

Fantastični elementi u Đavoljim eliksirima E. T. A. Hoffmanna

Horvat, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:748127>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Ivan Horvat

**Fantastični elementi u *Đavoljim eliksirima*
E.T.A. Hoffmanna**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Ivan Horvat
0081125516

Fantastični elementi u *Đavoljim eliksirima* E.T.A.
Hoffmanna

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Danijela Marot Kiš

Rijeka, 1. prosinca 2019.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Fantastični elementi u Davoljim eliksirima E.T.A. Hoffmanna* izradio samostalno pod mentorstvom dr. sc. Danijele Marot Kiš.

U radu sam primijenio metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo u diplomskom radu na uobičajen način citirao sam i povezoao s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student

Ivan Horvat

Potpis

Sadržaj

1. UVOD.....	4
2. NEKE ZANIMLJIVOSTI O HOFFMANNU I <i>ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA</i>	5
3. O ROMANTIZMU.....	7
4. DEFINIRANJE FANTASTIČNOGA.....	19
4.1. OPOZICIJSKI PAR I KOLEBANJE KAO OZNAKA FANTASTIČNOGA	23
4.1.1. PRIPOVIJEDAČ – OPOZICIJSKI PAR – KOLEBANJE U <i>ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA</i>	26
4.1.2. PRIMJERI KOLEBANJA U <i>ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA</i>	31
5. ZAKLJUČAK: ŠTO SU TO, NAPOSLJETKU, FANTASTIČNI ELEMENTI U <i>ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA</i>	43
6. SAŽETAK.....	44
7. SUMMARY	45
8. LITERATURA.....	46

1. UVOD

U potrazi za fantastičnim elementima u *Đavoljim eliksirima* iznijet ćemo neke opće postavke iz teorije o fantastičnoj književnosti, primarno postavke teorije Tzvetana Todorova, a uz njegovu ćemo se teoriju također koristiti i postavkama teoretičara koji su tu teoriju na neki način proširili ili dodatno elaborirali. Nakon što navedemo neke opće značajke teorije fantastičnoga posvetit ćemo se njezinoj primjeni u kontekstu *Đavoljih eliksira*, a zatim ćemo navesti konkretne primjere iz djela i definirati ih kao fantastične elemente.

Naša glavna zadaća u određivanju fantastičnih elemenata jest odrediti njihovu temeljnu strukturu, način na koji funkcioniraju u tekstu i ulogu koju ispunjavaju. Također ćemo odrediti njihov izvor tj. element djela iz kojega proizlaze, specifičan za kontekst *Đavoljih eliksira*, a sve ćemo to i obrazložiti koristeći se citatima iz različitih tekstova o teoriji fantastičnoga.

2. NEKE ZANIMLJIVOSTI O HOFFMANNU I *ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA*

„Đavolji eliksiri zapremaju posebno mjesto među Hoffmannovim djelima. Ovom knjigom, za koju je teškom mukom našao nakladnika, pisac je – s obzirom na publiku – polučio nesumnjiv uspjeh. Uspjeh, koji se pokazao trajan, jer je djelo doživjelo mnoga izdanja i još se uvijek prešampava.“ (Hergešić 1954: 263)

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (24. siječnja 1776. Königsberg, Prusija – 25. lipnja 1822. Berlin, Prusija) njemački je pisac, slikar i glazbenik čije je stvaralaštvo obilježilo razdoblje srednjeg ili visokog romantizma. Hoffmannova ćemo se stvaralaštva detaljnije dotaći u kontekstu romantizma, a ovdje ćemo opisati zgodu koja ga je inspirirala u pisanju *Đavoljih eliksira*.

U pogovoru *Đavoljih eliksira*, izdanja iz 1954. godine kojime smo se i mi poslužili u izradi ovoga rada, Ivo Hergešić opisuje prilike nastanka romana i teškoće s kojima se Hoffmann nosio u pronalasku njegova nakladnika, no ono što privlači posebnu pozornost u Hergešićevom tekstu jest izvor Hoffmannove inspiracije za pisanje *Đavoljih eliksira*. Hoffmann je, naime, inspiraciju pronašao dok je provodio vrijeme u jednome od samostana grada Bamberga (otuda i naziv Medardovog samostana u romanu kao „samostana u B“) u kojemu je sumorna i mistična atmosfera samostanskog okruženja na Hoffmanna ostavila dubok utisak. Također je susreo i osobe koje su kasnije poslužile kao predlošci za određene likove u romanu. Tako je primjerice, dok je ručao u prostoru samostana, „*Hoffmannovu pažnju privukao starac >>naljepšega antiknoga obličja<<: duguljasto, markantno lice talijanskoga tipa, orlovski nos, ćelavo tjeme i snježnobijela brada. Moglo mu je biti sedamdeset godina, a zvao se Ćiril, Pater Cyrrilus*“ (Hergešić 1954: 272), koji je Hoffmannu poslužio kao vodič kroz samostan. Hoffmann se zanimao za njega i samostanski život pa je vodio detaljne bilješke o svemu što mu je Ćiril pričao, a tijekom razgledavanja

