, един пресъхнал кладенец и до него две стари, високи тополи.“ [přel. Z. J.]

„Pavel Ognin pocítil, že do domu se kdosi vkrádá, blíží se k jeho pokoji a stojí za ním se zlou tváří.

Otočil se. Nikdo tam nebyl. Zaposlouchal se do kapek deště, které padaly jako drobné kamínky v okapech. Avšak místo aby se nechal ukolébat a rozptýlil své neklidné myšlenky, zachvěl se náhlým pocitem strachu, jelikož jeho oči spatřily podivné věci: vybledlé záclony oken se rozhoupaly a nafoukly, jakoby dotčené větrem, plynová lampa stáhla svůj ohnivý prsten a odsunula jeho stín ode zdi, běžící jezdec, obkreslený na koberci, povstal a vyrostl jako pomník.

Pavel Ognin stál s rozevřenýma rukama u okna: jeho tvář byla vyschlá [bezkrvná?] děsem [...]

Rozevíral postupně dveře, které skřípaly v tichu, prohledával šuplíky, díval se pod stoly, obracel květináče s prohnílymi květinami, a mdlý plamínek lampy odlepoval portréty ode zdi a oživoval jejich obrazy – sveřepí muži s růženci v rukou a staré ženy s tmavými rouškami. Ze zaprášených rohů klíčili pavouci, probuzení roztrháním svých sítí, zčernalé měděné nádoby dunělo a zvonilo na policích.<sup>368</sup>

Minkov vtahuje čtenáře do hry prostřednictvím iracionálního strachu člověka z temnoty, smrti a neznáma, jinými slovy strachem z naší vlastní nevědomosti,<sup>369</sup> hojně exploatovaným i expresionismem.

Vyjmenované předměty poněkud dekorativně přenáší i do svých pozdějších mediabolistických, satiricky laděných povídek (viz např. *Разказ за една бегония*). Vyskytují se v nich také oživující předměty, jako skákající noční stolky, kráčeající pece, knihy, které samy listují svými stránkami, dokonce i portrét dědečka, který mává a šeptá svému vnukovi, spisovateli Svetoslavu Minkovovi, v *Какво може да се случи нощем* [Co se může v noci přihodit, 1935]. Jejich účinek je však odlišný – Minkov v nich

---

<sup>368</sup> Минков, С.: *Човекът в нощта*, In: *Огнената птица*, с. 37: „Обърна се. Нямахме никой. Вслуша се в капките на дъжда, които падаха като ситни камъчета във водосточната тръба. Но вместо да се унесе и разсее неспокойните си мисли, той трепна пронизан от внезапен страх, защото очите му видяха странни неща: избелелите завеси на прозорците се разклатиха и издуха, сякаш докоснати от вятъра, газената лампа сви огнения си пръстен и отмести сянката му от стената, бягащият конник, изписан в пъстроцветието на килима, се изправи и израсна като паметник. Павел Огнин стоеше с разперени ръце до прозореца: лицето му бе изсъхнало от ужас [...]

Разтваряше една след друга вратите, които скърцаха в тишината, претърсваше шкафовете, надничаше подъ масите, обръщаше саксии с гнили цветя, а мъждивият пламък на лампата откачваше портретите от стените и оживяваше образите им – свирепи мъже с броеници в ръка и стари жени в тъмни забрадки. Из прашните ъгли никнеха паяци, пробудени от разкъсаните си мрежи, почернелите бакърени съдове потракваха и звъняха върху полиците.“ [přel. Z. J.]

<sup>369</sup> Křečenský, A., *Doslov* In: *H.H. Ewers, Pavouk*, Praha, 1994, s. 61.

неpracuje s pudovým strachem. Humoristickým pojetím vyprávění jsou utlumeny pocity zániku a smrti. Ani jeden z nich však, zdá se, nemizí.

Nejvýraznější je u Minkova strach vyvolaný ubíhajícím časem. Hodiny stále připomínají smrtelnost, pomíjivost nezadržitelně ubíhajícího lidského bytí na zemi, jehož hranice obkreslují. Dle Martina hodiny patří k motivům, které odkazují k neosobní a neodvratné instanci osudu.<sup>370</sup> Minkov je připodobňuje k chlupaté příšeře, která zvedá „vysoko ve svých tlapách obrovské kolo, pokryté plísní a rzí, a v níž jsem poznal ciferník hodin v knihovně. Dvě tenké lesklé ručičky na něm obkreslovaly skon jakési hodiny.“<sup>371</sup> Úvahám o umrtvujícím čase věnuje již v roce 1924 povídku *Часовник*:

„Tuto nepřátelskost ještě umocňovaly staré hodiny pověšené v rohu, vedle jedné z polic. Každým trhnutím jejich těžkého kyvadla z ocelového stroje se vyrval zvuk, ostrý a táhlý, který následující okamžiky nepřetržitě proměňovaly v jakousi monotónní píseň. [...] Již při vstupu jsem pocítil, jak se přisávají do mého mozku jako žhnoucí jehly této strašidelné písně času.“<sup>372</sup>

Schopnost ovládat čas, hrát si s ním, jak to dokážou opice na Měsíci, je svědectvím mimořádně pokročilé kultury výrazně převyšující technický pokrok lidské civilizace:

„...u nich je rozvinuta kultura, která tisíckrát převyšuje pozemskou! Podstatou této kultury je ničení života. Představte si: jejich jedinou činností je hra s časem.“<sup>373</sup>

Čas je prvek, se kterým si Minkov pohrává ve svých povídkách. Fabule se v této etapě jemně vytrácí a proměňuje v popis situace, sloužící jako rámec pro Minkovovy

---

<sup>370</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 134.

<sup>371</sup> Минков, С.: *Часовник* [on-line; cit. 10. 8. 2006], <http://chitanka.info/text/1577-chasovnik>: „космато чудовище. То издигаше високо в лапите си едно грамадно колело, покрито с плесен и ржда, в която аз познах циферблата на часовника на библиотеката. Две тънки блестящи стрелки чертаеха върху него гибелта на някакъв час.“ [přel. Z. J.]

<sup>372</sup> Ibidem: „Тази неприветливост се усилваше още повече и от грамадния часовник, окачен в ъгъла, до една от етажерките. При всяко поклащане на неговото тежко махало из чиличената машина се откъсваше по един звук, остър и протяжен, който следващите непрекъснато мигове превръщаха в някаква монотонна песен. [...] Още със самото ми влизане усетих да се впиват в мозъка ми като нажежени игли звуците на тая страшна песен на времето.“ [přel. Z. J.]

<sup>373</sup> Минков, С.: *Часовник*, [on-line; cit. 10. 8. 2006], <http://chitanka.info/text/1577-chasovnik>: „...у тях е развита една кultura, която хиляди пъти превъзхожда земната! Тази кultura се изразява в тяхното разрушаване на живота. Представете си: единственото им занятие - това е играта с времето.“ [přel. Z. J.]



úvahy o čase, životě a lidech. „Volné zacházení s prostorově-časovým kontinuem určuje řadu novátorských prvků v umělecké struktuře povídek i ve zralém díle S. Minkova. Pro tuto strukturu je typická spisovatelova esteticky zavedená tendence čerpat obrazy a postavy bez omezení z jakékoliv časové a prostorové roviny. S tím je spojen i výskyt fantastických jevů a prostorů, dvojité vidění konkrétního a reálného pod ironickým zorným úhlem fantastického.“<sup>374</sup> Minkov se snaží provokovat čtenáře náhlými proměnami reálného v neskutečné. Jak poznamenává Likova, omezení v interpretaci času a prostoru bylo překonáno již za romantismu. V bulharském prostředí lze však tento jev sledovat až v souvislosti s tendencemi ze začátku dvacátého století, kdy Appolinaire pracuje s nekonečnými retrospekci, expresionismus identifikuje čas a futurismus a kubismus usiluje o dosažení simultaneismu.<sup>375</sup> U Prousta vystupuje do popředí individuální vnímání času. Z německých autorů v době Minkovova působení s časovými a prostorovými rovinami volně pracuje například Thomas Mann.

Jestliže je spojena s vývojem poznání, nelze vylučovat uměleckou interpretaci tehdy stále ještě téměř nové Einsteinovy teorie relativity. Sám Minkov vždy aktivně sledoval informace o nových objevech. Pečlivě si je zaznamenával a využíval je jako podněty pro své příběhy.

U Minkova čas mnohdy ubíhá uzavřený v monotónní cykličnosti, která mění život v sen, nad kterým člověk nemá moc:

„Kyvadlo hodin se houpe jak ve snu, rozpouští se ve zlatém oparu, ručičky obíhají ciferník a roztínají čas na těžké trýznivé hodiny.“<sup>376</sup>

V povídce *Талисман* hodiny evokují blížící se smrt:

„Plyne den za dnem – žebřík hodin, po kterém se spouští smrt.

---

<sup>374</sup> Likova, P.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 351: „Свободното третиране на пространствено-временния континиум обуславя редица новаторски черти в художествената структура на разказите и в зрялото творчество на Св. Минков. Характерно за тая структура е естетически утвърденият принцип на писателя да взима образи и герои неограничено от която и да е временна и пространствена плоскост, и във връзка с това появата на фантастични явления и пространства, на двойно виждане на конкретното и реалното, поставено под ироничния ъгъл на фантастичното.“ [přel. Z. J.]

<sup>375</sup> Ibidem, с. 349.

<sup>376</sup> Минков, С.: *Заклучени*, In: *Игра на сенките*, с. 61: „Махалото на часовника се люлее като на сън, разтапя се в златна мъгла, стрелките обикалят циферблата и разсичат времето на тежки мълчителни часове.“ [přel. Z. J.]

Odsouzený schne jako strom rozežíraný červy.<sup>377</sup>

Hodiny jsou i nad postelí umírající Malviny:

„Nad lůžkem byly pověšeny staré hodiny s oprýskaným ciferníkem, jehož ručičky se točily tak rychle, že ubíhaly hodiny celých dnů a týdnů.“<sup>378</sup>

Čas zběsile ubíhá, až se jednou navždy zastaví:

„V sanatoriu není kalendář – dny se tam vylévají do temné bažiny, v níž si nemocní prohlížejí konec svého života.“<sup>379</sup>

### 3.2.5. Fascinace smrtí

Čas a hodiny úzce souvisí s Minkovovou fascinací smrtí. V jeho raných povídkách je její moc všudypřítomná. Likova vnímá právě hru života a smrti jako zásadní rys Minkovova *diabolismu*. Člověk je jen hračkou v rukou libovůle osudu (viz *Игра*). V povídce *Пантомима* [Pantomima, 1923] ředitel divadla upozorňuje publikum:

„Necht' ctěné publikum nezapomíná, že Loutka a Pan z kartonu jsou zcela závislí na jeho vůli.“<sup>380</sup>

Osud obou pak končí zhoubou – on je spálen, ona se rozpadne na prach. Smrt se zdá být všudypřítomná. Údělem člověka je celý život na ni čekat. V povídce *Осем секунди* jedna z postav vypočítává okamžik své smrti s přesností na osm vteřin – odchylka je způsobena jeho vlastním nedopatřením.

---

<sup>377</sup> Минков, С.: *Талисман*, In: *Огнената птица*, с. 27: „Минава ден след ден – една стълба от часове, по която се спуща смъртта. Осъденият съхне като дърво, разяждано от червеи.“ – с. 25

<sup>378</sup> Минков, С.: *Малвина*, In: *Къщата при последния фенер*, с. 143: „Над кревата стоеше окачен един стар, с олющен циферблат часовник, чиито стрелки се въртяха толкова бързо, че отлитаха часовете на цели дни и седмици.“ [přel. Z. J.]

<sup>379</sup> Минков, С.: *Санаториума*, In: *Развигор*, 1925, кн. 4, с. 1: „В санаториума няма календар – там дните се разливат в едно тъмно блато, където болните оглеждат края на живота си.“ [přel. Z. J.]

<sup>380</sup> Минков, С.: *Пантомима*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 6-7, с. 299: „Нека уважаемата публика не забравя, че Куклата и Господинът от картон са напълно зависими от нейната воля.“ [přel. Z. J.]

*В ноктите на Луцифер. Писмо от оня свят* vypráví Minkov o své vlastní smrti, o pekle a o trestu, který je udělován spisovatelům: trhat na nekonečné louce květiny, které se mění v interpunkční znaky. V satirickém pojetí souhra mezi děsem a smíchem naklání váhy na stranu toho druhého a hojně opakování slov jako „děsivý“ či „hrozivý“ vyznívá zřetelně dekorativně. I popis d'ábla nebo samotného Lucifera i přes dodržení typických kliše nevyvolává v celkovém satirickém pojetí, jasně zřetelném i ve volených slovech, strašidelný efekt:

„nebeský vyslanec se stříbrnými rohy na hlavě: hodně se podobal d'áblu, tak jak je vyobrazován na basreliéfech středověkých katedrál. [...] Tehdy mě d'ábel chytil za ruku, rozevřel závěs a vedl mě vpřed. Bože, jak by se dal popsat odporný pohled, který se odhalil před mým zrakem! Naproti před námi seděl – nehybný jako jakýsi temný pohanský idol – král pekla. [...] v jeho malých zlých očích hořelo prokletí. Vysoko nad jeho čelem se stáčely jako obrovské větve dva obrovské stříbrné rohy a nad nimi si hrálo a poskakovalo několik desítek oněch černých stvoření, které jsem viděl vylezlé na vrcholcích věží.“<sup>381</sup>

V případech, kdy chce skutečně vyvolat hrozivý účinek, autor strašidelné a nadpřirozené nedegraduje, ale spoléhá na náboženské cítění a zakořeněné předsudky lidí, které byly v danou chvíli pořád živé, přestože se již křesťanská církev neodvratně skláněla před vítězstvím vědy a techniky:

„Tito zlí duchové přišli jakoby ze samotného pekla, aby s sebou odvedli malíře ikon, který je stvořil. Obklopili postel mrtvého a mrtvý byl vzkříšen, přistoupil kupředu...“<sup>382</sup>

---

<sup>381</sup> Минков, С.: *В ноктите на Луцифер. Писмо от оня свят*, In: *Хиперион*, 1925, кн. 4, с. 178: „небесен пратеник със сребърни рогове на главата: приличаше много на дявола, така както е изобразен по барелефите на средновековните катедрали.[...] Тогава дяволът ме хвана за ръка, разгърна завесата и ме повеле напред. Господи, би ли могло да се опише оная отвратителна гледка, която се откри пред очите ми! Отсреща, пред нас, седеше неподвижен като някакъв тъмен езически идол царят на преизподнята. [...] в малките му зли очи гореше проклетие. Високо над неговото чело се извиваха като грамадни клони два сребърни рога и върху тях играеха и подскачаха десетки от ония черни същества, които най-напред аз видях покатерени по върховете на кулите.“ [přel. Z. J.]

<sup>382</sup> Минков, С.: *Иконите са творба на дявола* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18145-ikonite\\_sa\\_tvorba\\_na\\_djavola](http://chitanka.info/text/18145-ikonite_sa_tvorba_na_djavola), In: *Игра на сенките*: „Тия зли духове дойдоха сякаш из самата преизподня, за да отведат със себе си иконописеца, който ги беше сътворил. Те обградиха леглото на мъртвия и мъртвият възкръсна, изправи се на нозете си, пристъпи напред.“ [přel. Z. J.]

Diaboličnost je tu postavena na znevažování sakrálního. Stejně běsovsky vyznívají slova rouhání vycházející z úst umírající Malviny v její zповědi před knězem, který nalévá víno do „dvou lidských lebek“.<sup>383</sup>

„A pak začala říkat takové věci, že jsem pocítil, jak mou tvář polévá ruměncem. Vyprávěla o pohlavním obcování Krista s Marií, a kněz v bílém kýval hlavou kategoricky a důrazně a s nestoudnou drzostí potvrzoval slova té báby.“<sup>384</sup>

Strach plyne jak z pocitu záhadné přítomnosti smrti (viz také *Синята хризантема*, kde kvůli němu postava postupně zešílí), tak z její personifikované podoby. V *Огнената птица* osobně otevírá dveře přicházejícím lovcům pokladů:

„Smrt rozevřela dveře starého domu. Zvala dovnitř lidi, aby spatřili hledače pokladů Janula, který ležel v černé rakvi se zapálenou voskovicí u hlavy.“<sup>385</sup>

V *Заклучени* si smrt hraje s lidmi „jako pavouk, který svou oběť zdánlivě vysvobozuje a nechává ji klidně vydechnout, než se na ni vrhne a vysaje její krev s neukojitelnou žízni upíra.“<sup>386</sup> Scéna značně připomíná podobnou situaci, popisovanou Ewersem v povídce *Pavouk*, v níž vypravěč pozoruje namlouvání a milostnou scénu mezi pavoučím samečkem a samicí:

„Marně se milenec bránil, marně se vzpíral slabými nožkami, marně se snažil vyprostit z toho divého objetí: jeho milenka ho už nepustila. V několika minutách ho opředla tak, že již nemohl hnout ani jediným údem. Pak zařala ostré kleště do jeho těla a sála plnými doušky milencovu mladou krev. Ještě jsem viděl, jak ten ubohý, až k nepoznání vysátý zbyteček – nožky, kůži a vlákna – vyprostila a s opovržením vyhodila ze sítě. Tak tedy vypadá láska u těchto zvířat – hm, jsem aspoň rád, že nejsem pavoučí mládenec.“<sup>387</sup>

<sup>383</sup> Минков, С.: *Малвина* In: *Къщата при последния фенер*, с. 141: „два човешки черепа“ [přel. Z. J.]

<sup>384</sup> Ibidem, с. 141: „И после тя започна да говори такива работи, че аз почувствах да се облива лицето ми в плам. Тя разказваше за съвокуплението на Христос и Мария а белият свещеник клатеше главата си категорично и настойчиво и с едно безочливо нахалство потвърждаваше думите на бабата...“ [přel. Z. J.]

<sup>385</sup> Минков, С.: *Огнената птица* In: *Огнената птица*, с.7: „Смъртта разтвори вратата на старата къща. Тя канеше хората да видят Янул иманяра, който лежеше в черен ковчег, с запалена вощеница на главата.“ [přel. Z. J.]

<sup>386</sup> Минков, С.: *Заклучени*, In: *Игра на сенките*, с. 61: „като паяк, който освобождава привидно жертвата си и я оставя да си отдъхне спокойно преди да се хвърли отгоре ѝ и да изсмуче кръвта ѝ с ненаситната жажда на вампир.“ [přel. Z. J.]

<sup>387</sup> Ewers, H. H.: *Pavouk*, s. 51–52.

Motiv umírání je ve dvacátých letech vůbec populární – literární analýzy bytí se zaměřují na jeho konečný bod.<sup>388</sup> V tomto kontextu nepřekvapuje ani Minkovův zájem o okamžik přechodu mezi životem a smrtí (viz *Малвина, Sérénade mélancholique*). S tím souvisí i pozornost, kterou Minkov věnuje umírajícímu a mrtvému tělu, sahaje při tom k prostředkům naturalistické obraznosti v popisech hrozivého a odpudivého.<sup>389</sup>

„...kolem v místnosti bzučely mouchy. Sedaly si na tvář zemřelého, lezly mu od čela k ústům.“<sup>390</sup>

Oblíbeným objektem zobrazení jsou v této souvislosti staří lidé – též jako symbol ztracené čistoty:

„Fuj, prokletá, jak je ošklivá – s dlouhým nosem, rozpuštěnými vlasy a od hlavy až k patě celá nahá.“<sup>391</sup>

Nejpůsobivější je sledování upadání fyzické krásy ženy v povídce *Малвина*, značně připomínající hrdinku příběhu *Pomsta ženy Barbeyho d'Aurevilly* umírající na syfilidu:

„Viděl jsem na lůžku bábu s jediným okem – zhaslým a mrtvým, – s odpornými bezzubými ústy, z nichž se řinul krutý smích.“<sup>392</sup>

V povídce *Санаториума* je člověk popisován jako kostra potažená kůží. Tu také svléká.<sup>393</sup> Stejně tak v povídce *Заклучени* najdeme pasáž:

---

<sup>388</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 135: „Durch das häufige Auftreten des Motivs des Sterbens in den zwanziger Jahren wird die literarische Dasein Analyse auf den Endpunkt des Lebens ausgerichtet.“

<sup>389</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете войни*, с. 346: „достигащо до натурализъм описание на ужасното“ [přel. Z. J.]

<sup>390</sup> Минков, С.: *Огнената птица* In: *Огнената птица*, София, 1927, s. 7: „...из стаята бръмчаха мухи. Те кацаха по лицето на умрелия, пълзяха от челото до устата му.“ [přel. Z. J.]

<sup>391</sup> Минков, С.: *Устрел* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/1589-ustrel>: „У, проклетата, каква е грозна — с дълъг нос, с разплетена коса и цяла гола от главата до петите.“ [přel. Z. J.]

<sup>392</sup> Минков, С.: *Малвина* In: *Къщата при последния фенер*, с. 142: „Аз видях на кревата една баба с едно единствено око – угаснало и мъртво, – с отвратителни беззъби уста, които непрекъснато ронеха жесток смях.“ [přel. Z. J.]

<sup>393</sup> Минков, С.: *Санаториума*, In: *Развигор*, 1925, кн. 4, с. 1.

„Blízko ke dveřím jako hlídač stojí lidská kostra. [...] Desítky let uplynulo od doby, kdy žila oblečena v lidské kůži.“<sup>394</sup>

„Proměna ve smrti odhaluje skutečné, ale mrtvé bytí. [...] Nová je v Minkovově próze v roce 1928 interpretace života jako duchovně a nábožensky pochybeného bytí, které si žádá boží milost.“<sup>395</sup>

„Celý život se touláme po zemi jak náměsíční, prolezlé nevyлéčitelnou nemocí. Každý náš krok v temném kruhu pozemského bytí je jen hrůzyplným cestováním nemocných, kteří hledají boží milosrdenství.“<sup>396</sup>

Člověk nemá svůj osud v rukou. Jako symbolu abstraktních sil působících na lidské bytosti Minkov využívá větru:<sup>397</sup>

„U malého obchůdku vetešníka Davida Sabataje visí jako oběšenci staré kusy oblečení. Když je vítr rozhoupe, podobají se smutečním praporům. [...] Většina z nich zůstává léta na svých ramínkách, houpána smutně větrem, a moli je bez lítosti rozežirají.“<sup>398</sup>

Tato skutečnost nevyhnutelně vyvolává asociace s úlohou větru, jenž obdobným způsobem uváděl do pohybu neživé věci v židovském vetešnictví Aarona Wasserturma v Meyrinkově románu *Golem*:

„Jenom mi tak napadlo, když předtím ty kabáty tak poletovaly, jak je to zvláštní, když vítr pohybuje neživými věcmi,“ odpověděl rychle Prokop, jako by se omlouval za své mlčení: „Vypadá to tak divně, když se náhle začnou třepetat předměty, které jinak leží jako mrtvé. Ne?“

---

<sup>394</sup> Минков, С.: *Заклучени*, In: *Игра на сенките*, с. 61: „Близко до вратата е изправен като пазач един човешки скелет [...] Десетки години са минали, от онова време, когато той е жил облечен в плът.“ [přel. Z. J.]

<sup>395</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 140: „Die Metamorphose im Tod bringt das eigentliche, aber tote Sein in seiner unverfälschter Gestalt wieder zum Vorschein. [...] Neu in Prosa Minkovs ist 1928 die Deutung des irdischen Lebens als ein geistig und religiös defektives Dasein, das ein göttlichen Gnadenaktes bedarf.“ [přel. Z. J.]

<sup>396</sup> Минков, С.: *Заклучени*, In: *Игра на сенките*, с. 62: „Цял живот ние бродим като сомнамбули по земята, разяждани от неизлечима болест. Всяка наша стъпка из тъмния кръг на земното битие е само кошмарно пътуване на болни, които търсят божията милост.“ [přel. Z. J.]

<sup>397</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 128 „Wind wird zum Symbol dieser auf den Menschen einwirkenden Kraft.“

<sup>398</sup> Минков, С.: *Полнощна история*, In: *Игра на сенките*, с. 7: „Пред малкото дюкянче на вехтаря Давид Сабатагай висят като обесени хора стари дрехи. Когато вятърът ги разлюее, те приличат на траурни знамена. [...] Повечето остават с години върху окачалките си, люлеят се тъжно от вятъра и молците ги разяждат без милост.“ [přel. Z. J.]

[...] jestli nakonec i my, živé bytosti, nejsme něco podobného jako ty papírové cáry? – Jestli taky nás neprohání sem a tam nějaký neviditelný, nepochopitelný vítr a neurčuje naše jednání, zatímco my si ve své prostoduchosti myslíme, že se řídíme svou vlastní svobodnou vůlí? Co když život v nás není nic jiného než nevyzpytatelný větrný vír? Vítr, o němž se v bibli říká: Víš, odkud přichází a kam jde?<sup>399</sup>

### 3.2.6. Prázdnota bytí

Samotné nekonečné čekání antropomorfizovaného oblečení, které vypráví, jak bylo prodáno, je Martinem interpretováno jako metafora lidského života, ubíhajícího mezi vzpomínkami a čekáním. Karnevalová scéna se zároveň jeví jako symbol neskutečného bytí – jako jeho imitace. Lidské bytí je redukováno na bytí marionety, stejně jako v jeho pozdějších textech, v nichž je člověk loutkou v ruce společnosti a vědy. V raných povídkách je však heteronomie ne zcela jasně definována. Tak je tomu v povídkách *Пантомима*, *Папагала от панаира* ([Papoušek z jarmarku], 1924) a *Полунощна история* ([Půlnoční příběh], 1928), které Martin interpretuje jako metaforu „vnější existenciální předurčenosti, nebezpečí marnosti a existenciální prázdnoty“<sup>400</sup> lidského života. Radostný a bezstarostný život, jehož symbolem jsou karneval (*Карнавал* [Karneval, 1924]) a jarmareční pouť (*Папагала от панаира*) jakožto „panoptikum tajemného, barevného světa“<sup>401</sup> je pouhý přelud. Jejich atmosféra „vytváří excentrický, hypotetický protinávrh k realitě“<sup>402</sup> která je šedá a jednotvárná. Nadějí mlynáře, že mu papoušek z poutě vnese trochu života do domu, se ukazuje jako marná, neboť pták záhy začne napodobovat monotónní zvuk mlýnského kola. Prázdnota bytí zůstává i nadále zřejmá.

Přes patrné okouzlení Meyrinkovými metaforami a idejemi se Minkov pohybuje v jiné rovině uvažování. Mystické sugescce jsou přeneseny do polohy přízemnějších filozofických otázek. Nervové napětí a stavy rozrušení jsou do značné míry nahrazeny

---

<sup>399</sup> Meyrink, G.: *Golem*, s. 31.

<sup>400</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 127: „existenzielle Fremdbestimmtheit, die Gefahr von Sinnlosigkeit und existenzieller Leere“ [přel. Z. J.]

<sup>401</sup> *Ibidem*, S. 130: „Panoptikum einer geheimnisvollen, bunten Welt“ [přel. Z. J.]

<sup>402</sup> *Ibidem*, S. 146: „die Karnevalatmosphäre erzeugt einen exzentrischen, hypotetischen Gegenentwurf zur Wirklichkeit“ [přel. Z. J.]

nezaujatou popisností. Záměr přiblížit se k rozjímáním znalců okultních věd Meyrinka a Ewerse je nejlépe patrný v povídce *Аз и непознатият*.

Autor se zde na pozadí apokalyptických výjevů a děsivých znamení pokouší o revizi oficiální interpretace *Nového zákona* na základě populárních učení. Cituje motto v Americe (kterou osobně navštívil) tehdy sílícího společenství rosekruciánů „*Igni Natura Renovatur Integra*“<sup>403</sup> a do úst bělovousého, hubeného starce s „krotkýma očima“<sup>404</sup> podezřele připomínajícího obraz Boha-Otce vžitý ve folklorních představách, ale aluzivně odkazujícího i k podobě Učitele a zakladatele Bílého bratrstva Petra Dánova (viz 2.8. *Zájem o iracionálno, mystično a fantastiku hrůzy*) ve světě vkládá heretickou myšlenku:

„Snad si nemyslíš, že zjevení Hospodina před lidstvem bude oslavováno zkázou a destrukcí? Můžeš připustit, že tak veliký Tvůrce, který je nekonečně milosrdný k té nejbezvýznamnější travičce a Jehož jméno každé smítko zpívá, sestoupí na zem, aby byl soudcem poté, co zavraždil miliardy lidí a zbarvil své ruce jejich krví jako lačný a nenasytý upír?“<sup>405</sup>

O ideologii rosekruciánů se Minkov s největší pravděpodobností začal zajímat díky seznámení s dílem Meyrinkovým. „Je známo, že se Gustav Meyrink intenzivně zabýval tímto řádem (také v roce 1922 přeložil Randolphův rosekruciánský román *Dhoula Bel*) a gnostické principy, jaké jsou zastoupeny například v jeho *Mistru Leonhardovi*, se zdají být odrazem této duchovní orientace.“<sup>406</sup>

Dle Martina i samotná idea „ztvárnit kosmickou katastrofu literárně groteskně pochází ze *Saturnova prstence* Gustava Meyrinka, kde se z dobročinného pletení ponožek manželkami pastorů stává obsedantní neuróza a proniká do kosmu. Obětí se u

---

<sup>403</sup> Минков, С.: *Аз и непознатият*. In: *Огнената птица*, с. 19.

<sup>404</sup> Ibidem, с. 19: „кротки очи“ [přel. Z. J.]

<sup>405</sup> Ibidem, с. 19: „Нима ти мислиш, че явяването на Господа пред човечеството ще бъде ознаменувано с разруха и гибел? Можеш ли да допуснеш, че великият Творец, който е безкрайно милосърден към най-нищожната тревица, и Чието име всяка прашичка пее, ще слезе на земята, за да бъде съдник, след като е избил милиарди хора и е обагрил ръцете си в тяхната кръв като алчен и ненаситен вампир?“ [přel. Z. J.]

<sup>406</sup> Burneva, N.: *Auf Meyrinkschen Spuren in den frühen Erzählungen von Svetoslav Minkov* [on-line; cit. 26.11.1999] <http://www.inst.at/trans/7Nr/burneva7.htm>, In: *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7 Nr., 1999: „Bekanntlich beschäftigt sich Gustav Meyrink intensiv mit diesem Orden (1922 übersetzt er auch den Rosenkreuzer-Roman von Randolph, *Dhoula Bel*), und die gnostischen Prinzipien, wie sie zum Beispiel sein "Meister Leonhard"(9) vertritt, erscheinen als Reflex auf diese geistige Orientierung.“ [přel. Z. J.]



Meyrinka stává Saturn, pro který ‚anima pastoris‘ uháčkuje prstenec.<sup>407</sup> Minkov se později k tématu vrátí v povídce *Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...*, kde dochází k zničení Měsíce a vědecký zájem se obrací k Venuši, symbolu lásky. „Avšak na rozdíl od klidné důvěry ve věčný návrat stále téhož, kterou Meyrink na čtenáře obvykle přenáší, je u Minkova jasně formulována konečnost – jako alegorie paradoxní nekonečnosti konce světa.“<sup>408</sup> A to smutného konce:

„Zdali jsem seděl dlouho zamyšlen nad slovy neznámého, si nepamatuji. Než jsem se otočil a hledal jej, zmizel. Místo něj jsem viděl tenký stromek, který vyklíčil ze země a kolem jehož kmenu byl obtočený had s očima obrácenýma a lesknoucíma se k nebi.

A tam ze zelené hvězdy zůstal jen plamínek, ostrý jak meč. Ten si hrál mezi dvěma zlatými rohy zřůdného kozla s lidskýma rukama, který vystupoval jako temný přízrak na obzoru v dálce a díval se klidně na mrtvou zem.“<sup>409</sup>

„S vytříbeným smyslem pro tajemné v lidském životě, s překvapivou obrazností a důvtipnými myšlenkami“<sup>410</sup> autor nastiňuje problémy moderní psychiky individua ve společnosti charakterizované všeobecnou rezignací. Sleduje paradoxy své doby a lokální odraz celosvětových a evropských trendů v životě a myšlení Bulharů – jen se jeho záběr posouvá od psychické k mentální rovině, na níž se časem jeho talent být psychologem své doby projeví mnohem plněji. Ve světě ponořeném v mlze plné neznámých sil spouští mechanismy podvědomí a v jeho toku hluboce zakódovaných asociací. V bloudění duše mezi starým a novým světem – mezi mytologickým

---

<sup>407</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 166: „Die Idee, eine kosmische Katastrophe literarisch grotesk zu gestalten, geht auf Gustav Meyrink ‚Der Saturnring‘ zurück, wo das wohltätige Strümfestrecken von Pastorenfrauen zur Zwangneurose wird und sich ins Kosmische ausdehnt. Zum Opfer wird bei Meyrink der Saturn, für den die ‚anima pastoris‘ einen Ring häckelt.“ [přel. Z. J.]

<sup>408</sup> Burneva, N.: *Auf Meyrinkschen Spuren in den frühen Erzählungen von Svetoslav Minkov Minkov* [online; cit. 26.11.1999] <http://www.inst.at/trans/7Nr/burneva7.htm>, In: *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7 Nr, 1999: „Doch im Unterschied zur gelassenen Zuversicht in die ewige Wiederkehr des Gleichen, wie sie Meyrink meist vermittelt, ist bei Minkov eine Finalität festgeschrieben - als Allegorie einer paradoxen Endlosigkeit des Weltendes.“ [přel. Z. J.]

<sup>409</sup> Минков, С.: *Аз и непознатият*. In: *Огнената птица*, с. 21: „Дълго ли съм седял замислен в словата 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 лъснати 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.“ [přel. Z. J.]

<sup>410</sup> Цанков, Г. In: Иван Александров, *Био-Библиографски указател*, PDF документ, s. 7: „С тънък усет за загадъчното в човешкия живот, с изненадващо странно въображение и с остроумна мисъл.“ [přel. Z. J.]

myšlením a myšlením ovlivněným nastupující vědou a technikou, mezi čerstvými vzpomínkami na válku a vznešenými ideály populárních okultních učen, v prostředí naplněném dekadentní nudou (viz např. *Часовник*) i podmínkami způsobujícími depersonalizaci a dehumanizaci individua Minkov záměrně hledá jedinečné a ve své neuvěřitelnosti neopakovatelné situace, jimiž by vyjádřil jedinečný prožitek duše – ani ne tak jeho popisem, jako často spíše vtažením čtenáře do hry a přenáším emocí na něho samotného. Autor příliš neanalyzuje, nezkoumá. Své úvahy shrnuje spíše do podoby sentencí. Žánrová forma krátké povídky mu ani neumožňuje vylíčit pozadí neuvěřitelných událostí, a tak tyto texty působí spíše jako etudy vytržené z reálného života.

V tomto bodě lze poukázat i na jistou neschopnost většiny bulharských prozaiků z počátku dvacátého století pracovat s rozsáhlou prózou. Ta se pro ně ukazuje jako vhodná spíše k zobrazování čistě empirické skutečnosti. Ve chvíli, kdy se spisovatelé začali orientovat na duševní prožitky svých postav, začali k ní projevovat stále větší nedůvěru. Zvláště pro fantastiku hrůzy se ukazuje jako účinnější nenechávat prostor pro vysvětlení a upřednostňovat techniky náznaků a nápovědí. Pro autorův záměr je příznačné nechávat situace nevysvětlené a postavy nepochopené, a posilovat tak ve čtenáři pocit tajemna a záhadnosti: „záleží více na dekoracích než na samé příhodě, která by se dala nejednou vypsát v jediném odstavci. Proto se také hororu nejlépe daří v krátkých útvarech, v novele, která je zaměřena na nečekaný a překvapivý konec. Kde se hromadí jen hrůza na hrůzu, horor se stáčí k jinému žánru, nejčastěji detektivce.“<sup>411</sup> Veškeré hlubší psychologické opodstatnění jednání postav a situací je nakonec v této literární hře se čtenářem zbytečné. Obvinění, že Minkov „usiluje spíše o vnější efekty hrůzného nežli o bohatství jeho psychologických projekcí“<sup>412</sup>, tedy odpadá. Koneckonců, jak poznamenává Bojan Penčev ve své studii *Модернизъм, модерност и моделиране на Аза* ([Modernismus, modernost a modelace Já], 2003) v kapitole věnované meziválečnému modernismu, „v tuto chvíli je již Já vnímáno jako forma vyprázdňená od obsahu, což problematizuje prozaický projev jako artikulaci ‚vnitřního života‘ – vnitřní život prostě neexistuje“.<sup>413</sup>

---

<sup>411</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 201.

<sup>412</sup> Стефанов, В.: *Писателят на „модерните времена“* In: *Къщата при последния фенер*, s. 8: „се стреми към външните ефекти на страшното, отколкото към богатството на психологическите му проекции“ [přel. Z. J.]

<sup>413</sup> Пенчев, Б.: *Модернизъм, модерност и моделиране на Аза*, s. 236: „Азът вече се схваща като опразнена от съдържание форма, което проблематизира прозаическия изказ като артикулация на ‚вътрешния живот‘ – вътрешен живот просто няма.“ [přel. Z. J.]

„Jsme stíny a celý náš život je hrou stínu! Roky budou jeden po druhém ubíhat, než přejdeme od karnevalu k věčnému bytí.“<sup>414</sup>

Tuto myšlenku Minkov neklade do úst člověku, ale kusům starého oblečení z vetešnictví Davida Sabataje. To ony mezi sebou debatují o aktuálních tématech doby, a zastávají při tom různé filozofické postoje. Lidé se oproti nim utápějí v banálnosti každodennosti anebo ve svých fixních idejích. Předměty ožívají a jsou nositeli metafyzické symboliky, zatímco lidé jsou nevýraznými typizovanými postavami – klasickými představiteli svých sociálních skupin. Minkov vyrovnává člověka s předmětem, čímž se přibližuje k umrtvování světa v Mutafovově tvorbě. Člověk je jednorozměrný a odosobněný. Je loutkou v ruce neviditelné diabolické mašinerie, která je Minkovem postupně stále jasněji ztotožňována se samotnou společností. Jednotícím prvkem Minkovovy velice rozmanité diabolistické prózy jsou tedy pocity úzkosti a existenciálního prázdna plynoucího z vnímání života jakožto prázdné, nesmyslné formy – a symbolem jeho nesmyslnosti je, stejně jako u Poljanova (viz 3.3. *Vladimir Poljanov. Hrůza karnevalová*) karneval.

Názna nadpřirozena a mystiky v Minkovově próze oproti tomu obvykle působí poněkud naivně. Co do rozměru strachu jsou nejméně „diabolistické“ ty z Minkovových povídek, jež poněkud násilně zpracovávají folklorně-mytologickou a náboženskou motiviku.<sup>415</sup> Již od samého počátku v Minkovově projevu vyvíjí jeho smysl pro parodii, ironii a satiru. Autor dokáže mluvit o vážných věcech, a přitom vyvolat smích. Stejně tak je mu vlastní talent mluvit vážně o nesmyslech. V této rovině se do Minkovova díla nejzřetelněji promítají rysy menippského diskursu. V propojení pesimistické vážnosti s humorem spisovatel dosahuje největšího mistrovství mezi bulharskými diabolisty. Tato vlastnost patří i k jeho největším přínosům, a to společně se značnou rozmanitostí druhů fantastického vyprávění, zahrnující fantastiku hrůzy, folklorně-mytologickou fantastiku, fantastiku s prvky metafyziky, fantastické parodie a především satiricky zabarvenou vědeckofantastickou prózu. Ačkoliv ve svých raných povídkách není vždy dostatečně poutavým vypravěčem, je Minkovo dílo zajímavé již

---

<sup>414</sup> Минков, С.: *Полунощна история*, In: *Игра на сенките*, с. 19: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките! Години ще с изнижат, докато ние преминаем от карнавал към вечно битие.“ [přel. Z. J.]

<sup>415</sup> Výjimkou je povídka *Иконите са творба на дявола*, obsahující scénu, v níž se nabízí asociace s bděním studenta blahosloví v kostele z Gogolovy povídky *Ущ*).

kvůli tomu, že zahrnuje rozmanité podskupiny zázračna, fantastična a podivuhodna, které jeho zásluhou pronikají do bulharské literatury.

### 3.3. Vladimir Poljanov. Hrůza karnevalová

#### 3.3.1 Šílenství jako zrcadlo světa

Vladimir Poljanov, pravým jménem Georgi Ivanov Todorov, (1899–1988) si doposud ze strany bulharské literární obce získal nejmenší pozornost, pravděpodobně kvůli tomu, že je obecně považován za nejméně samostatného a nejméně originálního z řady tzv. diabolistů, a to z hlediska kompozice i využívaných motivů.

„Není ochotný experimentovat a tvrdošijně sleduje nepoctivě naučené situace, využívá jen vytríbené diabolistické vzorce. Projevuje zvýšenou afinitu k modelům karnevalového *diabolismu*. Romantický naturalismus je oním individuálním rysem jeho poetiky, který jej jednoznačně odděluje od jeho podobně smýšlejících kolegů. Spisovatel krajně realisticky vyobrazuje ošklivé a skličující, různé sadistické výstřelky a efekty. Zavádí do povídek tajemně zlověstné atrapy ‚strašidelné prózy‘, vnáší do hry celou zlověstnou rekvizitu násilí a ponurý karneval smrti – lebky a kosti zemřelých, přízračné světlo pohřebních svící, pohřební vozy, hrobky a sarkofágy, zápach hnijících mrtvol a ženské hlavy naložené ve válcích s lihem.“<sup>416</sup>

Poljanovovo diabolistické období trvalo jen krátce. Fantastický prvek záhy ustoupil psychologickému a podobně jako Rajčeva převládl zájem o temné pudy – v povídkách *Пътеки през неухопително* ([Cesty přes neuchopitelné], 1926), *Упоритият мъртвец* ([Úporný umrlec], 1926), *На моста* ([Na mostě], 1926) – a také grotesknost – v *По-силен от смъртта* ([Silnější než smrt], 1926), *Произшествие* [Nehoda], 1926). Za romány *Слънцето угаснало* ([Slunce vyhaslo], 1928), *Вик* ([Křik], 1932),

<sup>416</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, kn. 3, s. 49: „Полянов е най-несамостоятелният и най-неоригиналният от тримата. Не е склонен да експериментира и плътно следва недобросъвестно заучени ситуации, ползва само добре обработени диаболитични формули. Подчертан вкус показва към шампите на карнавалния диабололизъм. Романтичният натурализъм е онова индивидуално качество на собствената му поетика, което определено го отделя от съидейниците му. Писателят пределно реалистично изобразява грозното и потискащото, различni садистични изстъпления и ефекти. Той въвежда в разказите тайнствено-злокобната бутафория на ‚страшната проза‘, вкарва в играта целия зловещ реkvizit на насиliето и мрачния карнавал на смъртта – мъртвешки черепи и kostи, призрачни светлини на погребални свещи, катаfalки, гробници и саркофази, зловонията на разлагащи се трупове, женски глави, спиртосани в стъкленици.“ [přel. Z. J.]