samostanskih prostorija zbila se zgoda koja je „*zacijelo važan poticaj u postanku Hoffmannova romana.*“ (Hergešić 1954: 273) Navest ćemo prepričanu zgodu pronađenu u Hoffmanovu dnevniku: „*Pošto je vino ispito i razgovor dovršen, počeo se hvatati mrak, a pater je svoje goste poveo samostanom, da bi im pokazao njihove znamenitosti. Pokazao im je i kriptu, koja se Hoffmanna naročito dojmila. Vinskoga crvenila odjednom je nestalo: sada je bio blijed poput krpe i pažljivo je gutao starčeve riječi. >>Ovdje počiva pobožni brat X...<< govorio je Otac Ćiril >>u njegovu srcu nije bilo zlobe.<< A kad je najzad pokazao to mjesto, gdje će počivati njegovi ostaci – to jest paterovi – smrtni ostaci, Hoffmanna je uhvatila jeza, pa se (...) upravo izobličio. >>Evo sedamdeset i četiri godine, što gledam gdje druge pokapaju – govorio je starac – a kako će to još dugo? Vi ćete to, mlada gospodo, sigurno doživjeti: Ćut ćete jednoga dana, da je Otac Ćiril svršio. Ah, dajte onda, da netko drugi bude vaš provodič! Neka vas odvede do moga groba, da biste – mome pepelu i ovom sretnom danu u spomen – prolili jednu suzu...<< Kad je čuo ove riječi, Hoffmann se tako uzrujao, da nije mogao prozboriti ni bijele ni crne, nego je hitrim i nesigurnim korakom nestao iz kripe. Izlazeći iz samostana, povjerio je Kunzu (njegovom prijatelju), da je to bio čudan i znamenit doživljaj, da je na trenutke osjećao gotovo fizičku bol i da ovaj posjet neće nikad zaboraviti. Šetao je gradom, kako bi prevladao ove dojmove, koji su ga tjelesno iscrpli, a na koncu je odlučio da ode s prijateljem Kunzom na neku zabavu, gdje će u vinu i punču utopiti grobno raspoloženje.“ (Hergešić 1954: 273)*

Halucinatornim senzacijama i mističnoj atmosferi koje karakteriziraju *Đavolje eliksire* pripisuje se i Hoffmannova sklonost prekomjernoj konzumaciji alkoholnih pića. Tako se nadalje u tekstu spominje kako je „*sva prilika, da je Hoffmann bio pijanac, premda se to i danas rado poriče.*“ (Hergešić 1954: 275) Njegovo se pijanstvo navodi kao mogući razlog vjernom prikazu halucinatornih elemenata u djelu, kao „*povod halucinacijama, delirantnim doživljajima, neopravdanoj ugodi (euforija) i neobjašnjenom strahu (fobija) (...) Alkoholička*

paranoja glavnoga lica u Elikirima tako je izvorno prikazana, da piscu njegovo bavljenje s psihijatrijom ne bi zacijelo pomoglo, da nije sam nešto slično doživio.“ (Hergešić 1954: 275)

3. O ROMANTIZMU

Pokušamo li objasniti romantizam u kulturnopovijesnom kontekstu, prvenstveno u svrhu periodizacije književnosti, glazbe i likovnih umjetnosti, susrest ćemo se s nizom odstupanja i proturječnosti. U književnosti i likovnim umjetnostima trajanje romantizma ograničava se na posljednje desetljeće 18. stoljeća i sredinu 19. stoljeća dok se u povijesti glazbe romantizam smješta između početka 19. i početka 20. stoljeća. Odstupanja u vremenskom trajanju romantizma uočljiva su i u samoj književnosti, u periodizaciji unutar nacionalnih književnosti. U njemačkoj književnosti, za koju se smatra da je postavila temelje europskoga književnoga romantizma, razdoblje romantizma smješta se u razdoblje između 1790. i 1830. godine „*pri čemu se Goethe i Schiller, za razliku od često zastupanoga mišljenja u ostatku Europe, uglavnom ne smatraju romantičarima.*“ (Bobinac 2012: 14) U engleskome književnom romantizmu vremenske granice slične su njemačkome, dok su u francuskome romantizmu uočljiva odstupanja pa se kao početna točka francuskog književnog romantizma navode početak 19. stoljeća ili druga polovica 1820. godine. U talijanskoj književnoj tradiciji situacija je ista kao i u francuskoj, a u španjolskoj književnosti razoblje romantizma smješta se oko 1830-ih godina. U književnostima slavenskih zemalja romantizam se pojavljuje također nakon 1830. godine motiviran preporodnim ili nacionalno-integracijskim pokretima.

Uz problem određivanja vremenskog razdoblja romantizma javlja se i problem jasnoga definiranja romantičkoga stila, posljedica je to koja „*proistječe iz činjenice što se u pojedinim nacionalnim tradicijama romantizmom nazivaju književne epohe u kojima su – uz stilska obilježja što se smatraju karakterističnim za romantizam (primjerice sklonost mašti i osjećajnosti, kult prirode i prošlosti, tematiziranje jakih strasti, nesretnih sudbina, nadnaravnoga i fantastičnog, naglašavanje slobode individualnoga i originalnog stvaranja) – snažno zastupljene i (neo)klasicističke i/ili prosvjetiteljske tendencije (ugledanje u razum i klasične/antičke uzore, didaktičnost, sklad forme, jasnoća izlaganja). Nadalje, teškoće u definiranju romantičkoga stila proizlaze i iz velikih razilaženja u odnosu između književnosti i stvarnosti: dok se, naime, poetika nekih romantičara temelji na naglašenom političkom aktivizmu, dotle djela nekih drugih pripadnika epohe obilježuje izrazita kontemplativnost i zauzimanje za autonomiju umjetnosti.*“ (Bobinac 2012: 15) Mišljenje Gerharda Shultza navedeno je kao relevantno u tome kontekstu jer prema njemu jedinstven romantički stil, u odnosu na, primjerice, stilove baroka, klasicizma, realizma i ekspresionizma nije jednoznačno odrediv. Prema tome predlaže se da se „*pri određivanju kulturnopovijesnog pojma romantizma pođe od široko zasnovanog pojma romantičke kulture, pojma koji bi u sebi, s jedne strane, obuhvaćao raznovrsne silnice kulturnoga, intelektualnog, društvenog i političkog života Europe na kraju 18. stoljeća i u prvoj polovici 19. stoljeća, dok bi s druge strane mogao biti od velike koristi u raspravi o predromantičkim strujanjima u drugoj polovici 18. stoljeća, ali jednako tako i u suočavanju s refleksima romantičkoga u kulturi i društvu od sredine 19. stoljeća do naših dana.*“ (Bobinac 2012: 15-16)

Romantizam – programatski pojam

Radikalne promjene u načinu mišljenja tijekom 19. stoljeća najviše su se odražavale u kulturi i obrazovanju što je činilo savršenu pozadinu za nastajanje i širenje romantičke kulture. August Wilhelm Schlegel prvi je iznio jasnu koncepciju romantičkoga u nizu svojih predavanja u gradovima Jeni, Berlinu i Beču između 1798. i 1808. godine koristeći se, kao polaznom točkom, teorijskim uvidima svojega mlađega brata Friedricha Schlegela. U predavanjima se oslanjao na autore nacionalnih europskih književnosti kao što su Dante, Ludovico Ariosto, William Shakespeare, John Milton, Jean Jacques Rousseau itd. umjesto na antičke uzore kao što je tada bilo uobičajeno. U svojim *Predavanjima o lijepoj književnosti i umjetnosti* u Berlinu od 1801. do 1804. godine svoje shvaćanje romantičke književnosti formulirao je stavljanjem romantičke i klasične književnosti u suprotan odnos, a taj suprotan odnos definirao je u svojim bečkim predavanjima naslova *Predavanja o dramskoj umjetnosti i književnosti* 1808. godine: „*Antička umjetnost i poezija ide za strogim razdvajanjem različitoga, romantička poezija uživa u nerazmrsivim mješavinama; sve suprotnosti, priroda i umjetnost, poezija i proza, ozbiljnost i šala, sjećanje i slutnja, duhovnost i putenost, zemaljsko i božanstvo, život i smrt, u njoj se stapaju u neraskidivo zajedništvo.*“ (Bobinac 2012: 23) Glavnom poveznicom romantičke kulture August Wilhelm Schlegel smatrao je kršćansku kulturu koja stoji u opreci s poganskom grčkom i rimskom kulturom. Vjerski sadržaji su mu, u tom kontekstu, bili manje bitni od nekih obrazaca kršćanskoga razmišljanja u nastojanju sintetiziranja novije europske kulture, naglasak je bio na „*premještanje pojma boga iz izvanjske sfere, karakteristične za poganske religije, u čovjekovu nutrinu.*“ (Bobinac 2012: 23) Upravo to smještanje „boga“ u čovjeka i povezivanje estetskoga i psihološkoga pridonijelo je tendenciji za psihologiziranjem u književnosti, koja romantičko predočuje kao manifestaciju emocionalnoga raspoloženja. Takav način shvaćanja romantičke umjetnosti

upućuje nas „na sfere podsvjesnoga, iracionalnog i transcendentnog“ (Bobinac 2012: 23) kao glavnih motiva umjetnosti i književnosti romantizma.