*Черните не стават бели* ([Černí se nestávají bílými], 1932), kterými definitivně opustil *diabolismus*, byl socialistickou kritikou obviněn z propagace fašistických názorů. Ve skutečnosti se přitom jedná o doznívání autorova expresionistického zájmu o motiv apokalypsy (*Слънцето угаснало*) a extrémní psychologické prožitky, ve kterých se realita prolíná s vidinami. I volba názvu *Buk* dle N. Aretova záměrně odkazuje k Munchovu obrazu *Křik*: „V syžetu je přítomný výkřik nesouhlasu se světem nevyvolaný vnějšími příčinami.“<sup>417</sup> Případně lze analogii hledat i s Przybyszewského novelou *Křik*. Vystávající nietzscheovská otázka práva silné osobnosti spáchat zločin na první pohled kopíruje Dostojevského *Zločin a trest* (i když se autor pokouší přijít s odlišným syžetem). Rozdvojení osobnosti pachatele a prožívání reality blízké podivnému snu však vyznívají spíše jako ozvěna díla polského spisovatele. Nakonec ve jménu umění se Przybyszewského hrdina též domnívá, že mu patří právo obětovat lidský život.

Toto nařknutí ze strany kritiky lze odůvodnit i autorovým zájmem o tvorbu Hannse Heinze Ewerse, známého svými sympatiemi vůči Národnímu socialismu, které dával najevo jak v článcích nacionalisticko-militantního obsahu, které chystal do periodického tisku během svého pobytu v USA, tak i v některých svých beletristických pracích (viz povídka *Mamaloj*, do níž se promítají představy o nadřazené rase, propojené s erotickými motivy), v nichž fantastika nabízí příležitost k zapracování nehumánních myšlenek.

V době svého vzniku se však Poljanovovy rané diabolistické povídky setkávají i s příznivými ohlasy. Ačkoliv nejsou všeobecně přijímány s pochopením, těší se sympatiím především v řadách literátů ze skupiny *Стрелец* a časopisu *Хиперион*. „Část s modernismem spojené kritiky srdečně vítá diabolisty. V ‚Хиперион‘ Ljudmil Stojanov povzbuzuje nezralou Poljanovovu múzu, podporuje jeho úmysly ‚sloužit požadavkům a vysokému kultu onoho umění, blýskavého a plného nepomíjející krásy, které bylo stvořeno šlechtou dynastií tvůrců – E. T. A. Hoffmannem, E. A. Poem, V. de l’Isle-Adamem, Barbeyem d’Aurevillem, H. H. Ewersem, Meyrinkem, Gogolem...“<sup>418</sup> Stojanov vítá především skutečnost, že se objevil „nový proud v naší

<sup>417</sup> Аретов, Н.: *Първите „постдиаболитични“ романи на Владимир Полянов* [online; cit. 2. 12. 2011], <http://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/124-after-sundown.html>: „непредизвиканият от външни причини вик на несъгласие със света присъства в сюжета.“ [přel. Z. J.]

<sup>418</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаболитизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, kn. 3, s. 49: „Част от свързаната с модернизма критика приема радушно появата на диаболитите. В ‚Хиперион‘ Людмил Стоянов окуражава още незакрепналата муза на Полянов, подкрепя намеренията му ‚да служи на изискания и висок култ на онова бляскаво и пълно с

literатуре“.<sup>419</sup> „По нѐм се рецензенти – spolupрацовници ‚Сила‘, ‚Стрелец‘, ‚Изток‘ а ‚Българска мисъл‘ – предбѣхажѣ в tvrzenѣх, џе diabolistѣ, ‚zabývajѣcѣ се вѣчноу душѣ‘ [...], jsou nositeli ‚čehosi novѣho a svѣžѣho‘.“<sup>420</sup>

Tѣm novým je pŕedevšѣm „hlubšѣ psychologismus, pro který jsou potŕebnѣ extrémnѣ, hraničnѣ situace – smrt, šilenstvѣ а hluboká duševnѣ krize“.<sup>421</sup> V tom smѣru Poljanov dlouho experimentuje s různými efekty. Sám autor poznamenává, џe výzvou pro nѣj je spѣше „neuchopitelnѣ“<sup>422</sup> neŕli nadpŕirozeno а okultno, jak je tomu v nѣkterých raných Minkovových povѣdkách. Neztotoŕňuje se s označenѣm svѣ prózy za „diabolistickou“ а radѣji mluví о ‚psychologickѣ‘ próze“.<sup>423</sup> Právѣ v tomto bodѣ se mѣj s pŕedstavou nѣkterých kritiků, kteří naopak projevují pochybnosti о upŕѣmnosti а hloubce Poljanovova zájmu о lidskou dušѣ. Ze stránek novin *Развигор* Georgi Canev odsuzuje „mladѣ“, jmenovitѣ Poljanova а Minkova, џe nepѣší proto, џe jsou nadšeni určѣtou myšlenkou а s pochopenѣm pro určѣtý problém, ale proto, aby uspokojili svѣ ambice. „Blouznѣnѣ, sny, бѣsnѣnѣ idiotů, jak je libo, jen proto, abychom se vyhnuli kaŕždodennѣmu, obyčejnѣmu, které nás již nebavѣ.“<sup>424</sup> Z pohledu Caneva, zastávajѣcѣho staršѣ didaktickѣ pozice, naopak zájem о abnormálnо působѣ nudnѣ. Kritik tak nabádá k zpracování reálných podnѣtů а hledánѣ řešenѣ pro konkrѣtnѣ psychologickѣ problémы.<sup>425</sup>

Studium medicѣny (v Sofii [1919–1921], ve Štýrském Hradci [1921] а Mnichovѣ [1922–1923]) а filozofie (ve Vѣdni v roce 1922) by pŕitom vypovѣdalo о autorovѣ vskutku serióznѣm pŕѣstupu k otázkám lidskѣ psychiky. Spisovatel nejevѣ zájem о detailnѣ psychoanalýzu а sociálnѣ psychologii, ale láká jej to, co je v lidskѣ psychice а

---

неувахваща красота изкуство, шо бе създадено от една благородна династия творци – Е. Т. А. Хофман, Е. По, В. де Лил-Адан, Барбе де Оревели, Х. Х. Еверс, Майринк, Гогол...“ [pŕel. Z. J.]

<sup>419</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаболизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 49: „нова струя в литературата ни“ [pŕel. Z. J.]

<sup>420</sup> Ibidem, с. 49–50: „След него рецензентите – сътрудници на ‚Сила‘, ‚Стрелец‘, ‚Изток‘ и ‚Българска мисъл‘ – се надпреварват да твърдят, че диаболите, ангажирани с вѣчната на душата‘ [...], са носители на ‚нещо ново и свежо‘.“ [pŕel. Z. J.]

<sup>421</sup> Аретов, Н.: *Българският диаболизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя*, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, с.73: „Градските ‚европейски‘ сюжети всъщност означават няколко неща: на пѣрво място по-дълбок психологизъм , за който са необходими екстремни, гранични ситуации – смъртта, лудостта и дълбоката душевна криза.“ [pŕel. Z. J.]

<sup>422</sup> Ibidem, с. 75: „Бълнувания, сънища, беснувания на идиоти, ако щете, само и само да избегнем делничното, обикновеното, което ни е омръзнало.“

<sup>423</sup> Цанев, Г.: *Комедии* In: *Развигор*, 1924, бр. 127: „Полянов не приема определението ‚диаболизъм‘ и пŕедпочита да говори за ‚психологическа‘ проза.

<sup>424</sup> Ibidem: „Бълнувания, сънища, беснувания на идиоти, ако щете, само и само да избегнем делничното, обикновеното, което ни е омръзнало.“ [pŕel. Z. J.]

<sup>425</sup> Ibidem.

mezilidských vztazích ošklivé a nelogické. Podléhá expresionistickým tendencím zkoumání mechanismu „vyšinutého, iracionálního, ‚ne-normálního‘ myšlení a vnímání skutečnosti nemocným člověkem, které jakoby v jiné rovině dokazovalo neschopnost ratia dobrat se pravdy a přitom odhalovalo cesty k vnímání a myšlení ‚jiného druhu‘“.<sup>426</sup> Poljanov proto vyhledává extrémní reakce na situace, v nichž přestávají platit tradiční morální zásady, a upřednostňuje postavy „s nemocným vědomím, řízen myšlenkou, že nemoc vede k předimenzovaným duševním stavům, které jsou nedostupné normálnímu vnímání světa a které umožňují pronikání do zrádných citů v nevědomých sférách duše.“<sup>427</sup> Jinými slovy, šílenství je po vzoru Przybyszewského vnímáno jako pravé zrcadlo světa. Přestože byla Poljanovova díla přirovnávána k próze Kasimira Edschmida, nikdy nedospěl k jeho vitalismu a odbourání ratia. Jeho postavy docházejí jen ke střetu mezi atavistickými pudy a emocemi s normami společnosti. Sami se se svojí iracionální stránkou nedokážou vyrovnat, což vede k tragickým rozuzlením příběhů.

### 3.3.2. Ewers a krach tradičních hodnot

„Pokud bychom měli hledat vliv,“ vzpomínal Poljanov na konci osmdesátých let minulého století, „domnívám se, že jím je výtvarné umění v Rakousku, převládající expresionistické, secesní, jakož i možná nejvíce gotika německých měst, expresionistické filmy ‚Kabinet doktora Caligariho‘ a ‚Dr. Mabuse‘ a v neposlední řadě Wagnerovy opery a zakoušení nouze, jež mě nutí každý den přemýšlet, jak přežít ten následující.“<sup>428</sup> Především v době Poljanovova studijního pobytu v Německu se význačné popularity těšil H. H. Ewers. Úspěch slavily jak jeho filmy i knihy. Snímek *Pražský student* by mohl vnést světlo do otázky prvotního impulsu Poljanovova

---

<sup>426</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 33.

<sup>427</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаболизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 49: „Полянов предпочита герои с боледуващи съзнания, движен от мисълта, че болестта води до такива съгъсени душевни състояния, които са недостъпни за нормалното световъзприемане и които откриват възможност за проникване в подмолите на чувствата в неведомите области на душата.“ [přel. Z. J.]

<sup>428</sup> Сапарев, О.: *Българската диаболлична фантастика*, [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata\\_diabolichna\\_fantastika](http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata_diabolichna_fantastika) In: *Игра на сенките*: „Ако трябва да търсим влияние, смятам — това е живописца в Австрия, преобладаващо експресионистична, сецесионна, както и може би най-много готиката на немските градове, експресионистичните филми ‚Д-р Калигари‘ и ‚Д-р Мабузе‘ и не на последно място Вагнеровите опери и преживяването на нуждата, като всеки ден се чудя как ще преживея следващия ден.“ [přel. Z. J.]

okouzlení motivem dvojnicví. Skutečnost, že byl v té době sám chudým studentem pravděpodobně předurčila jeho zalíbení v postavách studentů – zpravidla také pronásledovaných dvojníky. Hlavní postavou jeho prvního „dvojnického“ příběhu *Erix Paümeper* ([Erich Reiterer], 1922) je ostatně student, a to německý.

Thomas Martin se domnívá, že jak ve dvacátých letech, tak i v dnešní době je význam Hannse Heinze Ewese pro bulharský *diabolismus* značně přeceňován. Zde vznikají určité nesrovnalosti, které sám Poljanov spíše prohloubil, než aby je objasnil: „Německý jazyk mě přivedl k neznámé literatuře. Expresionismus vtrhával a podmaňoval. Jednoho dne jsem objevil Hannse Heinze Ewese s jeho povídkami, které tě nenechají ani se nadechnout. Po stopách tohoto autora jsem narazil na Gustava Meyrinka.“<sup>429</sup> Odmítal však, že by jeho rané práce byly těmito autory poznamenány – přitom právě v nich lze nalézt nejvíce analogií. S Ewensem Poljanovovy rané práce pojí záliba ve fantastických událostech otřásajících lidským vědomím a probouzejících pocity strachu. „Ústřední místo v povídkách V. Poljanova z tohoto období zaujímá chorobné rozpolcení osobnosti („Ерих Райтерер“ [Erich Reiterer, 1922], „Мрежата на дъжда“ [Síť deště, 1923], „Черният дом“ [Černý dům, 1923]); chorobné mánie („Секретаря на луната“ [Sekretář Měsíce, 1923]); smrt, vystupující in sua persona – „Смърт“ [Smrt, 1922], jakožto i „Произшествие“ [Nehoda, 1926] a „По-силен от смъртта“ [Silnější než smrt, 1926] – již v parodickém duchu... Obzvláště jej přitahuje konflikt mezi zdáním a podstatou, maskou a skutečností, úmyslem a výsledkem; paradoxy individuálních a kolektivních psychóz.“<sup>430</sup> Podobně jako u Ewese nad společensko-kritickým aspektem převládá snaha zprostředkovat fascinující estetický zážitek.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Аретов, Н.: *Първите „постдиаболитични“ романи на Владимир Полянов* [online; cit. 2. 12. 2011], <http://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/124-after-sundown.html>: „Немският език ме поведе към една непозната литература. [...] Експресионизмът нахълтваше и завладяваше. Един ден открих Ханс Хайнц Еверс с неговите разкази, които не ти дават да си поемеш дъх. По следите на този автор попаднах на Густав Майринк.“ [přel. Z. J.]

<sup>430</sup> Сапарев, О.: *Българската диaboлична фантастика*, [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata\\_diabolichna\\_fantastika](http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata_diabolichna_fantastika) In: *Игра на сенките*: „Централно място в разказите на Вл. Полянов от този период заемат безумното раздвоение на личността („Ерих Райтерер“, „Мрежата на дъжда“, „Черният дом“); безумните мании („Секретаря на луната“); смъртта, появяваща се in sua persona — „Смърт“, както и „Произшествие“ и „по-силен от смъртта“ — вече в пародиен дух... Особено го привлича конфликтът между привидност и същност, маска и истина, намерение и резултат; парадоксите на индивидуалните и колективни психози.“<sup>430</sup> [přel. Z. J.]

<sup>431</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 73: „Die Möglichkeit einer gesellschaftskritischen Lesart von Ewers besteht nicht. Denn er thematisiert das Inhumane nicht, um es anzuklagen, sondern um ihm in provokanter Verkehrung der eigentlichen Wortbedeutung einen ästhetischen Reiz abzu-zwingen und es als Faszinosum zu inszenieren.“



Lze tedy jen spekulovat, jestli jsou jeho vzpomínky zapsané v pokročilém věku (narodil se v roce 1899) spolehlivé, případně zda se nesnažil obhajovat původnost svých textů. „Pokud jde o vliv Ewerse, věci se mají takto,“ dočteme se. „Odjíždím do Rakouska na podzim roku 1920 a jsem tam do června 1921 – německy sotva čtu. V té době již píši krátké texty pro časopis ‚Сила‘ [chabý argument, neboť jeho první práce, otištěné v časopise *Сила* v roce 1918, jsou spíše „veršemi v próze, impresemi“<sup>432</sup>]. Mimo to chystám povídky pro svou malou sbírku ‚Смърт‘. Ta vychází v roce 1922 – na jaře. Ve stejnou dobu a do stejného vydavatelství dávám Ewersovu sbírku ‚Hrůza‘. Předtím jsem nečetl Ewerse ani Meyrinka. Kdy přišel tento vliv a jestli vůbec je v tomto období přítomný – těžko říct. [...] Zůstávám v Sofii po celý rok 1921 a na jaře 1922. A na podzim 1922, po otištění sbírky ‚Смърт‘, odjíždím do Mnichova a jsem tam do ledna 1924. Teprve v tomto okamžiku, když jsem již byl pokročilý v němčině, se dá mluvit o mém poznávání německých autorů, jako jsou Ewers, Meyrink, Hoffmann aj.“<sup>433</sup>

Znalost němčiny přitom nebyla nezbytně nutná. První překlady Ewersových děl do bulharštiny vyšly již v roce 1918 – v nákladu vydavatelství *Александър Паскалев* sbírka nazvaná *Моето погребение* [Můj pohřeb], o něco později i *Годеницата на Тофар* [česky přeloženo dvakrát: Nevěsta Topharova a nověji Tofarová nevěsta]. Lze připustit, že je znal, ačkoliv v osmdesátých letech tvrdil, že jeho prvním setkáním s Ewersem byla povídková sbírka *Das Grauen* [Hrůza]. Navíc v roce 1922, kdy vyšla i jeho první vlastní sbírka *Смърт*, Poljanov otiskl v almanachu *Хиперион* dva další vlastní překlady Ewersových povídek: *Кривата линия* [Křivka] a později i groteskní fantastiku *Ужасът* [Hrůza]. Německý jazyk tudíž zřejmě v tuto chvíli již ovládal na slušné úrovni. Překlady i kritické práce jsou přirozeným způsobem, jímž se bulharské

---

Es verkommt bei ihm zum bloßen Effekt, zum Reiz, zum phantastischen Ereignis ohne moralisce Implikationen.“ [přel. Z. J.]

<sup>432</sup> Аретов, Н: *Българският диаволизъм в европейския контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя*, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, с. 76.

<sup>433</sup> Сапарев, О.: *Българската диаволична фантастика*, [on-line; cit. 13. 11. 2010] ,[http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata\\_diabolichna\\_fantastika](http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata_diabolichna_fantastika), In: *Игра на сенките*,: „Колкото до влиянието на Еверс, работата стои така. Аз заминавам за Австрия есента на 1920 год. и съм там до юни 1921 — немски език едва сричам. В това време вече отдавна пиша малки работи за сп. ‚Сила‘. Между другото подготвям разказите за моя малък сборник ‚Смърт‘. Той излиза през 1922 — пролетта. В същото време и в същото издателство давам сборника ‚Ужасът‘ на Еверс. Преди това не съм чел Еверс, нито Майринк. Кога е дошло влиянието и дали го има в този период — мъчно е да се каже. [...] Стоя в София цялата 1921 г. и пролетта на 1922. А през есента на 1922, след отпечатване сборника ‚Смърт‘, заминавам за Мюнхен и съм там до януари 1924. Едва сега, вече понапреднал с немския език, може да се говори за моето запознаване с немските автори, като Еверс, Майринк, Хофман и др.“ [přel. Z. J.]

prostředí seznamovalo s dosud neznámým druhem prózy oplývající hrozivými detaily a kompozicemi, v nichž se perspektiva skutečné události prolíná s vidinami.<sup>434</sup>

### 3.3.3. Šílenství a kriminální zápletky

Ve všech raných Poljanových pracích hrají důležitou roli „ostře pocíťovaná absurdita nejen vnějšího světa, ale i vnitřního světa člověka“<sup>435</sup> a „stálé sugescie o člověku jakožto nejnešťastnějším ze všech bytostí na světě“<sup>436</sup> (viz *Комедия на куклите* ([Komédie loutek], 1923). Dochází přitom k zpochybnění mravních hodnot – k nietzscheovskému rozbití starých desek, jež má zbavit člověka „všech svazujících společenských, morálních, ale i myšlenkových a poznávacích konvencí“.<sup>437</sup> Na člověka se již nenahlíží ve zploštělé rovině konvenčních kritérií dobra a zla, nýbrž jako na komplexní bytost rozervanou vlastní biologii a společností. Je velmi pravděpodobné, že v tomto směru u Poljanova sehrála roli právě popularita Przybyszewského. Poljanov patrně měl k polské kultuře blízko– ve třicátých letech ostatně vystudoval režii právě ve Varšavě. Podle Konstantinové navíc bulharské spisovatele ve dvacátých letech oslovovala nová teorie biologické evoluce, s níž pracoval především Przybyszewski. Ta musela být obzvláště Poljanovovi díky jeho lékařskému vzdělání velmi blízká.

Na přelomu 19. a 20. století se krakovští zástupci hnutí Mladé Polsko vrátili k romantickému chápání normálního a šíleného v chování jedince. Przybyszewsky vystoupil v výroce: „Norma je hloupost a degenerace géniem.“ V rámci biologizace tématu lidskosti se Poljanovův projevuje zájem o psychologickou a kriminální antropologii, čímž vlastně navazuje na Freuda a Ewera. Darwinismus na konci 19. stol. obecně ovlivňuje moderní evropské myšlení a zvláště na modernismus na začátku 20. století, kdy Przybyszewski píše o embryologii, o biologickém vývoji a o zdokonalování lidského ducha. V kategoriích biologické evoluce dokonce přemýšlí i o metafyzických jevech.

---

<sup>434</sup> I Ewers v prvních letech své spisovatelské kariéry překládal a také sepsal kritickou esej o Edgaru Allanu Poeovi (1905).

<sup>435</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаволизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, kn. 3, s. 42: „остро усещане за абсурдите не само във външния свят, но и във вътрешния свят на човека“ [přel. Z. J.]

<sup>436</sup> Ibidem, s. 42: „настойчиви внушения за човека като най-нещастното от всички създания на света.“ [přel. Z. J.]

<sup>437</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 244.

Darwinovo učení je přítomno i v úvahách Edgara Allana Poea, který sdílí názor evropských modernistů, že evoluce lidské psychiky vede k zešílení a že šílenství je vyšším stavem osvobozeného člověka.<sup>438</sup> Šílenstvím také u Poljanova trpí zejména citlivé, vzdělané osoby – studenti, spisovatelé, lékaři. Se zatemněním mysli souvisí i kriminální zápletky v jeho raných diabolických příbězích (*Ерux Paйmepep, Мрежата на дъжда, Един гост, Черният дом* [Černý dům, 1922]), v nichž záhady podle vzoru Edgara Allana Poea zpravidla zůstávají nerozřešeny. K utváření fantastického účinku je přítom obdobně jako u Minkova využíváno šílenství nebo patologické vědomí postav.

„Nevěděl jsem, co se se mnou děje. Napínal jsem všechny své duševní síly, abych analyzoval své činy a stal se svým pánem. Marně, všechno bylo marné. Dělal jsem, co jsem nechtěl. Neměl jsem vlastní vůli. Jiný jednal místo mě... Bloudil jsem v podivném labyrintu příkazů a rozhodnutí. Má vůle byla bledým světlem oproti gigantickým majákům, které zazářily ve tmě labyrintu a ukázaly mi jiné cesty...“<sup>439</sup>

Takto popisuje své zatmění mysli lékař Vojdan Svoboda, který uřízne hlavu milované ženě a pak, jelikož se s ní nedokáže rozloučit, ji umístí do válce s lihem a nosí ji ve své tašce. Povídka *Един гост* přitom není zcela smyšlená. Námětem se stal reálný zločin, o kterém se v tu dobu psalo v novinách. „Naši diabolisté,“ oponuje Canevovi svým tvrzením také Stojanova, „staví proti sobě fantastické a realisticko-psychologické narativní roviny a v této tendenci jsou patrné lekce velkých mistrů zahalené fantastiky –

---

<sup>438</sup> Константинова, Е.: *Образът на лудия в българската проза* [on-line; cit. 7. 5. 2010], <http://www.angelfire.com/ar/artforum/archive/af43/af43-44.htm>: „На границата между 19 и 20 век краковските представители на Млада Полша, начело със Станислав Пшибишевски, се връщат към романтичното разбиране за нормалното и безумното в поведението на личността. На Пшибишевски принадлежи фразата: ‚Нормата е глупост, а дегенерацията е гений.‘ В началото на 20-ти век подобно връщане към традициите на романтизма по отношение на категорията ‚лудост‘, в цяла Европа е силно повлияно от Дарвиновата теория за биологичната еволюция. Дарвинизмът от края на 19 век безспорно въздейства върху модерната европейска мисъл и особено върху модернизма в началото на 20-тия век когато Пшибишевски пише за ембриологията, за биологичното развитие и за усъвършенстването на човешкия дух. Той, дори когато говори за метафизични явления, мисли в категориите на биологичната еволюция. Дарвиновото учение присъства и в разсъжденията на Едгар Алън По, който споделя възгледа на европейските модернисти, че еволюцията на човешката психика води до полудяване и че лудостта е по-висше състояние на освободения човек.“

<sup>439</sup> Полянов, В.: *Един гост*, In: *Смърт*, с. 37: „Аз не знаех какво става с мене. Напрягах всичките си умствени сили да анализирам действията си и стана господар на себе си. Напразно, всичко беше напразно. Вършех това, което не исках. Нямах своя воля. Друг действуваше в мене... Аз се лугах в странен лабиринт от повели и решения. Моята воля бе бледа светлина пред гигантските фарове, които блеснаха в тъмнината на лабиринта и ми посочиха други пътища...“ [přel. Z. J.]

Hoffmanna, Poea a Gogola.<sup>440</sup> „Dle Poljanova reálný život nabízí bohatý zdroj podobných situací. V souvislosti s povídkou ‚Jeden host‘ a jejím reálným základem si spisovatel vzpomíná: ‚V té době u nás byly noviny plné popisů jednoho zločinu [...] Tento kontrast mezi vraždou a láskou na mě zapůsobil, začal jsem hledat příčinu, proč, jak a co se děje s touto lidskou duší, aby dosáhla takového prožitku [...] avšak vůbec si nepřeji psát o hrůzách a o strašidelných věcech, nýbrž vtáhnout čtenáře do utrpení jedné duše.“<sup>441</sup>

### 3.3.4. Dvojník jako symbol rozštěpené subjektivity

Oblíbeným prostředkem k vyvolání otřesu pomocí efektu *hrůzy zevnitř*<sup>442</sup> (viz 2.4. *Tzv. diabolisté z pohledu bulharské literární vědy*) je u Poljanova motiv dvojnictví. Bulharští diabolisté dle Ljudmily Stojanové vycházejí z romantické varianty tohoto motivu coby roztržitého vědomí, rozštěpené subjektivity.<sup>443</sup> Dvojník je postava „související s pověřivými představami, spojenými s existencí dalšího člověka ve vlastním odrazu“,<sup>444</sup> rozpracovanými již zastáncem mesmerismu E. T. A. Hoffmannem (*Ďáblův elixír*) i zástupci americké gotické prózy.<sup>445</sup>

---

<sup>440</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 45: „нашите диaboлици обичат да изравняват и сблъскват фантастичните и реалистично-психолгичните повествователни планове и в тази им склонност личат уроците на велики майстори на завоалираната фантастика – Хофман, По и Гогол.“ [přel. Z. J.]

<sup>441</sup> Аретов, Н.: *Българският диабололизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя*, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, с.73: „Според Полянов реалният живот е богат на подобни ситуации. По повод разказа ‚Един гост‘ и фактичката му основа писателят си спомня: ‚По това време вестниците у нас бяха пълни с описания на едно престъпление [...] Този контраст между едно убийство и любовта ми въздейства, потърсих причината, защо, как, какво става с тази човешка душа, за да стигне до това преживяване [...] обаче нямам абсолютно никакво желание да пиша за ужаси, за страшни работи, а да увлека читателя в страданията на една душа.“ [přel. Z. J.]

<sup>442</sup> Сапарев, О.: *Българската диaboлична фантастика* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata\\_diabolichna\\_fantastika](http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata_diabolichna_fantastika), In: *Игра на сенките*,: „Вездесъщата смърт, която ни дебне и си играе с нас, има и други превъплъщения, които можем да обобщим с понятието УЖАС ОТВЪТРЕ — лудост, раздвоение на личността, маниакална идентификация, подчиняване на някакви жестоки, ирационални подсъзнателни сили, които ни принуждават да вършим необясними и зловещи постъпки.“

<sup>443</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 151: „U Browna i u Poea dochází k odcizení rozumových i technologických stránek subjektivity od podvědomých a nevědomých sil lidského nitra.“

<sup>444</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 46: „диaboлична фигура свързана със суеверната представа, свързана с второ съществуване на човека в собственото му отражение.“ [přel. Z. J.]

<sup>445</sup> Sám Poljanov se k nim pravděpodobně dostává jednak skrze tyto populární autory, jednak skrze expresionistický zájem o šílenství a abnormalitu v kontextu dobové polemiky s představou o potenciálu racionálního myšlení a poznání – která je analogií reakce romantismu na klasicistní pozitivismus.

Paralel s motivy dvojnicství v dílech dalších autorů je celá řada. K Poeově povídce *William Wilson*, kterou o rok dřív Minkov přeložil, odkazuje Poljanovem vícekrát využitý motiv pronásledování dvojníkem. Čtenář je v těchto povídkách (*Ерѣх Раїтерер*, *Мрежата на дъжда*) necháván na pochybách, zda postava trpí stihomamem nebo je pronásledovatelem vlastním *alter ego* hrdiny či skutečným skutečným člověkem. Váhání (ve smyslu Todorovem definované podmínky pro vznik fantastického účinku) vzniká i při snaze určit portrét jako démonický předmět, plnící úlohu prostředníka mezi dvěma světy, anebo jeho přítomnost interpretovat v rovině čistě psychologické – a vidět spíše jeho destabilizující, hypnotizující účinek. V prvním případě by příběh vypovídal o tom, že obraz nabádá hlavního hrdinu po spáchání zcela banálního zločinu navíc ještě k podvodu a k vraždě. V druhém případě by pak mohl naznačovat, že hlavní postava přisuzuje muži z portrétu, který visí v jeho pokoji, své potlačené agresivní instinkty. Poljanov, stejně jako Rajčev, v závěru situaci demystifikuje. Oba nabízejí racionální vysvětlení – zřejmě se jedná o halucinace, podivný sen. Nejsou přitom kategoričtí, v čemž se přidržují typických modelů žánru.

Dvojník Poljanovovi, stejně jako Rajčevovi, především umožňuje pracovat s představou iracionálních podvědomých sil a s podvědomými nedůstojnými touhami, které člověka nutí činit nevysvětlitelné a zlé skutky (*Един гост*, *Черният дом*). Dvojí až mnohotvárná podstata člověka je ztvárněna rozpadem jeho vědomí na dvě (v případě Poljanovových příběhů i více než dvě) jasně oddělené osobnosti. Strach z dvojníka je tedy jak u Poljanova (*Ерѣх Раїтерер*, *Черният дом*, *Един гост*, *Секретарят на луната* [Tajemník měsíce, 1923]), tak u Rajčeva (viz povídku *Lustig*) strachem ze sebe sama. „Poslední je typickým příkladem freudovského konfliktu mezi ‚Já‘ a ‚Ono‘, se kterým se ‚Já‘ nedokáže vypořádat.“<sup>446</sup> Příkladem toho je klasický případ dvojitého vědomí, o němž svědčí zděšení hlavní postavy v próze *Един гост*, lékaře Vojdana Svobody, svým vlastním činem – vraždou snoubenky, spáchanou ze žárlivosti: „Kdosi cizí ve mně [...] Já nevím, co se se mnou děje [...] Činím to, co nechci. Já nemám vlastní vůli. Jiný nade mnou vládne.“<sup>447</sup> Dvojité bytí je odděleno amnézií. Skutečnost, že se jedná o dvě osoby žijící ve stejném těle, dosvědčuje deník (Poljanovův oblíbený

---

<sup>446</sup> Сапарев, О.: *Българската диаболчна фантастика* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata\\_diabolichna\\_fantastika](http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata_diabolichna_fantastika), In: *Игра на сенките*: „Последното е типичен пример за фройдисткия конфликт между „Аз“ и „То“, който „Аз-ът“ не овладява.“ [přel. Z. J.]

<sup>447</sup> Полянов, В.: *Един гост*, In: *Смърт*, с. 37: „някой чужд в мен [...] Аз не знам какво става с мен [...] Аз върша това, което не искам. Аз нямам своя воля. Друг властва над мен.“ [přel. Z. J.]

kompoziční postup), který je veden lékařem a jeho alter egem Vladem Raninou. Ze záznamů zanechaných alter egem číší satanská pýcha:

„Zločin, který jsem vykonal, je projevem nejskrytějších sil člověka. [...] Jsem hrdý, že se mohu postavit před lidstvo a zakřičet: zde je člověk, zkažený v celé své kráse a hrůze. [...] Já slavím satanský svátek obnažené duše, avšak nepřeji si diváky.“<sup>448</sup>

Vychloubačné rouhačství by opět vypovídalo o úklonu k mladopolskému (případně i Neumannově) literárnímu pojetí satanismu, který je však u Poljanova shrnut do intelektuální úvah postrádající živelnost vizí polských autorů (pro srovnání viz Przybyszewského *Satanovy děti*).

V další povídce *Черният дом* trpí vypravěč sexuální deviací a rozpolcení jeho osobnosti se uskutečňuje jako personifikace normálního a patologického. Trpí sebeodcizením a dezorientací, takže nepoznává ani vlastní dům, ve kterém mladé ženy mučí a který se z psychoanalytického hlediska jeví jako symbol prostoru, ze kterého chce Já samo sebe vyloučit.<sup>449</sup> Hrdina sám své alter ego (pachatele) sleduje. Vidí jej v přeplněných tramvajích, jak se tiskne na ženy. Všimá si umučených, šílených mladých žen s vytrhanými vlasy. Překvapují jej přitom jak reakce lidí na jeho vlastní osobu, tak i podobnost s druhým mužem a synchronizace jejich pohybu:

„Byl malý, měl ptačí tvář a útlé ruce – skoro stejný jsem byl i já. [...] Mnohdy jsem si uvědomoval, že pohybuji rty, mhouřím jedno oko nebo si upravuji vlasy – to samé – jako by byl mým vlastním odrazem v zrcadle – udělal v tom stejném okamžiku i on. Jako by jedna a tatáž vůle pohybovala našimi údy, řídila naše jednání. [...] – necháme-li stranou naši jistou vnější podobnost – byli jsme si cizí a vzdálení.“<sup>450</sup>

Krátce po zjištění, co ten „druhý“ s obětmi provádí, vypravěč narazí sám na sebe.

---

<sup>448</sup> Ibidem, s. 40-41: „Престъплението, което аз извърших е проявление на най-спотаените сили у човека. [...] Аз се гордея, че мога да се изправа пред човечеството и да извикам: ето човека, порочен във всичката си красота и ужас. [...] Аз празнувам сатанинския празник на голата душа, но не желая зрители.“ [přel. Z. J.]

<sup>449</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 60.

<sup>450</sup> Полянов, В.: *Черния дом* In: *Хиперион*, 1922, кн. 6–7, с. 329: „Той беше нисък, с малко птиче лице и тънки женствени ръце – почти същият бях аз. [...] Често забелязвах: свивах устни, притварях едното си око, оправях косата си – същото (сякаш моето собствено отражение в огледалото) повтаряше едновременно и той. Сякаш една и съща воля движеше нашите членове, повеляваше постъпките ни. [...] Без тая прилика, като оставим настрана малката външна общност – ние бяхме свършено чужди и далечни.“ [přel. Z. J.]

V *Секретарят на луната* je dvojnickví postaveno na dvou rŕznŕch osobŕch – psychiatrickŕm pacientovi Filipu Preslavskŕm a lŕkaři Poklonikovi. Oba trpŕí fobiŕí z buldokŕ, kteří pro nŕ ztŕlesnŕjŕ dŕmonickŕho pronŕsledovatele. Oba pocitŕjŕ vzŕjemnŕ odpor, neboť i jeden v druhŕm vidŕí ono dŕmonickŕ stvořeni a oba trpŕí rozštŕpenŕm osobnosti, v nŕí vedle sebe ŕijŕ lidskŕ a ŕivočišnŕ:

„[...] pŕi kaŕdŕ novŕ nŕvštŕvŕ lŕkaře do mŕ stŕle vŕce pronikala vŕra, ŕe on je maskou, ŕpatnou maskou nesnesitelnŕho zvŕřete. Tehdy jsem ŕel opačnou cestou ŕvah: proč by lŕkař a buldok nemohli bŕt jedno a totŕž? Co nenŕvidŕm u psa, nenachŕzŕm tŕž u človŕka?“<sup>451</sup>

Pacient i lŕkař si i v tomto pŕipadŕ vedou denŕk a teprve nalezeni Poklonikovŕch zŕpiskŕ jednoznačnŕ potvrzujŕ lŕkařovo ŕilenstvŕ. S humornŕm nadhledem se zde Poljanov pouŕtŕí do prezentace halucinacŕ pohledem ŕilene osoby, a to formou vzdŕlenŕ pŕipomŕnŕjŕcŕ schizofrennŕ vidiny v novele *Aurŕlie* francouzskŕho spisovatele Gerarda de Nerval. O nŕco bliŕŕí se zdŕ bŕt paralela s povŕdkou nŕmeckŕho expresionisty Geoga Heyma *Šilenec* (1913). Její hlavní hrdina po propuštŕnŕ z psychiatrickŕ kliniky nezvlŕdne svou agresivitou, vybudovanou v dŕsledku sadistickŕch praktik lŕkařŕ, a začne vraŕdit. Shodnŕ tu dochŕzŕ k zmateni čtenŕře pŕi zmŕnŕ perspektivy, takže čtenŕř mŕsty nevŕ, je-li tento ŕilennŕ pŕerod obraznosti lŕčen z vnitřnŕ perspektivy hrdiny, anebo je objektivnŕ udŕlostŕ. Nŕpadnŕ podobnŕ je ovšem to, ŕe Heymŕv ŕilene vidŕ vŕude kolem sebe hyeny, sŕm začne lŕzt po čtyřech a nakonec se jako zvŕře zakousne do kolemjdoucí ženy. Nenŕ vyloučeno, ŕe Poljanov povŕdku znal; sŕm se totiž zmiňoval o svŕm zŕjmu o nŕmeckŕ expresionismus, i kdyŕ konkrŕtnŕ opakovanŕ uvŕdŕl jen Ewerse a Meyrinka (viz vŕše).

Moŕnou řadu impulsŕ doplňujŕ analogie s Puškinem. Valentin Poklonikov se poprvŕ objevuje ve stylu komtura z pŕŕbŕhu Dona Juana, respektive Puškinova *Kamennŕho hosta*, a schvŕlnŕ pacienta trŕpŕ. Začŕnŕ s nŕm hrŕt hru s čísly, jeŕ opŕt odkazuje k Puškinovi. Poprvŕ vstoupŕ do pokoje Filipa Preslavkŕho dvacŕtŕ prvŕnŕ den jeho pobytu v ŕstavu pro choromyslnŕ, oblečenŕ v černŕm. Rozevŕrŕ svŕj plŕŕř a ukazuje se, ŕe mŕ na tŕle napsŕno „21 je 3 x 7“. Pro čtenŕře je vidŕt v tomto motivu jinŕ než parodickŕ smysl. Shodou okolnostŕ se rok pŕed vydŕnŕm povŕdky Alexander

---

<sup>451</sup> Полянов, В.: *Секретарят на луната*, In: *Комедия на куклите*, с. 9: „при всяко ново посещение на лекаря, все по-дълбоко проникваше у мен вярата, че той е една маска, една лоша маска на нетърпимото животно. Тогава тръгнах по обратен път на съждения: защо лекарят и булдогът да не са едно и също нещо? Каквото мразя у кучето не намирам ли и у човека?“ [pŕel. Z. J.]

Slonimskij ve své práci *O композиции Пиковой дамы* věnuje právě využívání kabalistické trojky a sedmičky. Nelze vyloučit možnost, že Poljanov o této studii věděl.

Hra pokračuje datem vzájemné vraždy studenta i lékaře. Odehrála se 23. dubna 1899, tedy v den, kdy se dle juliánského kalendáře narodil Poljanov (dle gregoriánského 6. května). Lze tedy uvažovat o tajné sugesci dvojnictví s autorem. Thomas Martin k tomu konstatuje, že se jedná také o den smrti Barbeyho d'Aurevillyho – což ale může být i pouhá shoda náhod.

„Nejzajímavějším diabolickým dílem V. Poljanova – a jeden z úspěchů našeho *diabolismu* [...] je ‚Мрежата на дъжда‘,<sup>452</sup> v němž „dle slov autora všechny čtyři postavy ‚tvoří nakonec přece jen jednu osobu‘“.<sup>453</sup> Jsou to spisovatel Kazimir Chrabăr, o jehož skonu informují úmrtní oznámení, aniž by kdo objevil jeho mrtvé tělo, jeho spolubydlící Sekul Bradva, kritik Svetoslav Rab a tajemný přelud v podobě božského stvoření, překrásné smyšlené ženy jménem Lao-c'. V tomto případě si je Chrabăr, jak plyne z poznámek v deníku, existencí svého alter ega vědom. Je evidentní, že spisovatel své alter ego ztotožnil s jinou osobou – Sekulou Bradvou. Nasvědčuje tomu jednak popis druhého,

„ten druhý [...]. Měl malé oči jako myš [...] krátké, blondřaté vlasy a ostré ruce s manikúrou. Jeho nohy jsem neviděl, ani kabát. Byl jakoby bez nohou.“<sup>454</sup>

který sedí na spolubydlícího a je opakem vzhledu Chrabra (který je zdravý, tmavovlasý a urostlý), jednak skutečnost, že po zmizení spisovatele začínají vypravěči příběhu chodit dopisy z Jižní Ameriky, podepsané Chrabrem i Bradvou, kterého vypravěč poměrně krátce předtím potkal. Z nich se bezejmennému vypravěči začíná skládat celkový obraz. Z deníku Chrabra zjišťuje, že spisovatel své alter ego viděl ve vitrínách a v zrcadlech, ze kterých zmizel jeho vlastní obraz:

---

<sup>452</sup> Сапарев, О.: *Българската диаболчна фантастика* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata-diabolichna-fantastika>, In: *Игра на сенките*: „Най-интересното диаболчно произведение на Вл. Полянов — и един от успехите на нашия диаболизъм [...] е ‚Мрежата на дъжда‘.“ [přel. Z. J.]

<sup>453</sup> Аретов, Н.: *Първите „постдиаболитични“ романи на Владимир Полянов* [on-line; cit. 2. 12. 2011], <http://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/124-after-sundown.html>: „Мрежата на дъжда“, където по думите на автора четирите персонажа "в края на краищата са пак едно лице.“ [přel. Z. J.]

<sup>454</sup> Полянов, В.: *Мрежата на дъжда* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18150-mrezhata-na-dyzhda>: „другия [...]. Той имаше малки очи като мишка [...] къси, руси коси и остри ръце с маникюра. Краката му не видях, нито палто. Той сякаш беше без нозе.“ [přel. Z. J.]



„On se objevuje jen tak v zrcadle, když stojím před sklem, jako by mě nemohlo odrážet. Ale kde se ztrácím já? Stojím před zrcadlem a vidím jen jeho, vždycky jeho. Kde jsem já? [...] Beru jiné zrcadlo. Ohlídím se a nevidím se. Opět se objevuje on, ale on v pokoji není. [...] Stále víc se ztrácím, abych se změnil v jeho ozvěnu.“<sup>455</sup>

Sám Chrabář si byl vědom synchronizace mezi svými činy a činy svého alter ega:

„Všiml jsem si jedné věci: každému jeho přání předchází přání mé. On jen opakuje, co chci já. A nutí k tomu, aby to bylo vykonáno.“<sup>456</sup>

Martin tuto synchronizaci interpretuje jako příznak jednoty: „Narativní figura synchronizace rozšiřuje repertoár motivů dvojnickví o variaci motivu identického vzhledu nebo totožnosti jmen.“<sup>457</sup> Z psychoanalytického hlediska je zajímavější, ba dokonce zásadní, okamžik, kdy alter ego vystupuje do popředí – je to v den vydání první knihy mladého spisovatele, v okamžiku, kdy začne pochybovat o svém spisovatelském nadání:

„Tento člověk přišel, když jsem nejbolestivěji prožíval pochybnosti o smysluplnosti svých počínání jakožto spisovatele.“<sup>458</sup>

„Dvojník [Sekul Bradva – Z. J.] není ničím jiným nežli manifestací *alter ega*, které se snaží zabránit vydání druhé knihy. Přítel, Svetoslav Rab, který nabádá k zveřejnění, je poté, co se objeví dvojník, nalezen mrtvý. [...] Za prvé Chrabář při prvním příchodu dvojníka roztrhá výtisk své knihy. Za druhé na to poukazuje mrtvola zavražděného přítele [Svetoslava Raba – Z. J.]: следите на някакво острие, сякаш човешки нокти [stopy jakési čepeli, jakoby lidské nehty – Z. J.] stopy, poukazující na ostré manikúrované prsty dvojníka. Tento [Sekul Bradva – Z. J.] do třetice zničí přichystaný rukopis druhé knihy.“<sup>459</sup>

---

<sup>455</sup> Ibidem: „Той се появява само там в огледалото, когато застава пред стъклото, сякаш то не може да отрази мене. Но къде се губя аз? Заставам пред огледалото и виждам само него, винаги него. Къде съм аз? [...] Вземам друго огледало. Оглеждам се и не се виждам. Появява се пак той, а него го няма в стаята. [...] Аз губя все повече себе си, за да остане отзвук от него.“ [přel. Z. J.]

<sup>456</sup> Ibidem: „Едно забелязах аз: всяко негово желание се предхожда от мое. Той само повтаря това, което аз искам. И налага то да бъде извършено.“ [přel. Z. J.]

<sup>457</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 53:

<sup>458</sup> Полянов, В.: *Мрежата на дъжда* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18150-mrezhata\\_na\\_dyzhda](http://chitanka.info/text/18150-mrezhata_na_dyzhda): „Тоя човек дойде, когато най-болно изживявах съмнението в смисъла на своите дела като писател“ [přel. Z. J.]

<sup>459</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 69: „Der Doppelgänger ist also nichts anderes als Manifestation des *alter ego*, das die

Zmizení Chrabra je spojeno s touhou po osvobození a splynutí v mystickou jednotu s božskou bytostí Lao-c. Ta se mění ve znamení smrti ve chvíli, kdy ji Kazimir Chrabăr, jakožto nositel identity Sekula Bradvy, uvidí v Jižní Americe v jejím skleněném paláci podobajícím se vězení – ve skutečnosti obchodním domě, odkud se ji neúspěšně pokouší ukrást.

### 3.3.5. Sexualita a cesta k androgynu

Tematizace sexuality se u Poljanova zpravidla realizuje ve dvou plánech: muž, podléhající patologické vášni, fyzicky ubližuje ženě; žena je pro změnu tou, kdo vábí muže nikoliv k hříchu, jak je tomu u Barbeyho d'Aurevillyho, nýbrž přímo do spárů smrti. První případ se realizuje v sadistických erotických scénách z povídek *Черният дом* a *Един гост* (u obou hlavních postav se projevuje fetiš, spojený s blondatými ženskými vlasy – první týraným ženám vytrhává vlasy a pak je líbá, druhý si ponechá hlavu s blondatými kudrnami). „Spojení erotické a sadistické obrazové symboliky je možným prvkem fantastické literatury od dob prózy markýze de Sada.“<sup>460</sup> Martin se ovšem domnívá, že u Poljanova patří i tyto obrazy do oblasti vlivu Hannse Heinze Ewera. Nasvědčovalo by tomu i přebírání myšlenky vzájemné hrozby, kterou obě pohlaví představují.

Hrdinky Poljanovovy prózy patří vyloženě do světa démonického. „Hořící touhou vlastnit duši muže, jej ve smrti klamou svůdnými hlasy.“<sup>461</sup> V povídkách *Смърт* [Smrt, 1922], *Смъртта в китайския квартал* [Smrt v čínské čtvrti, 1923],

---

Publikation eines zweiten Buches zu verhindern sucht. Der Freund, Svetoslav Rab, der zur Publikation rät wird am Tag nach dem Erscheinen des Doppelgängers ermordet aufgefunden. [...] Erstens zerreißt Kazimir Chrabăr beim ersten Auftauchen des Doppelgängers ein Exemplar seines Buches. Zweitens weist die Leiche des ermordeten Freundes mit: следите на някако острие, сякаш човешки нокти Spuren auf, die die spitzen, manikürierten Finger des Doppelgängers alludieren. Drittens vernichtet dieser das bereitliegende Manuskript eines zweiten Buches.“ [přel. Z. J.]

<sup>460</sup> Ibidem, S. 60: „Die Kombination aus erotischer und sadistischer Bildsymbolik ist seit der Prosa von Marquis de Sade ein mögliches Element phantastischer Literatur. Bei Poljanov gehört diese Bildwelt zur Wirkungsgeschichte von Hanns Heinz Ewers.“ [přel. Z. J.]

<sup>461</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаволизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, kn. 3, s. 45: „Изгарящи от желание да притежават душата на мъжа, те го мамят с изкушаващи гласове в смъртта.“ [přel. Z. J.]

*Корабът на смъртта* [Koráb smrt, 1922] „v centru symboliky smrti stojí milovaná, [...] kde je nasazena do role posla smrti.“<sup>462</sup>

Umírající student z povídky *Смърт* [Smrt, 1922] vidí svou milovanou Emilii na plesu pořádaném Smrtí u příležitosti přijímání další duše. Poljanov tu využívá staletí starý motiv.<sup>463</sup> Umírající je Smrtí přizván na ples, kde se na něj laskavě usmívá milovaná Emilie, lákajíc jej do nekonečného ticha. Situace je vábivá a děsivá zároveň. Vítězí touha po splynutí s milovanou. Místo krásné mladé ženy však před umírajícím studentem najednou stojí znetvořená vampirická bytost:

„ve světle velkých lustrů se zadíval do tváře své milované a místo tváře spatřil dvě prázdné umrlčí očníce, uviděl strašidelná vyceněná ústa, viděl obnaženou, umrlčí lebku. [...] Pocítil, jak se do něj zakously ostré, malé zuby. Cosi chladného a odporného, co mu proběhlo po těle, a ponořil se do vrcholného nekonečného ticha.“<sup>464</sup>

Mrtvá milenka láká do pastí smrti i hrdinu povídky *Смъртта в китайския квартал*. V paměti zamilovaného muže, který roky čeká na návrat milované, utkvěla slova bělovlasého kněze: „S vírou v Boha ji znovu spatříš!“<sup>465</sup>

„Teď by měla přijít. Cítil strašidelnou moc oné mystické síly, která vrhala světlo na ono ‚měla‘. [...] Ona na něj čeká. Když se přibližuje, opatrněji schovává tvář, přitom se směje. [...] Jeho tělem prochází mrazení. [...] Tak krutě a studeně zvoní její smích. Ó, on nikdy nečekal, že se spolu opět potkají takto.“<sup>466</sup>

---

<sup>462</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 51: „Im Zentrum der Todessymbolik steht die Geliebte, [...] wo sie in die Funktion der Todesbotin eingesetzt ist.“ [přel. Z. J.]

<sup>463</sup> Dle kategorizace Konstantinové jedním ze základních prvků diabolického invenáře (viz 2.2. *Bulharské pojetí diabolismu jako literárněhistorického termínu*)

<sup>464</sup> Полянов, В.: *Смърт*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 3, с. 173: „под светлината на големите полилеи той се взря в лицето на своята любима и вместо лице видя две празни мъртвешки орбити, видя една страхотно озъбена уста, видя един оголен, мъртвешки череп. [...] Усети как го ухапаха остри, малки зъби. Нещо хладно и гнусаво, което пропълзя по тялото му и потъна във върховна необятна тишина“ [přel. Z. J.]

<sup>465</sup> Полянов, В.: *Смъртта в китайския квартал*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 9-10, с. 524: „С вярата в Бога ти отново ще я видиш.“ [přel. Z. J.]

<sup>466</sup> Ibidem, с. 523–524: „„Сега тя трябваше да дойде. Той чувстваше страшната мощ на оная мистична сила, която повеляваше това ‚трябва‘. [...] Тя го чака. Когато той доближава, тя си закрива по-внимателно лицето, при това се смее. [...] Студени тръпки минават по тялото му. [...] Така жестоко и студена звъни нейният смях. О, той никога не е очаквал така да се срещнат отново.“ [přel. Z. J.]

Scény připomínají expresionistickou německou kinematografii s jejím důrazem na silné efekty a náznaky psychopatologických sexuálních mánií, stálého oddalování objektu a s tím narušené vnímání času („Bylo to dávno. Možná před desíti lety, možná ještě dříve. Avšak on nebyl schopen říct, jestli to nebylo včera nebo před okamžikem.“<sup>467</sup>), scénérií hoffmannovsko-kafkovsko-bulgakovských spleťtých chodeb, temných ulic a zbořených domů („Zastavuje se u vysoké polozbořené budovy. [...] Bere jej za ruku a vede jej. Chodbami, schodišti, sály.“<sup>468</sup>) obývaných mrtvolami. Až se, podobně jako Gautierova *Mrtvá milenka*, před jeho zrakem rozloží:

„A drze se postavila v celé své děsivé nahotě rozkládající se a prohnilé mrtvoly. [...] Žena činí jeden krok, další, začíná s podivnými lámanými pohyby, přičemž klouby jejích nahých kostí praskají a vyjí, její lebka se opile otáčí na prohnilých obratlích, nohy se jí ohýbají, přičemž zbytky masa a cáry z hnisu a vnitřnosti se na ní divoce houpou [...] činí jeden neumělý pohyb a řítí se k zemi, rozpadajíc se na hromadu kostí obalených rozkvetlým masem.“<sup>469</sup>

Z úryvků je patrná snaha o celistvé smyslové vnímání, kterou částečně naplňuje film. Poljanov ve svých popisech klade důraz i na zvuky a pachy. Celá scéna je tak, stejně jako ples smrti v povídce *Смърт*, doprovázena děsivou kakofonickou hudbou a studeným, pištícím smíchem milované ženy. Hrdina omdlévá. „Závan těžkého, odporného pachu jej udeří do tváře a dusí jej.“<sup>470</sup> (srov. se *Смърт*: „páchnoucí vůně zavála do tváře nemocného“<sup>471</sup> nebo „v místnosti je cítit závan pachu čehosi hnilobného, rozkládajícího se.“<sup>472</sup>). Umírá. Vlastně „jemu se zdá, že je již dávno v ní.“<sup>473</sup> Žena jej zaplétá do pavoučích sítí, symbolu zatíženého mnohými významy,

---

<sup>467</sup> Ibidem, s. 522: „Беше отдавна. Може би преди десет години, може би по-отдавна. Но той не можеше да каже, дали не е вчера било, или преди миг.“ – překl. Z. J.

<sup>468</sup> Ibidem, s. 524: „Тя спира пред високо порутено здание. [...] Взема го за ръка и го повежда. През коридори, стълби, зали.“ [přel. Z. J.]

<sup>469</sup> Ibidem, s. 526–527 : „И нагло тя се изправя във всичката си ужасяваща голота на мъртвец прояден и прогнил. [...] Жената прави една крачка, втора, започват странни чупения, при което ставите на нейните голи кости пращят и вият, черепът ѝ пиано се върти на прогнилите гръбначни пръстени, краката ѝ се пречупват, при което остатъци от месо и дрипи от гной и мърша лудешки се люлеят по нея [...] прави едно неумело движение и полита на земята, разпадайки се на купчина кости с разцъфнало месо по тях.“ [přel. Z. J.]

<sup>470</sup> Полянов, В.: *Смъртта в китайския квартал*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 9-10, с. 526: „Лъх на тежка, отвратителна миризма удря в лицето му и го задушава.“ [přel. Z. J.]

<sup>471</sup> Полянов, В.: *Смърт*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 3, с. 173: „зловонна миризма, лъхна в лицето на болния“ [přel. Z. J.]

<sup>472</sup> Ibidem, s. 170: „В стаята лъхва миризмата на нещо гнило, разлагащо се.“ [přel. Z. J.]

<sup>473</sup> Полянов, В.: *Смъртта в китайския квартал*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 9-10, с. 525: „нему се струва, че е отдавна в нея.“ [přel. Z. J.]

v němž se prolínají představy úlovku, lásky, ale i smrti, představy oklamání oběti a její vysátí, hříchu a klamnosti světa.<sup>474</sup>

„Na podlaze ležela rozlomená čínská váza, z lustru tančil houf černých pavouků nahoru a dolů po svých neviditelných sítích, a uprostřed nich, zapletených do zlatavých sítí, viděl obrovské lidské oči [...] cítil něhu jejich pohledu a chápal znaky, které k němu vysílaly, aby je následoval.“<sup>475</sup>

Tento výjev v sobě spojuje všechny uvedené interpretace, ale především nápadně připomíná obdobnou, avšak detailněji rozpracovanou, scénu v Ewersově próze.<sup>476</sup> „Přečetl jsem si jeho povídku ‚Pavouk‘. Pozoruhodná povídka,<sup>477</sup> vzpomínal Poljanov. Nicméně, jak upozorňuje Martin, sémanticky klade bulharský spisovatel dlišný důraz. „Zatímco u Ewersa žena, jakožto erotická svůdkyně a femme fatale,

---

<sup>474</sup> Síť jako taková je symbolem Afrodity, která vzešla z vody. Její manžel Héfaistos síť vrhl na ni a jejího milence Arése, aby se jim všichni bozi vysmáli. Nordická bohyně moře Ran vytahovala utopené a odváděla do svého království mrtvých. V Indii je ne jedné straně vnímána jako symbol kosmického pořádku, ale i klamného smyslového světa. Pavouk je zpravidla zástupce hříšných pudů, ale stejně tak i bytostí, do které se převtěluje duše spícího.

Do sítě deště, která mate jeho vnímání světa a zbavuje jej vůle a schopnosti o sobě rozhodovat, je zapleten také spisovatel z povídky *Мрежата на дъжда*.

<sup>475</sup> Полянов, В.: *Смъртта в китайския квартал*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 9-10, с. 523–524: „Една китайска ваза лежеше разчупена на пода, от полилите множество черни паяци танцуваха нагоре и надолу по своите невидими мрежи, а всред тях, вплетени в златистите мрежи, той видя огромни човешки очи [...] той чувстваше ласката на техния поглед и разбираше знаците, които те му правеха, за да ги последва.“ [přel. Z. J.]

<sup>476</sup> Ewers, H. H.: *Pavouk*, s. 51–52: „Před malým okénkem vedoucím do světlíku visí pavučina, uprostřed sedí tlustý křížák. Paní Dubonnetová nechce dovolit, aby byl odstraněn: pavouci prý přinášejí štěstí a ona má zrovna neštěstí v domě. Najednou jsem viděl, jak jiný mnohem menší pavouk opatrně pobíhá kolem pavučiny. Byl to sameček. Opatrně popolezl po krátkých vláknách kousek kupředu, ale jak se samička jen hnula, zase co nejrychleji utíkal. Běžel na jiný konec a pokoušel se znovu přiblížit. Konečně se zdálo, že silná samička uprostřed popřává sluchu jeho námluvám, už se nehýbala. Sameček zatahal nejdříve slabounce za jedno vlákno, pak ale silněji, tak že se celá síť zatřásla; jeho zbožňovaná však zůstávala zticha. Přiběhl rychle, ale opatrně. Samička ho přijala tiše a dala si klidně líbit jeho milostné laskání; několik minut tak nehybně viseli uprostřed velké sítě.

Pak jsem pozoroval, jak se sameček pozvolna odpoutával, nožku za nožkou; zdálo se, jakoby chtěl potichu uniknout a zanechat svou družku samotnou, pohříženou do milostného snění. Náhle se rozběhl, co mu nohy stačily, ven ze sítě. Ale v témže okamžiku se v samičce probudila dravost a rychle se hnala za ním. Slabounký sameček se spouštěl po vlákně dolů, jeho milenka však hned tento umělecký výkon napodobila. Oba padli na okenní prkno, sameček se snažil s vypětím všech sil uniknout. Marně, jeho družka už ho uchopila a nesla ho zase nahoru do sítě, zrovna doprostřed. A totéž místo, které sloužilo jako lůžko vášnivé lásky, teď vidělo jiný obraz. Marně se milenec bránil, marně se vzpíral slabými nožkami, marně se snažil vyprostit z toho divého objetí: jeho milenka ho už nepustila.“

<sup>477</sup> Аретов, Н.: *Българският диаволизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя*, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, с. 77: „Бях прочел един разказ ‚Паякът‘ от него. Един забележителен разказ. Още във Виена си бях купил неговия сборник със заглавие ‚Ужасът‘.“ [přel. Z. J.]

muže zničí, u Poljanova je erotická složka jen naznačena a vzápětí překryta myšlenkami na touhu po sjednocení.<sup>478</sup>

Martin se domnívá, že Poljanov interpretuje splynutí s milovanou (i ve smrti) jako naplnění touhy androgyna po obnově jeho celistvosti. Jedná se o další typ rozštěpení jednoty žádající si opětovné splynutí, kdy do popředí vystupuje namísto psychologického aspektu spíše jemné koketování s okultismem a archetypální touhou po jednotě s milovanou bytostí. I scéna pronásledování milované analogicky odpovídá pronásledování mezi dvojníkem a vypravěčem. Oproti Balzakovu pojetí není hermafroditní spojení výchozím, nýbrž finálním bodem – tělesným i duševním splynutím, k němuž směřují Przybyszewského postavy, jakožto k jedinému způsobu dosažení harmonie.<sup>479</sup> Ženy v tom smyslu plní svéráznou úlohu alter ega. U Poljanova jedinec není schopen překonat schizma androgynie a dospět k reintegraci. Když se splynutí naplní, děje se to teprve v okamžiku smrti. Samotné ztvárnění tématu rozpolcení je v obou textech (*Смърт* a *Смъртта в китайския квартал*) zasazeno do vnitřního světa umírajícího.<sup>480</sup> V případě povídky *Корабът на смъртта* smrt naopak od vypravěče odtrhne idealizovanou milovanou ženu, která pro něj navždy zůstane symbolem nenaplněné touhy po splynutí.

Gotický motiv proměny „milované v démonickou svůdkyni“<sup>481</sup> výjimečně vede i ke šťastnému naplnění touhy po splynutí. V povídce *Пробуждане* [Procitnutí, 1923] žena není démonem, ale lidskou bytostí. „Démonické rysy jí propůjčuje její odvážná a neukojitelná vášeň.“<sup>482</sup> Poljanov zde zpracovává téma probouzení sexuality mladého člověka a zmatku, který v souvislosti s tím prožívá. V bulharském prostředí se Poljanov zařadil mezi autory jako Kiril Christov (*Тъмни зори*) a Georgi Rajčev (viz 3.4. *Georgi Rajčev. Hrůza z iracionálna*), kteří učinili průlom v literatuře tím, že se odvážili zasáhnout jedno z největších tabu tehdejší společnosti – tak jako o třicet let dříve Frank

---

<sup>478</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 53: „Während bei Ewers die Frau als erotische Verführerin und Femme fatale den Mann vernichtet, klingt bei Poljanov die erotische Komponente nur an und wird überlagert von dem Gedanken der Einheitssehnsucht.“ [přel. Z. J.]

<sup>479</sup> Skrze Przybyszewského se tak nepřímo patrně dotkl ideji Swedenborga, který téma androgyna podrobně rozpracovává a věří, že andělé v nebi se neustále milují.

<sup>480</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 50.

<sup>481</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, kn. 3, s. 45: „преобразяване на мъртвата любима в демонична изкусителка“ [přel. Z. J.]

<sup>482</sup> Ibidem, s. 45: „Демонични черти и придава дръзката и ненаситна страст.“ [přel. Z. J.]

Wedekind (1864–1918) svým prvním dramatickým textem, *Procitnutí jara*.<sup>483</sup> Wedekindovými hlavními postavami jsou dva mladí lidé z dobrých středostavovských rodin, v nichž bylo běžné tvářit se, že lidský jedinec je bezpohlavní bytost.

Mladého výtvarníka v povídce *Пробуждане* krásná žena nejen eroticky přitahuje, ale současně ho odklání od jeho duchovní cesty. Když si u něj Gorda objedná vlastní portrét, mladý muž přestává trávit čas ve svém bílém, prosvíceném ateliéru a uzavírá se v černé ložnici, do které neproniká slunce (navazuje na motiv z povídky *Черният дом*) a která se stává místem jeho živých snů. „Kontrastní atmosféra obou místností odkazuje k různým sférám bytí [dvojitému vědomí – Z. J.]. Světlý, prosluněný ateliér stojí na straně duchovní oblasti, zcela v černém zařízená ložnice poukazuje na tajemnou hrozbu eroticko-fyzického.“<sup>484</sup>

Poljanov, vyjdeme-li z úvah Tzvetana Todorova, využil fantastično k plnění jedné z jeho sociálních funkcí – porušování sexuálních tabu, jednak zasazením scén sexuální vášně do kontextu nevědomí a nadpřirozena:

„upadl jsem jakoby do spárů strašidelné mimosmyslovosti, kterou jsem považoval za sen, a přál jsem si, aby jí byla.“<sup>485</sup>

jednak převedením milostného aktu do hororové scény:

„Předtím jsem zachytil: syčení a silný náraz něčích křídel do černých tapet. Nejdříve tiše, pak stále hlasitěji a zuřivěji. Než jsem pocítil cosi těžkého uléhat na mou hrud'. Tehdy mi po těle přešlo ostří jakýchsi nehtů, plazilo se nahoru k mé hrudi a zajelo pod kůži poblíž krku. Vyjekl jsem. Ve stejném okamžiku mi oheň spálil rty a cosi se k nim přisálo. Tehdy jsem pocítil slast. Dlouhou, bolestivou.“<sup>486</sup>

---

<sup>483</sup> Text vznikl již v letech 1890–1891, ale uvedení se dočkal kvůli nepřízni cenzury teprve o patnáct let později, za to byl oblíbeným pokoutním čtením.

<sup>484</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 62: „Die gegensätzliche Atmosphäre zweier Zimmer verweist auf unterschiedliche Seinsbereiche. Das helle, sonnendurchflutete Atelier steht für die geistige Sphäre, das vollständig in schwarz gehaltene Schlafzimmer alludiert die geheimnisvolle Bedrohlichkeit des Erotisch-Körperlichen.“ [přel. Z. J.]

<sup>485</sup> Полянов, В.: *Пробуждане*, In: *Комедия на куклите*, с. 22: „аз сякаш изпаднах в ноктите на едно страшно отвъдно, което мислех сън и исках да бъде такъв.“ [přel. Z. J.]

<sup>486</sup> Ibidem, с. 24: „Преди това долових: един съсък и мощно блъскане на нечии криле в черните тапети. Първо тихо, после все по-громко и бясно. Докато усетих нещо тежко да ляга върху гърдите ми. Тогава острието на едни нокти премина по месата ми, пропъзля нагоре към гърдите ми и се заби около врата. Аз изписках. В същия миг огън опари устните ми и нещо се впи в тях. Тогава почувствах наслада. Дълга, болезнена.“ [přel. Z. J.]

Povídka končí šťastně. Po noci strávené hledáním Gordy v místech falše a předstíraného života – v divadle a na maskárním plese – za ním krásná žena přijde sama a mladík se k ní navždy nastěhuje.

Erotické pudy vnášejí temnotu do života tentokrát mladé ženy i v povídce *Пътеки през неуловимото* [Cesty skrze neuchopitelné, 1926]. Fantastično zde zcela ustupuje a text připomíná spíše Rajčevův psychologismus (viz 3.4. *Georgi Rajčev. Hrůza z iracionálna*). Poljanov se tedy pokouší být nejen pozorovatelem, ale také hledat vysvětlení pro jednání svých postav. Příběh je zasazen do realistického prostředí a situací. Roza, mladá zasnoubená slečna snící o budoucnosti výtvarnice, se stává terčem pomluv na malém městě, když se zamiluje do největšího podivína – čímž jsou role mezi pohlavími přehozeny. Již jeho jméno vyvolává asociace s temnotou a smrti. Říkají mu Nošt [Noc]. Jmenuje se s k tomu Ticho [Ticho]. Roza nedbá na výhrůžky svého snoubence a jednoho dne náhle spáchá sebevraždu. V povídce vzniká určitá asymetrie. Na jedné straně autor sociopsychologicky analyzuje, co formovalo povahu Ticha. Náhlé zvraty u Rozy však spíše jen popisuje a nenabízí jiné vysvětlení, než že jsou projevem iracionálních temných pudů (což ovšem není cizí ani Rajčevovi). Současně si povídka stále ještě zachovává některé „diabolické“ rysy. Do reálného prostředí je zasazen již dobře známý motiv plesu smrti. Ticho, který po smrti Rozy zmizí, se totiž objeví na plese, kde odpálí bomby, připevněné na svém vlastním těle.

### 3.3.6. Podoby smrti

„Nejobyčejnější, nejprostší hrůza,  
brána k božím ráji, je děs ze smrti.“<sup>487</sup>

Ať již jsou rané Poljanovovy povídky založeny více na vidinách, či na reálných událostech, jejich společným jmenovatelem zůstává všudypřítomná smrt. Ne vždy je však zdrojem děsu. Smrt postavy pronásleduje, hraje si s nimi; má různá převtělení. Je sama o sobě základní hraniční situací, která vždy vyvolávala zvědavost a hrůzu zároveň. Nejděsivější ze všech je popis smrti hrdinů v povídce *Комедия на куклите* [Komédie loutek, 1923], inspirované středo- a západoevropskými příběhy o lidech umučených

<sup>487</sup> Спасов, П.: *Двама американски великани. Едгар Аллан По* In: *Хиперион*, 1929, 9-10, с. 427: „Най-обикновеният, най-простият ужас, врата към божия рай, е ужасът пред смъртта.“[přel. Z. J.]



v temných a vlhkých kryptách na středověkých mučicích nástrojích, jako je železná panna. V dalších třech textech, *Смърт*, *Смъртта в китайския квартал* a *Корабът на смъртта*, Poljanov pracuje s vizemi o přechodu od života ke smrti: „ve dvou prvních k vlastní smrti, ve třetí k smrti milované.“<sup>488</sup> Umírající blouzní a v jeho vidinách se mrtví zjevují jako bytosti zcela zbavené lidskosti, vlastní vůle – „jako jakési mechanické loutky se všichni muzikanti pohupovali za zvuku své hudby.“<sup>489</sup> Dala by se tu hledat i analogie se životem, ale zdá se, že u mladého Poljanova skutečně převládala fascinace strašidelnými vizemi a přirozený strach ze smrti.

V ostatních Poljanovových povídkách z jeho „diabolického“ období je smrt zpravidla rozuzlením, důsledkem. Spíše než na děsivé detaily se vyprávění zaměřuje na patologické stavy vědomí (*Един гост*, *Секретарят на луната*) a duševní trápení spojená s nešťastnou láskou (*Пътеки през неуловимото*, *На моста* [Na mostě, 1926], *Играчи* [Hráči, 1926], *Маски* [Masky, 1926]), která smrti předchází.

V *Упоритият мъртвец* je smrt hlavy rodiny – otce – podnětem k rozproutnutí vypjatých emocí v rodině poznamenané jeho despotismem. Vše se přitom odehrává na pozadí absurdní situace – z pohřebního ústavu je zaslána rakev, která je robustnímu otci malá, a tak se jej nedaří do ní narvat.

U Poljanova existuje i další kategorie povídek pracujících s motivem smrti – jde o grotesky, připomínající opět německý expresionistický film (např. *Unavená smrt*), v nichž personifikovaná Smrt zasahuje do běžného života z nudy. Nepůsobí přitom strašidelně jako antropomorfizována Smrt ve stejnojmenné povídce *Смърт*. Je vlastně velmi elegantní, a ve svých pocitech dokonce lidská. V *Произшествие* [Nehoda, 1926] je kavalírem, který se jednoduše rozhodne, že se zamiluje do první ženy, kterou potká. Večer se v novinách dočte o svém činu a velice se jej dotkne, že reportéři jeho mistrovské dílo označují za šílenství. V povídce *По-силен от смъртта* [Silnější než smrt, 1926] má na rozdíl od výše jmenovaných dvou povídek smrt podobu ženy, která se sama pozve na narozeninovou oslavu dcery neblaze proslulého milionáře. Toho se pak různými způsoby pokouší zadávit a zabít. Nakonec však odchází zostuzena neúspěchem.

---

<sup>488</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 49: „Die drei Erzählungen ‚Смърт‘ (1922), ‚Смъртта в китайския квартал‘ (1923), ‚Корабът на смъртта‘ (1922) [Koráb smrti] verbundet thematisch das Visionäre Erlebnis des Todes: in den beiden ersten des eigenen Todes, im dritten des Todes der Geliebten.“ [přel. Z. J.]

<sup>489</sup> Полянов, В.: *Смърт*, In: *Хиперион*, 1922, kn. 3, с. 172: „като някакви механични кукли се клатушкаха всички музиканти под звуците на своята музика“ [přel. Z. J.]

Dokonce i v takovýchto groteskních pracích nicméně v čtenáři zůstává pachut' ztracenosti, předurčenosti být loutkou sil, nad nimiž nemá žádnou moc.

### 3.3.7. Romantické a expresionistické exteriéry vnitřních prožitků

Existenciální úzkost, strach ze života i hrůzu ze smrti stejně jako v klasické expresionistické próze dotváří ponuré vnější prostředí. To je pro Poljanova zásadní, neboť se v něm externalizují prožitky, které „se neodehrávají uvnitř postavy – například ve formě vnitřních monologů –, nýbrž jsou popisovány jako reálné děje“.<sup>490</sup> Až na explicitně deklarovanou prosluněnou scénérii povídek *Произшествие* a *По-силен от смъртта* a oddělení duchovního vědomí (prosluněný ateliér) a pudového podvědomí (černá ložnice) v povídce *Пробуждане* se Poljanovova diabolistická próza noří do atmosféry sklíčenosti. Děj, jak bývá upřesněno, se zpravidla odehrává ve večerních a nočních hodinách, případně je oblačno, prší. Temné křivolaké ulice jsou plné bláta. Postavy prochází tunely, mosty, nevěstinci – klasickými místy světa zločinu a dekadence; umírají v kuřárně opia (*Смъртта в китайския квартал*), obklopují je portréty (*Ерих Райтерер*, *Пробуждане*), úmrtní oznámení (*Мрежата на дъжда*), rakve (*Упоритият мъртвец*), strašidelné temné domy (*Черният дом*, *Смъртта в китайския квартал*), končí v ústavech pro choromyslné (*Секретарят на луната*)...

Topografie je městská. Po období moderny, jež městem opovrhovala pro jeho profánnost a vulgárnost, se démonické velkoměsto pro expresionisty stalo významným zdrojem inspirace.<sup>491</sup> K prožití krajního psychického vypětí skýtalo velkoměsto svou stísněností, anonymními lidskými masami a přesyceností vjemy jedinečné příležitosti.<sup>492</sup> Snad kvůli letům stráveným v zahraničí navíc Poljanov upřednostňuje „evropskou“ (německou) městskou topografii,<sup>493</sup> jejíž specifické rysy – tramvaje, auta, taneční sály – autor vyzdvihuje i v popisech Sofie.

Zajímavější než klasická „diabolická“ místa a předměty vyvolávající pocit hrůzy je scéničnost Poljanovovy diaboliky. „Karnevalově romantická topografie – divadlo,

<sup>490</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 102.

<sup>491</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>492</sup> Přesycenost vjemy u Poljanova reflektuje stejně jako Mutafova ve snahu autora zprostředkovat čtenáři komplexní – zvukově-zrakový obraz situace.

<sup>493</sup> Roli nepohybně sehrává i celková politická a kulturní orientace Bulharska na Střední a Západní Evropu a dychtivá snaha se jí vyrovnat.

лože, taneční sály a kýčovitě sentimentální kolorit<sup>494</sup> stupňují pocit nereálnosti a předpokládají určitou teatrální úmluvu.

„Typická je scéna karnevalu mrtvých – barokně bujará a zlověstná zároveň, představená z pohledu udiveného a zděšeného hrdiny. Povídka zpracovaná v duchu romantického naturalismu má dle úmyslu autora vyzařovat živelnost démonického, magicko-přízračného. Má navést na myšlenku tajemných sil, jež vládnu lidskému životu a před nimiž jsme bezmocní. Další vě je, jak a nakolik se mu daří prosadit kýženou symboliku, jestli získává náskok a odpoutává se od banálnosti – ‚přijímání do světa mrtvých‘.“<sup>495</sup>

Mystické scény bývají u Poljanova často degradovány triviálním využíváním symbolů. Může se však jednat o parodický záměr – potřebu narušit logickou kauzálnost a maximálně vystupňovat emoce čtenáře i postav, které jsou „účastníky podívané, divadelního představení, protagonisty podřízenými jeho požadavkům, hrajícími svěřené role. Odtud hyperbola a divadelnost jejich gest.“<sup>496</sup> Jedná se o typickou karnevalovou strukturu, formálně dotáženou do krajnosti v povídce *Театърът с огледалата* ([Divadlo se zrcadly], 1926), v níž se diváci sami stávají subjekty podívané. Děj odehrávající se v šatnách se odráží na jevišti. Přitom právě pohled do zákulisí je ten, který odhaluje nehranou skutečnost. V sále po odchodu rozhněvaných diváků zůstává jen autor a můžeme se tázat, jak mohl vědět, že toho večera bude rozuzlením milostného trojúhelníku vražda.

Dle pravidel karnevalu je subjekt zbaven své role aktivně rozhodovat o svém osudu a současně je popřena autorita – v tomto případě nikoli Boha ani sociální reality, jako spíše samotné empirické skutečnosti. Kauzální vztahy zde ustupují vztahům symbolickým a logice snových vidin, čímž je posíleno zdání neskutečnosti života a moci iracionálního.

---

<sup>494</sup> Стоянова, Л.: *Българският диабололизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 46: „Карнавално-романтичната топография – театър, ложи, бална зала и кичово-сентиментален колорит.“ [přel. Z. J.]

<sup>495</sup> Ibidem, с. 44: „Характерна е сцената на карнавала на мъртвите – бароково пишна и зловеща едновременно, дадени през изумения и ужасен поглед на героя. Решен в линията на романтичния натурализъм, разказът по намеренията на автора трябва да излъчва стихията на демоничното, на магико-призрачното. Той трябва да внушава мисълта за тайнствените сили, които властват в човешкия живот и пред които сме безсилни. Друг е въпросът как и доколко успява да прекара желаната символност, дали набира преднина и се откъсва от баналностите – ‚приемане в страната на мъртвите‘.“ [přel. Z. J.]

<sup>496</sup> Ibidem, с. 49: „Поляновата диаболка е, така да се каже, сценична, героите ѝ – участници в зрелище, театрален спектакъл, подчинени на изискванията му герои, играещи поверените им роли. Оттук хиперболата и театралността на техните жестове.“ [přel. Z. J.]

### 3.3.8. Kompoziční principy vyprávění

Jak bylo již naznačeno, iracionálno a fantastično dovolují „překročit určité hranice, nepřípustné, pokud se k němu neuchýlíme. [...] Fantastično je více než pouhá záminka, je to prostředek boje proti jedné i druhé cenzuře [společenské či autorově osobní – Z. J.]: sexuální nevázanost bude každým druhem cenzury lépe přijata, byla-li připsána na vrub d'ábla.“<sup>497</sup> Poljanov k tomu často využívá jako vypravěče hrdinu příběhu (*Ерѣх Раѣтерер*, *Мрежата на дѣжда*, *Секретарят на луната*, *Смъртта в китајския квартал*). „Důraz se tak klade na fakt, že jde více o diskurs postavy, než o diskurs autora: slova jsou nespolehlivá a můžeme přepokládat, že všechny tyto postavy jsou blázni.“<sup>498</sup> Tyto povídky jsou zpravidla kompozičně zajímavější. Zdvojení a vůbec vícenásobné vypravěčské perspektivy jsou v danou chvíli v bulharské literatuře také čímsi zcela novým. Poljanov si oblíbil strategii oddělených informací<sup>499</sup> a svěřuje vypravěči úlohu fakta pospojovat. Zpravidla k tomu slouží deník (*Ерѣх Раѣтерер*) – v povídkách *Един Гост* a *Мрежата на дѣжда* vedený průběžně postavou i jejím alter egem, případně deníky dvou postav (*Секретарят на луната*). K rozuzlení tak dochází v dovětku – avšak některé otázky stále zůstávají nezodpovězené, neboť deníky nabízejí silně subjektivní pohled. Případné materiální důkazy, jako je proříznutý portrét v lehce wildeovské povídce *Ерѣх Раѣтерер*, vybízejí k přijetí některých z možných interpretací.

Samotné propojení střípků pomocí fiktivního rukopisu bylo Poljanovovi pravděpodobně známo také od Poea. Zkušenost s tímto postupem pak bulharský spisovatel maximálně zužitkoval a vytříbil v povídce *Мрежата на дѣжда*, kde je vyprávění vedeno ze tří různých perspektiv (bezejmenného hlavního vypravěč, spisovatele Kazimira Chrabra a jeho alter ega Sekula Bradvy), ale ty nejsou jasně rozpoznatelné, neboť všichni tři vypravěči promlouvají v první osobě.

---

<sup>497</sup> Todorov, T.: *Úvod do fantastické literatury*, s. 134.

<sup>498</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>499</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 67.

Zájem o výrazně subjektivní vypravěčskou perspektivu si pak Poljanov uchovává i v letech, kdy opouští diabolickou fantastiku.<sup>500</sup> I „alter ego člověka, které Poljanova v letech 1922 a 1923 tolik zaneprázdněvalo, nachází v této chvíli odosobněnou formu ve společenské realitě, ať jako potřebu dítěte, jehož matka je nucena se prostituovat jako v „Детето“, nebo v politickém extremismu stále více ničícím zemi.“<sup>501</sup>

Přínosem Poljanova pro bulharskou literaturu a nejzajímavějším prvkem jeho prózy z hlediska postmodernismu je zavedení techniky změn perspektivy vyprávění, která tvoří specifickou symbiózu s karnevalovým cítěním autorových diabolistických povídek. Právě karnevalové prvky jsou pojítkem mezi třemi kategoriemi povídek, které jsou do výčtu Poljanovovy diabolistické tvorby uváděny. Problematické přitom je, že pro toto rozdělení nelze použít typologicky jednotné kritérium. První dvě kategorie lze vymezit na základě motivů *ples smrti* a *šílenství (včetně dvojnicství)*, zatímco třetí z nich tvoří vyloženě humoristicky pojaté grotesky, v nichž je přítomna smrt jako entita (ať již personifikována, či nikoliv) nebo je spáchána vražda – nic z toho však ve čtenáři prvoplánově nevyvolává hrůzu.

První motiv se vyznačuje démonickou poetizací scén hrůzy, jež opět vybízí paralely s Heymovým dílem a Kubinovou fascinacíobrazy rozkladu, zkázy a smrti. Jsou to zpravidla povídky, v nichž se autor pokouší proniknout do světa mystiky. Do kontextu německého expresionismu zapadá i motiv šílenství. Na jedné straně jsou při jeho využívání patrný jistá senzačnost a touha po skandálnosti – provokace mířená na měšťáckou společnost, posedlou kultem zdraví a krásy: „[...] kdo není zdravý, není plnohodnotným členem společnosti, není ‚normální‘, je bezcenný, patří na její okraj“<sup>502</sup> Poljanovovi blázni, jsou oproti doposud ztvárňovaným postavám duševně chorých vzdělanými, kreativními jedinci, čímž autor dává najevo, že jeho sympatie nepatří standardizovanému měšťákovi.<sup>503</sup> Poljanov se zajímal o utrpení citlivého intelektuála

---

<sup>500</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 71

<sup>501</sup> Ibidem, S. 71: „Das alter ego des Menschen, das Poljanov in den Jahren 1922 und 1923 so sehr beschäftigt hat, findet er nun in entsubjektivierter Form in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, sei es als die Not eines Kindes, dessen Mutter sich prostituieren muß wie in „Детето“, sei es in dem das Land mehr und mehr zerstörenden politischen Extremismus.“ [přel. Z. J.]

<sup>502</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 172.

<sup>503</sup> V bulharské literatuře jsou do té doby blázni líčeni jako méněcenné bytosti, budících v lepším případě pouze soucit, jako Munčo ve Vazovovém románu *Pod jařmem* je neškodný. Výjimkou jsou Jovkovovi

marginalizovaného společnosti a časem u něj převládá starší modernistický přístup k tématu šílenství, který předpokládá spíše psychoanalytický zájem nežli provokativnost. Spisovatel se tak stále více opíral o reálný základ fantastické zkušenosti, až se jeho zájem záhy zcela přeorientoval k psychologické próze. Tímto se přiblížil k bulharským literárním tradicím; ústřední postavou jeho zájmu ovšem již nebyl jako u starších autorů rolník, nýbrž městský člověk a jeho nemocné vědomí, které se v posledních dvou desetiletích opět dostalo do středu zájmu bulharských spisovatelů. Nejblíže Poljanovovi zřejmě byl Rajčev, kterému věnoval také některé své pozdější diabolistické povídky. Rajčev a Poljanov byli jediní diabolisté, mezi nimiž existovalo vědomí ideové sounáležitosti. Lišili se především ve svém pojetí dvojnictví, jež u Rajčeva do značné míry plní kompoziční funkci, skrze kterou vyjadřuje roztržičnost jedince, zatímco u Poljanova vyjadřuje mytologickou víru v archaickou dualistickou podstatu člověka.

V kontextu karnevalového diskursu lze pak šílenství a dvojnictví interpretovat i v další rovině. Zdají se být prostředkem k zprostředkování představy neautentičnosti člověka – existence mnoha různých masek. Ty jsou pak samy o sobě provokací vůči představě o normálnosti a autenticitě člověka. Svůj životní pocit Poljanov jasněji formuluje v jedné z novějších povídek, *Маску*, v níž se o světě mluví jako o maškarádě, v níž promarňujeme svůj život. Život je plesem marnosti, v němž se pojí děs, erotika a dekadence, a smrt si vybírá své oběti z čistého rozmaru. V tomto svém pohledu na svět se Poljanov značně přibližuje Minkovovu pesimistickému pocitu, že člověk je loutkou v rukou jakési iracionální síly.

---

snílci a podivíni Ljuckan a Serafim v povídkách *Последна радост* [Poslední radost] a *Серафим* [Serafim].