Schlegelovo shvaćanje romantizma kakvo je iznio u svojim predavanjima sinteza je različitih stavova o romantizmu koje su prethodnih godina u svojim diskusijama, filozofskim raspravama i poetološkim tekstovima iznijeli, među ostalima, njegov brat Friedrich, Ludwig Tieck i Novalis. Te kompleksne i fragmentirane izvore informacija August Wilhelm Schlegel sintetizirao je u sažet i koherentan oblik koji je u njemačkim i europskim kulturnim krugovima naišao na pozitivnu recepciju, a kao primjere možemo navesti romantičke poetike u Španjolskoj, Francuskoj, Italiji, Rusiji i Poljskoj koje su se formirale pod utjecajem Schlegelove romantičke teorije. Schlegelovo je poznanstvo s francuskom spisateljicom Germaine de Staël, koju je pratio na njezinim putovanjima kroz Europu punih trinaest godina, bitno utjecalo na njezin stav o romantizmu. De Staël nije podržavala tadašnju Napoleonovu politiku i nametnutu klasicističku estetiku te je uzorom za početak nove francuske književnosti smatrala stavove njemačkih romantičara. Razlog njezinog snažnog afiniteta prema romantičkoj kulturi „*najbolje dolazi do izražaja u knjizi De l'Allemagne (O Njemačkoj, 1813), zbirci putopisnih i kulturokritičnih eseja i jednom od najpoznatijih i najutjecajnijih imagoloških djela uopće.*“ (Bobinac 2012: 24) Francuze i druge europske narode pozvala je na odbacivanje klasicizma kao dominantnog umjetničkog pravca i prihvaćanje njemačkog romantizma u „*stvaranju novih estetskih koncepcija.*“ (Bobinac 2012: 24)

Romantizam i prosvjetiteljstvo

U berlinskim *Predavanjima o lijepoj umjetnosti i književnosti* (1801. – 1804.) Wilhelm Schlegel njemački romantizam stavlja u suprotnost prosvjetiteljstvu smatrajući da književnost i umjetnost trebaju sadržavati, uz oponašanje zbilje, i izvanempirijske aspekte kao što su područja fantastike i poezije: „*Metaforici svjetla, konstitutivnoj za prosvjetiteljski pogled na svijet,*

Schlegel stoga dodaje metaforiku noći: Sunčeva je svjetlost razum primijenjen kao čudoređe na djelatni život u kojem smo vezani uz prilike u stvarnosti. Noć ih međutim zastire blagotvornom koprenom i kroz zvijezde nam otvara pogled u prostore mogućnosti; ona je vrijeme snova.“ (Bobinac 2012: 33) Navedeni Schlegelov citat u umjetničkim i književnim krugovima shvaćen je kao model koji karakterizira izrazito napeti odnos između razuma i fantazije, a taj odnos vidljiv je u Schlegelovom metaforičkom diskursu u kojemu se razum kao „sunčeva svjetlost“ suprostavlja fantastici kao „noći“.

Racionalizacija i intelektualizacija kao glavna obilježja prosvjetiteljstva, prema zagovornicima romantizma, ugrožavaju slobodu ljudskog duha, maštu i poetičnost, a time ugrožavaju umjetnost i književnost. U svome djelu *Kršćanstvo ili Europa (Die Christenheit oder Europa 1799.)* Novalis piše kako su prosvjetitelji nastojali da „*prirodu, zemlju, ljudske duše i znanosti očiste od poezije, da unište svaki tračak svetosti, da sarkazmima pokvare sjećanje na sve uzvišene događaje i ljude te da svijetu oduzmu sve njegove raznolike ukrase.*“ (Bobinac 2012: 35) Nasuprot prosvjetiteljima koji svoje viđenje svijeta zasnivaju na „*analitičkom umu, dualizmu duha i materije te razdvajanju subjekta i objekta*“ (Bobinac 2012: 35) romantičari svijet interpretiraju kao jedinstveni organizam temeljen na „*sintezi duha i materije*“ i na „*jedinstvu subjekta i objekta.*“ (Bobinac 2012: 35)

Unatoč neodobravanju prosvjetiteljskih tendencija, romantičarski se skepticizam ponajprije odnosio na utilitarni i apsolutistički karakter filozofije prosvjetiteljstva čiji je dogmatičan pogled na iskustvenu zbilju, lišenu svega magičnoga, bio glavni razlog romantičarskog relativiziranja suprotnosti između zbiljskog i fantastičnog. Zbog toga nije iznenađujuće da su romantičari od prosvjetitelja ipak preuzeli neke ideje kao što je ideja napretka, koju Friedrich Schlegel koristi u svojoj definiciji romantičarske poezije nazvavši je „*progresivnom univezalnom poezijom.*“ Ideja napretka u romantizmu, u funkciji postizanja beskonačne usavršivosti čovjeka i njegovih umjetničkih ostvaraja, s

vremenom se počela okretati prošlosti, „*no nada u budućnost, u romantizmu prisutna u svim njegovim mijenama, nedvojbeno se može smatrati nasljeđem 18. stoljeća, stoljeća prosvjetiteljstva.*“ (Bobinac 2012: 36)