### 3.4. Georgi Rajčev. Hrůza z iracionálna

#### 3.4.1. „Zdravý selský rozum“ nemocného intelektuála

Nejstarší představitel bulharského *diabolismu* Georgi Rajčev (1882 – 1947) měl za sebou na začátku dvacátých let nejdelší spisovatelskou kariéru. Jeho první spíše symbolistické texty vyšly již v roce 1907, kdy se spisovatel pohyboval v kruhu předních bulharských symbolistů Christa Jasenova, Dimča Debeljanova, Ljudmila Stojanova, Nikolaje Lilieva a Teodora Trajanova. Následovala řada experimentů. Delší povídka *Царица Неранза* ([Královna Neranza], 1920), kterou dokončil již v letech 1910–1911, byla plodem jeho zájmu o naturalismus – stejně jako i o něco novější, ale o rok dříve vydaná *Мъничък свят* ([Drobný svět], 1919). Rajčev do těchto děl vkládal úvahy, které patrně měly nést prorockou hloubku, avšak spíše se mu dařilo uskutečnit „průnik do labyrintu drobného světa“, <sup>504</sup> v němž stále odbíhal k popisným detailům a subjektivním úvahám. Od hrůz osobního ponížení kasárenského života se jeho pozornost plynule přesunula ke skutečnému děsu války (ačkoliv na frontě byl, nikdy nebojoval), ale i k problematice boje mezi pohlavími – v *Мъничък свят*. Z tohoto bodu, jak se zdá, již byl jen krůček k hlavním tématům jeho tzv. diabolické prózy z let 1920–1923: temným stránkám psychiky, patologickému chování, labilní lidské psychice a narušeným mezilidským vztahům. Avšak zájem „je důsledkem jiné příčiny než u S. Minkova, V. Poljanova a Č. Mutafova. Jestliže u nich tří má spíše kulturologický základ a projevuje se jako intelektuální postoj, u něho je především důsledkem střetnutí přesvědčení a norem života typických pro venkov s reflexemi od morálních zábran značně osvobozenějšího městského rytmu mezilidských vztahů.“ <sup>505</sup>

Podobně jako Poljanov se zaměřuje na excesivní jevy a povahové rysy člověka – šílenství, erotomanii, krutost, sklony k násilí a vraždění. <sup>506</sup> Podvědomí se však

---

<sup>504</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 18: „проникване в лабиринтите на мъничкия свят“ [přel. Z. J.]

<sup>505</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 36: „е резултат на една различна от тази на Св. Минков, Вл. Полянов и Ч. Мутафов причина. Ако при тримата тя има повече културологичен произход и се извява като интелектуална позиция, то при него е резултат преди всичко от сблъсъка между натрупаните в селския бит убеждения и норми на живот и рефлексииите на къде-къде по-свободния откъм нравствени задръжки градски ритъм на човешки взаимоотношения.“ [přel. Z. J.]

<sup>506</sup> Стоянова, Л.: *Българският диаболизъм, щрихи към поетиката му*, In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 49: „Както Райчев, Полянов е склонен да се вглежда в ексcesивни явления и черти от

neprojevuje tak tajemně a zlověstně jako například u Poljanova. Chybí jakékoliv okouzlení mysticismem a okultismem. Hrůzné v Rajčevově díle plyne z psychopatologického, z vědomí mocného vlivu „iracionálního podvědomí na myšlení a jednání člověka,“<sup>507</sup>. Neoproštuje se od psychoanalytického přístupu starší modernistické generace, a tak jednání a psychické stavy jeho postav mají vždy jednoznačnou motivaci, plynoucí z jejich životního příběhu. Nakonec, hlásil se ke škole Knuta Hamsuna, Georgese Rodenbacha, Fjodora Dostojevského a Stanisława Przybyszewského, v jejichž díle jej upoutávají témata podvědomého tíhnutí ke hříchu, dualita člověka a světa, šílenství a blouznivé vidiny. Zdaleka však při práci s technikami vytváření napětí nedosahuje působivosti, s jakou tito autoři ztvárňují činy svých postav. Byl považován za bulharského Dostojevského. Přirovnání zřejmě vzniklo díky příběhům, v nichž čisté city a ideály vedou jeho postavy ke spáchání zločinu, a díky rozdělení jeho postav mezi protikladnými duševními stavy. Děj a složité syžetové zápletky však již nejsou Rajčevovou silnou stránkou. Jeho postavy „téměř nejednají, nýbrž jen přemýšlejí, prožívají, trápí se bolestivými konverzacemi a sebeanalýzami a vyprávění obvykle končí přesně v okamžiku, kdy se rozhodují nějakým způsobem jednat, nejčastěji ukončit svůj život.“<sup>508</sup> V tom se atmosféra jeho prózy svou melancholií spíše přibližuje severské škole.

Sám Rajčev se svého času svěřil: „Jsem rozpolcený a má duše se svíjí v rozporech. Zdravý rolník, který ve mně žije, zoufale vzdoruje nemocnému městskému člověku, který nedávno přesídlil do mé duše.“<sup>509</sup> Také v literatuře bude vždy zaujímat pozici mezi těmito dvěma světy, i když město pro něj mělo magnetickou přitažlivost. „Mám radost, když vidím, jak mladí již vycházejí z rámce naivní idealizace venkova,“ svěřil se Rajčev v roce 1930 v rozhovoru pro noviny *Съвременник*, „vstupují již do města, hledají intelektuála, hledají jednotlivce s jeho bolestí, radostí a neklidem.“<sup>510</sup>

---

характера на човека – безумие, еротоманство, жестокост, склонност към насилие и убийство.“ [přel. Z. J.]

<sup>507</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 19.

<sup>508</sup> Константинова, Е.: *Образът на лудия в българската проза* [on-line; cit. 7. 5. 2010], <http://www.angelfire.com/ar/artforum/archive/af43/af43-44.htm>: „почти не действат, а само мислят, преживяват, терзаят се в болезнени разговори и самоанализи и повествованието обикновено свършва точно в момента, когато те решат по някакъв начин да действат, най-често слагайки край на живота си.“ [přel. Z. J.]

<sup>509</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното*, s. 116: „Аз съм раздвоен и моята душа се гърчи в противоречия. Здравият селянин, който живее у мене, отчаяно се съпротивлява срещу болния градски, който наскоро се пресели в душата ми.“ [přel. Z. J.]

<sup>510</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете световни войни*, s. 76: „Радва ме много, когато виждам, че младите излизат вече от рамките на наивното идеализиране на селото, навлизат



Přesídlení do Sofie vzbudilo jeho zájem o mysl městských intelektuálů přetíženou rozporuplnými koncepcemi. Snažil se pochopit jejich rozpolcenost a záhadnost. Tento zájem plynul z jeho vlastního osudu. Jako dítě byl často nemocný. Nedokončil ani střední školu. Naučil se německy a překládal knihy. Dlouhé roky však navštěvoval přednášky z literatury na sofíjské univerzitě. Byl přitom úředníkem na dvou gymnáziích v Sofii, knihovníkem na ministerstvu financí i v Národním shromáždění, inspektorem kulturních domů a knihoven k ministerstvu národní osvěty, ale rovněž novinářem a korektorem. Nicméně stále jej pronásledoval strach z vyhnání do marginálních sfér společnosti.

Do souvislosti s jeho úklonem k „*diabolismu*“ někteří kritici nepozorně dávají i Rajčevův pobyt v Mnichově v rámci služební cesty v letech 1923–1924, v době, kdy tam byli také Svetoslav Minkov a Vladimír Poljanov. Ve skutečnosti v tuto chvíli autor již pomalu upouští od svých zájmů o analýzu neurotických prožitků a duševních traumat. Výjimkou je povídka *Lustig* (1924), která se dokonce odehrává v německém prostředí. Ačkoliv však tato povídka využívá základní atributy bulharského *diabolismu*, jako jsou šílenství, dvojnictví, prolínání snu a reality, a nakonec i kriminální záhady, stejně jako v případě Poljanovova a Minkovova loučení se s diabolismem vykazuje jasné parodické rysy.

Po letech se pak Rajčev za svůj „úlet“ omlouval: „V té době jsem bloudil, hledal jsem, poletoval jsem sem a tam... Podlehl jsem módním vlnám. Vždyť víš, co jsme prožili po válkách?... Jedním slovem – krize... Proto jsem nestrávil to, co se navrstvilo. A chtěl jsem toho tolik říct.“<sup>511</sup> Spisovatelovu sebereflexi a sebekritiku komentoval i jeho blízký přítel z dob jeho symbolistických začátků Nikolaj Liliev a poznamenal, že patří k lidem, „kteří bojují nejčastěji sami se sebou, znechuceni tím, čím jsou, bezmocní přejít k tomu, čím by chtěli být.“<sup>512</sup>

---

вече в града, търсят интелегента, търсят отделната личност с нейните болки, радости и вълнения.“ [přel. Z. J.]

<sup>511</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 15: „В онова време аз се лутах, търсех, суетях се... Поддадох се на модни течения. Нали знаеш какво изживяхме след войните?... С една дума – криза... Затова не смяхх напластилото се. А исках толкова много да кажа.“ [přel. Z. J.]

<sup>512</sup> Ibidem, с. 7: „които сами воюват най-често със себе си, отвратени от това, което са, безсилни да преминат към онова, което биха искали да бъдат.“ [přel. Z. J.]

### 3.4.2. Dvojnictví, rozdvojenost, blouznění

Rajčevovo rozpolcení se zřejmě odráží i ve využívání oblíbené diabolické techniky setkání s dvojníkem, které lze v jeho próze odhalit v několika různých podobách. V povídkách *Незнайният* [Neznámý, 1920] a *Карнавал* ([Karneval], 1920) je dvojnictví nejprve umně maskováno – na první pohled se hrdina setkává s nositelem zdánlivě cizí identity. Do vyprávění poté vstupují indicie<sup>513</sup> vnášející pochybnosti, až převáží vysvětlení že šlo o setkání s vlastním *alter egem*. Vypravěč v povídce *Карнавал* se pár dní marně snaží objevit záhadného muže, s nímž jej seznámil jeho kamarád. Poté zjistí, že jej nejen nikdo nezná, ale že se v daný den ani se svým kamarádem nesetkal. Stále přitom přemýšlí nad slovy neznámého.

„třetího dne jsem si s hrůzou povšiml, že jeho myšlenky vůbec nebyly jeho, ale mémi. Zdálo se mi, že jsem stále více objevoval, že se to všechno kdysi – nevím kdy – přihodilo mně.“<sup>514</sup>

Příčinám zjevení dvojníka se v tomto případě nevěnuje. Přednější je „Rajčevův cíl,“ který dle *Martina* „spočívá v nalezení poetického vzorce pro fenomén, kdy se za určitých okolností lidé a věci ukazují ve zcela změněné podobě, a tak se dostávají do rozporu sami se sebou. Ve vyprávění je to realizováno jako střetnutí s realitou, která se stala odcizenou, nebo s podobou dvojníka.“<sup>515</sup>

Další užívanou formou dvojnictví je, když vypravěči dvě osoby splývají v jednu. V očích Maxla (*Lustig*) odporná tlama psa, kterého pořídila manželka Frida, začne splývat s tváří jejího domnělého milence, starého židovského lichváře. Vidiny v tomto případě nápadně připomínají prožitky studenta a lékaře v Poljanovově povídce *Секретарят на луната*. Nejděsivějším zážitkem pro Maxla je, když ve snu pes

---

<sup>513</sup> Neznámý z povídky *Незнайният* je nalezen mrtvý, na očích má tmavé brýle a v ruce drží medailonek s obrazem mladé dívky – obojí mělo patřit muži, kterého dle jeho vlastního vyprávění potkal a který jej dotěrně pronásledoval.

<sup>514</sup> Райчев, Г.: *Карнавал* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18157-karneval>, In: *Игра на сенките*: „на третия ден с ужас забелязах, че неговите мисли съвсем не бяха негови, а мои. Струваше ми се, че все повече откривах, че всичко това беше се случило някога – не знам кога – със мене.“

<sup>515</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 78: „Das Anliegen von Rajčev besteht in der Suche nach einer poetischen Formel für das Phänomen, dass unter gewissen Umständen Menschen und Dinge sich gänzlich veränderten Gestalt zeigen und so in Widerspruch zu sich selbst geraten. Im Erzähltext wird sie realisiert als die Begegnung mit einer fremdartig gewordenen Wirklichkeit oder mit der Gestalt des Doppelgängers.“ [přel. Z. J.]

(jménem Lustig) olizuje jeho tvář a v okamžiku probouzení se mu zdá, že nad sebou vidí lichváře Hinkelbauma. Vetce z povídky *Српax* [Strach, 1922] se vnutí nájemník, který vypadá jako její zesnulý, o mnoho starší manžel za mlada – tak, jak jeho podobu zná z fotografie. Dokonce má na krku stejné znamení a začne se k ní chovat stejným despotickým způsobem a znásilňovat ji stejně jako již nežijící manžel. V tomto případě je dvojník reálnou postavou, neboť existuje i pro ostatní.

*Martin* upozorňuje i na třetí formu dvojnictví jakožto spontánní halucinace, odlišnou od ztvárnění dvojníka typického pro 19. stol. Odhaluje ji v povídce *Луна* [Lina, 1922], v níž je dvojník oddělen od hlavní postavy, není však nezávislý. Takto interpretuje vztah mezi vypravěčem Asenem Polivanovem a ošklivým, hrbatým ranhojičem, vysmívavě přezdívaným Quasimodo. Poslední je odrazem Polivanovovy vnitřní deformace. Alter ego, „nerealizovaný, přehlížený aspekt vlastního Já, který je neslučitelný s vlastním sebepojetím“<sup>516</sup>, získává viditelnou podobu, která se vyznačuje v expresionismu tematizovanou tělesností – „poškozenou, nedokonalou, hnusící se“<sup>517</sup> – a ta je stejně jako v případě povídky *Луна* odpudivá i pro ostatní:

„v tom člověku jsem viděl svého dvojníka. Potkával jsem ho v ulicích, na nárožích – všude, kde byla ona, tam jsme byli i my – on i já. Chtěl jsem na něho zapomenout – nemohl jsem: stál stále neústupně před mým zrakem – se svou koženou čepicí, se svým obnošeným oblečením a tím ubohým úsměvem plným viny, který mi jakoby říkal – ty, to jsi přesně ty!“<sup>518</sup>

Mimo explicitní označení Quasimoda za dvojníka Rajčev dvojnictví naznačuje i technikou synchronizace pohybu, s níž pracuje také Poljanov:

„Jednou jsem nesl svazek oblečení; dívám se – dvacet kroků přede mnou – on, tisknul také svazek oblečení v podpaží. Jdeme, zastavujeme se, dlouze čteme plakáty na zdech, tajně sledujeme... nečekali jsme oba na ni! Přesunul jsem svazek oblečení do druhé ruky – přesunul jej i on.“<sup>519</sup>

---

<sup>516</sup> Martin., T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 99: „einen urealisierten Aspekt des eigenen Ichs, das mit seiner Selbstkonzeption nicht vereinbar ist.“ [přel. Z. J.]

<sup>517</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 270.

<sup>518</sup> Райчев, Г.: *Луна*, In: *Златороз*, 1922, кн. 7–8, с. 422–423: „в този човек аз виждах своя двойник. Срещах го по улиците, по ъглите – навред, дето беше тя, там бяхме и ние – и той и аз. Исках да го забравя – не можех: той стоеше неотстъпно пред очите ми – с кожената си шапка, с отърканите дрехи и тази жалка, виновна усмивка, която сякаш ми думаше – ти, ето това си ти!“ [přel. Z. J.]

<sup>519</sup> Ibidem, с. 423: „Носех веднъж връзка дрехи; гледам – на двадесет крачки пред мене – той, стиснал също връзка под мишница. Вървие, спираме се, четем продължително афишите по

Situace se stává pro Polivanova neúnosnou. Stálá přítomnost Quasimoda jej přivádí k šílenství: „připadal mi jako noční můra. [...] na rtech mu hraje drzý úsměv. V jednom okamžiku jsem byl připraven vrátit se a zabít ho – tak moc jsem ho nenáviděl.“<sup>520</sup> Stejně tak nenávidí mladého herce Kruma Charbinova, který svede jeho milovanou dívku. V podstatě se i on zdá být Polivanovovým dvojníkem. *Martin* i v tomto případě upozorňuje na techniku synchronizace. Oba se stravují u stejného stolu a oba mají povolání, které spočívá v kopírování – Polivanov je kreslič. „Odtud je celý příběh položen do dvou profesionálních zaměstnání, v nichž reprodukce není jen hlavní hnací silou pro protagonisty, ale i modelem světa, který opatrně kultivují.“<sup>521</sup> Tak, jak Lina ukazuje Polivanovovi vzkazy od Quasimoda a oba se mu společně smějí, ukazuje Charbinov s výsměchem Lininy vzkazy. Tak jak Quasimodem pohrdá, Charbinovovi závidí. Oba jej svým způsobem provokují.

V prvním vydání povídky Polivanov zabijí pouze herce. V pozdější se autorovi již zdála logičtější i vražda Quasimoda. Smrt, která má vést k znovunabytí jednoty, je zároveň sebezničením vypravěče,<sup>522</sup> který skončí za mřížemi – ve skutečnosti je již dlouho vězněm své nesdílené vášně. Polivanovovo rozštěpení odkazuje k existenciálnímu sebeodcizení. Zůstávají v něm místa, která se nejen bojí odhalit někomu jinému, ale i sám sobě přiznat, a právě tohle Rajčeva zajímá:

„V duši každého člověka je tajemné místečko, které nikdy nikomu nesvěřuje. A když jeden druhému říká – jsem upřímný, odhalil jsem celé své srdce a mysl – přece oba vědí, že se ono „tajemné místečko“ nepočítá, a právě ono je tím skutečným člověkem.“<sup>523</sup>

---

стените, следим под око... не чакахме ли и двамата нея! Преместих връзката в другата ръка – премести я и той.“ [přel. Z. J.]

<sup>520</sup> Ibidem, s. 423: „чувствах го като кошмар. [...] на устните му трепти нагла усмивка... Един миг бях готов да се върна и да го убия, на мястото – толкова го ненавиждах.“ [přel. Z. J.]

<sup>521</sup> Минков, Б.: *Проблемът за рамката в творчеството на Георги Райчев*, <http://grosnipelikani.net/modules.php?name=News&file=article&sid=74>: „Оттук целият разказ е положен в две професионални ампла, в които възпроизвеждането е не само основна движеща сила за protagonistите, но и модел на света, който те старателно культивират.“ [přel. Z. J.]

<sup>522</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 108: „Das Schisma des Individuums wird durch den Tod nicht mehr zur Einheit reintegriert, sondern nur noch von der Vernichtung abgelöst.“ [přel. Z. J.]

<sup>523</sup> Райчев, Г.: *Незнайният* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18155-neznajnija>, In: *Игра на сенките*: „В душата на всеки човек има едно потайно кътче, което той никога никому не поверява. И когато един казва на друг — аз съм искрен, аз ти разкрих цялото си сърце и ум — все пак и двамата знаят, че „потайното кътче“ не влиза в сметката, а тъкмо то е същинският човек.“ [přel. Z. J.]

Polivanova ke zkázce přivede popírání některých stránek své vlastní osobnosti. O Linu vlastně přichází, protože je nevýrazný a nemá čím ji zaujmout.

Rajčev tématem dvojnictví řeší i vlastní rozdvojení, o kterém nejzřetelněji vypovídá konfrontace přístupu hlavní bezejmenné a druhořadé postavy učitele Ch. v povídce *Незнайният*. Tichý podnájemník vnášejíci neklid do života manželského páru, u kterého dočasně bydlí, zde prezentuje existenciální představy o absolutní samotě lidské bytosti a neschopnosti člověka poznat sebe sama v důsledku přijetí pozitivistického přístupu ke světu:

„A vy celý život žijete sám a ani netušíte svou samotu. [...] kdysi jsme aspoň nebyli sami, měli jsme boha, který se na nás díval, poslouchal nás, chápal nás a utěšoval. Jaká idyla, skutečně! A nyní? Nyní jsme stále sami, sami jako štvaná zvěř a místo dobrého božího oka jsme objevili čtyři ledové stěny našeho pokoje! [...] kdysi byl člověk celistvý, zdravý, sebejistý a zamilovaný do sebe a své neomylnosti... A nyní, ptám se vás, co nyní? Smítko unášené větrem. A co my víme! Vždyť my neznáme ani sami sebe. Celý život žiješ se sebou a nakonec zjišťuješ, že jsi byl vždy s někým jiným, cizím, kterého znáš méně než kohokoliv, koho náhodně potkáš.“<sup>524</sup>

Rajčev v povídce explicitně deklaruje i jména autorů, s nimiž jeho práce kritika zpravidla srovnává: Strindberga, Poea a Maupassanta; obdiv k nim sdílí i manželka učitele literatury, držícího se naopak „několika obnošených polopravd, které odnepaměti zdobí všechny učebnice slovesnosti“.<sup>525</sup>

„A ona si také myslí, že hlubokými srdceznalci jsou nejen tento unavený Pařížan, ale i tam – ukázal na poličku – tam onen bláznivý Skandinávec – Strindberg, opilý hrdina nevěstinců – Edgar Poe, a hromada ještě dalších nevyrovnaných bláznů, kteří nás chtějí přesvědčit, že skutečnost není skutečností.“<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> Ibidem: „А вие живеете цял живот сам и дори не подозирате самотата си. [...] някога поне не бяхме сами, имахме бога, който ни гледаше, слушаше, разбираше и утешаваше. Каква идилия наистина! А сега? Сега ние сме вечно сами, сами като подгонени зверове и вместо доброто око на бога, открихме четирите ледени стени на нашата стая! [...] някога човекът беше цял, здрав, уверен и влюбен в себе си и своята непогрешимост... А сега, питам ви, какво е сега? Една пращинка, която люшкат ветровете. И какво знаем ние! Та ние дори себе си не познаваме. Живееш цял живот със себе си и накрай разбираш, че си бил вечно с някой друг, чужд, когото по-малко знаеш от всеки случайно срещнат.“ [přel. Z. J.]

<sup>525</sup> Ibidem: „няколкото изтъркани полуистини, които от незапомнени времена красят всички учебници по словесност.“ [přel. Z. J.]

<sup>526</sup> Ibidem: „И тя също мисли, че са дълбоки сърцеведци не само този уморен парижанин, но и ей-там — той посочи към етажерката, — ей-там и онзи луд скандинавец — Стриндберг, и пияният герой на вертепите — Едгар По, и сума още други неуравновесени безумци, които искат да ни уверят, че действителността не е действителност.“ [přel. Z. J.]

V povídce *Незнайният* je však vypravěč přítelem učitele, který považuje jmenované autory za nebezpečné pro společnost. Sám touží po klidu a jasně daných hodnotách. Zatímco tajemný, bezejmenný podnájeník hájící jejich odvalu pronést myšlenky, které většinou vyhovuje spíše přehlížet, je oním nemocným, labilním, dvojníkem pronásledovaným jedincem. Rajčev pochybuje o skutečnosti. „Svět ovládaný zdáním a zřejmostí se staví proti skutečnosti jakožto jeho podstatě, která je však pod svou povrchovou podobou nepřístupná. [...] Z tohoto dualismu vyvstává pro spisovatele narativní potíž, neboť musí zvládnout po stránce vypravěčské techniky okamžik nahlédnutí do skutečného“<sup>527</sup> které se skrývá za zdáním.

Spisovatel se pokouší překonat omezení vlastního myšlení, avšak upadá do složitých rozporů, s nimiž se potýkají lidé každé přelomové doby.

„nuže, musel přijít lehký tlak zvenčí, který přede mnou najednou roztrhal záclonu, kterou jsem považoval za neprůhlednou stěnu, a před mým zrakem se otevřel nový, neuchopitelný svět; ne, ten byl stejný, avšak mé oči jako by najednou získaly novou schopnost, věci se staly průhlednými a já již vidím za ně, vidím pružiny, které jimi hýbou, a to je tak nové, zajímavé, a... podivné až hrůza!“<sup>528</sup>

„Tímto Rajčev téměř programově formuluje důležitý bod v poetice bulharského *diabolismu*: Pohled považovaný za vizionářský vnímá svět v objektivu jakési podivné deformace. Je to poetika deformace, kterou je inteligibilní svět překládán do vizuální symboliky.“<sup>529</sup> Symbolem toho všeho je dle Likovové onen Neznámý<sup>530</sup> – misantrop,

---

<sup>527</sup> Martin., T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 78: „... Gliederung der Wirklichkeit in die Bereiche des Scheins und des Eigentlichen zugrunde. Der von Schein und Offensichtlichkeit geprägten Welt steht das Eigenliche als ihr Wesenkern gegenüber, der unter ihrer Oberflächlichengestalt jedoch [...] unzugänglich bleibt. [...] Aus diesem Dualismus erwächst dem Schriftsteller ein narratives Problem, denn er hat diesen Moment der Einsichtnahme in das Eigenliche.“ [přel. Z. J.]

<sup>528</sup> Райчев, Г.: *Незнайният* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18155-neznajniya>, In: *Игра на сенките*: „ето, трябваше да дойде един лек тласък отвън, който изведнъж разкъса тънката завеса пред мене, която съм смятал досега за непрогледна стена, и пред очите ми се разкри един нов, необхватен свят; не, той е същият, но очите ми сякаш изведнъж добиха ново свойство, нещата станаха прозрачни и аз вече виждам отвъд тях, виждам пружините, които ги движат, а това е тъй ново, интересно и... странно до ужас!“ [přel. Z. J.]

<sup>529</sup> Martin., T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 81: „Damit formuliert Rajčev fast programmatisch einen wesentlichen Punkt in der Poetik des bulgarischen Diabolismus: Der visionär-erkennende Blick nimmt die Welt in einer Optik in einer seltsamer Verformung wahr. Es ist eine *Poetik der Deformation*, mit der die intelligible Welt in eine sichtbare Symbolik übersetzt wird.“ [přel. Z. J.]

<sup>530</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете световни войни*, с. 80–81.

pohrdající humanistickými ideály – dvojník, na nějž hlavní postava narazí v přeplněné tramvaji:

„nikdy na zemi nežilo tolik lidí. [...] Viděl jste dnes, jak zbytečně početná je ta lůza, která se tam dusila, mačkala a nenáviděla... A jen tam? Běžte na poštu, do banky, do divadla; běžte po ulicích – stále ti nevýrazní, prokletí a zbyteční človíčky, každý si myslí, že je tak cenný a potřebný, že kdyby zahynul, kdyby mu zkrátili jediný vlas na hlavě, že se celá země otřese! [...] Vysmívám se lidstvu [...] Aby se zachránilo před sebou a před svou nicotností, stvořilo bohy, které samo zabilo, a nyní opět stojí – ubohé a bezmocné – tváří v tvář věčnosti...“<sup>531</sup>

Rajčev se snaží od sebe oddělit soupeřící společenské normy a instinkty a „poskytnout umělecké objasnění základních protichůdných podstat lidské psychiky, které Freud určuje jako ‚JÁ‘ (získané), ‚ONO‘ (vrozené) a ‚Nadjá‘ (regulátor konfliktu mezi ‚principem reality‘ a ‚principem slasti‘)“.<sup>532</sup> Ona „nahá duše“ zbavená morálních zábran, kterou hledal stejně jako jeho nepochybný vzor Przybyszewski, však stále uniká, zatímco na povrch vyplouvá temné a děsivé iracionálno, které „se projevuje jako nemožnost psychiky překonat to, co je jí naděleno od přírody nebo získáno ve střetu se společností“.<sup>533</sup> Rajčev se domnívá, že „neuchopitelná pravda o člověku, úplné poznání jeho normálnosti i podivínství“<sup>534</sup> se ukrývá v jeho potlačeném psychickém a biologickém životě, které zůstávají ve větší či menší míře stále ovládaný rozumem:

„[...] zlověstné tajemství vašeho paláce: hromada mrtvých v podzemí anebo nějaká žena spoutaná v řetězech... my nemůžeme odhalit všechno, protože by to znamenalo spáchat

---

531 Райчев, Г.: *Незнайният* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18155-neznajniya>, In: *Игра на сенките*: „никога върху земята не е имало толкоз много хора. [...] Видяхте ли днес как излишно многобройна е тази паплач, която се душеше там, блъскаше и ненавиждаше... И само там ли? Идете в пощата, в банката, в театъра; тръгнете по улиците — все тези безлични, проклети и ненужни човечета, всяко от които мисли, че е толкова ценно и необходимо, че ако загине то, ако само един косъм дори падне от главата му, и цялата земя ще се разтърси! [...] Смея се на човечеството [...] За да се спаси от себе си и от своето нищожество, то създаде богове, които само уби, и ето го днес стои пак жалко и безпомощно – лице срещу лице с вечността...“ [přel. Z. J.]

<sup>532</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 18: „Райчев се опитва да даде художествено обяснение на залегалите противоречиви същности в душевността на човека, които се определят от Фройд като ‚АЗ‘ (придобитото), ‚ТО‘ (вроденото) и ‚Свръх АЗ‘ (регулатора на конфликта между ‚принципа на реалността‘ и ‚принципа на удоволствието‘)“ [přel. Z. J.]

<sup>533</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 38: „при Райчев ирационалното се манифестира като невъзможност на душевността да надмогне онова, което е заложено в нея като природна даденост или придобито в сблъсъка ѝ с обществото.“ [přel. Z. J.]

<sup>534</sup> Ibidem, с. 25: „неуловимата истина за човека, пълното познание на неговата нормалност и странности.“ [přel. Z. J.]

сеbevraždu, zmizet před ostatními jakožto osobnosti. A to je sebevražda mnohem strašidelnější než ta, kterou přináší kulka nebo dávka strychninu.<sup>535</sup>

Jedině imaginární prostor karnevalu umožňuje porušení veškerých pravidel a zábran:

„[...] a tuto zběsilou prostopášnost, ke které nás vybízí přesvědčení, že nás nepoznají – uváděli jakoby do jiného světa, vzrušujícího a opojnějšího než alkohol. Nevím, jestli se vám kdy podařilo, pane, vidět obnaženého člověka, osvobozeného od všech konvencí a předsudků, kterým je nucen podřizovat se v každodenním životě, volného jako živel.“<sup>536</sup>

### 3.4.3. Psychoanalýza a sociopsychologie

Je zajímavé, že u autora, který se ve skupině diabolistů nejvíce věnuje psychologii svých postav, badatelka L. Stojanova v podstatě psychoanalýzu popírá. Vidí ji jen u Poljanova, zatímco u Rajčeva si všímá spíše uvědomění si společenského nátlaku a sociálního dramatu prezentovaného v Rajčevových povídkách. Zde vzniká otázka, jak vůbec literární kritici psychoanalýzu chápou. V Rajčevových povídkách rozhodně nechybí symboly a situace, vybízející k analýze duševního rozpoložení postav. V povídce *Луна* například vypravěč odevzdá v práci náčrt místnosti, kde zapomene označit dveře, v čem lze snadno vidět metaforu bezvýchodnosti jeho situace.

Psychoanalyticky Rajčev přistupuje i k popisu krajiny ve vidinách nemocného důstojníka v povídce *Безумие* ([Šílenství], 1920):

„Nahoře, na samém okraji, nad propastí se tyčí ruiny pevnosti, stavěné v průběhu staletí, a v úpatí šumí pěnicí se řeka, přes kterou je přehozen most z těžkých tesaných kamenů.

---

<sup>535</sup> Райчев, Г.: *Незнайният* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18155-neznajnija>, In: *Игра на сенките*: „зловещата тайна на вашия дворец: купища мъртъвци в подземие, или пък някоя окована във вериги жена... ние не можем да открием всичко, защото това би значило да се самоубием, да изчезнем като личности пред другите. И то едно самоубийство, много по-страшно от онова, което носи куршумът или определената доза стрихнин.“ [přel. Z. J.]

<sup>536</sup> Райчев, Г.: *Карнавал* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18157-karnaval>, In: *Игра на сенките*: „и тази бясна разпуснатост, към която ни насърчава увереността, че няма да ни познаят – ввеждаха сякаш в един друг свят, вълнуващ и опияняващ повече от алкохола. Не знам дали ви се е случвало някога, господине, да видите обнажен човека, освобожден от всички условности и предразсъдъци, на които е принуден да се подчинява във всекидневието, свободен като стихия.“ [přel. Z. J.]



Kdyby se člověk podíval z výšky, uvidí dole na cestě podél zahnutého okraje skal i na mostě ustavičný sled drobných človičků, podobajících se šedým dětským hračkám...<sup>537</sup>

„Kontrast *klidu a pohybu* koresponduje s opozicí *lidské pomíjivosti a věčnosti*. Neboť z výše pozorovatelná dynamika a krátké trvání lidského života střídají klid a nehybnost věčnosti, jejíž vlastní pohyb probíhá v jiných časových měřících.“<sup>538</sup>

Oproti Rajčevovu je Poljanovův přístup zřejmě poplatnější expresionistickým idejím. Poljanov zkoumá mechanismus šílenství a horečnatých stavů mysli. Rajčev se také soustřeďuje na subjektivní prožitek a sleduje stavy extrémního psychického vypětí u svých hrdinů v povídkách *Безумие, Съновидения* [Snové vidiny, 1921], *Страх, Lustig*. Skutečné okamžiky se v nich před zraky čtenáře kinematograficky střídají s vidinami a částečnou ztrátou vědomí, vytvářejícími podivný pocit chaosu. V povídce *Страх* sleduje prohloubující se šílenství hrdinky, způsobené jejím patologickým strachem. Extrémní situace jsou zajímavé tím, že vyostřují smysly jeho postav. Rajčev však při ztvárňování takovýchto scén nedosahuje abstraktnosti a nekauzálnosti ostatních tří autorů. „Postavy podivné po stránce psychologického zpracování jsou důkazem horečnatého hledání umělecké formy schopné obsáhnout a vyjádřit složitost lidské povahy.“<sup>539</sup>

Spisovatel nepřekonává naturalistickou teorii determinace člověka prostředím, naopak si je jasně vědom, jak prostředí a doba poznamenávají člověka. Na rozdíl od Poljanova také Rajčev se svými psychicky labilními postavami nesplývá, ale zůstává pozorovatelem – ony jsou stále třetími osobami – a jasně popisuje anamnézu jejich stavu. Malárie a zažité hrůzy, krveprolití války vyvolávají u důstojníka střídání stavů bdění, horečnatého blouznění a vidin, které se již od sebe nedají oddělit (*Безумие*). Nemoc a válka se jeví jako symboly hrozby pro lidskou existenci. „Symbolem této

---

<sup>537</sup> Райчев, Г.: *Безумие*, In: *Златороз*, 1920, кн. 5, с. 555: „Горе, на самия рѣб, над бездната стърчат развалини на зидана през вековете крепост, а в подножието шуми пенлива река, през която е прехвърлен мост от тежки дялани камъни.

Ако погледне човек от височината, ще види долу по извилия край на скалите път и моста безспирната върволица на дребни човечета, прилични на сиви детски играчки...“ [přel. Z. J.]

<sup>538</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 112: „Der Kontrast aus Ruhe und Bewegung korrespondiert mit der Opposition aus menschlicher Vergänglichkeit und Ewigkeit. Denn die von oben herab sichtbare Dynamik und Kurzlebigkeit des menschlichen Lebens, täuschen die Ruhe und Bewegungslosigkeit des Unvergänglichen vor, dessem Eigenbewegung jedoch bloß nach anderen Zeitmaßstäben verläuft.“ [přel. Z. J.]

<sup>539</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 42: „странните като психологическо решение герои са доказателство за неспокойното търсене на такава художествена форма, способна да обхване и изрази сложната човешка природа.“ [přel. Z. J.]

hrozby se stává žena, která na útěku ze svého hořícího domu přišla o rozum: „Ta žena stála před ním jako strašidelný symbol lidského utrpení a její šílené oči zmrazovaly jeho duši.“<sup>540</sup>

Tyto stavy jsou rovněž prostoupeny motivem pronásledování ať již dvojníkem (*Карнавал, Незнайният, Лина*), či jinou osobou (*Страх, Съновидения*), například mužem, který ženu v příběhu obtěžuje sexuálně a vyvolává přitom v ní zároveň děs i vzrušení.

„Dívka proklouzla mezi dav, pootevřela uvolněné levé dveře, vyskočila dolů a dala se do běhu. Nečekaně její srdce zmrazil šílený strach: zdálo se jí, že po ní vyskočil ještě někdo a rozběhl se, aby ji dohnal – pravděpodobně onen hrozný člověk. Zrychlila své kroky, vrazila do několika kolemjdoucích a stále běžela kupředu, avšak její strach narůstal – už je za ní, dobíhá ji, volá ji.“<sup>541</sup>

Ukáže se, že tím, kdo se k ní blíží, je její známá, kloboučnice paní Magda. U Opi se projevují posttraumatické stavy otupělosti a bezmoci, pro které Rajčev používá parafráze typu „*téměř v bezvědomí*“ či „*téměř jak ve snu*“,<sup>542</sup> v nichž jí reálné události splývají s vidinami. Poté, co v dětství viděla na vlastní oči vyvraždění celé své rodiny a v dospělosti trpí chlípnými choutkami mužů, kteří ji obklopují, je její nervové vypětí vygradováno do krajnosti sebevraždou jejího milovaného, kadeta Milka (*Съновидения*). Proto není snadné odhalit, co je skutečnost a co se jí jen zdá:

„Děly se jí podivné věci, celý sled událostí – bez počtu, bez konce, které přicházely odněkud ze tmy, dotýkaly se jí na vteřinu a mizely: neznámo kam, neznámo jak – a mezi ně uléhaly dlouhé černé propasti. [...] V mysli jí vše splývalo v chaotickou mlhu [...] hranice se

---

<sup>540</sup> Martin., T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 114: „Zum Symbol dieser Drohung wird eine Frau, die auf der Flucht aus ihrem brennenden Haus den Verstand verloren hat „Тая жена стоеше пред него като страшен символ на човешкото страдание, а безумните и очи леденяха душата му.“ [přel. Z. J.]

<sup>541</sup> Райчев, Г.: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*: „Момичето се промъкна между навалицата, откряна лявата свободна врата, скочи долу и припна напред. Неочаквано сърцето ѝ вледени безумен страх: стори ѝ се, че след нея скочи още някой и затича да я догони — навярно она ужасен човек. Тя ускори крачките си, блъсна се о неколцина минавачи и все тичаше напред, но страхът ѝ растеше — ето той е зад нея, настига я, зове я.“ [přel. Z. J.]

<sup>542</sup> Martin., T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 105: „Daneben werden Paraphrasen eines halbawachen Bewußtseinszustandes eingesetzt, wie почти в безсъзнание; почти като насън.“ [přel. Z. J.]

stíraly a ona nevěděla, co bylo dnes, před minutou, a co – před měsíci. Nevěděla, co z toho byla skutečnost a co – zaslechnuto, přečteno, spánek anebo zasnění.<sup>543</sup>

Obdobnými stavy trpí i bezbranná Vetka. Stejně jako Opi jí splývají minulost a přítomnost. A vzpomínky se odrážejí i ve skle otevřeného okna, jež je variací na motiv zrcadla jako brány do jiné reality.

„V její mysli myšlenky a události splývaly v nekonečný chaos a nevěděla, co z nich se stalo včera, co dnes a co před lety; cosi horšího: každá událost a každá myšlenka měly svého dvojníka v minulosti: všechno, co se již kdysi stalo, se jí zdálo povědomé a neschopnost vzpamatovat se jí trápila k zbláznění.“<sup>544</sup>

Do snů se vrací její výrazně starší, despoticky žárlivý manžel, který ji ponižoval a pokoušel se uškrtit Vetku jejími dlouhými blondatými vlasy (*Страх*). Až je jednoho dne její bezvládné tělo objeveno na posteli – ve stejné poloze jako ráno po smrti svého manžela, s vlasy dvakrát omotanými kolem krku a přivázanými za bronzový kroužek postele<sup>545</sup> (stejný fetiš jako u Poljanova v povídkách *Един гост* a *Черният дом*). Rajčev se tak odvažuje překročit tabuizované zóny a podobně jako Mutafov a Poljanov ztvárňuje erotiku ve spojení se zvráceností a morbiditou.

Krok po kroku jsou sledovány také situace, které vedou k zešílení Maxla z parodicky pojaté povídky *Lustig*. V případech, kdy je ústřední postava zároveň vypravěčem, jako v povídkách *Карнавал* a *Луна*, hrdina příběhu sám sebe podrobuje analýze: napjatě přemýšlí „nad každou sebemenší psychickou skutečností“.<sup>546</sup>

---

<sup>543</sup> Райчев, Г.: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*: „С нея ставаха такива странни неща, цяла върволица случки – без брой, без край, които идеха отнякъде през мрака, досягаха я за миг и чезнеха: незнайно де, незнайно как – а между тях лягаха дълги черни междини. [...] Всичко в ума ѝ се сливаше в една хаотична мъгла [...] границите се заличаваха и тя не знаеше кое от тях е било днес, преди минута, и кое – преди месеци. Тя не знаеше кое от тях беше истина и кое — чуто, прочетено, сън или мечтание.“ [přel. Z. J.]

<sup>544</sup> Райчев, Г.: *Страх*, In: *Златорог*, 1922, кн. 3-4, с. 171: „В ума ѝ отделните мисли и случки се сливаха в един безкраен хаос, и не знаеше, кое от тях е било вчера, кое днес и кое преди години; нещо по-страшно: всяка случка и всяка мисъл имаше свой двойник в миналото: всичко ѝ се струваше известно, било вече някога, и безсилието да се съвземе я мъчеше до полуда.“ [přel. Z. J.]

<sup>545</sup> Ibidem, с.174: „Дългите ѝ коси бяха овити два пъти около шията и вързани за бронзовата халка на кревата.“

<sup>546</sup> Константинова, Е.: *Въображаемото и реалното*, с. 113: „напрегнато, мъчително мислят над всеки най-дребен психически факт.“

Ve všech případech je až „narušení psychické rovnováhy je koncem jednoho bytí“.<sup>547</sup> Nedochozí k tomu jediné v povídce *Карнавал*, v níž podivné setkání s mužem, který ve vypravěči vzbuzuje spíše antipatii a kterého nikdo jiný neviděl, přivádí hlavního hrdinu jen do rozpaků – realita se jeví jako nevysvětlitelně nestabilní.

#### 3.4.4. Démon lidské sexuality

Na příkladu Georgiho Rajčeva se poměrně zřetelně ukazuje, že bulharský *diabolismus* není poznamenán výhradně západoevropskými tendencemi. Snahy o logické opodstatnění patologického chování lidí – vražd, násilí, posedlostí a šílenství – vykazuje určité shodné rysy s hnutím Młoda Polska – ačkoliv nedosahuje tak krajního pesimismu a rouhačství; to už je ovšem dáno tím, že Rajčev nehledá metafyzický aspekt. V souladu s přístupem této skupiny polského modernismu jsou například odpor proti morálce, a s tím i celkově k společenskému systému, biologismus a naturalistická popisnost hnusu i slasti, kterou zmíněné situace ztvárňují a bez níž by události ztratily svůj pobuřující potenciál. Rajčevovy texty jsou však s Młodou Polskou spřízněny i díky psychologické analýze krajního rozrušení, do něhož se jeho postavy dostávají:

„cítla, že je jí hodně zle, že se dusí. Zdálo se jí, že někdo položil lokty na její hrud', tiskl ji celou svou váhou, dusil ji. [...] V tom okamžiku otevřela oči a její srdce ztuhlo hrůzou: skloněný nad ní skloněný se její tváře téměř dotýkal její zesnulý manžel.“<sup>548</sup>

Zhnusení vyvolává také Opiin strýc Pochromov, který dívku trápí psychicky a obtěžuje sexuálně. Děsí ji ve snu. Ocitá se dokonce v její posteli:

„Vše jí na něm bylo odporné – jeho vyzáblé kostnaté tělo, jeho křivé nohy, široká ramena a obzvláště tvář – bezbarvá, nezdravě žlutá, vrásčitá jako citron. Jeho zelené oči ji propichovaly, na jeho vzteklých našpulených rtech vždy ležela nadávka; když se otočil zády, jeho plešatou hlavu a ramena spojovaly tři hluboké rýhy – namísto šíje. [...] Pochromov jí vstoupí do cesty,

---

<sup>547</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 38: „нарушаването на психическото равновесие е краят на едно съществуване.“ [přel. Z. J.]

<sup>548</sup> Райчев, Г.: *Страх*, In: *Златорог*, 1922, kn. 3-4, с. 173: „чувстваше, че й е много зле, че се задушава. Струваше й се, че някой е сложил лакти въху гърдите й, притиска я с цялата си тежест, задушава я. [...] В същия миг откри очи, и сърцето й се смръзна от ужас: над нея почти до самото й лице беше сведен покойният й съпруг.“ [přel. Z. J.]

uchopí ji a odnáší ven. Opi se mu chce vytrhnout; natahuje ruce, zabodává prsty do jeho nečistých vousů, škrábe jeho tvář svými ostrými nehty – otevírá oči. Ne, Opi již nespala, byla vzhůru, ve svém pokoji a vedle ní seděl v posteli svlečený Pochromov.<sup>549</sup>

Důraz se podobně jako v polské satanistické literatuře klade na lidskou psychiku a zneužívání slabých a ovlivnitelných jedinců. Herec Charbinov dokonce pronese na obhajobu svého činu (když Linu jen použije ke svému potěšení a nechá ji, když otěhotní):

„Ať zhynou – slabí nemají právo žít...“<sup>550</sup>

I Opi z povídky *Съновидения* je zneužívána svým okolím a stále pronásledována stíny:

„Zdalo se jí, že ji za každým rohem sleduje tichý stín jednoho člověka – nízkého, s širokými rameny, oblečeného do krátkého šedého kabátu a s tvrdým kloboukem na hlavě – zákeřný stín jejího strýce.“<sup>551</sup>

Až jednoho dne nátlak neustojí a skočí z balkonu a sama končí jako stín:

„přes nízké zábradlí balkonu se přehoupnul stín a zmizel v temnotě. Za okamžik byl slyšet těžký zvuk dopadajícího těla.“<sup>552</sup>

---

<sup>549</sup> Райчев, Г.: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*: „Противно й беше всичко у него — мършавото му кокалесто тяло, кривите му крака, широките рамене и особено лицето — безцветно, болезнено жълто, набръчкано като лимон. Зелените му очи я пронизваха, върху ядно сбраните му устни винаги стоеше ругатня; когато се обърнеше гърбом, плешивата му глава и раменете съединяваха три дълбоки гънки — вместо шия. [...] Похромов я пресреща, грабва я и я понася навън. Опи иска да се изтръгне от него; тя простира ръце, вчепква пръсти в нечистата му брада, дере лицето му с остриите си нокти и — отваря очи. Не, Опи не спеше вече, тя беше будна в стаята си, а при нея, в леглото й, седеше разсъблеченият Похромов“ [přel. Z. J.]

<sup>550</sup> Райчев, Г.: *Луна*, In: *Златорог*, 1922, кн. 7–8, с. 428: „Нека гинат – слабите нямат право на живот...“ [přel. Z. J.]

<sup>551</sup> Райчев, Г.: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*: „Струваше й се, че зад всеки ъгъл ги дебнеше безмълвната сянка на един човек – нисък, с широки плещи, облечен в късо сиво палто и с твърда шапка на главата – коварната сянка на вуйчо й.“ [přel. Z. J.]

<sup>552</sup> Райчев, Г.: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*: „върху ниските каменни перила на балкона се праметна бяла сянка и изчезна в мрака. След миг долу се чу тежък и зловещ удар от падащо тяло.“ [přel. Z. J.]

Několik dní po její smrti se hlavní město probouzí do nového skandálu – zpronevěření velké částky peněz, do něhož jsou zapleteni pokladní velké banky Iliev – jeden z mužů, kteří Opi sexuálně obtěžují – advokát Pochromov a nejmenovaná žena (vše naznačuje, že je to paní Magda). Za vším zlým stojí podvědomé impulsy, pudovost, a to zpravidla sexuální, a Rajčev je detailně sleduje a analyzuje. Mužský chtíč psychicky umučí Vetku i Opi. Lina otěhotní s mladým hercem, který se jejímu osudu vysmívá. Polivanov, o němž právě sám Chabrinov pronese, že není schopen zabít, je tím dohnán k vraždě či vraždám (jejich počet je nejistý). Motiv milostného trojúhelníku je ústřední i v povídce *Грях* ([Hřích], 1921), v níž postižený Diko zabije svého staršího bratra učitele Stana, když jej lidé z vesnice upozorní na vztah mezi a Stanem a Dikovou ženou Elkou.

Rajčev pracuje s tradičními tragickými milostnými příběhy, v nichž je ovšem lásce přisouzena především vlastnost něčeho, co ohrožuje existenci člověka:

„Onu noc nastal nebezpečný obrat v osudu učitele Stana Popvaradinova. Dostal se do víru, který jej vláčel, oslavujíc svou slepou živelnost, oslaboval jeho vůli, hrál si s jeho životem a rozhodnutími. [...] A mezitím jeho city k Elce dosáhly bodu na pomezí šílenství. Smířený s myšlenkou na těžký hřích cizoložství, nehledal spojení mezi lidskými pojmy dobra a zla. Elka byla jeho, jen jeho: vzal ji z rukou svého bratra téměř jako pannu: byla jeho ženou, manželkou. Něžná, tichá, pokorná – pronikala každým dnem stále více do jeho srdce, vyplňovala celou jeho bytost. Teprve nyní poprvé cítil štěstí nespoutané ženské něhy a oddanosti milované ženy.“<sup>553</sup>

Dekadentní skepse je vyjádřena slovy dvojníka v povídce *Карнавал* v okamžiku, kdy před sebou spatří zamilovaný pár:

„před námi je velká iluze, věčná iluze, kterou tak banálně nazývají láskou. [...] Najednou v mé mysli začíná prýštit sled černých myšlenek; vidím všechny zrady, zklamání a vzájemnou nespokojenost; slyším všechna jejich vzájemná, samozřejmě neoprávněná, obvinění

---

<sup>553</sup> Райчев, Г.: *Грях*, In: *Избрани произведения*, т. 1, 223: „От тази нощ настъпи опасен завой в съдбата на учителя Стан Попвардинов. Той попадна в един водовъртеж, който го влечеше, тържествуващ в своята сляпа стихия, обезсилваше волята му, играеше си с живота му и решенията. [...] А между това чувствата му към Елка достигнаха до една точка, граничеща с безумие. Примирен с мисълта за тежкия прелюбодеен грях, той не търсеше връзката между смешните човешки понятия за добро и зло. Елка беше негова, само негова: тоя я беше взел от ръцете на брата си почти девственица: тя беше негова жена, съпруга. Нежна, тиха, покорна — тя проникваше всеки ден все повече в сърцето му, изпълваше цялото му същество. Едвам сега той изпитваше за първи път щастието на беззаветни женски ласки и привързаността на любима жена.” [přel. Z. J.]

a pak – tu žlutou poušť zármutku a zoufalství, představte si – které se tak dychtivě, tak radostně hledaly, toužily po sobě.“<sup>554</sup>

Vztah mezi mužem a ženou Rajčev celkově sleduje v psychopatologické rovině.<sup>555</sup> Je jakýmsi tajemstvím. Je v něm cosi abnormálního, co vyvolává strach. A Rajčev k němu přistupuje v duchu módního tématu boje mezi pohlavími: „nazřel jsem bezednou propast, která vždy ležela a stále leží mezi námi a ženou“.<sup>556</sup> Ztvárňuje „člověka zmítaného sexuálními žádostmi“.<sup>557</sup> Vášeň je tak pro muže buď existenciální hrozbou, anebo prostorem, v němž projevuje své tyranské sklony. Žena je v této struktuře často trpnou obětí, tak jako Lina, Opi nebo Vetka, které jsou symbolem „nedotažené emancipace ženy“.<sup>558</sup> Nápadně konzervativní, patriarchální je rozdělení rolí především v povídce *Српак*. V tomto smyslu Rajčev expresionisticky útočí „proti pruderní a pokrytecké měšťácké morálce“.<sup>559</sup> Uvědomuje si, že vztah s mužem vyvolává v ženě strach, ale i nejasné příjemné pocity:

„Jakási podivná strnulost znehybnila její tělo; horké vlny se rozlévaly do všech jejích kloubů, nohy změkly, zadýchávala se. A bezmocná a vyčerpaná mimoděk povolila své tělo dozadu. [...] A – co je nejpodivnější – zdálo se jí, že to všechno cítila již mnohokrát dříve – ta spalování a tu hrůzu a mučivou slast.“<sup>560</sup>

---

<sup>554</sup> Райчев, Г.: *Карнавал* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18157-karnaval>, In: *Игра на сенките*: „пред нас е великата илюзия, вечната велика илюзия, която така банално зоват любов. [...] Изведнъж в ума ми бликват върволица черни мисли; виждам всичките им измами, разочарования и недоволства един от друг; слушам всичките им взаимни, разбира се, неправи упреци и после – тая жълта пустиня на тегота и безизходно отчаяние, представете си – които с такава жажда, с такава радост са се търсили, желали.“ [přel. Z. J.]

<sup>555</sup> Бумбалов, Л.: *Лабиринтите на Психея*, с. 49: „Проследяване а отношенията между мъжа и жената в определена психопатологична плоскост.“ [přel. Z. J.]

<sup>556</sup> Райчев, Г.: *Карнавал* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18157-karnaval>, In: *Игра на сенките*: прозрях бездънната пропаст, която винаги е лежала и все още лежи между нас и жената“

<sup>557</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 265.

<sup>558</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 108: „Das Schisma des Individuums wird durch den Tod nicht mehr zur Einheit reintegriert, sondern nur noch von der Vernichtung abgelöst.“

<sup>559</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 33.

<sup>560</sup> Райчев, Г.: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*: „Някакво странно вцепенение беше сковало цялата ѝ снага; горещи вълни се разливаха по всичките ѝ стави, краката ѝ се подкосяваха, задъхваше се. И безсилна и омаломощена, тя се поддаде неволно назад с цялото си тяло. [...] И — най-странното — чинеше ѝ се, че всичко това тя бе изпитвала вече много пъти по-рано — тия обжегвания и тоя ужас и мъчителна наслада.“ [přel. Z. J.]

Rajčeva zajímá ženská sexualita – především ona právě se probouzející (Lina, Opi, Elka). Zajímá jej žena v jejích podobách od dítěte až po zralou krásu:

„V plachém pohledu dítěte, v očích panny, v temném pohledu zralé ženy, v každém jejich úsměvu, gestu, slově – se mi zdá, že zachycuji náznak našeho tajemství, že slyším jejich šeptání –, nepoznáš mě, to jsem já“<sup>561</sup>

Je obětí, ale i svůdkyní, což vychází z „představy, která má své kořeny ve femme fatale literární dekadence“.<sup>562</sup>

### 3.4.5. Apokalyptická skepse

„A nad tím vším – slunce, to obrovské, pražící slunce jihu, které hoří a dusí zemi, roztavuje mozky a lidi proměňuje v znavené snílky, pro které jsou dny dlouhé jako roky, a život – vzpomínkou na rozervané, bledé myšlenky.“<sup>563</sup>

V meditativně a filozoficky laděné povídce *Безумие* pak Rajčev uvažuje o místě člověka ve světě a dospívá k názoru, že bez svrchované síly, jež přinese řád, se lidská identita rozpadá na koláže střípků vzpomínek, snů a horečnatých vidin.<sup>564</sup> Likova se domnívá, že člověk do takových stavů upadá v důsledku přehodnocování a ztráty hodnot, což nastává právě v dobách přelomových.<sup>565</sup> Mysl nemocného důstojníka z povídky *Безумие* naplňuje postapokalyptická vize rostoucích hromad mrtvol, jež by mohla odkazovat k hrůzám války a deziluzím poválečného období. Dle Fürstové „vliv vnějších krizových tlaků na vznik apokalyptických vizí však přesto nelze přeceňovat,

---

<sup>561</sup> Райчев, Г.: *Карнавал* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18157-karnaval>, In: *Игра на сенките*: „В плахия взор на детето, в очите на девицата, в тъмния поглед на зрялата жена, във всяка тяхна усмивка, жест или дума — струва ми се, че долавям намек за нашата тайна, че слушам шепота им — „не ме ли познаваш, аз съм онази...““ [přel. Z. J.]

<sup>562</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 85–86: „eine Sichtweise, die ihre Wurzeln in der Femme fatale der literarischen Décadence hat.“ [přel. Z. J.]

<sup>563</sup> Райчев, Г.: *Безумие*, In: *Златорог*, 1920, kn. 5, s. 579: „И над всичко това – слънцето, това огромно, жежко южно слънце, което гори и задушава земята, разтапя мозъка и превръща хората в морни сънници, за които дните са дълги като години, а животът – спомен от разкъсани, бледи мисли.“ [přel. Z. J.]

<sup>564</sup> Ibidem, S. 115: „Rajčev entwirft in ‚Безумие‘ das Modell eines menschlichen Daseins, das ohne die ordnende Kraft einer souveränen und konsistenten Ich-Identität zu einer Montage von Versatzstücken aus Erinnerungen, Träumen und Fiebertvisionen gerät.“

<sup>565</sup> Ликова, Р.: *Българската белетристика между двете световни войни*, с. 78.



neboť ještě v relativně klidné a mírné době konce 19. a začátku 20. stol. vznikaly apokalyptické texty a obrazy [...] Zdá se tedy, že na vznik apokalyptických vizí působí vedle historických daností<sup>566</sup> i tradice velkých apokalyptiků 19. stol., Marxe, Wagnera a Nietzscheho. Expresionismus nakonec metaforu hromad mrtvých využívá především ve smyslu typizace člověka, masovosti a odlidštění.<sup>567</sup>

Rajčevovu prózu protíná především potlačovaný pocit vlastní samoty a existenciálního odcizení:

„vy celý život žijete sám a ani netušíte svou samotu. Jaká větší hrůza existuje než tahle?“<sup>568</sup>

V povídce *Безумие* hrůza dosahuje krajní fáze, a to jak ve fyzickém, tak v metafyzickém smyslu. Důstojník se lidem straní, „cizí všem, cizí pro všechny“,<sup>569</sup> bojí se jich a nenávidí je za jejich zvířecost a krutost. Vidí se sám ve vylidněném světě.

*Diabolismus* je tedy v kontextu Rajčevova díla kritiky očividně ztotožňován se skepsí a pesimistickým postojem vůči lidem, ale i vůči vlastní lidskosti, chápané jako slabost. Bulharský spisovatel se přitom s mizantropií a životním pocitem takového Arcybaševa nikdy zcela neztotožnil. Jeho myšlenky zůstaly pro bulharského spisovatele zajímavé spíše v intelektuální rovině. A tato skutečnost se jasně odráží i v textech, do nichž se je snaží promítnout, jako jsou *Незнайният* a *Карнавал*. Jeho povídky pak jen poskytují situace, v nichž pouze nepříliš přitažlivě vyslovovuje své úvahy o životě a lidech. Rajčev je mírnější a v duchu bulharských tradic zůstává v jádru stále humanistou. Zpravidla klade důraz „na neschopnost člověka, ve své podstatě nerozumného a bestiálního, žít šťastně ve spravedlivém a humánním společenském řádu“.<sup>570</sup> Spisovatel tak navazuje na myšlenky starší linie autorů, jako jsou Hölderling, Novalis nebo Kleist (*Zemětřesení v Chile*). Jeho pohled je již podložen novějšími

---

<sup>566</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 133–134.

<sup>567</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>568</sup> Райчев, Г.: *Незнайният* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18155-neznajnija>: „вие живеете цял живот сам и дори не подозирате самотата си. Та какъв по-голям ужас от това?“ [přel. Z. J.]

<sup>569</sup> *Ibidem*: „В душата на всеки човек има едно потайно кътче, което той никога никому не поверява. И когато един казва на друг – аз съм искрен, аз ти разкрих цялото си сърце и ум – все пак и двамата знаят, че „потайното кътче“ не влиза в сметката, а тъкмо то е същинският човек.“ [přel. Z. J.]

<sup>570</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 286.

pracemi o lidské psychice, především Freudovými, a idejemi Przybyszewského. Sám však nedosahuje satanistické opovržlivosti posledně jmenovaného.

Ve chvílích, kdy se k vyslovení podobné pozice odvažuje, vkládá slova do úst postavě, k níž projevuje nejmenší sympatie (jako například herci Charbinovi v povídce *Луна*). Ideje interpretuje mimo nezávislé na jejich teologickém aspektu, ať už jde o satanismus, nebo naopak Dostojevského myšlenku křesťanské spásy. Rajčevovi hrdinové neprožívají svou rozpolcenost s vášní, kterou do nich vkládají jeho velké slovanské vzory, ale reagují spíše zmateností a narušenou schopností vnímat empirickou skutečnost, od níž již jasně neoddělují své sny a halucinace. V tomto pojetí se Rajčev mnohem více přibližuje severské škole, která byla mezi bulharskou inteligencí již od přelomu 19. a 20. stol. velmi oblíbená. Pocity existenciální samoty, úzkosti a vnitřní rozervanosti se bulharskému čtenáři zdají určitým způsobem blízké a srozumitelné. Rajčev přitom stále zachovává chladný rozum a odstup. Překračuje tabu v tom smyslu, že se odvažuje zpracovat témata, jako jsou skryté a krocené erotické touhy a násilnické a vražedné sklony, stále však zachovává jistou cudnost a upřednostňuje techniky náznaků, což je způsob značně vzdálený naturalistické detailnosti v dílech Arcybaševa.

V porovnání s ostatními třemi ústředními představiteli bulharského *diabolismu* projevuje Rajčev největší cit pro aktuální proměny v přístupu ke světu, kterými bulharská společnost prochází, a především pro to, jak jsou reflektovány v životě jedince. Rajčev přitom zpravidla nevnímá lidské masy. Jeho postoj je individualistický, člověka vnímá jako konkrétní a komplexní bytost, průsečík biologických a sociálních daností. V tom smyslu je i jeho diabolistická próza nejbližší bulharským tradicím. „Podle P. J. Todorova je například život kolem roku 1900 eklektický, jedinec se stává kultem a jeho intimní psychologický život se může a musí zkoumat prostřednictvím povídek a črt, avšak nikoli románů.“<sup>571</sup> Jeho přínosem je spíše utlumení moralizujícího tónu, charakteristického pro předchozí generaci spisovatelů, a jeho shovívavost k lidské přirozenosti. Na rozdíl od ostatních diabolistů přitom ošklivost jako takovou expresionisticky neestetizuje, nýbrž je jen výrazovým prostředkem, který mnohem logičtěji a nenásilněji zapadá do linie příběhů. Rajčev je expresionistickou poetikou zaujat spíše jen okrajově. V jeho hlase nezaznívá křik ani prvoplánová provokace. Zůstává spíše – v duchu klasických narativních tradic bulharských prozaiků –

---

<sup>571</sup> Нанков, Н.: *Бележки за процесуалността в българския литературен модернизъм* In: *Литературна Мисъл*, 1989, с. 75: „Според П. Ю. Тодоров например животът около 1900 г. е еklektичен, индивидът е издигнат в култ и неговият интимен психологически живот може и трябва да се изследва чрез разкази и наброски, но не и с романи.“<sup>571</sup> [přel. Z. J.]

pozorovatelem. O to uvolněněji a přesvědčivěji pracuje s již ovládnutou technikou. Tematicky jej oslovuje spíše módní otázka boje mezi pohlavími. Samotu a rozervanost, pocity odcizení (vůči společnosti i sobě samému) vnímá spíše individualisticky a dává je za vinu lidskému kolektivu – tomu, který se u Svetoslava Minkova změnil v démonickou mašinérii.

Rajčev je v rámci čtveřice nejméně fantastou a tvůrcem strašidelných scénérií. Než aby svými příběhy děsil, zanechává čtenáře v rozpacích a v přesvědčení o existenci racionálního vysvětlení, i kdyby mělo spočívat v šílenství postavy, blouznění v horečce, případně v rozdvojení osobnosti, které u Rajčeva plyne z dualistické struktury skutečnosti.

Zahrnutí některých Rajčevových textů pod pojem *diabolismus* je tak hlavním důvodem, proč se tento jev nedá jednoznačně přiřadit k expresionismu, pokud bychom expresionismus nechtěli zužovat na výkřik „obnažené duše“<sup>572</sup>

### 3.5. Čavdar Mutafov. Hrůza existenciální

#### 3.5.1. Ošklivost novátorství

„Duše se jeví jako ozvěna vesmíru [...] my vlivem úsudků ztotožňujeme vždy příčinu s následkem, a tím dosahujeme nekonečného řetězce iluzí našeho já a vnějšího světa.“<sup>573</sup>

Čavdar Mutafov (1889–1954) je svými současníky, ale i pozdějšími generacemi kritiků vnímán jako nezařaditelný jev a jeho tvorba dodnes vyvolává značné rozpaky. „Paradoxní tvary, poetika neočekávaného, absurdní spojení, excentrismus“<sup>574</sup> jsou na

---

<sup>572</sup> Przybyszewsky volí pojem „nahá duše“.

<sup>573</sup> Мутафов, Ч.: *Пейзажът и нашите художници*, In: *Избрано*, с. 300: „Душата се явява като отзвук на весмира [...], по силата на съжденията ние отъждествяваме винаги причината със следствието и постигаме по този начин една непрекъсната верига от илюзии между нашето аз и външния свят.“ [přel. Z. J.]

<sup>574</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 215: „парадоксалните форми, поетиката на неочакваността, на абсурдните съчетания, на ексцентризма.“ [přel. Z. J.]

svou dobu vskutku nové, a tak nevyhnutelně vzbuzují zájem, avšak i nepochopení „ze setkání s netradičním – alogickým, paradoxním, fragmentárním“.<sup>575</sup> Mnohé je v jeho próze pocíťováno jako cizí (d'ábelské?). Samotné „metafyzické východisko je nezřídka vnímáno jako netradiční, cizí, pokud jde o náš kulturní kontext“,<sup>576</sup> stejně jako před Mutafovem v dekorativním díle Nikolaje Rajnova.

Jurij B. v periodiku *Вестник за жената* v roce 1922 píše právě o novotě jeho projevu, „která vzbuzuje ohromení“<sup>577</sup> a mění se v „senzaci a módu“.<sup>578</sup> Přední bulharští kritici a literáti jako Geo Milev, Nikolaj Rajnov, Konstantiv Gălabov, Bojan Penev a další reagují na první Mutafovovu knihu *Марионетки. Импресиу* [Marionetky. Imprese] okamžitě. Reakce jsou přitom velmi protichůdné – dokonce i z hlediska hodnocení Mutafovova novátorství. „Zajímavá kniha,“ píše Gălabov, „architektonicky promyšlená, galantní, překvapení pro nudícího se spisovatele – bereš ji se zvědavostí, čteš s ohromením, zakončuješ se zklamáním.“<sup>579</sup> Vasil Pundev oproti tomu „ironicky označuje dekorativnost románu Č. Mutafova Дилетант [Diletant, 1926] jako ‚duchaplnou‘“.<sup>580</sup> Nejkrainější je ve svém postoji k Mutafovově značně agresivnímu způsobu vnucování vlastních představ o originalitě „Todor Borov, jehož kriticko-parodické hodnocení vychází na stránkách revue Развигор: ‚Bylo učiněno vše proto, aby kniha byla zvláštní.‘“<sup>581</sup>

Velmi příznivě se naopak v roce 1924 vyjadřuje Bojan Penev, který o tři roky dříve v časopise *Златороз* vyzývá k uvolnění fantazie a obnově užívaných uměleckých forem. Dle jeho slov se Mutafovovy *Марионетки* i jeho umělecká kritika vyznačují „duchovností vlastní vysoce rozvinutému a vyvinutému vkusu s rozmarnou,

---

<sup>575</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 48: от срещата с нетрадиционното – алогичното, парадоксалното, фрагментарното” [přel. Z. J.]

<sup>576</sup> Стойчева, С.: *Декоративната проза на Николай Райнов като един от стиловите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години*, In: *Литературна мисъл*, 1989, 2, с. 27: „Метафизичното начало nerядко се осъзнава като нетрадиционно, чуждо, когато става дума за нашия културен контекст. Последната, запазвайки все още своите собствени форми на израз, е принудена вече да търси същността на нещата извън себе си – и тепърва да я постига.“ [přel. Z. J.]

<sup>577</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 47: „новотата, която буди недоумение“ [přel. Z. J.]

<sup>578</sup> Ibidem, с. 47: „сензация и мода“ [přel. Z. J.]

<sup>579</sup> Ibidem, с. 47: „Интересна книга, архитектурно обмислена, галантна, сюрприз за скучаещия писател – вземеш я с любопитство, четеш я с недоумение, завършваш я с разочарование.“ [přel. Z. J.]

<sup>580</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 26: „В. Пундев иронично нарича ‚остроумна‘ декоративността на романа на Ч. Мутафов ‚Дилетант‘“ [přel. Z. J.]

<sup>581</sup> Ibidem, с. 43: „Най-краен е Тодор Боров, чиято критично-пародийна оценка излиза на страниците на ‚Развигор‘: ‚Направено е всичко книгата да бъде особена‘“ [přel. Z. J.]

nespoutanou představivostí, vytvářející obrazy, které pohoršují bulharskou kritiku; jeho slovník přináší hrůzu bulharským puristům“.<sup>582</sup>

Novátorské snahy oceňují pak především Geo Milev a Atanas Dalčev, které s Mutafovem pojí jisté expresionistické přátelství. Milev na knize *Марионетки. Импресиу* vyzdvihuje antimimetickou podstatu nového umění a jeho podřízenost vlastním vnitřním principům. Milev vyhledává nové formy jakožto výraz odporu ke všemu ustrnulému. „Je to jeho první – debutová kniha,“ stojí v recenzi v časopise *Везни*, „Kniha první svého druhu v naší literatuře / První svého druhu z hlediska koncepce a stylu.“<sup>583</sup> V podstatě jediná kritika se týká ilustrací Siraka Skitnika, které se podle něj k Mutafovovu textu nehodí.

V Mutafovově díle dochází k prolínání a směšování různých stylistických rovin: „...svobodné asociativní vztahy, brutální obrazy, kusy surového života, obrazy a myšlenky, vyplouvající z hlubin podvědomí, odvážné metafory a náhodná pozorování.“<sup>584</sup> Jeho projev je nasycen expresionistickými výrazovými prostředky, zbavenými „konvenčních“ forem krásy: „jsou naopak ošklivými, téměř zrůdnými pro oko, nezvyklými a zcela nepochopitelnými pro širší publikum,“<sup>585</sup> píše sám Mutafov ve svém pojednání o expresionistickém výtvarném umění v rámci eseje *Пејзажът и нашите художници* [Krajinomalba a naši výtvarníci].

Ve své ošklivosti, novosti a deformovanosti jsou však jeho povídky srozumitelné a blízké jinému expresionistovi Geu Milevovi. „Č. Mutafov je hlavním prozaikem v jinak vzácně zastoupené próze (a nejen z důvodu nedostatku místa) v časopise *Везни*.“<sup>586</sup> Je to dáno jednak skutečností, že v daném okamžiku je lyrika vedoucím literárním druhem, jednak Milevovým názorem, že si v próze zaslouží podporu jen tvorba blízká subjektivně-lyrickému projevu,<sup>587</sup> což je u Mutafova

---

<sup>582</sup> Ibidem, s. 57: „духовност присъща на високо развит и рафиниран вкус с капризно, необуздано въображение, създаващо образи, които възмущават българската критика; речникът му докарва до ужас българските пуристи.“ [přel. Z. J.]

<sup>583</sup> Milev, G.: *Чавдар Мутафов: „Марионетки“*, In: *Везни*, (октомври 1920 – април–май 1921), s. 223: Това е негова първа – дебютна книга. Първа по рода си книга в нашата литература. / Първа по рода си като замисъл и стил“ [přel. Z. J.]

<sup>584</sup> Ликова, P.: Естетически прелом в поезията на двадесетте години, с. 200: „...свободни асоциативни връзки, брутални образи, късове суров живот, образи и мисли, изплували от дълбочините на подсъзнанието, смели метафори и случайни наблюдения свързват поетичната динамика с динамиката на живота и на живото, тревожно човешко съзнание.“ [přel. Z. J.]

<sup>585</sup> Мутафов, Ч.: *Пејзажът и нашите художници*, In: *Избрано*, с. 304: [něco z citátu chybí] „общоприетите форми за красота“ [přel. Z. J.]

<sup>586</sup> Нанков, H.: *Бележки за процесуалността в българския литературен модернизъм* In: *Литературна Мисъл* 1989, кн.7, с. 75: „Ч. Мутафов е и главният прозаик в иначе оскъдното откъм проза (и не единствено поради липсата на място) списание „Везни““ [přel. Z. J.]

<sup>587</sup> Román je Milevem považován za nejméně umělecký druh.

formálně podtrženo rytmizací textu a jistou poetickou cykličností kompozice. Druhá amorfnost Mutafovových děl je zdůrazněna občasným vyřazením vypravěče ze hry, čímž se texty přibližují k dramatu.

Mutafovovy postupy jsou nové, avšak pouze pro bulharské prostředí, a proto nelze jeho „výbojnost“ generalizovat. Autor znal dílo Schopenhauera, který stavěl umění jakožto plod nevědomí a iracionálna proti racionálnímu poznání. Četl Przybyszewského. Zajímal se o módní téma souboje mezi pohlavími, které se promítne i do řady jeho povídek. A po nocích poslouchal Wagnerovu hudbu. Během jeho prvního studijního pobytu v Mnichově (1908–1912) právě vyšel román *Bebuquin aneb Diletanti zázraku* (první vydání z roku 1912) německého autora Carla Einsteina. Student strojího inženýrství Mutafov společně s Geem Milevem přeložil úryvek z této knihy, která byla posléze otištěna v prvním ročníku časopisu *Везни*.

*Bebuquin aneb Diletanti zázraku* vyvolal mezi německými čtenáři – stejně jako o něco později Mutafovova díla v Bulharsku – „(pakliže byl vůbec širší čtenářskou obcí recipován), fascinaci a nechápavé krčení rameny zároveň“ a už tehdy byl nazván – nejspíše z interpretačních rozpaků – „antirománem“<sup>588</sup> a nutno podotknout, že interpretační potíže činí literární vědě dodnes – díky estetice uzavřené imaginace a čistého umění, na jejímž základě Einstein své dílo vykonstruoval. Na podobnost mezi Mutafovovým románem *Дилетант или Градината с манекени* [Diletant aneb Zahrada s manekýny] a Einsteinovým dílem upozorňuje již Vasil Pundev, a to zdaleka nejen kvůli podobným názvům jejich románů. Jeho postřeh však novější kritika až do počátku nového tisíciletí v podstatě neevidovala. K shodám v titulu, syžetu, tematice a především principu dekorativnosti se podrobně vrací teprve Sonja Daieva-Schneider ve své disertační práci *Čavdar Mutafov und der deutsche Expressionismus*.

Zatímco jedni Mutafova považují za mimořádně originálního autora, jiní se domnívají, že neříká nic nového, a hledají odkazy k evropským filozofům a spisovatelům. Vesměs je však nové vnímáno spíše jako destrukce domácí tradice – Nikolaj Atanasov ji ve své stati *Търсенията на новите романисти* z roku 1927 označuje za cizí jev, který není výsledkem evoluce domácí tradice.<sup>589</sup> Mutafovovo úsilí je přesto v souladu s filozofií literárního kruhu *Стрелец*, jehož představitelé „budují národní identitu v univerzálním kontextu, když přemostují teritorium mezi člověkem

<sup>588</sup> Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 190.

<sup>589</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 59.

dějin (obrozeneckého člověka) přes avantgardního člověka filozofie. A ještě dál – k iracionálnímu člověku.<sup>590</sup>

V pokusech o přiřazení jeho díla k určité škole se vyskytuje pestrá řada přívlastků od vcelku samozřejmého expresionismu (Penev dokonce Mutafova označuje za jediného skutečného expresionistu v Bulharsku), přes dadaistické impresie a surrealistické experimenty až po kubistickou obraznost. „Je v něm něco z Heineho i z italských futuristů,<sup>591</sup> píše dokonce Rusi Rusev v roce 1925 v článku *Българската литература отвътре и отвън* pro literární list *Развизор*.

Svým způsobem je každá taková definice pravdivá, avšak jednostranná. Avantgarda pokračuje v linii mísení stylů, s kterou přichází secese. V Mutafovově světě se snoubí expresionistická a surrealistická iracionálnost – deformovanost, grotesknost, primitivismus nebo bolestivé halucinace a patologické stavy – s odborně přesným konstruktivistickým racionálním myšlením. Předměty se kubisticky rozkládají do více prostorových rovin. V duchu futurismu jsou obdivovány stroje. A futuristická je i hra s časem. Erotické scény jsou naturalisticky brutalizovány. Hojně využívání barev coby symbolů připomíná postimpresionistické techniky rozkládání světla. K jazyku se přistupuje experimentálně. Surrealistická alogičnost a porušení komunikativní funkce přirozené řeči, dadaistické hledání nesmyslných a umělých slovních spojení, expresionistické opovrhování gramatickou stavbou jazyka plynoucí z nedůvěry moderní epochy ve vyjadřovací možnosti jazyka. Nejedná se o novodobý rozmar. Už osvícenská modernistická kritika teorie poznání považovala jazyk za subjektivní poznávací formu neschopnou dobrat se objektivní pravdy. O poznávací i komunikativní schopnosti jazyka silně pochyboval Kleist, jenž jej považoval za nástroj cílených ideologických deformací a lží. Toto jeho přesvědčení se promítlo i do jeho uměleckých textů (především do dramát *Rodina Schroffensteinů*, *Penthesilea* a novely *Markýza z O*).

Snahám jasně a jednoznačně determinovat Mutafovův styl v pohledu kritiků často chybí vědomí amorfности některých modifikací avantgardy, a to právě i

---

<sup>590</sup> Антонова, А.: *Литературен кръг „Стрелец“ - между възраждането и авангарда* [on-line; cit. 10. 11. 2010], In: *Словото*, 1999-2012: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=359&WorkID=12803&Level=1>: „които съграждат националната идентичност в общочовешкия контекст, хвърляйки мост от човека на историята (възрожденския човек) през авангардния човек на философията. И още по-нататък - към иррационалния човек. „Стрелците“ правят крачка от духа (възраждането) през духовността (националната идентичност) към душата (универсалията на модерната душа). Стъпката към синтетичния иррационален човек“ [přel. Z. J.]

<sup>591</sup> Ibidem, с. 49: „У него има нещо от Хайне и от италианските футуристи.“ [přel. Z. J.]

Mutafovem naznačované expresionistické antistylovosti,<sup>592</sup> plynoucí z popření stylu jakožto estetické hodnoty. Jako by autor provokativností svého projevu nenechával recipientovi prostor k získání odstupu. Mutafov „se dotýká Realistova citu pro normálnost, logičnost, kauzálnost, Symbolistova citu pro estetičnost. Dokonce využívá v tuto chvíli již triviálního masového kódu krásy v kontextu každodennosti, dobře známého také masovému čtenáři; ve snaze se mu přiblížit jej zahrnuje do konstrukce své vnitřní ironie. Tímto způsobem ‚dráždí‘, ‚mate‘ svou provokativností, ‚nesmyslností‘, ‚abstraktností‘, ‚cizostí‘, ba dokonce kulturností – nesrozumitelností.“<sup>593</sup> Podle Mutafova právě se styl umělce projevuje právě v nerealistických obrazech.<sup>594</sup>

„V jeho literárně-kritické percepci u nás [tj. v Bulharsku; Z. J.] je od samého začátku uznávána jeho schopnost vyjádřit abstraktní význam, avšak za cenu určité vyumělkovanosti a vykonstruovanosti.“<sup>595</sup> Oba posledně jmenované rysy Milev chápe jako „stylistická gesta“. Mutafov je intelektuální autor, kterému je cizí bezprostřední emotivnost (v čemž lze vidět paralelu s tvorbou jeho odpůrce Nikolaje Rajnova). Patrné je i citování cizích myšlenek. Často se mluví o manýrističnosti a dekorativnosti Mutafovova projevu, vyznačujících se avantgardní syntézou velkého množství kódů z různých oblastí – filozofie, výtvarného umění, architektury, techniky, literatury... Nabízí se tak mnoho východisek pro analýzu jeho textů. Tím avantgarda živuje dávný ideál manýrismu, vyslovený Emanuele Tesaurem: „Skutečným autorem je ten, kdo je schopen vzájemně spojit i ty nejvzdálenější vztahy. Obraz je dílem ryzího ducha. Nevzniká na základě srovnání, ale sblížení dvou více či méně vzdálených skutečností. Čím budou tyto skutečnosti vzdálenější, tím silnější obraz vznikne.“<sup>596</sup> S pluralitou filozofických názorů, vědeckých i uměleckých teorií ostatně pracuje i pravděpodobný Mutafovův vzor Carl Einstein v románu *Bebuquin aneb Diletanti zázraku*.

---

<sup>592</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>593</sup> Ibidem, s. 49: „... засяга чувството за нормалност, логичност, каузалност на Реалиста, чувството за естетичност на Символиста. Дори и да използва станалия тривиален масов код на красотата в контекста на ежедневието, добре познат и на масовия читател (в опита да се приближи към него), той го включва в конструкции в своята вътрешна ирония. По този начин ‚дразни‘, ‚обърква‘ със своята провокативност, ‚безсмисленост‘, ‚абстрактност‘, ‚чуждост‘ и дори културност – неразбираемост.“ [přel. Z. J.]

<sup>594</sup> Мутафов, Ч.: *Зеленият кон* In: *Избрано*, с. 353–355.

<sup>595</sup> Пундев, В.: *Дилетант (Декоративен роман от Ч. Мутафов)*, In: *Златорог*, г. VIII, 1927, с. 17, cit. dle Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 26: „В литературно-критическото му възприятие у нас от самото начало се налага неговата способност да изрази абстрактно съдържание, но за сметка на известна изкуственост и измисленост.“ [přel. Z. J.]

<sup>596</sup> Tesauro, E. cit. dle Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, s. 16–17.



Toto manýristické pojetí vede k tomu, že Mutafovovy texty postrádají vnitřní jednotu – jednotlivé části tedy nejsou podřízeny hlavní ideji. Autorovi je tak některými kritiky vytýkána „literární spekulace, která nebudí radost svobodné poetické tvorby“.<sup>597</sup> „Jeho ratolesti se zdají být zrozeny z prchavého rozmaru,“<sup>598</sup> zatímco celkový obraz jeho textů je „poskládán“ z kousků umělecké obraznosti, které ožívají v složitých vzájemných vztazích.

Manýristický dekorativismus je nicméně logickým důsledkem své doby, plynoucím ze situace mimořádné stylové heterogenosti v období od počátku 20. století, která není cizí ani bulharskému prostředí. Vztah kulturních tradic různého propagoval také Nikolaj Rajnov, který byl popularizátorem myšlenky syntézy „všech kultur na zemi.“<sup>599</sup>

Mutafov tak sahá ke koncepci syntézy jakožto prostředku k překonání omezeného potenciálu jednotlivých druhů umění. Syntéza se vyvíjí již od dob gotiky přes baroko a romantismus, aby se v době secese změnila v základní postup dekorativního zobrazení. S největší pravděpodobností lze v Mutafovově případě předpokládat symbolistickou snahu o dosažení celistvého smyslového vnímání v souladu s Appolinaireovou maximou „všechny smysly v akci“. V simultaneismu (tj. souběžném vlivu a reakci lidských smyslů při kontaktu s reálným světem) tak objevuje jistou cestu k autentické lidské přirozenosti.<sup>600</sup> Pramen této orientace na Gesamtkunstwerk, kterou se expresionisté přiblížili romantikům, lze ovšem v případě Mutafova s mnohem větší pravděpodobností hledat v idejích ruského výtvarníka a teoretika umění Vasilije Kandinského, jenž přenášel principy hudby na plátno, a jeho skupiny *Der blaue Reiter* (1911).

Pro soudobého recipienta je problematické i to, že se spisovatel zřiká „zastaralých“ narativních struktur a přichází s dekorativní prózou, k jejímuž dešifrování textů je třeba vynaložit značné intelektuální úsilí (právě náročnost patří k hlavním

---

<sup>597</sup> Вълев, С.: *Йордан Бадев: Непрочетения литературен критик* [on-line; cit. 4. 5. 2010], <http://knigi-news.com/?in=pod&stat=1216&section=13&cur=230>, In: *Литературен свят* (bulharský internetový portál o literatuře): „по посока на poetическата спекулация и не будят радостта на свободно poetическо творчество.“ [přel. Z. J.]

<sup>598</sup> Ibidem: „Неговите рожби изглеждат родени от една мимолетна прищявка“ [přel. Z. J.]

<sup>599</sup> Стойчева, С.: *Декоративната проза на Николай Райнов като един от стиловите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години*, In: *Литературна мисъл*, 1989, 2, с. 28: „Активно се пропагандира връзката на различни по произход и разпространение културни традиции. Н. Райнов довежда и тази традиция до крайност: не еклектика, а синтез „на всички култури по земята“.

<sup>600</sup> Чолакова, Ж.: *Лицата на човека*, с. 22: „всички сетива в действие“ и открива в симултаннизма, (т.е. едновременното въздействие и реагиране на човешките сетива при контакта с реалния свят) сигурен път към автентичната човешка природа“ [přel. Z. J.]

námitkám kritiků jeho první knihy *Марионетки*). Fabule se odvíjí fragmentárně, kolážovitě – v jakémsi snovém oparu. Mezi vidinami a vnější skutečností vznikají montáže z fragmentů úvah (zpravidla transcendentálně-metafyzických), zatímco se viditelný svět rozkládá do barev, geometrických tvarů a rovin. Užívání této dvojrozměrné techniky činí z obrazu ornament. Slovy vytváří modernistickou kresbu, v níž věnuje pozornost i zcela nepodstatným detailům. Používá divadelní a filmové konvence, jejichž vážnost mohou zpochybňovat např. reklamní vstupy (viz povídku *Смъртен сън* [Spánek smrti]).

Mutafov hledá skrze syntézu „východisko z krize označování“.<sup>601</sup> Zároveň ji však paroduje a činí z ní utopii. Rozvíjí přitom „výrazové možnosti parodie v několika rovinách, v několika směrech parodování *jazyka*: jazyka umění /slovesná parodie/, jazyka kultur /kulturní parodie/, jazyka stylů /stylová parodie/. [...] Parodie dává dekorativnímu zobrazování smysl. Jakožto mechanismus ji lze vystopovat v základních strukturních rovinách beletristiky Čavdara Mutafova [...] rozvíjí umělecký potenciál aktu destrukce syžetu, hrdiny, nakonec i samotného slova.“<sup>602</sup>

Nakonec se paroduje i dekorativní styl samotný. Mutafovovy práce se z tohoto hlediska jeví jako intelektuální výsměch ustálenému vkusu. Publicistická obec na stránkách humoristického časopisu *Българан* téměř okamžitě reaguje parodiemi Mutafovova stylu.