Udaljavanje romantizma od prosvjetiteljstva očituje se u nastojanju prosvjetiteljstva da „*ono što je nepoznato svede na poznato, dok romantizam, nasuprot tome, poznato donosi u povezanosti s nepoznatim, te ga na taj način relativizira.*“ (Bobinac 2012: 37) Iako se može činiti da su prosvjetiteljstvo i romantizam sa svojim sukobom razuma i mašte u svim svojim elementima isključivi, slučaj nije takav već naprotiv, razum je u romantizmu nadopunjen i oplemenjen elementom fantazije, a vrhovni položaj razuma kakav je bio u prosvjetiteljstvu u romantizmu je uravnotežen, kategorije razuma i fantazije nalaze se u ravnopravnom odnosu. Takav ravnopravan odnos između razuma i fantazije težnja je romantizma za postizanjem čovjekove intelektualno- emocionalne harmonije, stalna želja „*za ostvarivanjem cjelovitosti i jedinstva svijeta.*“ (Bobinac 2012: 37)

Romantizam i neoklasicizam

Neoklasicizam, kao vodeći umjetnički stil 18. stoljeća, ugledao se na umjetnost antike čije je glavno obilježje bio skladan, staložen i jasan izraz. Glavne tendencije neoklasicizma vezane su uz ranoprosvjetelejske autore koji se „*vode pedagoško-didaktičkim programima i slijede postavke tradicionalne preskriptivne poetike*“ (Bobinac 2012: 40) te kasnoprosvjetelejskim autorima koji „*na antički uzor više ne gledaju kao na obaveznu izvanvremensku normu, nego pokreću raspravu o vrijednosti i značenju umjetnosti antike s povijesnog stajališta.*“ (Bobinac 2012: 40) Umjetničko stvaralaštvo toga razdoblja, za čije predstavnike možemo navesti Voltairea, Lessinga i Alexandra Popea, razvilo se usporedno s filozofijom prosvjetiteljstva te tako, ovisno govorimo li o umjetničkoj praksi ili o „*zajedničkom racionalističkom duhovnom obzoru*“ (Bobinac 2012: 38), za kulturnopovijesnu epohu 18. stoljeća postoje dva naziva,

neoklasicizam ili prosvjetiteljstvo. Spominjanje klasicizma u raspravama o romantizmu često se odnosi na zadržavanje klasicističkih obilježja „*nakon pojave romantičkih tendencija*“ (Bobinac 2012: 38) i to ovisno o pojedinim europskim zemljama. Tako su, primjerice, Italija i Francuska zemlje s izrazito jakim klasicističkom tradicijom čiji je rezultat kasnija pojava romantizma u odnosu na Njemačku i Englesku. Unatoč ranijoj pojavi romantizma u Njemačkoj i Engleskoj, i u tim su zemljama klasicističke tendencije bile vidljivo prisutne, „*engleski je romantizam popraćen snažnom prisutnošću tradicija klasicističke poetike*“ (Bobinac 2012: 38) dok je njemačku literarnu scenu za vrijeme najproduktivnijega ranoromantičkoga književnoga stvaralaštva, kada su nastajala djela Schillera i Goethea, obilježio „*izraziti stilski pluralizam*“ (Bobinac 2012: 38) u vidu klasicističkih obilježja s prisutnim antiklasicističkim temeljima koji karakteriziraju njihovu ranu poetiku.

Dominantnost klasicizma u sferi umjetnosti sve do početka 19. stoljeća može se pripisati i tadašnjem klasičnom obrazovanju koje je u školama i sveučilištima propisivalo korištenje latinskoga jezika, a studiji umjetnosti i književnosti svodili su se na izučavanje klasičnih tema kao što su grčko-rimski klasici i antička retorika. Svi umjetničko-teorijski sporovi i polemike temeljili su se na ishodištima izvedenima iz antičke kulture. Slabljenje interesa za klasičnom antičkom kulturom potaknuto je nastajanjem „*modernih gradova i fragmentiranja ljudske zajednice*“ te gubljenjem „*nade u mogućnost postizanja jedinstva umjetnosti i života*“. (Bobinac 2012: 41) Razlike između „staroga“ i „novoga“ postaju sve aktualnija tema što uvjetuje i nastanak nove kulturno-povijesne epohe – romantizma.

Njemački romantizam

Davolji eliksiri roman je koji vremenski i nacionalno spada pod njemački romantizam što njemački romantizam, kao jedan od mnogobrojnih nacionalnih romantizama, čini neizostavnim u ovome radu. Važnost njemačkoga romantizma nalazimo i u njegovom statusu preteče europskoga romantizma u koji su se ugledali svi ostali nacionalni romantizmi.