### 3.5.2. Hra jazyka v umělém světě

Mutafov začíná psát teprve ve svých třiceti letech a jeho přístup je citelně poznamenán jeho jasnými teoretickými pozicemi. Jeho krajně formalizovaný tvůrčí vesmír je vyplněn automatizovaným bytím a hmatatelně pociťovanými myšlenkami depersonalizovaných, vysoce typizovaných postav zbavených individuálnosti, které

---

<sup>601</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 10: „чрез който търси изход от кризата на означаването.“ [přel. Z. J.]

<sup>602</sup> Антонова, А: *Пародията – аспекти на творческото разрушаване у Чавдар Мутафов* [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://aantonova.wordpress.com>: „...изразните възможности на пародията на няколко нива, в няколко посоки на пародиране на *езика*: на езика на изкуствата /сlovesна пародия/, на езика на културите /културна пародия/, на езика на стилете /стилова пародия/. [...] Пародията е смислозадаваща за декоративното изображение. Като механизъм тя е проследима на основните структурни нива в белетристиката на Чавдар Мутафов [...] той развива художественотворческия потенциал на акта на разрушаване на сюжета, героя, най-сетне на самото слово.“ [přel. Z. J.]

autor nazývá marionetami – patří mezi ně bezejmenný Dandy, Diletant, mladá slečna, vrátný, dáma v černém, prostitutky. Jejich podstatou je jejich pojmenování; jsou dokonalým naplněním určité představy. I v tomto postupu se Mutafov shoduje s Einsteinem, jehož postavy jsou symboly a materializacemi filozofických stanovisek, které reprezentují.

Veškeré experimenty s vlastními vizemi směřují k cílenému efektu – dosažení struktury podřízené sdělovaným filozofickým a estetickým úvahám. Jeho texty zpravidla působí jako komplexní hlavolamy složené z osobních asociací, navrstvených sociálních zkušeností, ale především umělecko-estetických a filozofických představ, které jen pomalu odhalují logiku své obraznosti.

Spisovatel projevuje frenetický despekt „vůči institucím všeho druhu, včetně jazyka“<sup>603</sup> a (snad právě) podle vzoru německého expresionisty Carla Einsteina „halucinuje jazyk podřízený vlastním zákonitostem“,<sup>604</sup> oplývající nonsensy:

„zelená livrej vrátného dál četla burzovní noviny“<sup>605</sup>

či

„Z lamp se odtrhávaly paprsky, aby zapálily červenou krev vína“<sup>606</sup>

Záměrně buduje syntakticky nezcela korektní věty, které vyvolávají u čtenáře zmatek:

„Vlastně se věci měly jinak a vrátný viděl dámu na plátně biografu: umírající uprostřed bílých lůžek položených na šikmo z nemocnice/nemocnicí [vzniká mnohoznačnost, přitom zcela bezvýznamná pro samotné vyprávění] (dvojitě osvětlení zvětšený formát!), nikdo nemohl za to, že jej událost tak dojala.“<sup>607</sup>

---

<sup>603</sup> Hrbata, Z., Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*, s. 160.

<sup>604</sup> Helmut Heisenbüttel o Einsteinově románu *Bebuquin aneb Diletatni zázraku* cit. dle Fürstová-Fialová, I.: *Expresionismus*, s. 190.

<sup>605</sup> Мутафов, Ч.: *Смъртен сън* In: *Избрано*, с. 133: „зелената ливрея на портиера продължаваше да чете борсовия вестник.“ [přel. Z. J.]

<sup>606</sup> Мутафов, Ч.: *Грубости* In: *Избрано*, с. 111: „От лампите се откъсваха лъчи, за да запалят червената кръв.“ - [přel. Z. J.]

<sup>607</sup> Мутафов, Ч.: *Смъртен сън* In: *Избрано*, с. 135: „Всъщност нещата стояха другояче и портиерът бе видял двамата върху платното на кинематографа: умираща сред белите легла на тъгъл от болница (двойно осветление увеличен формат!), никой не му беше крив, че събитието го бе тъй трогнало.“ [přel. Z. J.]

Libuje si v podivných metaforách, které znějí provokativně až nechutně, ale kombinují se v osobité poetické obraty.

„Nebe pracně sbíralo svou věčnost z indiga, v jejímž středu stál zelený pohár měsíce, naplněn růžovou limonádou. Noc, ačkoliv jarní, byla zcela bez chuti – i láska sotva zkrášlovala chodníky dvěma siluetami psů, kteří se oplodňovali. Noc se podobala umyvadlu, na jehož dně se usazuje namodralá pěna – a tam, v čtvercovém ústí náměstí, marně se špinavými fasádami bojovaly mýdlové bubliny několika elektrických lamp.“<sup>608</sup>

K váhání a nedůvěře v realnost odehrávajících se událostí přispívá i na první pohled neopodstatněná asymetričnost interpunkce v dialozích (viz *Дилетант* a *Смъртен сън*) – repliky jedné z postav jsou například uváděny pomlčkou a druhé uvozovkami, což má značit jejich odlišný ontologický status, takže slova jednoho z hrdinů jsou personifikovaným vnitřním hlasem hrdiny druhého (v případě *Смъртен сън* otrávená dáma v černém komunikuje s vrátným v jeho představách, v případě románu *Дилетант* si hlavní postava a slečn Elen role vyměňují).<sup>609</sup>

„Skutečná dynamika se uskutečňuje právě ve hře jazyka [...].“<sup>610</sup> Expresivní slovesa pohybu označují statické jevy (тичам, нижа се [běhat, lézt]). Prostor je popisován pomocí sloves vyjadřujících křížící se linie (пресичам, гравирам, вплитам се [překřížovat, vygývat, zaplétat se]), ohýbání rovných linií (дипля се, огъвам се, разгъна се [skládat se, ohýbat se, rozvinout se], ale i pomocí sloves vyjadřujících expanzivní pohyb (избухна, експлодирам [vybuchnout, explodovat]).

---

<sup>608</sup> Мутафов, Ч.: *Грубости* In: *Избрано*, с. 108: („Небето събираше с труд своята вечност от индиго, в чиято среда стоеше зелената чаша на луната, пълна с розова лимонада. Нощта макар и пролетна бе съвършено безкусна – и любовта едва разхубавяваше тротоарите с два силуета на кучета, които се оплождат. Нощта приличаше на умивалник, в дъното на който се утаява синкава пяна – и там в четвъртитото устие на площада се бореха напразно с мръсните сенки на фасадите сапунените мехури на няколко електрически лампи.“ [přel. Z. J.]

<sup>609</sup> Тématu se věnuje Biljana Kurtaševa v článku *Дилетант: възможностите на кавичките* [Diletant: Možnosti uvozovek] [on-line; cit. 5. 9. 2088], [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2347/mutafbk.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2347/mutafbk.htm), In: *Покерът на авангарда*. По повод 50 години от смъртта на Чавдар Мутафов. Ve své analýze vychází z popisu funkce obou typu interpunkce v dialogu z Пълнен български правописен речник [Úplný bulharský pravopisný slovník] z roku 1931, kde stojí: „Черта се поставя... пред думите на лица, когато се разговарят“ [Pomlčka se píše... před slovy osob, když spolu mluví]. Oproti tomu „кавичките са знак за ‚помисляне‘, за т.нар. вътрешна реч“ [jsou uvozovky znakem ‚zamýšlení se‘, tzv. vnitřní řeči]. [přel. Z. J.]

<sup>610</sup> Стойчева, С.: *Декоративната проза на Николай Райнов като един от стиловите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години*, In: *Литературна мисъл*, 1989, 2, с. 31: „Истинската динамика на изобразяването се осъществява именно в играта на езика“ [přel. Z. J.]

Ději oproti tomu dynamika chybí. Místo toho se střídají popisné statické scény. Epično je zbaveno charakteristického trvání a nahrazeno okamžitými, náhodnými a rozpadajícími se situacemi, vedoucí ke fragmentární roztržitésti dle Einsteinova modelu. Děje se to například důsledkem vpádu nečekaných metafyzických úvah do kubistického popisu interiéru:

„Pokož se podobá prostoru vytesanému do pravého úhlu, skrze který se předměty uzavírají jeden v druhý, uzavírají se v hranicích a proplétají ve formách. Stůl je jako zatlučený do podlahy, nehybně utážený do krychlí, hranolů a jehlanů, useknutých rovin, které se vzájemně omezují. [...] Všude zdi, zdi. Jako by byl vzduch uzavřen do buněk, které jej pohřbívají do své šedé hmotnosti, hromadí se na sebe, opakují se. Roviny, hranice, konec. Konec všeho, co usiluje, konec samotných hranic, samotných věcí. Věci se samy popírají skrze svou vlastní formu, stávají se jen zakončením své podstaty. Život sám je zakončením. Život není: Život je konec.“<sup>611</sup>

Jindy Mutafov odbočuje k popisům irelevantním vůči hlavní linii:

„Mladá slečna zívá, vzdychá a usmívá se. Hřeben nevzrušeně stojí a uvědomuje si svou samostatnost, nafoukaně se leskne ve stříbrných tazích.“<sup>612</sup>

Celý příběh povídky *Смъртен сън* je nesouvisle poskládán z pohledů na reálný život hlavní postavy vrátného, z děje na plátně biografu, z vrátného představ, z jeho nihilistických úvah o životě a z apokalyptických vizí. Do toho vstupují narativně zcela neopodstatněné reklamy.

Pocit nereálnosti a strojenosti v Mutafovově próze završuje umělý prostor, postavený z geometrických tvarů, umělých materiálů, (polo)drahokamů nebo kovů,<sup>613</sup>

---

<sup>611</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 21: „Стаята прилича на изсечено в прави ъгли пространство, през което предметите се затварят едни в други, затварят в граници и преплитат във форми. Масата е сякаш вкована в пода, неподвижно стегната в кубове, призми и пирамиди, отсечени плоскости, които се ограничават взаимно. [...] Навсякъде стени, стени. Сякъш въздухът е затворен в клетки, в хиляди четвъртити повърхнини, които го погребват под сивата си материалност, натрупват се една върху друга, повтарят се. Плоскости, граници, край. Край на всичко, което се стреми, край на самите граници, на самите неща. Нещата се отричат сами чрез своята собствена форма, стават само завършък на своята същност. Животът сам се завършва. Живот няма: Животът е край.“ [přel. Z. J.]

<sup>612</sup> Мутафов, Ч.: *Пантомима* In: *Избрано*, с. 36: „Младата госпожица се прозява, въздиша и се усмихва. Гребенът стои съвършено невъзмутим и, съзнавайки своята самостоятелност, надуто блести в сребърни щрихи.“ [přel. Z. J.]

<sup>613</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 212 – 213.

кteré způsobují odcizení od přirozených forem. Důležité jsou při utváření prostoru i světelné efekty a barvy – v jednotlivých obrazech buď převládá určitá jasně definovaná barva, nebo skrze ně procházejí barevné paprsky. Realizují se zde jeho ideje o propojení literatury s výtvarným uměním, a to dekorativním.

„Ráno slunce vychází zcela růžové uprostřed ledové pěny horizontu, jako cukrový disk ponořený do zlata. Dvě tmavofialové větvičky se protínají na jeho zmrzlé průsvitnosti a najednou se rozzíhají v náhrdelník z bledě zelených perel. Vzduch se chvěje v zářivých odlescích, protnutých bledě červenými dráty a stříbrnými páskami.“<sup>614</sup>

„A hloubka aleje se podobá tenké mřížce, vyrobené z oceli a jantaru.“<sup>615</sup>

Exteriérům se obecně dostává plastického dekorativního ztvárnění:

„Nebe se pak otevírá v jednu jedinou bledou rýhu dvou modrých, ze sametu utvořených disků, na nichž jsou hvězdy přibity stříbrnými hřebíky.“<sup>616</sup>

Dle modelu německé skupiny *Die Brücke* „zde souboj s formami skutečnosti přešel do nové sféry – sféry vysvobození ze spojení se skutečností“.<sup>617</sup> Takový je zřejmě kýžený efekt Mutafovovy dekorativní prózy. „Pouze ve svém světě myšlenek a rozjímání tvůrce tvoří cosi, co ‚nemůže být překonáno přírodou‘, a tímto získává ‚božskou roli stvořitele‘. Hloubavé přemítání ‚umrtvuje‘ (tím, že očisťuje viditelný svět od všeho náhodného a věčného)“<sup>618</sup>

---

<sup>614</sup> Мутафов, Ч.: *Зимна утрина* In: *Технически разкази*, с. 13: „Сутрин слънцето изгрява съвсем розово сред ледената пяна на хоризонта, сякаш захарен диск натопен в злато. Две тъмновиолетови клончета се пресичат върху замръзналата му прозрачност и изведнъж се разгарят в наниз от бледозелени бисери. Въздухът трепти в лъчисти отражения, пресечени от бледочервени жици и сребърни ленти.“ [přel. Z. J.]

<sup>615</sup> Ibidem, с. 15: „А дълбочината на алеята прилича на тънка решетка, направена от стомана и янтар.“ [přel. Z. J.]

<sup>616</sup> Мутафов, Ч.: *Гротеска* In: *Марионетки* In: *Избрано*, с. 45: „небето се отваря с една-единствена бледа ивица на два сини диска, направени от кадифе, върху които звездите са заковани като сребърни гвоздеи.“ [přel. Z. J.]

<sup>617</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 222: „Борбата с формите на действителността тук е преминала в нова сфера – на освобождаване от връзката с реалността.“ [přel. Z. J.]

<sup>618</sup> Стойчева, С.: *Декоративната проза на Николай Райнов като един от стиловите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години*, In: *Литературна мисъл*, 1989, 2, с. 29: „Само в своя мислен и съзерцаван свят творецът създава нещо, което ‚не може да бъде надминато от природата‘, и така получава божествената роля на създател’. Умозрителното виране ‚умъртвява‘ (като изчиства видимия свят от всичко случайно и веществено), но за писателя това означава

Dynamická a nestálá umělecká obraznost se u Mutafova utváří v *možnostech* subjektivního vnímání. [...] Subjekt a objekt berou ohled jeden na druhého a splývají.<sup>619</sup> Zatímco Einstein operuje s ideou mnoha logik vzájemného ovlivňování mezi uměleckým subjektem a objektivní realitou, Mutafov tuto nestálost ve své eseji *Пейзажът и нашите художници* osvětluje z pozice filozoficko-estetického základu impresionismu, estetismu a expresionismu.

V impresionismu je podle Mutafova obsah objektu nahrazen obsahem subjektu, jinými slovy dochází k projekci duše do přírodě nebo k internalizaci vnějšího světa v subjektu při současné syntéze s obsahem subjektu. Okolí je jen prostředkem k dosažení osobních prožitků.<sup>620</sup> Dalším krokem je překonání formy skrze její estetické přetváření. Rozdíl mezi impresionismem a estetismem Mutafov tudíž vidí v dosažení krajního vítězství subjektu, „který poznal, dosáhl, překonal a nahradil skutečnost“.<sup>621</sup> Expresionismus je potom „naprostým vysvobozením duše z jejího obsahu“.<sup>622</sup>

Mutafov vnímá svět ve dvou paralelních rovinách – předmětné a abstraktní. Postavy zde vyjadřují sebe tím, že opouští své hranice subjektu a promítají samy sebe do okolní scenerie,<sup>623</sup> zatímco abstraktní jevy se materiálistují.

Dandyho pocity (v povídkách ze sbírky povídek *Марионетки*) se externalizují:

„Dandy se probouzel tiše uprostřed svých snů a prožíval je znovu v jejich něžné a beznadějné harmonii“

nebo

„Dandy snil uprostřed svých vidin [...] A ve vzduchu pokoje se rozpouštěl jemný parfém vzpomínek. A v rozích se sbíhaly netečné, nenávratné a beznadějně milé stíny minulosti.“<sup>624</sup>

---

обезсмъртява. Противоречие ли е тогава стремежът към овеществяване на изобразяването в декоративната проза?“ [přel. Z. J.]

<sup>619</sup> Антонова, А.: *Субектното пространство в „Марионетки“* [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://aantonova.wordpress.com>: „Динамичен и неустойчив, художественят образ на Мутафов се създава във *възможностите* на субективното възприятие. [...] Субект и обект се оглеждат и сливат един в друг.“ [přel. Z. J.]

<sup>620</sup> Мутафов, Ч.: *Пейзажът и нашите художници* In: *Избрано*, с. 302: „Импесионизмът в пейзажа е прочее заместване на съдържанието на обекта със съдържанието на субекта или проектиране на душата в природата.“

<sup>621</sup> Ibidem, с. 302: „крайното тържество на субекта, познал, постигнал, преодолял и заместил действителността.“ [přel. Z. J.]

<sup>622</sup> Ibidem, с. 304: „пълното освобождение на душата от нейното съдържание.“ [přel. Z. J.]

<sup>623</sup> Тématu se věnuje А. Антонова в článku *Субектното пространство в „Марионетки“* [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://aantonova.wordpress.com>

Абстрактни явы získávají podobu předmětů:

„v jeho duši bláznivě běhají veselé nitky“<sup>625</sup>

a dekorativně zpředmětněné ožívají – přemýšlejí a jednají:

„ty noci, kdy se štěstí zastavovalo zamyšleně a tiše na prahu pokoje a kdy na jejích rtech cukaly smutně záhada a bezmoc...“<sup>626</sup>

Dle Martina právě tyto odrazy vnitřního světa postav, které deformují svět vnější, způsobují odcizení prostoru, které pak ve spojení s vnitřní deformací umožňuje vyslovení hypotézy o absurditě jsoucna.<sup>627</sup> Lidský život se stává neskutečným; člověk a předmět vyrovnávají svůj status. Mutafov sáhá na jedné straně k umrtvování živého – žena je loutka (*Любовта на една кукла* [Láska jedné loutky], *Грубости* [Krutosti]) s mrtvým výrazem („perleťová grimasa jedné ženy“<sup>628</sup>) a Diletant „bronzovou plastikou“<sup>629</sup> a na straně druhé k ožívování předmětů („asfalt se protahoval jako tajemství“<sup>630</sup> nebo „Oblaka se lenivě a tiše dávají do pohybu a opilý měsíc na nich jezdí na kole, až se konečně převrátí.“<sup>631</sup>).

V Mutafově nereálném světě jsou oživlé předměty obdařeny schopnostmi jednat a cítit, a tak se v jeho pozdější tvorbě stávají dokonce ústředními postavami některých povídek z jeho sbírky *Технически разкази* [Technické povídky]. Vystupují jako

---

<sup>624</sup> Мутафов, Ч.: *Денди мечтае*, In: *Марионетки*, In: *Избрано*, с. 50: „Денди мечтае сред сънищата си [...] А в ъглите се събираха безучастни, невъзвратими и безнадеждно минали, сенките на миналото.“

<sup>625</sup> Мутафов, Ч.: *Гротеска*, In: *Марионетки*, In: *Избрано*, с. 45: „в душата му пощурели тичат златни весели нишки.“ [přel. Z. J.]

<sup>626</sup> Мутафов, Ч.: *Денди мечтае*, In: *Марионетки*, In: *Избрано*, с. 50: „тези ноци, в които щастието се спираше замислено и кротко на прага на стаята, и когато в нейните устни бяха трепвали тъжно загадката и безсилието...“ [přel. Z. J.]

<sup>627</sup> Thomas Martin téma podrobně zpracovává ve své knize *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934* v kapitole *Der verfremdete Raum* v části věnované Čavdaru Mutafovovi, s. 214–229.

<sup>628</sup> Мутафов, Ч.: *Грубости* In: *Технически разкази*, с. 61: „седефената гримаса на една жена“ [přel. Z. J.]

<sup>629</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 7: „бронзово изваяние“ [přel. Z. J.]

<sup>630</sup> Мутафов, Ч.: *Смъртен сън*, In: *Технически разкази*, с. 109: „асфалтът се протягаше като тайна“ [přel. Z. J.]

<sup>631</sup> Мутафов, Ч.: *Гротеска*, In: *Марионетки*, In: *Избрано*, с. 45: „Облаците се раздвижват лениво и безшумно, а месецът пиан се вози върху тях на велосипед и най-сетне се прекатурва.“ [přel. Z. J.]



„nerozluštěný a nezúčastněný příznak našeho života“<sup>632</sup> (*Къща* [Dům]), ale především mají své vlastní osudy i pocity (*Моторът* [Motor], *Пианото* [Klavír], *Радиото* [Rádio], *Историята на един автомобил* [Příběh jednoho automobilu]). Konkrétní technická terminologie se mísí se svobodnou fantazií. Strojní inženýr a architekt Mutafov vnímá industriální výrobu jako formu umění (a tedy i života). Vyzdvihuje dokonalost techniky – stroj podle něj poskytuje impuls k dalšímu duchovnímu růstu.

Motor je divokým zvířetem, jehož brutální síla z něj činí pána hmoty. Jeho geometricko-abstraktní dokonalost je ztělesněním ideálního bytí. Mechanický pohyb je tu podle Martina symbolem tajuplného života, který stroj prostupuje,<sup>633</sup> „věčným strážcem tajemství Kosmu“.<sup>634</sup> Motor je „monumentálním, téměř kosmickým symbolem, ukrývajícím v sobě tvořivé síly i destruktivní sílu své ‚démonické duše‘“,<sup>635</sup>; motor „zuřivou lhostejností drtí všechny překážky, kdykoli jeho mohutná hlava vybuchne v plamen hněvu“<sup>636</sup>. Je hrdinský a vznešený, živelný a bouřlivý, vychytralý a náročný. V okamžicích, kdy se nechá unést svou závratnou činností, se stává ošklivým a děsivým.<sup>637</sup> Jeho popis připomíná byronovsko-shelleyovské postavy. Sám Mutafov jej přirovnává k Prometheovi.

V Mutafovových povídkách se opakují slova jako *strašidelný*, *hrozivý*, *apokalyptický* a pojmy jako *smrt*, *temnota*, *zármutek*, *sen*. spolu s představami považovanými za nepoetické („bezdná hlíza sentimentality“<sup>638</sup>). Nic „dábelského“, děsivého se přitom neodehrává – přinejmenším ne vně představ vypravěče nebo hlavní postavy. Vrátný v *Смъртен сън* [Spánek smrti]) například „žije surrealistickým nahrazováním reálného pomyslným, při čemž jeho skromná osoba se podivně transformuje v ‚záchrance‘ ‚dámy v černém‘.“<sup>639</sup>

<sup>632</sup> Мутафов, Ч.: *Къща* In: *Технически разкази*, с. 229.

<sup>633</sup> Martin, T.: Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934, s. 235: „Symbol eines geheimnisvollen Lebens, das die Maschine erfüllt.“ [přel. Z. J.]

<sup>634</sup> <sup>634</sup> Мутафов, Ч.: *Моторът* In: *Технически разкази*, с. 22: „вечна стража пред тайната на Космоса.“ [přel. Z. J.]

<sup>635</sup> Хаджикосев, Р.: *Лекции по българска литература (1918 – 1944)*, с. 138: „монументален. почти космически символ, криещ в себе си съзидателните сили, и деструктивната сила на своята ‚демонична душа‘.“ [přel. Z. J.]

<sup>636</sup> Мутафов, Ч.: *Моторът* In: *Технически разкази*, с. 18: „премазва с яростно равнодушие всички препятствия, когато в яката му глава избухне пламъкът на гнева.“ [přel. Z. J.]

<sup>637</sup> Ibidem, с. 19.

<sup>638</sup> Мутафов, Ч.: Грубости, In: *Технически разкази*, с. 66: „бездънен гнойник от сантименталност“ [přel. Z. J.]

<sup>639</sup> Кузмова-Зографова, К.: *Хамсун в българската литература* [on-line; cit. .06-11.06. 2001], <http://www.slovo.bg/old/litforum/122/zografov.htm>, In: *Литературен форум*, бр. 22 (463): „живее в сюрреалистичното заместване на реалното с въображаемо, при което скромната му личност се трансформира причудливо в „спасител“ на „дамата в черно“.“ [přel. Z. J.]

Do temného a neznámého teritoria, kde se podvědomí proměňuje v realitu, Mutafov situuje ponuré [jen výjimečně (před)apokalyptické – viz *Смъртен сън*] scenérie. Často využívá mechanismu snů, což se odráží nejen v nereálných prostorech, ale i v absenci lineárního času. Situace místo toho cyklicky vyplouvají na povrch. Jsou podivně přerušovány, nesouvisle a neodůvodněně. Čas stále uniká, ztrácí se nebo se zastavuje. Není ho potřeba:

„Čas byl nepotřebný, hodiny byly doplňkem. Snad se jen dítě divilo kyvadlu, avšak to neporušovalo jednotu.“<sup>640</sup>

Třeba nejsou ani hodiny:

„[...] místo hodinek měla tenký stříbrný řetízek [...]“<sup>641</sup>

Utlumen je Diletantův cit pro čas, až na konci stejnojmenného románu sám zastavuje chod nástěnných hodin.

„V životě Diletanta znehybněl, obnažený a nepotřebný, Věčný Ciferník smrti.“<sup>642</sup>

Ačkoliv „reálná“ situace není povinným atributem hororové fantastiky (viz Poeův *Předčasný pohřeb* nebo Hoffmannův *Písař*) a váhání naopak dle Todorovovy definice k atributům fantastiky jednoznačně patří, Mutafovovo dílo lze stěží vnímat jako „diabolistické“ v kontextu romantických tradic. Fantastický prvek je sice přítomen, ale hororový prvek a napětí chybějí. Pocit hrůzy je vyvoláván především ontologickým strachem z rozpadu lidské identity v jejím totálním odcizení světu i sobě samé. Ďábelsky ostatně vyznívá i ironie, kterou je na lidskou existenci nahlíženo.

### 3.5.3. Divadlo marionet

---

<sup>640</sup> Мутафов, Ч.: *Радостта от живота* In: *Технически разкази*, с. 128: „Времето беше ненужно, часовникът беше принадлежност. Може би само детето се учудваше на махалото, ала това не нарушаваше единството.“ [přel. Z. J.]

<sup>641</sup> Мутафов, Ч.: *Грубости* In: *Технически разкази*, с. 64: „вместо часовник имаше тънка сребърна верижка“ [přel. Z. J.]

<sup>642</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 203: „В живота на Дилетанта бе застинал, оголен и безполезен, Вечният Циферблат на смъртта.“ [přel. Z. J.]

Ústředním tématem Mutafova díla je představa o ztrátě autenticity lidské bytosti typická pro poválečnou avantgardu. Život subjektu je ve světě masové banálnosti a v nepřeborném množství diskursů znetvořen a zaměněn imitacemi. Krach individualistické estetiky i postromantické snahy o dosažení celistvosti lidského Já dostává Mutafovovy literární postavy do stavu, kdy „upadají do absurdity mezi jistotou vlastní existence a pochybností o ní“.<sup>643</sup> Kdesi hluboko však neztrácejí povědomí o skryté podstatě věcí, a tak nepřestávají zkoušet cesty, které je mají dovést ven z bludného kruhu pozitivisticko-racionalistického chápání světa a navrátit k tušenému prvopočátku – iracionální živelnosti Bytí:

„[...]ve své duši uchovával jakýsi prvopočátek, který jej nutil postavit se bledý tváří v tvář věčnosti, a viděl kdesi v nekonečnu neurčitý zrod svého já.“<sup>644</sup>

Kultura je oproti němu „statická, fragmentární, sestavená z mechanicky propojených částí“.<sup>645</sup> Hledán je noumen [také jeden z textů v *Марионетки* nese název „kantovský“ název *Dandy an sich*], avšak autentické impulsy jsou v dehumanizovaném světě produktů civilizace nedosažitelné. Pro avantgardního umělce je z principu nemožné vyjádřit fenomény života prostřednictvím tradičních filozofických kategorií. „Spojováním krize ducha s civilizačními procesy modernističtí tvůrci připisují umění potenciál propojit rozptýlené fragmenty depersonalizované lidské bytosti filozofickým tázáním se po podstatě lidského, i když přitom míří na přítomnost.“<sup>646</sup>

Postavy v textech sbírek, jako jsou *Марионетки* nebo *Покерът на темпераментите* [Poker temperamentů, 1926], jsou tak klasickým soudobým „vzorem ‚péče o sebe‘, pokoušející se přetvořit Já jakožto estetický objekt“.<sup>647</sup> Hledají

---

<sup>643</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 191: „geraten in die Absurdität des zwischen der Gewissheit der eigenen Existenz einerseits und dem Zweifel an ihr“ [přel. Z. J.]

<sup>644</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 13: „... той носеше в душата си някакво начало, което го изправяше изведнъж бледен пред вечността, и той виждаше някъде в безкрая смъртното зараждане на своето аз.“ [přel. Z. J.]

<sup>645</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 95: „статична, фрагментарна, съставена от механично свързани части.“ [přel. Z. J.]

<sup>646</sup> Ibidem, с. 92: „Свързвайки кризата на духа с цивилизационните процеси, творците модернисти възлагат на изкуството функцията да обедини разпръснатите фрагменти на деперсонализираното човешко същество, като отправи своето философско питане за същността на човешкото, прицелвайки се в настоящето.“ [přel. Z. J.]

<sup>647</sup> Пенчев, Б.: *Българският модернизъм: моделирането на Аза*, с. 195: „образец на ‚грижата за себе си‘ опитваща се да пресътвори Аза като естетически обект.“ [přel. Z. J.]

krásku v sentimentálních gestech, skrze něž imitují život. Jejich osudy nejsou v moci mystických sil (jako je tomu v povídkách dalších bulharských diabolistů), nýbrž sil mechanické standardizované civilizace. Na rozdíl od nich „Diletant začínám, že prezentuje postromantické identitu – avšak v jejím ohrožení hrami náhody.“<sup>648</sup> Veškeré strategie, pomocí nichž se člověk snaží dosáhnout celistvosti – jako překonávání sebe sama, splynutí s přírodou daleko od industrializované civilizace, která v člověku utlumila cit sounáležitosti s univerzem, uchopení okamžiku nebo Zázraku<sup>649</sup> – krachují a jedinou možností zůstává „Nicota – neosobnost, absolutno, nekonečnost času, neomezovaného prostranstvím a jeho věcmi [...] Je to Smrt, finální alegorie, v které utone také lidské Já.“<sup>650</sup> Obdobný je i osud Einsteinova Diletanta, který také zkouší různé „cesty jinam“, mimo racionalitu. Holduje „bláznovství, šílenství, alkoholismu, sexu, extázím a bohémské zahálce“,<sup>651</sup> ale i různým filozofickým učením. Autor tak parodicky diskredituje historické i moderní filozofické systémy až po soudobé módní okultní praktiky, když dokazuje a vzápětí popírá veškeré své úvahy, a dospívá pouze k „bezejmenné a nesmyslné nicotnosti vzájemných popření.“<sup>652</sup>

Mutafovův hrdina je fragmentární člověk – produkt pluralistické moderní doby, jehož roztržičnost je explikována právě hrami s různými pohledy na život. Hledá určitý střed, ke kterému by se upnul, ale záhy dospívá k názoru, že i ten je imaginární. Je naplněn pocitem existenciálního odcizení všemu – včetně sebe samého.<sup>653</sup> Utápí se v kontradikcích, v kterých se věci vzájemně zbavují smyslu. „Diletant zmíral v rozporech. A to byl jeho osud.“<sup>654</sup>

V Mutafovových dílech se existenciální otázky řeší na základě vyzdvižení opozice mezi Krásou a Pravdou, povstávající z antinomie mezi diskursivně utvořenou lidskou individualitou a pravým lidským Já. Objektivizována je Krása, vepisující se do určité vnější konvenční představy o půvabu. Mutafov na tyto představy reaguje

---

<sup>648</sup> Ibidem, s. 196: „Дилетант започва’ именно с представянето на постромантичката идентичност – но в нейната застрашеност от игрите на случая.“ [přel. Z. J.]

<sup>649</sup> Zázrak Mutafov chápe jako soulad mezi barvami, vůněmi, zvuky a předměty, ale také gesty a situacemi, slovy a kontextem, čímž Mutafov ironicky radikalizuje symbolistickou víru v souznění

<sup>650</sup> Ibidem, s. 197: „Нищото – безличността, абсолютното, безкрайността на времето неограничавано от пространството с неговите вещи [...] Това е смъртта, финалната категория, в която потъва Азът.“ [přel. Z. J.]

<sup>651</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 200.

<sup>652</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 22: „Безименна и безсмислена нищожност от взаимоотношения.“ [přel. Z. J.]

<sup>653</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 203-205.

<sup>654</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 9: „Дилетантът загиваше в несъответствия. И това беше неговата съдба.“ [přel. Z. J.]

šokujícími estetickými provokacemi (měsíc je jako „zelený vřed“<sup>655</sup>, soumrak je lepkavý, milovaná žena je v povídkách *Грубости* [Krutosti] a *Звероукротителят* [Krotitel zvěře] přirovnávána k měkkýši, její polibky bývají také odporné a milostné scény jsou v duchu tradice d'Aureillyho a de Musseta plné ponížení), neboť toto *umělecké dílo* pro Mutafova není skutečným životem. Banální manýrovité chování a pocity a myšlenky vyjadřované stylizovanými gesty odpovídajícími dobovým ideálům krásy zbavují marionety veškeré spontaneity a popírají jejich pravdivost. Tu Mutafov spatřuje v primitivismu – ve smyslu iracionálního a podvědomého.

Antinomie Krásy a Pravdy je tedy pro Mutafova rozkošem mezi identitou vybudovanou na základě určitých estetických ideálů a pravým Já, které hrdinům není dopřáno spatřit skrze „moduly identity, utvářející se diskursivně mimo naše „sebe““.<sup>656</sup> I Bebuquin se snaží „vystříhat jednodité identity, která nedovoluje člověku „dojít k sobě““.<sup>657</sup> Oba Diletanti jsou přitom příkladem neschopnosti nalezení vlastního já (to je dáno již jejich diletantskou podstatou):

„Diletant je imaginární. Nevydařený řez kužele. Parodie rovnice. Mrtvorozený znak nedokázaného teorému. Rovný nule.“<sup>658</sup>

Mutafovovy marionety se neustále snaží objevit vlastní jedinečnost, kterou intuitivně pociťují jako svou pravou podstatu. Stále však narážejí na nemožnost lišit se, být originálními a sdělit něco nového jakožto na důsledek šablonovité estetické výchovy, spočívající v napodobování určitých modelů. Mutafov proto ani nehledá nové výrazové prostředky, ale naopak mechaničnost a povrchnost svých hrdinů zdůrazňuje manýristicko-ornamentálním citováním postupů převzatých z v dané chvíli již přežitých uměleckých směrů od romantismu po secesi tak, jak jeho hrdinové obcházejí „romantické a secesní cesty seberealizace“,<sup>659</sup> sentimentalismus, symbolismus, impresionismus, secesi a naturalismus.

---

<sup>655</sup> Мутафов, Ч.: *Грубости*, In: *Технически разкази*, с. 66: „зелена язва“. [přel. Z. J.]

<sup>656</sup> Пенчев, Б.: *Българският модернизъм: моделирането на Аза*, с. 17: „идентичностни модули, формираны дискурсивно извън нашето „себе““. [přel. Z. J.]

<sup>657</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 200.

<sup>658</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 25: „Дилетантът е имагинерен. Несполучливо конусно сечение. Пародия на уравнение. Мътвороден знак на недоказана теорема. Равен на нула.“ [přel. Z. J.]

<sup>659</sup> Пенчев, Б.: *Българският модернизъм: моделирането на Аза*, с. 197: „пътищата на романтичeskото и сецесионното себеосъществуване.“ [přel. Z. J.]

Postavy trpí kvůli své ztracené celistvosti, porušené světem, který je obklopuje, avšak „jedině takto jeho [Diletantovo] ‚já‘ tvořilo sebe sama napjatě a dychtivě uprostřed rozvalin.“<sup>660</sup>

Pokoušejí se znovu nalézt sebe sama tím, že se ztotožňují se svými city, i s materiálními i duchovními věcmi, které je obklopují. (I Bebuquin je „popisován jako zrcadlo, které ale neumí zrcadlit samo sebe“.<sup>661</sup>). Avšak to všechno pro ně ztratily svou tradiční identifikační hodnotu, aniž by získaly novou, čímž se změnilo v pouhé prázdné znaky.

V souladu s Bergsonovou filozofií tak Mutafov vnáší pochybnosti o pragmatickém použití pojmů, které se změnilo v automatismy přetékané do vnějšího světa, zatímco kdesi ve středu je naše „já“, nevyjádřitelné žádným symbolem.<sup>662</sup> Znaky se staly agresivními, panovačnými a začaly řídit nejen objektivní svět, ale i samotného člověka. Změnil se směr ovlivňování a lidské Já se ze subjektu obsahů dostalo do závislé role objektu obsahů.

Tato agence znaků jazyka vede Mutafova k jejich personifikaci v podobě gnómů. Jedná se pravděpodobně o hříčku plynoucí z podobnosti slov *gnóm* ve smyslu démonických služebníků (skřítků) a *gnóma* (věta), neboť své gnómy autor popisuje jako vtíravé, stále opakující se připomínky statických „pravd“, jako stíny bytí, které se z plochých a závislých odrazů přítomnosti subjektu v realitě staly jeho jedinou skutečností, co víc, jakožto nositelé jazyka (systémů konvenčních znaků) začaly konstruovat lidské Já v kontextu své vlastní triviálnosti. Současně s popíráním jejich pravdivosti je proto spisovatel také vědomě vyháněn ze světa subjektů.

Znaky tvořící obrysy Mutafova abstraktního světa ovšem nejsou jen jazykové symboly. Funkci znaků plní právě také samotné marionety, jakožto symboly manipulace, obrazy identity vnucené mechanickými silami společnosti.

Stejně jako Bergson, i Čavdar Mutafov vychází z představy o věcech jakožto o nestálých substancích, které nelze identifikovat neměnnými znaky, ale jedinečně nekonečnými, neustále se aktualizujícími konotacemi. Pro bulharského autora tyto znaky poznané pravdy, uchopené jako pohyby v jejich nestálosti, ztratily svou pravdivost v okamžiku, kdy se změnilo v konvenci – čímž se ztratila možnost jejich svobodné interpretace na základě osobních prožitků subjektů. Avšak rozum, jak se

---

<sup>660</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 9: „само тъй неговото ‚аз‘ се твореше напрегнато и жадно сред развалините.“ [přel. Z. J.]

<sup>661</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, s. 200.

<sup>662</sup> Бергсон, А.: *Интуиция и интеллект*, с. 38.

domnívá Bergson, nepostihuje věci jako takové, nýbrž jejich vzájemné vztahy a vše uzavírá do nehybných systémů.<sup>663</sup> Mutafov se tedy snaží porušit právě tyto systémy konvenčních logických souvislostí zavedením netradičních vztahů mezi komponenty – tím, že (poněkud ve stylu předexpresionistické poezie Rainera Marie Rilkeho) zaměňuje místa věcí a jevů, respektive staví je do nečekaných rolí, funkcí a vztahů. Avantgardismus přitom „nepodceňuje potenciální možnosti přirozeného jazyka, naopak – snaží se najít nové, do této chvíle netušené, avšak jemu náležící vlastnosti“.<sup>664</sup> Mimetickou funkci jazyka proto střídá funkce kreativní. Jazyk přestává být prostředkem k sdělování idejí; jeho kreativní funkce spočívá v tvoření nového světa – v souladu s Mutafovým manifestem čisté tvořivosti *Зеленият кон*.

Vznikající ozvláštněný jazyk je výrazem překonání závislosti na konvencích objektivního světa a svědectvím formální autonomnosti světa subjektivního. Problém, na který Mutafov, stejně jako Einstein naráží, je hranice jazyka, za kterou by již vznikly jediné zcela nesrozumitelné texty. Ve svých dílech proto znaky, respektive formu, nepopírá, ale pořád znovu a znovu ji potvrzuje v stylizaci, dokud samotná stylizace nedosáhne krajnosti a nezmění se v absolutní prázdnotu, v Nicotu – v manýru, ve které už není pozice označovaného obsazena.

Jedinou cestou k udržení integrity lidské individuality se pro Mutafova stává vytváření alternativního, divadelního světa, jehož odlišnost od „reálného“ světa je zdůrazněna jeho explicitní smyšleností. Projevuje se zde princip karnevalu. Jazyk tu paroduje sám sebe, když porušuje svou gramatiku a sémantiku. Všechny stavební prvky jsou zde zbaveny svého původního obsahu, a tak mohou začít konstruovat stylizovaný svět, který je již možné řídit – v duchu idejí Nietzscheho dosáhnout na „primární životní realitu v podobě moci“.<sup>665</sup>

Scéna je bílým plátnem, na kterém se používají jen zbytky znaků – v úloze pouhých kulis, které mohou být svobodně naplňovány odlišnými významy a vstupovat

---

<sup>663</sup> Попдимитров, Емануил: *Бергсон. Философия на интуицията* In: *Хиперион*, 1922, кн. 4–5, с. 285: „Разумът не постига нещата в тяхната материалност, а в техните отношения, за това той е относително формално познание. Той притежава безкрайна мощ да разлага и да обобщава в системи. Той всякога се стреми към общото в нещата, към откъслечното, към умъртвеното движение и покоя, той не постига абсолютното, индивидуалното, живота, траенето и промяната. Той пресича живия непрекъснат ход на явленията и отрязва последните в затворени и неподвижни системи.“ [přel. Z. J.]

<sup>664</sup> Чолакова, Ж.: *Лицата на човека*, с. 23: „Авангардизмът не подценява потенциалните възможности на естествения език, напротив – стреми се да открие нови, неподозирани до този момент, но принадлежащи му свойства.“ – [přel. Z. J.]

<sup>665</sup> Цочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 95: „първичната жизнена реалност под формата за власт.“ [přel. Z. J.]

do nových nekonvenčních vztahů, neboli „jak by dnes řekl Wolfgang Iser“, je zde využívána vlastnost „fiktionalizačních aktů negovat, nově uspořádat a de-realizovat reálné, což je antropologicky daná ‚potřeba fikcí‘, skrze něž (lidské) Já nově přebudovává sebe sama“.<sup>666</sup>

To, co jsme výše nazvali identitou, potvrzuje svou povahu pouhé funkce – projekce jisté vnější reality. Marionety se dostávají do útržkovitého expresionistického textu, jehož samotná výstavba je alegorií bolestivého prožitku fragmentárnosti a neautentičnosti bytí, a samy se v něm rozkládají; nestávají se však nesamostatnými. Na rozdíl od skutečného světa, který vzniká jako jednota mezi označovaným a označujícím, je v divadle loutek svět postaven výhradně na označujícím, proti kterému vystupuje jen prázdnota. Proto jsou všechny jednotky přítomné jen jako části celku, jako označující – prázdňé znaky, které mohou začít samy vytvářet svůj objekt. Text coby tvůrčí čin tím získává autonomii, která jej staví do pozice rovnoprávné s absolutnem.

Fiktivní karnevalový svět Mutafovovi nabízí možnost budování nových významů, které nevyhnutelně vedou k přehodnocení úlohy znaků a jejich vysvobození od konvencí. Neustálými záměnami vlastností různých identit a prolínáním paradigmatické materiální a duchovní substance Mutafov dosahuje současně dvou cílů. Odvádí čtenáře do světa iracionality a zároveň převádí do lingvistické roviny svou základní myšlenku o podmíněnosti identity. Obojí má za účel provokovat čtenářovo vnímání světa tím, že jej autor vtáhne do hry, během níž jej pomalu vysvobozuje od jeho psychických a morálních tlaků, což se jeví jako cesta k vysvobození bytosti od její vlastní představy o sobě.

Obdobně jako postavy v Einsteinově románu, které plynule a bezdůvodně mění svá filozofická stanoviska, ani marionety přitom neprojevují snahu udržet si integritu. Každé jejich vystoupení se záhy stává variací, která se neváže k jejich předchozí etudě. Jejich chování je pokaždé jiné, je pokaždé fragmentem, znovu a znovu zdůrazňujícím „neustálenost“ a prchavost jejich identity. Nestarají se vzájemné vztahy a navenek se zdá, že jejich jediným zákonem je náhoda – což je dojem vyvolaný absencí skutečného syžetu. Postavy se rozkládají a postrádají vlastní váhu.

V tomto hermeticky uzavřeném divadelním vesmíru jsou marionety zcela odtrženy od vnějších vlivů a stávají se samy tvůrci i ornamenty. Prostřednictvím

---

<sup>666</sup> Пенчев, Б.: *Българският модернизъм: моделирането на Аза*, с. 45:



neustálých dialogů-her, které je neustále nutí uvědomovat si tuto dvojroli, Mutafovovi hrdinové hledají cestu k seberealizaci; k překonání své marionetní podstaty.

Mutafov tedy nepřestává hledat obsah, kterým jej znovu naplnit. Poté, co se Mutafovovi hrdinové odpoutali od standardních forem, začínají vytvářet své vlastní modely, které vpisují do jednotné struktury redukovaného, neskutečného světa. Diletantovo Já se ztotožňuje s každou bytostí, každým jevem, každým předmětem:

„cítit tužbu i hrůzu poznání a splynutí: sám se stával houfem, mnohotvárným životem, on se již nebál lidí, nesa je v sobě a v napětí své duše.“<sup>667</sup>

Samotný princip divadla je ostatně dokonalou metaforou pro proces utváření nové reality s vlastními pravidly, a proto se Mutafov tuto uměleckou formou evokovat hned na několika rovinách svých textů. Samotná struktura jeho děl stojí na principech kompozice dramaturgických děl – povídky oplývají dialogy a odehrávají se v prostředí jednoznačně inspirovaném plochostí a faktickou nefunkčností výtvarného uspořádání jeviště. Divadlo a film se stávají synonymy snu na plátně života před branami skutečného Bytí, a tím je:

„Mnohotvárnost všeho, která je jednotou. Jednota, která uchopuje okamžik a rozkládá jej do nekonečna.“<sup>668</sup>

Neboť čím „více se blížíme ke středu, tím více prvků se vzájemně prostupuje“ v nerozložitelné jednotě<sup>669</sup> a propojuje s vesmírem – avšak teprve ve stavu, kdy jsou zcela osvobozeny od psychických záchvěvů podmíněné individuality (určující se konvencemi společností, minulými zkušenostmi a ideologiemi).

Mutafovova próza je nakonec také o lásce, která hraje zásadní roli, jednak jakožto únik z existenciální samoty, jednak jako nástroj k utváření nového pohledu na svět. K němu hrdinové dospívají skrze svou snahu o odhalení tajemství věčné animální

---

<sup>667</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 14: „чувстваше бляна и ужаса на познанието и сливането: той ставаше сам тълпата, многоликия живот, той не се плашеше вече от хората носейки ги в себе си и в напрежението на душата си.“ [přel. Z. J.]

<sup>668</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 15: „Многообразието на всичко, което е едно. Едното, което обгръща мига и го раздиля през безкрая.“ [přel. Z. J.]

<sup>669</sup> Попдимитров, Емануил: *Бергсон. Философия на интуицията* In: *Хиперион*, 1922, кн. 4-5, с. 288: „Колкото повече вървим към центъра, толкова повече елементите се взаимно проникват в едно неразложимо единство.“ [přel. Z. J.]

touhy (*Звероукротителят, Грубости, Радостта от живота* [Radost ze života]), jež slouží k poznání a dosažení sebe sama:

„O, já se zamilovávám do tisíců mnohotvárností tvé ženskosti, tvé klamnosti [...] Skutečně, musím tě popřít [...], ale já tě musím přece jen popřít, abych skrze tebe prošel a dosáhl sebe.“<sup>670</sup>

Nejvyšším smyslem je pak o odhalení tajemství věčné lásky (*Зимна любов* [Zimní láska]), odvádějící je k bezčasovosti a Nicotě:

„Čas se zastavil: všude se rozprostíral sníh, jakožto obrovský a nesmyslný symbol Nicoty. Neznámý kamsi šel. Před ním se rozprostírala Láska, která spojovala nebe a zem ve své víře a bílé moci.“<sup>671</sup>

Diletant umírá pro tento svět a záchranou pro něj nemůže být ani láska, které dlouho odepírá právo na život. Vidí ji jako nemožnou, jak v pojetí ženy („Milovat znamená tvořit. A žena ničí. Je v disonanci s harmonií duše.“<sup>672</sup>), tak i muže („Jelikož proto, aby miloval, musí muž ponížít ženu, avšak muž nemůže milovat poníženou ženu: tímto by ponížil sám sebe.“<sup>673</sup>). Diletant tak přijde o lásku v okamžiku, kdy ji přijme a pochopí, že její podstatou není vidět svůj vlastní život v milované bytosti, ale že Život je Láska:

„Skrze ni křísíme sebe. Nevidíte paprsky věčného splnutí s bytím...“<sup>674</sup>

Konečným bodem je pak absolutní nicota, avšak nikoli Nicota jakožto „hranice Bytí“, nýbrž jakožto „hranice Významu“ – Nicota, která je vnímána jako všeobjímající

---

<sup>670</sup> Мутафов, Ч.: *Звероукротителят*, In: *Технически разкази*, с. 48: „О, аз се влюбвам в хилядите многообразия на твоята женственост, на твоята измамливост [...] Наистина аз трябва да те отрека [...], но аз трябва да те отрека все пак, за да мина през тебе и постигна себе си.“ [přel. Z. J.]

<sup>671</sup> Мутафов, Ч.: *Зимна любов*, In: *Технически разкази*, с. 59: „Времето бе спряло: навсякъде се простираше сняг, като огромен и безсмислен символ на Нищото. Непознатият отиваше някъде. Пред него се простираше Любовта, която съединяваше небето и земята в своята вяра и бяла власт.“ [přel. Z. J.]

<sup>672</sup> Мутафов, Ч.: *Дилетант*, с. 27: „Да обичаш, значи да твориш. А жената разрушава. Тя е в дисонанс с хармонията на душата.“ [přel. Z. J.]

<sup>673</sup> Ibidem, с. 31: „Защото, за да обича, мъжът трябва да унизи жената, обаче мъжът не може да обича унижена жена: така той би унизил себе си.“ [přel. Z. J.]

<sup>674</sup> Ibidem, с. 51: „Чрез нея възкресяваме себе си. Не виждате ли лъчите на вечното сливане с битието...“ [přel. Z. J.]

podstata, v níž všechny rozpory ztrácejí svou váhu, všechny pojmy svůj význam a všechny předměty své obrysy – v „klidné stejnosti Nebytí“:<sup>675</sup>

„Ó, noc, totožnost všeho a počátek všeho – prvopočátek mé nekonečnosti... Ty sám jsi velkým černým otevřeným okem skrze Nicotu. Skrze tebe se prostor sjednocuje, jako nekonečno. Noc, jediná záchrana skrze porušení Bytí: Ó, já se nyní zachraňuji ve své noci před hrůzou věcí. Konečně nacházím sebe – nejsou již předměty, které berou a rozpoutávají mou celistvost v jejich podléhající zkáze, marné podobě... já nemám tělo. Jsem klidem, černou harmonií mraků... splynulý s bytím.“<sup>676</sup>

Je to Nicota, která je totálním vysvobozením duše z jejího obsahu – nicota, ze které vyrůstá nové umění jakožto výraz individuální vůle tvůrce. Avantgardní umění zde ukázkově plní svou instrumentální povahu. Mutafov provádí důslednou expresionistickou proměnu subjektu, dosáhnuvšího krajního stupně odcizení, v objekt. Jeho próza vzniká jako ztvárnění umělecké teorie expresionismu a metafyzické představy o životě jakožto spánku, který je přípravou na smrt. Teprve v té je dosaženo krajního cíle: prapůvodu nefalšovaného Bytí, jehož odhalení je nejhlubším smyslem života, umožňujícím prožití individuálního života jakožto korekce Bytí.

Coby pokračovatel „idejí O. Wildea o umění jakožto hře se životem – proměně vnější, viditelné strany života v uměleckou podmíněnost“,<sup>677</sup> Mutafov v bulharském prostředí otevírá cestu i postmodernistickým hrám. Stal se tak pro nové pokolení spisovatelů zprostředkovatelem především německé avantgardy, která v řadách bulharské inteligence stále nachází pozitivní ohlas díky své vypjaté emotivnosti a neřízenosti, za níž však jasně prosvítá neméně vypjatý intelektualismus, a také díky své jinakosti a opovrhování tradicemi.

Stejně jako v době modernismu se jedná o svým způsobem elitářské, intelektuální umění, jehož cílem je provokovat mysl. Záměrně jsou tak narušovány chronologie syžetu a logika děje a je obtížné oddělit skutečný čin od fantazie a

---

<sup>675</sup> Ibidem, s. 185: „спокойната еднаквост на Небитието“ [přel. Z. J.]

<sup>676</sup> Ibidem, s.: 18: „О, ношта, еднаквостта на всичко и началото на всичко – първоначалото на моята безконечност... Ти сам си едно голямо черно отворено око през Нищото. През теб пространството става едно, все едно безкрайно. Ношта единственото спасено през нарушението на Битието: о, аз се спасявам сега в моята нощ от ужаса на нещата. Аз намирам най-после себе си – няма вече предмети, които вземат и развихрят моята цялост в техния тленен и напразен облик... аз нямам тяло. Аз съм спокойствие, черна хармония от мракове... слян с битието.“ [přel. Z. J.]

<sup>677</sup> Чочева, Н.: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, с. 100: „Ч. Мутафов продължава идеите на О. Уайлд за изкуството като игра с живота – превръщането на външната, видимата страна на живота в художествена условност.“ [přel. Z. J.]

patologické představivosti. Obdobně se porušují i zákony jazyka, s nímž autor experimentuje. Parodují se filozofické i umělecké ideje a především obecně přijaté pravdy. Přes veškeré pochybnosti o uměleckých kvalitách a originalitě Mutafovova díla se stal pro postmodernisty vzorem díky svému svobodnému pohybu mezi různými světy – empirickou skutečností, imaginací a meziprostorem hrané reality (divadlem či kinem), v níž je od konvencí osvobozený svět přebudován do zcela nové podoby.

Mutafov je největší experimentátor a nejčistší expresionista ve skupině bulharských diabolistů, s nimiž jej pojí především karnevalové porušování kauzálnosti, derealizace empirické skutečnosti, deformace člověka v marionetu, rozpad jeho integrity, ztvárňování nelogických mezilidských vztahů, – všechny tyto prvky navíc dotáhl ad absurdum. Strach zde figuruje pouze v čistě v existenciální rovině – jedná o strach z nicoty. Ta se ovšem jeví jako to jediné skutečné na pozadí životního karnevalu. Tento pohled vzbuzuje dekadentní pocity nudy, opovržení davem, ale i opovržení davu vůči jedinci, a to je zřejmě modernímu čtenáři velmi blízké.

### 3.6. Evropské a specifické v bulharském diabolismu

Nejednotnost poetiky, relativní pestrost zpracovávaných témat i postoj samotných spisovatelů, kteří si úplně neuvědomovali sounáležitost připisovanou jim bulharskou literární obcí ani neformulovali žádný společný umělecký program, dodnes vedou k jisté dezorientaci při snahách o nalezení a pochopení univerzálního klíče k vymezení podstaty pojmu *diabolismus*.

Spojování autorů do skupiny na základě provokace tradiční realistické obraznosti a vyjadřování pocitu strachu a úzkosti se jeví jako oprávněné. Problematické je spíše vymezení jevu na základě určité motivicko-tematické manýry – zaměřením spisovatelů na náměsíčné vidiny, blouznění, šílenství, živé stíny, symboly smrti, obrazy rozkladu, zkázy a násilí, prvky tajemna a nadpřirozena – a jeho obvyklé označování jako směru (nebo proudu) v literatuře.

Současníci bulharských diabolistů si v řadě případů neuvědomují expresionistické podloží (či přinejmenším blízkosti jako v případě Rajčevových diabolistických prací) *diabolismu* a nejsou s to identifikovat nástup nového směru v bulharské literatuře. Můžeme v tom směru uvažovat o neschopnosti nebo nemožnosti jasně reflektovat aktuální tendence světového umění, od nichž kritici nejsou odděleni

časovým odstupem, s jakým reagovali na evropské směry v dobách před nástupem expresionismu. Expresionismus je však na druhou stranu jednoznačně identifikován v apokalyptických revolučních vizích v poezii Gea Mileva.

Vzhledem ke skutečnosti, že některá avantgardní díla (jako Einsteinův *Bebuquin* aneb *Diletanti zázraku*) svou neobvyklostí a nesrozumitelností dodnes činí badatelům interpretační potíže, nemusí být důvodem pro bezradnost bulharské meziválečné kritiky její recepční nepřipravenost. K expresionismu a jeho vzpouře proti mimetickému umění nesrozumitelnost – nebo z opačné strany neschopnost adekvátního přijetí – nepochybně patří.

Motivy a témata se přitom nejeví jako dostatečně spolehlivé kritérium k jednoznačné identifikaci *diabolismu* vzhledem k odlišnému přístupu k jejich zpracování a interpretaci ze strany jednotlivých autorů. Na příkladech povídek Svetoslava Minkova a Vladimira Poljanova lze jasně pozorovat, že i v kontextu tvorby označované za diabolistickou se pohled jednotlivých spisovatelů značně měnil.

V raných Minkovových textech se odráží mladistvé okouzlení hororovým stylem E. A. Poea. Po krátkém období zaujetí okultismem, ovlivněném také osobním vztahem s G. Meyrinkem i oblibou v díle H. H. Ewarse, se spisovatel snažil s částečným úspěchem aplikovat principy hororu na povídky, jejichž děj zasazoval do prostředí typického bulharského maloměsta nebo vesnice a v nichž využíval folklorně-mytologické prvky –v těchto textech však pocit mystické hrůzy a prvky nadpřirozena spíše banalizoval. Poté začal svou vlastní prózu s prvky nadpřirozena parodovat. Časem se s větším úspěchem etabloval jako autor vědeckofantastických grotesek, ve kterých se odráží spíše satirický styl E. T. A. Hoffmanna, parodizující nabubřelý patriotický a pseudovědecký jazyk, a Meyrinkových výsměšných protiměšťáckých povídek. Řada kritických prací označuje i tyto Minkovovy texty za diabolistické. V tom směru se nabízí paralela s podobně zaměřenými texty z Bulgakovovy sbírky *Diaboliáda*.

Poljanovova diabolistická tvorba je nejednotná. Na jedné straně jsou zde texty, které gautierovským způsobem estetizují smrt, zkázu a rozklad. Další se zaměřují na odhalování mechanismů šílenství, v čemž lze vyzpozorovat paralely s dílem německého expresionisty Georga Heyma. Vypravěč mění perspektivu svého vyprávění a chvílemi se dívá na svět zrakem svých postav. Co se může zpočátku jevit jako zázračno, je v závěru demystifikováno. Poljanov se stejně jako Rajčev přiklání k racionálnímu vysvětlení – ujištěním, že se možná jedná o halucinace. Existuje také řada textů, v nichž příběh představuje empirickou skutečnost s tím, že prvky děsu se objevují spíše

v náznacích, a to čistě v rovině podivuhodna. Třetí typ povídek tvoří humoristické grotesky. V kombinatorním propojení s motivy plesu, smrti, dvojnictví, karnevalu a divadla, zkázy a rozkladu vzniká řada textů, které je nesnadné utřídít podle jednotných kritérií. Ani Poljanov není čistým expresionistou. Jeho filozofie je poznamenána myšlenkami Przybyszewského. Technika kriminální zápletky a skládání střípků na základě informací z deníků odkazuje k Poeovi. Parodicky využívá dokonce i motivy převzaté patrně od Puškina.

Rajčev se zajímá o temné stránky lidské duše, projevy krutosti, sklony k násilí a vraždění, tíhnutí k hříchu a patologické duševní stavy a dualitu člověka a světa, což jej také upoutává v díle Knuta Hamsuna, Georgese Rodenbacha, Fjodora Dostojevského a Stanisława Przybyszewského. Pokouší se od sebe oddělit vzájemně zápolící společenské normy a instinkty. Jak již bylo v práci zdůrazněno, tyto entity však nevyznívají tajemně a zlověstně jako u Poljanova, nýbrž se pro ně hledá logické opodstatnění v konkrétní situaci. Rajčev se také na rozdíl od Poljanova se svými postavami neztotožňuje, ale zůstává spíše v duchu klasických narativních tradic bulharských prozaiků pozorovatelem. Jakožto zástupce starší generace vychází z naturalistické teorie determinace člověka prostředím a dobou. Rajčevův zájem je spíše individualistický a psychoanalytický, na rozdíl od ostatních tří autorů, u kterých je patrné expresionistické podloží. U Rajčeva lze spíše, pomineme-li metafyzický aspekt, vypořádat rysy shodné s hnutím Młoda Polska.

Ze skupiny se nejvíce vymyká Mutafov svými provokativními, elitářskými intelektuálními experimenty. V jeho prózách se fabule rozpadá na statické obrazy. Jeho texty vznikají na základě syntézy velkého množství kódů z různých oblastí (filozofie, výtvarného umění, architektury, techniky, literatury) jako poetické modely avantgardních teorií o uměleckosti. Dle Appolinaireovy maximy aktivuje všechny smysly. Realizuje tím v podstatě i myšlenku uměleckého simultaneismu, kterou se expresionisté přibližují k idejím romantiků. Mutafov hledá východisko z krize označování a z inflace umění. V duchu poosvícenské kritiky teorie poznání, ke které odkazují i Kleistovy ideje, projevuje nedůvěru k jazyku, který považuje za prostředek sdělování pouze subjektivní pravdy. Popírá mimetickou funkci jazyka, kterou se pokouší nahradit funkcí kreativní. V tom ovšem naráží na hranici srozumitelnosti textu, tak jako i Mutafovův pravděpodobný vzor Carl Einstein v románu *Bebuquin aneb Diletanti zázraku*.

Jak analýza textů ukázala, mezi bulharskými diabolisty je možné konstatovat jen částečné shody na základně příbuzných koncepcí a idejí, které ve svých textech prezentují. Ani klíč v podobě zájmu o psychoanalýzu, o lidské instinkty a patologické stavy, se nezdá být univerzálním vodítkem pro definici *diabolismu*. Společná je spíše představa skryté podstaty věcí a sociálních navrstvení, za nimiž lidské Já již není schopno nalézt sebe sama.

I ve svém vztahu k hledané prapodstatě se ovšem autoři liší – zatímco Mutafov a Minkov k ní přistupují spíše z metafyzického hlediska, u Rajčeva a Poljanova převládá přístup psychologický. V čem se spisovatelé shodují, je uvědomění, že k proražení vrstev společenských úmluv jsou nutně potřebné mimořádné až extrémní situace – setkání se smrtí, šílenství, duševní utrpení apod. K vyjádření metafyzických idejí a ztvárnění složitosti lidské psychiky, z nichž plyne deformace ve vnímání vnějšího světa, se pro každého z nich ukazuje jako nezbytná potřeba využití nemimetických postupů. Badatelé však vnímají spíše jen provokace vůči tradiční realistické obraznosti, nikoliv skutečnost, že deformace empirické skutečnosti se u jednotlivých autorů realizuje odlišným způsobem. Fantastická obraznost přitom zdaleka není zaměřena na diabolické motivy formulované v práci E. Konstantinové *Въображаемото и реалното* (viz 2.2. *Bulharské pojetí diabolismu jako literárněhistorického termínu*)

Tématu se podrobněji věnuje německý badatel *Martin*, který poukazuje na tři základní formy, jež jsou využívány bulharskými spisovateli: na sen, halucinaci a čistou imaginaci. Sen je v této kategorizaci na základě Freudových prací definován jako kritérium zcela vylučující objektivní skutečnosti<sup>678</sup> (*Синята хризантема*, *Часовник*, *Човекът в нощта*, *Какво може да се случи нощем* – Minkov; *Звероукротителят* – Mutafov; *Пробуждане*, *Смъртта в китайския квартал* – Poljanov; *Безумие*, *Съновидения* – Rajčev). Halucinace pak jako spontánní patologický stav mysli (*Lustig*, *Съновидения*, *Страх* – Rajčev, *Секретарят на луната*, *Ерих Райтерер*, *Мрежата на дъжда* – Poljanov; *Дилетант* – Mutafov, *Иконите се творба на дявола*, *Синята хризантема* – Minkov) a čistá imaginace jako představivost, v níž chybí indicie patologického, a dochází v ní k vědomému přetváření skutečnosti (*Зимна утрин*, *Празник* – Mutafov).<sup>679</sup> Škálu rozšiřuje imaginárně-myšlenkový svět divadla (kina), který funguje jako meziprostor na hranici představivosti a empirické zkušenosti

<sup>678</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 25.

<sup>679</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 27.

(*Комедия на куклите, Театър с огледала* – Poljanov; *Пантомима* – Minkov; *Смъртен сън* – Mutafov).<sup>680</sup>

Pestrost forem imaginace je bohatá i z hlediska Todorovových kategorií fantastična a bylo by zajímavé ji podrobněji zpracovat. V textech diabolistů, a obzvláště pak u Minkova, totiž najdeme rozmanité příklady, a to jak v některých ze základních kategorií, *podivuhodna* (*Ужасът* – Minkov), *podivuhodna-fantastična* (*Човекът в ноцта*), *zázračna-fantastična* (*Иконите са творба на дявола, Смъртта в китајския квартал* aj.), *zázračna* (*Таласъм, Устрел* – Minkov), tak i v podobě podtypů, např. *zázračna instrumentálnoho*, kam patří „malé vynálezy, technická zdokonalení v popisované epoše neproveditelná, ale celkem vzato úplně možná“<sup>681</sup> nebo *vědecké zázračno*, které poskytuje racionální vysvětlení, avšak na základě zákonů, které současná věda nezná“<sup>682</sup> (*Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!..., Дамата с рентгеновите очи, Маймунска младост, Една възможна утопия*). Tato rovina studie by skýtala zajímavé paralely s texty zahraničních autorů.

Minkov, Poljanov, Rajčev a Mutafov žijí s vědomím jisté velké záhady, skrytých souvislostí, které člověku není dáno spatřit a porozumět jim, ale které řídí lidský osud. Tato skutečnost určuje další významný rys bulharského *diabolismu*: postavy lidí-loutek a marionet, které ztratili svou identitu. Tyto figury jsou kritiky často vnímány jako symbol čehosi zlého, ale ne vždy v nich vidí klasické expresionistické postavy s úlohou typizovaných lidí, případně (u Mutafova) postav-myšlenek anebo symbolů bezduchosti, mentální vyprázdněnosti. Pro kritiky bylo obtížné také vidět za nerealisticky působícími scénériemi reflexi konkrétních společenských obav. Ty byly pro jejich současníky patrně často přehlušeny pohoršujícím dekadentním postojem: zpochybňováním tradičních hodnot a morálky, pesimismem vůči lidské civilizaci a člověku, pohrdáním humanistickými ideály. Ostatně ďábelsky na svou dobu musela v celkovém účinku působit i ironie, jejímž prizmatem je v dílech čtveřice na lidskou existenci nahlíženo.

Bulharští diabolisté projevují ve své době na bulharské poměry vskutku nevídanou odvalu mluvit o tabuizovaných tématech, jako jsou utrpení duše rozpolcené mezi instinkty a morálkou, lidská sexualita a instinkty, nemoci a neheroická smrt. Nová je neucta ke stáří, které se stává symbolem morální zkaženosti – jako zašifrovaná vzpoura synů proti otcům.

---

<sup>680</sup> Ibidem, S. 35.

<sup>681</sup> Todorov, Tz.: Úvod do fantastické literatury, s. 50.

<sup>682</sup> Ibidem s. 51.



Utrpení duše samo o sobě není v bulharském prostředí novým a šokujícím, neboť je nedílnou součástí již prvních modernistických projevů, především v dílech symbolistů, kteří jej viděli v jiné, éteričtější podobě. Nový je spíše jeho fyzičtější rozměr, neboť utrpení plyne z moci lidských pudů – z boje mezi JÁ a ONO.

Autoři neprojevují při překračování hranic odvalu německých expresionistů nebo francouzských naturalistů. Vyhýbají se například nesrovnatelně děsivěji působících popisů utrpení těla. Pokud již ano, těmi, kdo jsou fyzicky týráni, jsou loutky (Poljanovova povídka *Комедия на куклите*, Minkovova *Пантомима*). Výjimku tvoří jen Rajčevova povídka *Страх*, v níž je navíc tělesné utrpení propojeno s motivem sexuálního obtěžování, a *Секретарят на луната*, v níž je popsána scéna rvačky a v závěru textu i vzájemného zabití. V *Един гост* Poljanov vypráví o již vykonaném zločinu, takže je čtenář přímého sledování sadistických scén ušetřen.

Přítomnost a účinek drastických scén v diabolistických dílech je literární vědou poněkud zveličován, z čehož plynou i jejich neopodstatněná přirovnání k nesrovnatelně odvážnějším a excentričtějším dílům světové literatury. Dochází nicméně k brutalizaci projevu. Kritici vyzdvihují estetizaci ošklivosti. Tato je však v řadě případů spíše jen tematizovaná. Estetizaci částečně nacházíme u Poljanova. Vyloženě poetického účinku pak dosahuje jedině u Mutafova.

Ve svých prózách se diabolisté zaměřují na jedince marginalizované společnosti. Místo jako méněcenné nebo pro společnost neužitečné bytosti, jak je tomu ve starší literatuře, jsou tito protagonisté líčeni jako duševně choří – v rozporu s představami standardizovaných měšťáků posedlých kultem zdraví a krásy – zároveň však jsou postavami vzdělanými, kreativními a citlivými, budícími spíše sympatie. Vypjaté duševní stavy jsou pro diabolisty cestou k dosažení běžně nedostupného způsobu vnímání světa.

Avantgardní tematizace smrti je v bulharské próze nová – především z hlediska jejího vnímání jako entity, ať již abstraktní, či personifikované (Smrt jako osobu jsme doposud viděli pouze ve folklóru a v poezii). Otázkou je, nakolik její přítomnost skutečně vyvolává pocit děsu. Minkov se o to pokouší v textech *Синята хризантема*, *Малвина* a *Огнената птица*. V prvním případě ztvárňuje hrůzu ve tvářích přátel mrtvého Večera, když jako poselství z onoho světa objeví jeho modrou chryzantému. Jako hrůzný symbol smrti působí i zaživa se rozkládající tělo staré Malviny. Ve třetím příběhu má k navození strašidelného mrazení sloužit popis mrtvého hledače pokladů Janula a stálý pocit jeho nadpřirozené přítomnosti.

Poljanov se pokouší docílit jiného efektu. Zatímco smrt jakožto entita je v jeho groteskách je spíše obligátní součástí určité „scénické výzdoby“ (*Смърт, Корабът на смъртта, Смъртта в китайския квартал*), případně až komicky působící postavou (*Произшествие, По-силен от смъртта*), její uvědomění vyvolává až metafyzický pocit niterné úzkosti ze závislosti lidského života na jakési absurdní síle.

V řadě případů můžeme uvažovat o nedostatku živelné imaginace autorů a šablonovitosti užívaných prostředků žánru, který „degeneruje přežvykovaním motivů a samoúčelným hromaděním hrůz, aby dráždil otupělé nervy“<sup>683</sup>. „Nezábavnost“ některých textů plyne do značné míry z tendence metafyzický strach intelektualizovat a zakrývat jím nespokojenost se životem v absurdním prostředí a z jasného vědomí vlastního existenciálního pesimismu. V tom smyslu se bulharští autoři výrazně liší od svých nepochybných vzorů, jako jsou Przybyszewski, Ewers nebo Meyrink, kteří jej vyvolávají i prostřednictvím okultního a magického kontextu.<sup>684</sup> Pro nadpřirozené jevy po vzoru některých Hoffmannových a Poeových děl upřednostňují diabolické logické, až vědecké vysvětlení (Minkov, Poljanov, Rajčev) nebo využívají stavby kriminální zápletky (Poljanov). Ve všech případech se zdůrazňuje významný podíl nevědomí na lidském jednání.

Bližší je diabolismům reálnější pojetí smrti jako rozuzlení tragických lidských osudů, jako je tomu např. v Poljanovových povídkách *Един гост* a *Секретарят на луната*. Přibližují se tomu Rajčevovy texty *Съновидения, Страх, Луна, Грях*. Poljanov se v psychologickém přístupu (v němž se značně blíží k Rajčevovi) projevuje mnohem přesvědčivěji a přirozeně navazuje na tendenci směřování k psychologizaci trvající v bulharské literatuře již od devadesátých let 19. stol.

Nejúspěšnější je ve hře se čtenářem při práci se základním archetypálním strachem paradoxně Mutafov – přes vykonstruovanost nebo možná právě díky schematizaci syžetu. V záměrně umrtvovaném světě jsou v náznacích stále přítomny pocity existenciální samoty, odcizení, nihilismu a nicoty působící na racionálního člověka moderní doby očividně mnohem intenzivněji než (dětinské) strašení nadpřirozenými silami.

Dalším obecně registrovaným aspektem bulharské diabolické tvorby je snovost, respektive stírání hranice mezi představami (a sny) a vnější realitou. Mezi

---

<sup>683</sup> Hrabák, J.: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 210

<sup>684</sup> Výjimkami jsou Minkovovy povídky *Малвина, Огнената птица, Аз и непознатият*, svým způsobem i Poljanovovy *Смъртта в китайския квартал* a *Корабът на смъртта*.

badateli převládá názor, že je prostředkem k vysvobození od kauzálních vztahů a přirozené motivace. Sen bývá obdobně jako dvojnictví chápán také jako způsob obcházení společenské morálky při zpracování tabuizovaných témat, jako jsou lidská sexualita, morbidita, násilí nebo neuctivý vztah k řádu a morálce. V tom bulharská literatura prožívá svůj příklon k dekadenci – bez jakékoliv snahy činit z těchto dekadentních prvků (jako např. Huysmans) novou excentrickou normu, či dokonce hodnotu. Stranou však často zůstává skutečnost, že promítáním mechanismu snu jakožto prostředku k zvnějšnění neznámého teritoria podvědomí do samotné kompozice textů může docházet i k přepisování „hříchu“ abstraktnímu démonu, který stojí nad vůlí a nad běžnými normami. Motiv dvojnictví bývá užíván ke ztvárnění romantické rozpolcenosti člověka mezi jeho individuálním a kolektivním vědomím, pudy a morálními zásadami. Opomíjena však zpravidla bývá jeho kompoziční funkce, umožňující autorům užívat změnu perspektivy vyprávění.

Sen je také jednou z forem imaginace, které bulharští diabolisté používají a jež je sama o sobě opodstatněnějším pojátkem mezi autory nežli přehnaná tvrzení o strašidelnosti, přízračnosti a personifikaci zlých sil, která by musela značně omezit počet textů, na něž se pojem vztahuje, a vyzdvihnout tak spíše umělecké neúspěchy *diabolismu*. Právě díky zabudování různých forem imaginace do vyprávění se jejich dílo zdá být pro bulharskou literaturu vskutku obohacující.

Pozornost by si v budoucích studiích jistě zasloužily také na tehdejší bulharské poměry nové kompoziční postupy. Jsou jimi například rámcové kompozice: vkládání příběhů do příběhů pomocí vidin, deníků a dopisů, práce s těžko zachytitelnými změnami perspektivy a vtahování čtenáře do her, v nichž spolu s autorem pátrá po detailech o určité postavě a skládá skutečnost, jakkoli mu na konci vyprávění chybí jednoznačné indicie, které by rozptýlily jeho váhání.

Neméně zajímavá je i práce se symboly barev – od netradičních interpretací u Minkova (bílá kněžská sutana, zelené parte v povídce *Малвина*) a Mutafova (viz 3.5. *Čavdar Mutafov. Hrůza novátorství*) po jasně čitelnou až triviální symboliku v díle Poljanova (červené pozadí portrétu ženy, která ve výtvarníkovi probouzí sexuální touhy). V tom směru by mohlo být plodné zkoumání spojitostí s teoretickými pracemi Kandinského, které musel vzhledem ke svým teoretickým zájmům o moderní umění přinejmenším Mutafov dobře znát. Pro bulharské prostředí je neobvyklé i avantgardní využívání čtvrté (časové) dimenze, jež by bylo záhodno studovat v souvislosti s Mutafovovými a některými Mikovovými texty. Stávající práce si vzhledem

k motivicko-tematickému vymezení *diabolismu* bulharskou literární vědou za výchozí bod stanovila právě motivy a témata, na základě kterých se také tradičně hledají paralely a impulsy v zahraničních literaturách.

V řadě kritických prací tak zůstávají stranou právě filozofické a umělecké koncepce, z nichž spisovatelé ve své próze vycházejí. Na základě této skutečnosti se impulsy, které působily na bulharské diabolisty, zaměňují za paralely. Pro bulharskou literární vědu je navíc charakteristická tendence přenášet pojem *diabolismus* na zahraniční autory, zastupující různé umělecké směry. Tato skutečnost potvrzuje neopodstatněnost chápání *diabolismu* jakožto směru (uměleckého proudu) a nabádá spíše k interpretaci pojmu ve smyslu motivicko-tematické manýry. Takovéto interpretaci by nakonec nasvědčovalo i užívání termínu v anglicky mluvícím, francouzském, německém a ruském prostředí, přičemž německé a ruské zdroje vypovídají o největší blízkosti k bulharské interpretaci *diabolismu*, a sice jeho širšího abstraktního, nikoliv úzce teologického chápání.

## 4. Závěr

Bulharský *diabolismus* a vůbec avantgardní umění lze interpretovat jako nevyhnutelnou, nikoliv však zákonitou etapu vnitřního vývoje bulharské literatury.<sup>685</sup> Je reakcí na díla zahraničních autorů a umělecké koncepce vzniklé mimo bulharské prostředí. Tyto však v daném okamžiku nabízejí bulharským spisovatelům adekvátnější prostředky k uměleckému vyjádření nového postoje ke *skutečnosti*, poznamenaného jednak společenskými změnami předchozích desetiletí, vedoucích k evropeizaci stylu života, jednak zintenzivněním kontaktu se západní kulturou a filozofií. Většina bulharské inteligence studovala ve Střední a Západní Evropě, což jí umožnilo bezprostřední přijímání aktuálních uměleckých jevů.

Specifikem slovanského jihu je, že proces probíhal souběžně s prouděním myšlenek jinde v Evropě již přežitých, ale zde stále ještě ne zcela asimilovaných.<sup>686</sup> Jedná se o logický proces ve vývoji umění, které vzhledem k politickým podmínkám, žádajícím si jeho sepjetí s osvobozeneckým hnutím, zažívalo teprve krátce svou emancipaci od aktuálních problémů nově etablovaného moderního národa. Pro srovnání může posloužit analogická situace v Srbsku, kde jsou desátá léta 20. stol. (tak jako dvacátá v Bulharsku) dobou, kdy se literatura mění v křižovatku, na které se střetávají a vzájemně prolínají tendence impresionisticko-symbolistické s neoromantickými a avantgardními se snahou spisovatelů uchovat si svou národní identitu (viz 2.9. „Rodné“ a „cizí“).

Heterogenní povaha moderních jihoslovanských literárních hnutí (viz 2.9. „Rodné a „cizí“) byla v souladu s tendencemi avantgardy sbližovat modely, které si nemusí být vždy blízké, a přejímat prvky již existujících stylů. V tom smyslu je i eklekticismus *bulharského diabolismu* klasickým projevem avantgardního přístupu k umění.

Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov a Čavdar Mutafov studovali v Německu a Rakousku v době, kdy se tam tvořilo umění vyznačující se dynamickým napětím, vypjatými emocemi a spontaneitou. Eskalace sociálního napětí na jedné straně, inflace umění a znehodnocení symbolů na straně druhé zřejmě předurčily zaujetí spisovatelů

---

<sup>685</sup> V podobných intencích o avantgardismu v bulharské literatuře uvažuje Elka Dimitrova ve své práci *Изгубената история* [Ztracená historie], v níž se věnuje projevům mytologického myšlení v avantgardní poezii Gea Mileva, Nikoly Furnadžieva a Atanase Dalčeva a básních symbolisty Nikolaje Lilieva.

<sup>686</sup> Dle teorie Georgiho Gačevova teorie se jedná o „urychlený vývoj“.

uměleckými programy avantgardních hnutí. Nové umění aktualizovalo témata, díky nimž byli bulharští spisovatelé v dospívání přitahováni ke gotické linii romantismu i k dekadenci. Toto umění načas oslovilo i Georgiho Rajčeva, kterému jinak zůstal i nadále bližší individualistický pohled severských a východoevropských modernistů.

Avantgarda zkrátka „zachovává anarchistickou nervozitu romantismu, i symbolisticko-dekadentní generace z poslední čtvrtiny 19. stol.“<sup>687</sup> Jen v ní místo démonického citu zaujímají absurdita, v abstraktní rovině prožívané existenciální pocity strachu ze smrti, samoty, nicoty a také dekadentní nihilismus, odcizení a pohrdání společností. Každý ze čtveřice spisovatelů má své specifické demony, ať už jsou to ubíhající čas a bezduchost u Minkova a Mutafova, nebo patologická deformace vědomí a erotika u Poljanova a Rajčeva.

Po umělecké stránce nejsou výsledky jejich tvorby vždy přesvědčivé. V některých případech lze mluvit o spíše tezovitě vykonstruovaných povídkách, jejichž cílem mělo být sdělit konkrétní ideje. Svým způsobem je ovšem bulharský *diabolismus* i ve své nedokonalosti opět klasickým projevem avantgardy. „Avantgardismus – prohlašuje M. Décaudin – ‚ruší pořádek, oddává se nejneočekávanějším experimentům, upřednostňuje odvahu před dokonalostí, objektivnost před jistotou‘.“<sup>688</sup> V řadě případů však díla bulharských autorů trpí buď nedostatkem odvahy, nebo originality.

V druhé polovině dvacátých let 20. stol. se otázce strojenosti projevu některých bulharských spisovatelů věnoval Ivan Radoslavov a uvažoval nad tím, zda je důsledkem toho, že bulharskému národu obecně chybí výrazné umělecké osobnosti. Dospěl k názoru, že důvodem je to, že bulharští tvůrci vedou po emotivní a intelektuální stránce chudší život – a ten jim umožňuje zachytit především duchovní tvář zobrazovaných postav. Byl přesvědčen, že jim chybí rozhled. „Protože jinak si nelze vysvětlit, že ve ztvárňování člověka z lidu dosáhl dokonce mistrovství. Vesničan, řemeslník, průměrný, nenáročný, avšak zbytečný intelektuál, deklasovaný intelektuál – chudý emigrant, jsou skutečně zvěčnění.“<sup>689</sup>

---

<sup>687</sup> Чолакова, Ж.: *Лицата на човека*, с. 9: „запазва анархистичния нерв на романтизма, и на символистико-декадентското поколение от последната четвърт на XIX век.“ [přel. Z. J.]

<sup>688</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 198-199: „Авангардизмът – заявява М. Декоден - ‚разрушава порядъка, отдава се на най-неочаквани опити, предпочита смелостта пред съвършенството, откритието пред сигурността‘.“ [přel. Z. J.]

<sup>689</sup> Радославов, И.: *Нещо за българската интелигенция* In: *Хиперион*, 1928, кн. 1–2, с. 7: „На какво се дължи това? В слабостта на таланта, на художественото безсилие у българския писател? Да допуснем. Но главно на липсата на един по-сложен емоционален и съзнателен живот, който би му дал възможност да обхване духовната физиономия на третирания образ. Липса на хоризонти. Защо иначе не можем си обясни как във възсъздаването на човека от народа той е стигнал даже до

Nad vnitřním dozráním autorů pro určité myšlenky tak převažuje fascinace jedince, který ztratil svou celistvost a pocit autenticity, novým světem, který mu přijde tajemný a neuchopitelný, a tak je jím současně oslněn, ale i vyděšen. Ve svém cítění nejasné záhady světa navázali Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov, Georgi Rajčev a Čavdar Mutafov ne zcela vědomě na literární linii, tvořenou autory s okultními zájmy. Na esoterické myšlenky však reagovali spíše emotivně nežli na základě dlouholetých studií.

Spisovatelé přebírali okultní symboly,<sup>690</sup> ale využívali je k dotváření tajemné, mystické atmosféry, aniž by sdělili jasnou představu o jejich významech. V tomto ohledu musíme souhlasit s kritickým postojem většiny bulharských badatelů, že v řadě případů převládla touha po efektnosti nad hlubším záběrem. Otázkou je, nakolik dokázaly ve dvacátých letech 20. stol. podobné prvky vyvolat u bulharského čtenáře rozrušení z bolesti a nebezpečí, přinejmenším díky své novosti. Je možné, že ačkoliv se kritici zpravidla zaměřovali na obsahovou rovinu a vnější efekty, podprahově diabolicky (nepřátelsky, ošklivě, morálně znechucujícím dojmem) působily spíše již zmíněné pocity existenciálního strachu a pesimistický postoj vůči lidstvu i vůči vlastní lidskosti, ponurost a temnota, samotné zpochybňování stávajících hodnot (expresionistická snaha popřít obecně přijaté a odhalit ošklivost věcí) a záliba ve skandálnosti a excentričnosti.

V širším, spíše ideovém pojetí, ke kterému se tato disertační práce přiklání, by *diabolismus* mohl zahrnovat rozmanitý okruh povídek Minkova, Poljanova, Rajčeva a Mutafova a jevil by se tak jako významný předstupeň bulharského postmodernismu – porušováním tradičního ztotožňování syžetu s fabulí, rozpadem fabule na jednotlivé statické scény, technikami změny perspektivy, rozmanitostí forem deformace empirické skutečnosti, ale především zaváděním pro bulharské prostředí zcela nové formy karnevalového diskursu a používáním jazykových her, využívajících záludné dvojsmyslnosti, naturalisticky zesíleného a symbolického významu a dadaistického nonsensu jakožto prostředků k vysvobození ze spárů významových automatismů.