U književnoteorijskoj literaturi nailazimo na tri faze njemačkog romantizma. Prva faza, faza ranog romantizma, „*započela je oko 1790. i svoj vrhunac doživjela oko 1800. i potom se okončala oko 1805. godine*“ (Bobinac 2012: 98) Fazu ranog romantizma obilježavaju autori rođeni oko 1770. godine porijeklom iz sjeverne Njemačke, protestantske vjeroispovijesti, koji su „*osjećali snažan afinitet prema južnonjemačkom katoličkom prostoru u kojem su se, po njihovu mišljenju, znatno snažnije očitovale njemačke tradicije, ponajprije one srednjovjekovne*.“ (Bobinac 2012: 98) Rani romantizam, još u vremenskoj domeni kasnoga prosvjetiteljstva 1790-ih godina, karakteriziralo je udaljavanje od „*krutoga prosvjetiteljskoga racionalizma*“ (Bobinac 2012: 98) i težnja imaginativnome i fantastičnome. Prva takva značajnija djela povezuju se s autorima Ludwigom Tieckom (1773. – 1853.) i Wilhelmom Heinrichom Wackenroderom (1773. – 1798.), pripadnicima berlinskoga književnoga kruga kasnih prosvjetitelja. Dvojica autora napisala su zajednička djela, zbirke tekstova sastavljene od „*eseja o umjetnosti i pripovijesti o životu umjetnika: (...) Osjećajna očitovanja redovnika, ljubitelja umjetnosti, 1797. i Fantazije o umjetnosti za ljubitelje umjetnosti, 1799.*“ (Bobinac 2012: 98) Navedena djela, uz tekstove braće Schlegel i Novalisa najvažnija su ranoromantička poetološka djela. Friedrich Tick također je pridonio oblikovanju književnoga profila ranoga romantizma svojim fantastičnim pripovijestima *Plavokosi Eckbert* (1796.), pretečom moderne bajke te satirično-bajkovitom komedijom *Mačak u čizmama* (1797.). Ludwig Tieck jedini je autor čije se književno stvaralaštvo može povezati sa sve tri faze romantizma. Tieckova istaknutija djela su romantička

tragedija *Život i smrt svete Genoveve* (1800.), romantički roman o umjetnicima *Putovanja Franza Sternbalda* (1798.) te niz novela od kojih je sastavljena antologija *Obilje života* (1839). Tieckov književni opus karakteriziraju romantičko-fantastični elementi u funkciji ironije, a kasnija djela „sve više poprimaju historičko usmjerenje i stilske značajke ranorealističke poetike.“ (Bobinac 2012: 108)

Temelji ranoromantičke teorije nastaju u Jeni zahvaljujući kooperativnom radu Novalisa i braće Schlegel i izlaze u časopisu *Athenaum* (1798. – 1800.), a u tome razdoblju nastaju i, uz Tieckova i Wackenroderova djela, jedna od najvažnijih ranoromantičkih djela – Novalisov ciklus lirskih pjesama *Himne noći* (1800.) i roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802.) te roman *Lucinde* (1799.) autora Friedricha Schlegela. Godine 1800. jenski se krug raspada, braća Schlegel odlaze u Berlin, a zatim i u Beč, gradove u kojima održavaju svoja čuvena predavanja o romantizmu.

U kontekstu njemačke ranoromantičke književnosti možemo izdvojiti još trojicu autora koji djeluju sukladno s ranoromantičkim piscima, Jeana Paula (građanskog imena Johann Paul Friedrich Richter, 1763. – 1825.), Friedricha Hölderlina (1770. – 1843.) i Heinricha von Kleista (1777. – 1811.). Jean Paul značajan je po romanima *Siebenkäs* (1796. – 1797.) i *Titan* (1800. – 1803.) koji su prema svojoj pripovjednoj koncepciji, „visokom stupnju autorefleksivnosti te u brojnim referencama na suvremene prirodosnanstvene spoznaje“, (Bobinac 2012: 102) bliski romantičkim romanima. Unatoč djelima bliskima romantizmu, Jean Paul se svojom poetikom, koju karakterizira sumnja prema metafizičkoj magiji, „oslanja na tradicije kasnoga prosvjetiteljstva“ što ga svrstava „na sjecište klasike i romantizma“. (Bobinac 2012: 102)

Djela Friedricha Hölderlina, poput djela Jeana Paula, također sadrže određenu bliskost s ranoromantičarskim autorima. Ta bliskost „očituje se u filozofsko-povijesnoj i estetskoj perspektivi beskonačnosti te izrazitom afinitetu prema „novoj mitologiji“ (Bobinac 2012: 102), obilježjima koja karakteriziraju

njegov epistolarni roman *Hiperion ili Eremit u Grčkoj* (1797. – 1799.), dramu *Empedoklova smrt* (1797./1809.) te himnama, elegijama i odama kao što su *Kruh i vino*, *Rajna*, *Svetkovina mira i Himna slobodi*. Ispreplitanje romantičkih i klasicističkih elemenata, u kojem klasični obrasci poput grčke sintakse i prozodije dominiraju, najuočljivije je u Hölderlinovom lirskom stvaralaštvu.