Užší chápání pojmu *diabolismus* zaměřující se na nadpřirozený prvek a mystické symboly, které navrhuji někteří bulharští vědci, by se pak vztahovalo k velmi omezenému počtu povídek, v nichž stejně jako ostatní raní gotičtí tvůrci začínali i

---

майсторство. Селянинът, занятчиета, средният непретенциозен, но излишен интелегент, декласираният интелегент – хъш, са истински обезсмъртени.“

<sup>690</sup> Síťe, pavouky, hodiny, zrcadla, portréty, animalizované předměty, čísla apod.

bulharští spisovatelé s motivy temných stránek lidské duše pracovat poněkud neohrabaně. Přemíra dekorativního opakování stejných symbolů a motivů také vedla k jejich brzké inflaci. Jejich moc vyvolávat pocity strachu nicméně přinejmenším Minkov nadále využíval i ve své pozdější próze, avšak spíše za psychologickým než mystický účelem.

Problematické je tudíž užší chápání pojmu, přenášené však na širší okruh textů, v nichž strašidelné v romantickém slova smyslu není povinným prvkem. Spisovatelé nejsou vždy dostatečně schopní – a snad ani nechtějí – čtenáře vyděsit. Obecně je nadání vnuknout čtenáři pesimistické myšlenky bulharským diabolistům vlastnější nežli budování strašidelných scén, ke kterým přistupují prvoplánově, bez rafinované obraznosti a bez stupňování napětí náznaky a předtuchami. Často nad terrorem (ve smyslu používaném spisovatelkou Ann Radcliffe) převládá méně účinný popis zrůdnosti (horror). Jak se záhy ukázalo, pro bulharské diabolisty bylo přirozenější temné rysy lidské přirozenosti, vše neuvěřitelné, neuchopitelné a tajemné, racionalizovat a intelektualizovat.

Přes očividné okouzlení myšlenkou primitivismu spisovatelům chybí bezprostřednost v přístupu k atavistickým pudům. Jejich projev tak postrádá uvolněnou živelnost imaginace zahraničních expresionistických vzorů. To je také důvod, proč jsou některé paralely uváděné bulharskou literární vědou opodstatněnější v rovině ideové nežli v rovině realizace uměleckého záměru.

Postoj bulharských diabolistů je vlastně značně rozporuplný. Na jedné straně se distancují od pragmatické funkce umění a upínají se k poetickému diskursu jakožto k jedinému prostředku unikajícímu zákonům a zákazům. V důsledku této skutečnosti také poprvé do bulharské prózy pronikají principy menippského karnevalového diskursu, který má sloužit k vysvobození od všech podmíněností. Na druhé straně se bulharští spisovatelé nedokážou osvobodit od sociální funkce umění a zůstávají pořád blízko didaktickým tradicím bulharské literatury ve své idealistické snaze o intelektuální pozvednutí společnosti a jejího začlenění do evropské kultury. Živelnou vnitřní potřebu hledat expresi (v duchu idejí Freudových a Kandinského)<sup>691</sup> ve výsledku projevuje ten nejméně expresionisticky orientovaný ze všech autorů, Georgi Rajčev.

Za pozornost by v budoucích pracích jistě stála skutečnost, že Bulharsko má své významné představitele revoluční odnože expresionismu a vitalismu, a to Gea Mileva a

---

<sup>691</sup> Ликова, Р.: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, с. 222.



Nikoly Furnadžieva. S tím souvisí otázka, zda je náhoda, že se tyto dva svébytné talenty projeví spíše skrze směry bližší bulharským tradicím (ať již revoluční romantismus, nebo přírodní folklórní mytologismus).


*Diabolismus* přináší mnoho nového a neasimilovaného již na filozofické rovině – ať je to snaha o dosažení celistvosti nebo autenticity lidské bytosti skrze iracionální vize, nebo snaha bourat existující řád, přetvářet svět i samotnou lidskou bytost, což se v textech uskutečňuje skrze prostředky menippské satiry v rovině motivů i jazyka. Bulharští spisovatelé hledají autentický prostor osvobozený od vnějšího světa, který dle Kandinského není schopný odrážet duchovní realitu. Nový je tak i samotný druh fantastiky, odlišný od folklorně-mytologické linie i od vědecko-fantastických utopií, které se již v danou dobu těšily oblibě mezi bulharskými čtenáři. Také „poprvé v bulharské literatuře je skrze ztvárnění fantastického lidská bytost vnímána v její existenciální, nikoliv v její sociální dimenzi“.<sup>692</sup> V tom se nicméně odrážel přirozený vývoj stále většího zájmu bulharských tvůrců o subjektivní zkušenosti a vnitřní teritorium jedince. Snaha vyvolat křik obnažené („nahé“) duše patrná u bulharských diabolistů se proto jeví jako přirozená. K jejímu naplnění však chybí určitá zralost. Vyjdeme-li z úvah Wilhelma Worringera a jeho rozdělení uměleckých směrů dle kategorií abstrakce (vyznačující se transcendencí) a vcítění (vyznačující se naturalismem), dospějeme k názoru, že diabolistům chybí základní předpoklad k splnění podmínky být představiteli uměleckého směru. Diabolisté totiž zůstávají na půli cesty mezi vcítěním a abstrakcí – autoři neprojevují totiž naprostou důvěru ani k instinktům (kvůli jejich temnotě a nebezpečí), ani k rozumu (kvůli jeho neautentičnosti), z čehož vzniká nezvyklá abstrakce bez úplné transcendence a vcítění s opatrnými projevy naturalismu.

---

<sup>692</sup> Martin, T.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, S. 351: „Zum ersten Mal in der bulgarischen Prosa wird über die Gestaltung des Phantastischen das Ich-Individuum in seiner existentiellen, nicht in seiner sozialen Dimension problematisiert.“ [přel. Z. J.]

Tato disertační práce se přiklání k vymezení pojmu *diabolismus* v bulharské literatuře jakožto manýry, v níž ústřední je důraz na existenciální strach a dekadentní pesimistický životní pocit a která se vyznačuje expresionistickým podložím a směřováním různorodých uměleckých a filozofických koncepcí, podporujících jmenované emoce.

Závěry jsou ovšem v tuto chvíli spíše výsledky hlubší sondáže dosud nedostatečně prozkoumané problematiky, nežli systematickou teoretickou analýzou, která by měla být předmětem dalších studií.



## 5. Seznam použitých pramenů a odborné literatury

### 5.1. Prameny

#### 5.1.1. Светослав Минков

Минков, Светослав: *Автомати. Невероятни разкази*, издателство *Казанлъшка долина* 1932.

Минков, Светослав: *Часовник*, [on-line; cit. 10. 8. 2006], <http://chitanka.info/text/1577-chasovnik>

Минков, Светослав: *Човекът в нощта* [on-line; cit. 10. 8. 2006], [http://chitanka.info/text/1579-chovekvt\\_v\\_noshtta](http://chitanka.info/text/1579-chovekvt_v_noshtta)

Минков, Светослав: *Игра на сенките (разкази)*, София 1928.

Минков, С.: *Иконите са творба на дявола* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18145-ikonite\\_sa\\_tvorba\\_na\\_djavola](http://chitanka.info/text/18145-ikonite_sa_tvorba_na_djavola), In: *Игра на сенките*.

Минков, Светослав: *Къщата при последния фенер (разкази)*, София 2003.

Минков, Светослав: *Огнената птица (разкази)*, София 1927.

Минков, Светослав: *Пантомима*, In: *Хиперион*, 1923, кн. 6–7.

Минков, Светослав: *Санаториума*, In: *Развигор*, 1925, кн. 4, с. 1–5.

Минков, Светослав: *Синята хризантема*, София 1922.

Минков, Светослав: *Таласъм*, In: *Хиперион*, 1930, кн. 5–6, с. 213–216.

Минков, Светослав: *В ноктите на Луцифер. Писмо от оня свят*, In: *Хиперион*, 1925, кн. 4.

Минков, Светослав: *Устрел* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/1589-ustrel>

#### 5.1.2. Владимир Полянов

Полянов, Владимир: *Черния дом* In: *Хиперион*, 1922, кн. 6–7, 329–340.

Полянов, Владимир: *Диаболични повести и разкази*, Варна 1989.

Полянов, Владимир: *Комедия на куклите (разкази)*, София 1923.

Полянов, Владимир: *Корабът на смъртта*, In: *Развигор*, 1922, бр. 81, с. 1–2.

Полянов, Владимир: *Момичето и тримата: Разкази*, София 1926.

Полянов, Владимир: *Мрежата на дъжда* [on-line; cit. 13. 11. 2010], [http://chitanka.info/text/18150-mrezhata\\_na\\_dyzhda](http://chitanka.info/text/18150-mrezhata_na_dyzhda)

Полянов, Владимир: *Смърт*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 3, с. 167–173.

Полянов, Владимир: *Смърт (разкази)*, София 1922.

Полянов, Владимир: *Смъртта в китайския квартал*, In: *Хиперион*, 1922, кн. 9–10, с. 521–526.

### 5.1.3. Георги Райчев

Райчев, Георги: *Безумие*, In: *Златорог*, 1920, кн. 5, с. 555–579.

Райчев, Георги: *Грях*, In: *Избрани произведения*, т. 1, София 1957, 168–256.

Райчев, Георги: *Карнавал* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18157-karnaval>, In: *Игра на сенките*.

Райчев, Георги: *Лина*, In: *Златорог*, 1922, кн. 7–8, с. 405–433.

Райчев, Г.: *Незнайният* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18155-peznajniija>, In: *Игра на сенките*.

Райчев, Георги: *Страх*, In: *Златорог*, 1922, кн. 3–4, с. 161–174.

Райчев, Георги: *Съновидения* [on-line; cit. 13. 11. 2010], <http://chitanka.info/text/18156-synovidenija>, In: *Игра на сенките*.

### 5.1.4. Чавдар Мутафов

Мутафов, Чавдар: *Баналното изкуство*, [on-line; cit. 5. 7. 2011] <http://litenet.bg/publish4/chmutafov/banalno.htm>, In: *Електронно издателство*, LiterNet,05.03.2002

Мутафов, Чавдар: *Дилетант*, София 1926.

Мутафов, Чавдар: *Избрано*, София 1993.

Мутафов, Чавдар: *Технически разкази*, София 1943.

## 5.2. Odborná literatura

Акимов, Владимир Михайлович: *Свет художника, или Михаил Булгаков против дьяволиады*, Москва 1995.

Александров, Иван: *Светослав Минков. Био-библиографски указател* [on-line; cit. 15. 8. 2010] [84.252.44.225/isis/.../libpernik-20110622.pps](http://84.252.44.225/isis/.../libpernik-20110622.pps)

Антонова, А.: *Литературен кръг „Стрелец” - между възраждането и авангарда* [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://www.slovo.bg>, In: *Словото*, 1999-2012.

- Антонова, Александра: Пародията – аспекти на творческото разрушаване у Чавдар Мутафов (Декоративният стил-пародираш и пародиран. Пародийните възможности на синтеза.) [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://aantonova.wordpress.com>
- Антонова, Александра: *Пластическите изображения в романа „Дилетант” на Чавдар Мутафов*, In: *Литературна мисъл* 2007, № 2, <http://aantonova.wordpress.com/>
- Антонова, Александра: Субектното пространство в „Марионетки” (Изграждане на образност в художественото пространство на „Марионетки”) [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://aantonova.wordpress.com>, In: *Везни* 2008, № 5.
- Аретов, Николай: Българският диабололизъм в европейския контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, Съставители Христина Балабанова, Адам Бжох, София 2000, с. 70-79.
- Аретов, Николай: Първите „постдиабололистични” романи на Владимир Полянов, online; cit. 2. 12. 2011] <http://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/124-after-sundown.html>
- Атанасова, Цветанка.: Светослав Миков и диабололизмът, In: *Литературна мисъл XIX*, 1975, 79-94 s.
- Bahar, Alexander: Die grässlichste aller Foltern. Zum 150. Geburtstag des Dichters, Schriftstellers, Häretikers und Freiheitskämpfers Oskar Panizza, <http://www.wsws.org> [on-line; cit. 8. 9. 2011], In: *World Socialist Web Site* 2004.
- Bachtin, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*, Praha 1980.
- Barbetta, María Cecilia: *Poetik des Neo-Phantastischen*, Königshausen u. Neumann 2002.
- Бергзон, Анри: *Интуиция и интелект*, София 1994.
- Burueva, Nikolina: Auf Meyrinkschen Spuren in den frühen Erzählungen von Svetoslav Minkov -line; cit. 26. 11. 1999], In: *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7 Nr, 1999: <http://www.inst.at/trans/7Nr/burueva7.htm>.
- Beiträge zur Kleist-Forschung: *Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext*, Kleist-Museum Frankfurt (Oder) 2004.
- Bell, Daniel: *Kulturní rozpory kapitalismu*, Praha 2000.
- Бенароя, Моис: *Българската народна душа. Опит за уясняването ѝ* In: *Хиперион*, 1925, кн. 5-6, с. 269-284.
- Богданов, Иван: *Речник на чуждите думи в българския език*, София, 1993, 496 s.

- Богданов, Иван: *Кратка история на българската литература в две части. Част 2. От освобождението на България до девети септември: Нова българска литература*, София, 1970, 695 с.
- Бумбалов, Любен: *Лабиринтите на Психея. Георги Райчев и психологическите търсения на българските белетристи между двете световни войни*, София 1988.
- Цанев, Георги: Комедии In: *Развигор*, 1924, бр. 127, 50
- Цанков, Георги: Дилетантът и марионетките в подножието на Вавилонската кула. *Бележки върху някои съвпадения в творбите на Франц Кафка, Станислав Игнаци Виткевич и Чавдар Мутафов*. In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, Съставители Христина Балабанова, Адам Бжох, София 2000, с. 26–33.
- Чочева, Надежда: *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*, София 2007.
- Чолакова, Жоржета: *Лицата на човека*, Пловдив 1998.
- Димитрова, Елка: *Изгубената история. Аспекти на митологиното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX. век*, София 2001.
- Динеков, Петър: *Български фолклор, част първа*, София 1990.
- Есо, Umberto: *Dějiny ošklivosti*, Praha 2007.
- Елиаде, Мирча: *Мефистофел и Андрогина*, София 200.
- Estés, Clarissa Pinkola: *Ženy, které běhaly s vlky. Mýty a příběhy archetypů divokých žen*, Praha, 2002, 341 s.
- Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*, Olomouc, 2000, 368 s.
- Fischer, Otokar: *H. v. Kleist a jeho dílo*, Praha 1912.
- Гачев, Георгий Димитриевич: *Ускоренное развитие литературы*, Москва 1964.
- Горчева, Мая: *За някои понятия в Гео-Милевата критическа рефлексия* [on-line; 01. 02. 2009], In: *Български език и литература (електронна версия)*, 2008, № 6.
- Горчева, Мая: *Романът дневник и мимикриите на авторството*, 23. януари 2005, <http://www.litclub.bg/library/kritika/maya/dnevnik.html>
- Гълъбов, Константин: *Нашите културни задачи и най-новата ни литература* In: *Изток*, г. II, 1926-1927, бр.44.
- Наман, Aleš: *Kontexty a konfrontace*, Praha 2010.
- Наман, Aleš: *Úvod do studia a interpretace díla*, Praha 1999.
- Носке, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, Praha 2011.

- Hrabák, Josef: *Od laciného optimismu k hororu*, Praha 1989.
- Hrbata, Zdeněk; Procházka, Martin: *Romantismus a romantismy*, Praha 2005.
- Хаджикосев, Роман: *Лекции по българска литература (1918 – 1944)*, Букурещ 2004.
- Харитонов, Евгений: *Детские ладошки, Фантастика в болгарской литературе (Наброски истории)*. Фрагменты [on-line; cit. 10. 11. 2011], <http://academia-f.narod.ru/BULGARIAf.htm>
- Иванов, Валери: АБВ – Кратък литературен речник on-line; cit. 18. 2. 2008], [http://teacher.bg/cs/blogs/valeri\\_ivanov/archive/2008/02/07](http://teacher.bg/cs/blogs/valeri_ivanov/archive/2008/02/07)
- Иванова-Гиргинова, Мариета: *Поетика на Марионетъчното в експерименталните форми на българската драма през 20-те години в контекста на европейския авангард*, In: *Българският диаволизъм в европейския контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя*, In: *Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити*, Съставители Христина Балабанова, Адам Бжох, София 2000, с. 155-170.
- Илиев. Атанас: *Конфликтът между родното и чуждото* [on-line; 6. 4. 2011], [http://liternet.bg/publish4/atanas\\_iliev/konfliktyt.htm](http://liternet.bg/publish4/atanas_iliev/konfliktyt.htm)
- Кирова, Лилия: *Към въпроса за модернизма на славянския юг* In: *Литературна мисъл*, 1989, кн. 3, с. 24-38.
- Кирова, Милена: *Скандинавската литература у нас на прелома между XIX и XX век* In: *Литературна мисъл*, 1982, 8, с. 90-106.
- Kočudák, Jan: *Estetika ošklivosti v literárním hororu*, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2011.
- Константинова, Елка: *Въображаемото и реалното. Фантастиката на българската художествена проза*, София, 1987.
- Константинова, Елка: *Образът на лудия в българската проза* [on-line; cit. 7. 5. 2010], <http://www.angelfire.com/ar/artforum/archive/af43/af43-44.htm>
- Константинова, Елка: *Фантастика и съвременност*, София 1985.
- Ковачев, Огнян: *Готическият роман (1760-1820): Жанр, име, канон* [on-line; cit. 10. 11. 2011], <http://www.slovo.bg/old/lit-mis/199901/okovachev.htm>
- Kristeva, Julia: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, Praha 1999.
- Кузмова-Зографова, Катя: *Хамсун в българската литература* [on-line; cit. 10. 11. 2010], In: *Литературен форум*, бр. 22 (463), 5. 06. - 11.06.2001, <http://www.slovo.bg/old/litforum/122/zografov.htm>

- Кузмова-Зографова, Катя: Чавдар Мутафов и Атанас Далчев [on-line; cit. 10. 11. 2010], <http://www.slovo.bg/old/litforum/134/kkzograf.htm>, In: Литературен форум, бр. 34 (475), 23. 10. – 29. 10. 2001.
- Курташева, Биляна: *Дилетант: възможностите на кавичките* [on-line; cit. 5. 6.2009], [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2347/mutafbk.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2347/mutafbk.htm), In: *Покерът на авангарда*. По повод 50 години от смъртта на Чавдар Мутафов,
- Ликова, Розалия: *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*, София 1978.
- Lachman, Gary: *Temná múza. Vliv okultismu na literaturu 18. až 20. století*, Praha, 2006.
- Lovecraft, Howard Philips: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty*, Praha 1998.
- Man, P. de, *Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater*, In: *The Rhetoric of Romanticism*, 1984.
- Martin, Thomas M.: *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, Wiesbaden 1993.
- Матов, Димитър: *Жива старина, Етнографическо (фолклорно) изучаване*, София 1893.
- May, Kimberly Jones: *Nature: The „Satanic School,” And The River Duddon*, Department of English, Master of Arts, 2007, 63 s.
- Merhaut, Boris: *Marcel Schwob známý neznámý* [on-line; cit. 9. 9. 2011], <http://www.malvern.cz/down/Schwob.pdf>
- Morák, Jaroslav, *Perspektivy nového umění*, In: *Tvář generace, 4-5/1945-1946*, 392-400.
- Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936.
- Nakonečný, Milan: *Novodobý český hermetismus*, Praha, 1995, 268 s.
- Нанков, Никита: *Бележки за процесуалността в българския литературен модернизъм* In: *Литературна Мисъл* 1989, кн.7, с. 65–84.
- Николов, Емилиян: *Mors ultima ratio* [on-line; cit. 15. 8. 2011], <http://www.litclub.bg>, In: Литературен клуб, 7.3.2001.
- Николов, Емилиян: *Човекът-машина в разказа на Светослав Минков „Човекът, който дойде от Америка“* [on-line; cit. 2. 12. 2002], <http://www.litclub.bg/library/nbpr/emonik/machine.htm>, In: Литературен клуб,



- Neininger, Marc: The Gnostic devil in Bulgakov's „Master and Margerita” , University of Western Ontario, 2004, From the archive section of The Master and Margarita <http://www.masterandmargarita.eu>
- Ничев, Б.: Увод в южнославянския реализъм. *От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век*, София 1976.
- Parker, Frederick Graham: *Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil*, Oxford University Press, 29 s.
- Пенчев, Бойко: Българският модернизъм: моделирането на Аза, София 2004,
- Пенчев, Бойко: Идеология на текстовете, София 2003.
- Попдимитров, Емануил: Бергсон. Философия на интуицията In: Хиперион, 1922, кн. 4-5, с. 275-288.
- Попдимитров, Емануил: Неовитализмът в съвременната натурфилософия In: Хиперион, 1923, кн 9-10, с. 500-514.
- Попдимитров, Емануил поп: Що е изкуство. Из естетиката на Бергсона In: Хиперион, 1922, кн 9-10, с. 584-595.
- Пундев, Васил: Стоян Михайловски, [liternet.bg](http://liternet.bg), 22.11.2003.
- Punter, David: *The Literature of Terror. A history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, London and New York 1980.
- Przybyszewski, Stanisław: *Na Marginesie tworu Ewersa, Literacki instytut wydawniczy „Lektor”, Lwów*, 1917.
- Радославов, Иван: Нещо за българската интелигенция In: Хиперион, 1928, кн. 1-2, с. 4-8.
- Радославов, Иван: Общочовешко или национално изкуство In: Хиперион, 1922, кн. 1, с. 57-61.
- Радославов, Иван: Станислав Пшибишевски In: Хиперион, 1926, кн. 9-10, с. 425-427.
- Rudwin, Maximilian Josef: *Devil Stories: An Anthology*, New York 1921.. Digitalizovaná verze [www.arcliive.org](http://www.arcliive.org) z roku 2006.
- Русев, Пеньо: *Станислав Пшибишевски на българска сцена* In: *Литературна мисъл*, 1982. кн. 4, с. 95-101.
- Сапарев, О.: Българската диaboлична фантастика [on-line; cit. 13. 11. 2010] <http://chitanka.info/text/18142-bylgarskata-diabolichna-fantastika>, In: *Игра на сенките*.
- Спасов, Павел: Двама американски великани. Едгар Аллан По In: Хиперион, 1929, 9-10, с. 426–430.

- Sedláček, Tomáš: *Ekonomie dobra a zla. Po stopách lidského tázání od Gilgameše po finanční krizi*, Praha 2009.
- Schmid, J, Kleist (1810): *Marionettentheater. Hinweise und Fragen* 2003.
- Schulz, Hans; Basler, Gerhard; Strauss, Otto: *Deutsches Fremdwörterbuch: da capo-Dynastie*, 4 Institut für Deutsche Sprache: S. 470– 471.
- Спасов, Павел: Двама америакнски великани. Едгар Аллан По In: *Хиперион*, 1929, кн 9-10, с. 426-430.
- Стойчева, Светлана: Декоративната проза на Николай Райнов като един от стиловите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години, In: *Литературна мисъл*, 1989, 2, с. 22-34.
- Стоянова, Людмила: Българският диаволизъм. Щрихи към поетиката му In: *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 34-52.
- Стоянова, Людмила: Фантастичните гротески на Светослав Минков In: *Литературна мисъл*, 1982, кн. 2, с. 30-39.
- Стоянова, Надежда: Отвъд марионетките (Опит върху "Марионетки" на Чавдар Мутафов) [on-line; cit. 10. 6. 2008], [http://litenet.bg/publish19/n\\_stoianova/marionetki.htm](http://litenet.bg/publish19/n_stoianova/marionetki.htm) In: *Електронно списание LiterNet*, 10.07.2006, № 7, (80).
- Стрелец: Към младежите, In: *Изток II*, 1926, с. 1
- Strobl, Karl Hans: Vorwort In: *Das unheimliche Buch*, München, 1914, S. VI–XII.
- Сугарев, Едвин: *Българският експресионизъм*, София 1988.
- Тенев, Дарин: Красота срещу Истина [on-line; cit. 6. 5. 2008], [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2347/x-mutaf.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2347/x-mutaf.htm)
- Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*, Praha 2000.
- Todorov, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*, Praha 2010.
- Видински, Васил: Денди срещу Дилетант (върху „Марионетки“) [on-line; cit. 6. 5. 2008] [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2347/x-mutaf.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2347/x-mutaf.htm)
- Вълев, Стоян: Йордан Бадев: Непрочетения литературен критик, In: *Literaturen Svjat* (bulharský internetový portál o literatuře). <http://knigi-news.com/?in=pod&stat=1216&section=13&cur=220>
- Witchew, Dobri: *Bulgarische Prosa*, Berlin 1988.
- World English Dictionary Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition 2009 © William Collins Sons & Co. Ltd. 1979, 1986 © HarperCollins

Publishers 1998, 2000, 2003, 2005, 2006, 2007, 2009 Cite This Source,  
<http://www.collinslanguage.com/english-dictionaries-thesauruses>

Worringer, Wilhelm: Abstrakce a vcítění, Praha 2001.

Зарев, Пантелей: Панорама на българската литература III., София 1972 .

## **Západoevropské impulsy bulharského diabolismu**

**(Pohled na bulharskou literaturu ve 20. letech XX. století)**

resumé

**Klíčová slova:**

bulharská literatura, expresionismus, avantgarda, *diabolismus*, fantastika hrůzy, zázračno, podivuhodno, karnevalový menippský diskurs, romantismus, naturalismus, individualismus

Svetoslav Minkov (1902–1966), Vladimir Poljanov (1899–1988), Georgi Rajčev (1882 – 1947), Čavdar Mutafov (1889–1954)

Přes svůj novátorský potenciál pro bulharskou literaturu zůstal jev, označovaný jako *bulharský diabolismus*, na dlouhá desetiletí na okraji literárního diskursu. Novodobý zájem postmodernistických spisovatelů i kritiky vede k vyzdvižení některých dílčích aspektů tvorby Svetoslava Minkova, Vladimira Poljanova, Georgiho Rajčeva a Čavdara Mutafova. S výjimkou monografie Thomase Martina *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, která vyšla v roce 1993, však chybí práce, které by ozřejmovaly podstatu tohoto jevu v bulharské literatuře.

Synkretická díla bulharských diabolistů, v rámci jejichž zpravidla expresionistického základu se prolínají doznívající individualistické modernistické tendence s prvky romantické fantastiky hrůzy, byla ve své novosti a nečistotě pro své současníky nesnadno zařaditelným jevem. Nedostatek studií, které by se tématu zevrubně věnovaly, vedl v následních desetiletích k značně amorfnnímu vnímání pojmu *diabolismus* v bulharském prostředí.

Ve společnosti, jejíž beletrii vládlo „realistické“ zaměření na vesnickou prózu s doznívajícími didaktickými tendencemi obrozenecké literatury a sentimentálním vyzdvihováním patriarchálních hodnot, byl patrný hlad po novém druhu fantastiky odlišném od známých folklórně-mytologických představ, ale i od vědeckofantastických utopií zahraničních autorů, těšících se jinak již od osmdesátých let 19. stol. oblibě v bulharské společnosti. Tento hlad měl být částečně nasycen překlady děl fantastiky hrůzy temných romantiků, ale i novodobých tvůrců. Zpravidla jsou právě mladí autoři, kteří začali překládat E. T. A. Hoffmanna a E. A. Poea, ale také G. Meyrinka a H. H. Ewerse těmi, kdo záhy sami zkusili v podobném duchu tvořit a využívat motivy, z nichž se pro světovou literaturu k danému okamžiku již stala klišé. Svetoslav Minkov, Vladimir Poljanov a Čavdar Mutafov se přitom během svých studií v Německu a Rakousku dostali do styku s německou expresionistickou literaturou a filmem, skrze

kteří si začali osvojovat techniky změny perspektivy ve vyprávění a hry se čtenářem. Oslovily je manifesty expresionistů. Dočasně podleli také okouzlení módními okultními školami. U Georgiho Rajčeva, jakožto zástupce starší generace prozaiků, se vůdčím stal psychologismus a individualismus, kterým se vyznačují díla severoevropských a polských modernistů.

Vzniklo tak svébytné spojení expresionismu s recepcí fantastiky hrůzy, především německé a americké, u Minkova a Poljanova. U Rajčeva se sociopsychologický a psychoanalytický modernistický pohled spojily s expresionismem tematizovanou ošklivostí (i z hlediska zaměření na excesivní lidské reakce) a zájmem o psychická onemocnění jakožto prostředku k dosažení neobvyklého nahlížení na svět, ale i senzačního, provokativního útoku proti pruderní a pokrytecké měšťácké morálce. Mutafov mezitím budoval provokativní poetické modely na základě avantgardních teorií o uměleckosti.

Bulharským spisovatelům-diabolistům chybělo vědomí sounáležitostí. Ačkoliv je částečně spojovaly některé koncepty a ideje<sup>693</sup>, je obtížné najít klíč, na základě kterého by bylo zcela oprávněné spojit Minkova, Poljanova, Rajčeva a Mutafova v jednu skupinu a označit za diabolistický poměrně rozmanitý soubor textů – počínaje texty vyzdvihující pocity mystické hrůzy, prvky nadpřirozena a obrazy rozkladu, zkázy a smrti přes povídky poznamenané spíše povrchním zájmem o okultismus anebo folklórně-mytologickými představami až po prózu zaměřující se na problémy moderní psychiky individua, patologické duševní stavy a narušené mezilidské vztahy, včetně novějších vědeckofantastických utopií Minkova i elitářských, provokativních a intelektuálních experimentů Mutafova. Dílo posledního jmenovaného autora se navíc značně vymyká řadě diabolistů svou krajní formalizovaností. Mutafovovy texty vznikají na základě syntézy velkého množství kódů z různých oblastí (filozofie, výtvarného umění, architektury, techniky, literatury) a popírají mimetickou funkci jazyka, kterou se autor pokouší nahradit funkcí kreativní.

Nicméně kritika pro takto rozmanitá díla využívá zastřešující pojem *diabolismus* – a to spíše intuitivně. Jasně vnímá provokaci vůči tradiční realistické obraznosti. Důraz byl a dodnes bývá kladen na vidiny, blouznění, šílenství, dvojnictví, ale i čistě fantaskní

---

<sup>693</sup> Zájem o psychoanalýzu, o lidské instinkty, temné stránky psychiky, naturalistickou popisnost, představu skryté podstaty věcí a sociálních navrstvení, za nimiž lidské Já již není schopno nalézt sebe sama, nakonec i účast Minkova, Mutafova a Poljanova v literárním kruhu *Стрелец*, prosazujícím myšlenku pronikání do duchovní podstaty rodného, avšak na základech západoevropské vzdělanosti, jsou rysy, na základě kterých vzniká provázanost mezi spisovateli v různých rovinách, nikoliv však mezi všemi texty označovanými za diabolistické.

imaginaci a strašidelné efekty. Zajímavější a k danému okamžiku v kontextu bulharské prózy inovativní jsou však spíše techniky změny vypravěčské perspektivy a porušování kauzálních vztahů. Bulharským spisovatelům se, nutno podotknout, přitom většinou nedaří pracovat se stupňováním strašidelného napětí a zpravidla sklouzávají k naturalistickým popisům zřůdnosti nebo dekoru, skládajícího se z klišovitých symbolů průniků do jiného světa, jako jsou zrcadla, obrazy, hřbitovní scenérie, pavučiny, ale i dalších příznaků nadpřirozena v podobě ožívajících předmětů, marionet apod.

Pocity strachu a úzkosti jsou pro díla bulharských diabolistů skutečně příznačné, avšak realizují se spíše v rovině existenciálního strachu ze smrti, z ubíhajícího času, z temnoty, a neznáma, jinými slovy strachem z naší vlastní nevědomosti (hojně exploatovaným expresionismem), ale také z rozpadu lidské identity v jejím totálním odcizení světu i sobě samé. Démoni jsou abstraktní. Lze je ztotožňovat především s mašinérií lidské společnosti a masovou banálností, způsobující krach individualistické estetiky i postromantické snahy o dosažení celistvosti: člověk není schopen dojít k sobě, neboť je znetvořen nepřeborným množstvím diskursů a zaměněn imitacemi.

Univerzálním klíčem k označení tvorby Minkova, Poljanova, Rajčeva a Mutafova za diabolistickou se v tomto světle jeví být její pesimistický postoj vůči lidstvu, ale i vůči vlastní lidskosti, chápané jako slabost. Tradičně vnímané jako satanské, respektive ošklivé a nepřátelské (ve smyslu vzpoury proti řádu) je samotné zpochybňování stávajících hodnot – provokacemi a tíhnutím ke skandálnosti a excentričnosti.

Údajné mystické sugesce jsou tak ve skutečnosti přeneseny do polohy „přízemnější“ filozofické problematiky. V řadě kritických prací však zůstávají stranou právě filozofické a umělecké koncepce, z nichž spisovatelé ve své próze vycházejí. Na základě toho dochází také k záměně impulsů, které působily na bulharské diabolisty, s nahodilými paralelami s dalšími spisovateli. Pro bulharskou kritiku je navíc charakteristická tendence přenášet pojem *diabolismus* na zahraniční autory zastupující různé umělecké směry. Tato skutečnost potvrzuje neopodstatněnost chápání *diabolismu* jakožto směru (proudu) a nabádá spíše k interpretaci pojmu ve smyslu motivické manýry. Nasvědčuje tomu také užívání pojmu v anglicky mluvícím, francouzském, německém a ruském prostředí, přičemž německé a ruské zdroje vypovídají o největší blízkosti k bulharské interpretaci *diabolismu*, a sice jeho širšího abstraktního, nikoliv úzce teologického chápání.

Jednoznačný je přístup badatelů k *diabolismu* jakožto k cizímu jevu – možná nezbytnému, avšak ne zákonitému ve vývoji bulharské literatury. I stávající práce dochází na základě analýzy textů bulharských diabolistů k závěru, že se jedná o cizí impuls; ve výsledku však dospívá k zúžení košaté linie autorů, u nichž se předpokládá, že jejich díla mohla působit na bulharské diabolisty. Upozorňuje spíše na ideové aspekty a poukazuje na dosud nezaznamenané odrazy celosvětových a evropských trendů v životě a myšlení Bulharů ve dvacátých letech 20. stol.

Jako předpoklad k vzniku literatury, deformující novým, neobvyklým způsobem empirickou skutečnost, práce vnímá čerstvě nabyté (sebe)vědomí vlastní emancipace umělce od problémů národa. *Diabolismus* se distancuje od pragmatické funkce umění a k poetickému diskursu přistupuje jakožto k jedinému, který dokáže uniknout zákonům a zákazům. Poprvé tak do bulharské prózy pronikají principy menippského karnevalového diskursu, který má sloužit k vysvobození od všech podmíněností. Samotní bulharští spisovatelé však postrádají bezprostřednost v přístupu k člověku nedotčeného civilizací („člověku-primitivovi“), a s tím i uvolněnou živelnou imaginací. Pořád zůstávají blízko didaktickým tradicím bulharské literatury, vykazujícím idealistickou snahu o intelektuální pozvednutí společnosti a jejího začlenění do evropské kultury.

## **West European Impulses of Bulgarian Diabolism**

(A Look at the Bulgarian Literature of the 1920s)

Abstract

**Keywords:**

Bulgarian literature, expressionism, avant-garde, diabolism, horror fiction, marvelous, uncanny, Menippean carnival discourse, romanticism, naturalism, individualism

Svetoslav Minkov (1902–1966), Vladimir Poljanov (1899–1988), Georgi Rajčev (1882 – 1947), Čavdar Mutafov (1889–1954)

Contrary to its generally innovative potential for Bulgarian literature, the phenomenon called *Bulgarian diabolism* has been a marginal one from the point of view of literary discourse. The interest of postmodern writers and reviewers has given rise to accentuating some of the partial aspects of the works of Svetoslav Minkov, Vladimir Polyakov, Georgi Raychev and Chavdar Mutafov. However, with the exception of Thomas Martin's monograph *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*, published in 1993, works explicating the nature of the phenomenon in Bulgarian literature have been missing.

Due to their novelty and impurity, the syncretic writings of Bulgarian diabolists, blending fading individualistic modernist tendencies together with elements of romantic fiction of horror in the generally expressionist roots of their works, were a phenomenon difficult to rank for their contemporaries. Over the following decades, the scarcity of studies thoroughly dealing with the topic resulted in a considerably amorphous perception of the term of *diabolism* in the Bulgarian milieu.

In a society, whose fiction was ruled by the "realistic" focus on rural prose with decaying didactic tendencies of the national revival literature and the sentimental emphasis on the values of patriarchy, a craving was obvious for a new kind of fiction that would be different from the familiar folklore-mythological imagination as well as from the science-fiction utopia of foreign authors, otherwise popular across the Bulgarian society as early as in the 1880s. The craving was meant to be partly satisfied by translations of works of fiction of horror written by dark romantics as well as contemporary authors. In principle, young authors who began translating E. T. A. Hoffmann and E. A. Poe and also G. Meyrink and H. H. Ewers soon tried to create in a similar way themselves, using motifs that had become clichés by then from the point of view of world literature. Being students in Germany and Austria, Svetoslav Minkov, Vladimir Polyakov and Chavdar Mutafov got in touch with German expressionist literature and film and began adopting the techniques of change of perspective within



the narration and play with the reader. Expressionist manifestos were appealing to them. Temporarily, they also fell for schools of occultism which were fashionable at that time. With Georgi Raychev, a representative of the former generation of prose-writers, psychologism and individualism typical of the works of North European and Polish modernists became the leading principles.

That way, a coincidental connection of expressionism with the perception of fiction of horror, especially of German and American origin, was created by Minkov and Polyakov. With Raychev, the socio-psychological and psycho-analytical modernist views combined with ugliness, which was a topic for expressionism (also from the perspective of the focus on excessive human reactions), and the interest in mental diseases as a means to achieve an unusual view of the world and a sensational and provocative attack against the prudish and hypocritical bourgeois morals. Mutafov on the other hand was building up elaborate avant-garde poetical models based on avant-garde theories of art.

What Bulgarian diabolistic writers were lacking was the feeling of belonging. Although some of their concepts or ideas were shared,<sup>694</sup> it is difficult to find a key based on which it would be correct to rank Minkov, Polyakov, Raychev and Mutafov under one group and label quite a varied set of their texts diabolistic – some works emphasize feelings of mystical horror, supernatural elements and images of decay, destruction and death, some stories are touched by a rather superficial interest in occultism or folklore-mythological images and there are also prosaic works focusing on the problems of the modern individual's mental condition, pathological mental states and disturbed interpersonal relationships including the late Minkov's science-fiction visions and the elitist, provocative, intellectual experiments of Mutafov. In addition to that, with its extreme level of formalization the work of the latter significantly exceeds diabolism itself. Mutafov's texts are created based on a synthesis of a number of codes from different areas (philosophy, fine art, architecture, technology, literature etc.) and

---

<sup>694</sup> The interest in psychoanalysis, human instincts, the dark side of the psyche, naturalistic descriptiveness, notion of the hidden substance of things and social layering behind which the human "Self" is not able to find its nature any more, and, after all, Minkov's, Mutafov's and Polyakov's participation in the literary group of *Смрелену*, advocating the idea of leaking into the spiritual substance of what is native, although based on West European scholarship; those are the features constituting the links between the writers on various levels, although not mutually tying all the texts considered to be diabolistic.

they deny the mimetic function of language, which the author tries to replace by the creative function.

However, for such diverse works reviewers tend to use the covering term of diabolism - predominantly based on their feelings. They clearly perceive the provocation against the traditional realistic imagination. The emphasis has always been put on hallucinations, raving, madness, double-gangers and also merely fantastic visions and scary effects. The techniques of changing the narrator's perspective and breaking the causal relations are more interesting in that direction and new at the given moment of the context of Bulgarian literature. However, it is necessary to admit that Bulgarian writers do not succeed working with the escalation of the scary tension and they usually tend to naturalistic descriptions of monstrosity or decorations, comprising cliché symbols of penetrations into the world beyond such as mirrors, pictures, cemetery sceneries, spider webs and other supernatural symptoms in the form of things coming to life, marionettes etc.

Nevertheless, feelings of fear and distress are really characteristic of the works of Bulgarian diabolists, although being incarnated on the level of existential fear of death, of time passing by, darkness and the unknown; in other words the fear of our own lack of knowledge (abundantly exploited by expressionism), and also the disintegration of human identity in its total alienation from the world and itself. Demons are abstract. They can be identified with the machinery of human society and mass commonplaceness causing the failure of individualistic aesthetics and the post-romantic effort for achieving entirety: the human being is not capable of reaching itself, as it is mutilated by numerous discourses and replaced by imitations.

The universal key to the labelling of Minkov's, Polyanov's, Raychev's and Mutafov's work thus seems to be its pessimistic attitude to mankind as well as to the individual's humanity which is perceived as a weakness. Challenging current values by means of provocation and tendency towards scandals and eccentricity is traditionally perceived as satanic or hideous and hostile (in terms of a rebellion against the order).

Supposed mystic suggestions are thus transferred to a more "down-to-earth" position of philosophical problems. Nevertheless, in many critical works the philosophical and artistic concepts which the writers start from in their proeses are left aside. The impulses affecting Bulgarian diabolists are thus being confused with parallels to other writers that are discovered by researchers. In addition, there is a tendency typical for Bulgarian critique to transfer the term of *diabolism* to foreign authors

representing various styles of art. This fact confirms the unsubstantiality of treating diabolism as a direction (line) and prompts interpretations of the term in the meaning of a motive manner. The use of the term in the English, French, German and Russian milieu is another indication of that, the German and Russian sources giving evidence of their close relation to Bulgarian interpretations of *diabolism*, namely its wider and abstract, not the narrow theological, perception.

The only unambiguous point here seems to be the feeling-based and non-systemic approach of researchers to diabolism as a foreign phenomenon - probably a necessary one, although not regular in the development of Bulgarian literature. The conclusion that it is a non-Bulgarian original impulse has also been reached by this thesis based on the analysis of texts of Bulgarian writers and authors which they are related to. However, the spreading line of authors, the works of which could have presumably affected Bulgarian diabolists, has been narrowed here. The thesis is more likely intended to draw attention to ideological aspects and refer to reflections of worldwide and European trends in the life and thinking of Bulgarians of the 1920s, that have not been recorded yet.

As a prerequisite for the creation of literature deforming the empirical reality in a new, unusual way, the thesis sees the newly gained (self-)confidence of the artists allowing them to emancipate from the problems of the nation. Diabolism draws away from the pragmatic function of art and approaches poetical discourse as the only one, evasive of laws and bans. That way, the principles of Menippean carnival discourse, which is intended to deliver liberation from all conditionalities, leak into Bulgarian prose for the first time. However, Bulgarian writers themselves lack spontaneity in their approach to the primitive, i.e. the part of the human being free of social layering, and thus they are incapable of employing free uncontrolled imagination. They linger close to the didactic traditions of Bulgarian literature embodying idealistic efforts to intellectually upheave the society and incorporate it into European culture.