Među trojicom navedenih autora, koje možemo smjestiti u klasicističko-romantički međuprostor, Heinrich von Kleist svojom se poetikom najviše približio ranim romantičarima. U Kleistovim djelima kao što su, primjerice, novele *Zemljotres u Čileu* (1807.), *Michael Kohlhaas* (1808. – 1810.) i drame *Razbijeni vrč* (1808.), *Pentesileja* (1808.) i *Prinz Friedrich von Homburg* (1810.), Kleist „svojom tendencijom prema manirističkom poentiranju u prikazu heterogenih zbivanja i ambivalentnih ličnosti, pa i mjestimičnoj sklonosti prema fantastičnom i egzotičnom“ (Bobinac 2012: 103) pokazuje snažnu tendenciju prema romantičkoj poetici, a u kazališnim djelima uz navedene elemente nalazimo i igranje s identitetima te elemente sna.

Razdoblje srednjeg ili visokog romantizma predstavljaju dvije skupine autora rođenih oko 1780. godine. Prvu skupinu koja je djelovala od 1805. do 1810. godine čine autori okupljeni oko Arnima i Brentana u Heidelbergu, a drugu, berlinsku skupinu koja je djelovala u drugom desetljeću 19. stoljeća, čine autori čiji je glavni predstavnik bio E.T.A. Hoffmann. Heidelberška skupina kao svoje glavne prinose romantizmu dala je „*etnološko-folklorističke i filološke napore oko prezentiranja njemačke narodne književne baštine*“ (Bobinac 2012: 103), a kao posebnu možemo izdvojiti antologiju njemačkih pjesama *Dječakov čarobni rog* (1805./6., 1808.) u uredništvu Brentana i Achima von Arnima. Dvojica autora također objavljuju zasebne, za to razdoblje bitne, književne radove kao što su Brentanove zbirke lirskih pjesama narodnoga prizvuka i Arnimova zbirka novela *Zimski vrt* (1809).

Razlike u fazama ranoga i srednjega romantizma, pa čak i kasnoga romantizma, očituju se ponajprije u „*znatno promijenjenim estetskim i političkim*

pozicijama“ (Bobinac 2012: 104) Teme karakteristične za razdoblje ranoga romantizma kao što su „*filozofska spekulacija*“ i „*kozmpolitske teme*“ (Bobinac 2012: 104) u srednjem i kasnog romantizmu zamijenjene su „*nacionalnim entuzijazmom*“ (Bobinac 2012: 104) kao rezultatom negativne perspektive na stanje Njemačke za vrijeme tadašnjih Napoleonskih ratova. Daljnji smjer njemačkoga romantizma usmjeren je na umjetničko stvaralaštvo inspirirano narodnim duhom kako bi odgovaralo „*njemačkim nacionalnim tradicijama*“ (Bobinac 2012: 104). Zbog toga je heidelberška romantičarska skupina, u odnosu na jensku, više usmjerena na svijetlu njemačku prošlost koja je kao oslonac imala nacionalni mit, dok je jenska skupina ideološki gledala prema budućnosti.

Daljnji razvoj događaja odvijao se u svjetlu Napoleonovih osvajanja, heidelberška skupina se raspala, a njezini članovi odlaze u Berlin gdje formiraju, skupa s berlinskim književnicima, udrugu nazvanu *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* (1810.). Tu književnu udrugu, koja se nastavljala na rad heidelberške skupine, naziva se još i berlinskom romantičarskom skupinom. Svojim je radom usmjerenim na političku i književnu sferu nastojala osloboditi Njemačku, barem u intelektualnom smislu, od Napoleonova utjecaja. Književna produkcija berlinske skupine „*svoj vrhunac doživljava u drugom desetljeću 19. stoljeća*“ (Bobinac 2012: 104) te se, kao i heidelberški romantičari, okreće narodnoj predaji u svojoj književnoj produkciji, a također razvija popularne književne žanrove kao što su bajke, lirske pjesme narodnoga prizvuka i pučke knjige.

Najistaknutiji član berlinskoga kruga bio je Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776. – 1822.) koji je, zahvaljujući svojoj umjetničkoj svestranosti i pozamašnom književno-umjetničkom opusu, zauzeo njegovo središnje mjesto. Hoffmannovoj književnoj produkciji prethodili su slikarstvo i glazbena umjetnost, u kojoj je poznat po skladbi opere *Undine*, prema bajci romantičkoga književnika Fouquea. Posljednjih desetljeća života bavio se književnim

stvaralaštvom u kojemu je „*najjači trag ostavio svojim originalnim umjetnim bajkama u kojima se utopija miješa s groteskom, a fantastična zbivanja sa suvremenom građanskom zbiljom.*“ (Bobinac 2012: 106) Napisao je veliki broj pripovjedaka koje je s velikom vještinom oblikovao u „*tematski koherentne knjige*“ (Bobinac 2012: 106): *Fantazije u Callotovoj maniri* (1814. – 1815.), *Noćne zgode* (1816. – 1817.) i *Serapionova braća* (1819. – 1821.). Neke od njegovih pripovjedaka stekle su velik internacionalni uspjeh kao što je pripovjetka *Der Sandmann* koju je zapazio Sigmund Freud te o njoj napisao psihološku studiju, zatim pripovjetka *Orašar i mišji kralj* koja čini osnovu Čajkovskovog istoimenog baleta i pripovjetka *Zlatni lonac*. Uz pripovjetke Hoffmann je također pisao romane, iako s manje uspjeha nego što se to može reći za pripovjetke. Najistaknutiji Hoffmannovi romani su *Đavolji eliksiri* (1816.) i „*izrazito složen roman o životu umjetnika – Životni nazori mačka Murra* (1820.).“ (Bobinac 2012: 106)

Bečki kongres održan 1815. godine i Srpanjska revolucija u Francuskoj 1830. godine označavaju okvirno razdoblje kasnoga romantizma, iako se u nekim opusima kasni romantizam zadržava sve do polovine 19. stoljeća. Kasni romantizam, slično kao i razdoblje srednjega romantizma, obilježen je „*konzervativnim, restaurativnim tendencijama*“, no u odnosu na srednji romantizam „*znatno više stoji u znaku (religiozne) kontemplativnosti.*“ (Bobinac 2012: 107) Kasni romantizam obilježen je homogenim skupinama autora od kojih se najviše isticala grupa „švapskih romantičara“ formirana u Tübingenu čije su središnje ličnosti bili književnik Justinus Kerner (1786. – 1862.) i pjesnik Ludwig Uhland (1787. – 1862.). U Beču i Münchenu formiraju se romantičke skupine u duhu katoličanstva, a jedna od središnjih ličnosti bečkih romantičara je Friedrich Schlegel koji i razvija „*koncept katoličke romantike*“ (Bobinac 2012: 107) u suradništvu s nizom katoličkih intelektualaca.

Konzervativno-katoličkim nazorima i restaurativnim težnjama koje su zadesile kasni romantizam suprotstavlja se mlađi naraštaj njemačkih književnika

skupnoga imena *Junges Deutschland* (Mlada Njemačka). S početkom u 1830-im godinama *Junges Deutschland* zalaže se za „*liberalne i demokratske vrijednosti*“ te „*za revolucionarne promjene*“ (Bobinac 2012: 108), a dosadašnji njemački romantizam shvaćali su kao idealiziranje srednjega vijeka i „*katoličkoga mračnjaštva*“ (Bobinac 2012: 108), prikaz romantizma kakav je objavio i predstavnik *Junges Deutschlanda* Heinrich Heine (1797. – 1856.) u svojem djelu *Romantička škola* (1836.).

Junge Deutschland vremenski se proteže i u periodu nakon romantizma te „*se kao izrazito aktivistička književnička formacija, promatra u opoziciji prema konzervativnim tendencijama, podjednako prema kasnom romantizmu i prema tzv. bidermajerskom, naglašeno rezignativnom strujanju u suvremenoj književnosti.*“ (Bobinac 2012: 109) Rasapom romantičkoga perioda pripadnici *Junges Deutschlanda* počinju težiti književnosti koja će se svojim političkim aktivizmom zalagati za rješavanje niza tadašnjih društvenih problema.

4. DEFINIRANJE FANTASTIČNOGA

„*Teorija fantastike jedan je od rukavaca genologije, discipline koja danas okuplja različite i katkad suprotstavljene pristupe problemima književnih žanrova: od rasprave o smislenosti njihova razlikovanja do povijesnog pregleda pojedinih žanrova, od pitanja o hijerarhijskom odnosu žanrova, vrsta i rodova do proučavanja odnosa između pojedinačnih djela i žanrovskih kategorija te odnosa između književnih i jezičnih žanrova ili odnosa između žanrova i društvenoga i kulturnoga konteksta. Stoga ne čudi što se i suvremena teorija*

*fantastike suočava s temeljnim genološkim dvojama – ima li uopće smisla o pripovjednom tekstu govoriti u žanrovskim kategorijama?, postoji li fantastični žanr?, kako ga razlikovati od srodnih žanrova?, postoji li fantastični način, odnosno modus kao nadžanrovska kategorija?, u kojem su odnosu žanrovi koje takav modus okuplja?, postoje li fantastične teme i motivi ili „fantastičnost“ uvijek podrazumijeva interakciju semantičke i sintaktičke razine? (...)“ (Peruško 2018: 11-12) U definiranju i potrazi za fantastičnim elementima u *Đavoljim eliksirima* nameću nam se navedena pitanja, a uz njih i mnoštvo različitih teorija koja na ta pitanja pokušavaju odgovoriti. Mi smo, u nastojanju da što izravnije povežemo teoriju fantastike s temom ovoga rada, odlučili definiranje fantastičnoga svesti na nekoliko odabranih teorija koje ćemo povezati s *Đavoljim eliksirima*, a kao središnju teoriju kojom ćemo se koristiti odabrali smo onu Tzvetana Todorova.*

Kolebanje, neizvjesnost i neodlučnost termini su koji imaju središnje mjesto u Todorovljevom strukturalističkom definiranju fantastične proze, a odnose se na „*strukturu djela i prisutnost određenih elemenata u njemu.*“ (Peruško 2018: 34) Takav pristup definiranju fantastičnoga u književnosti temelji se na traženju pravila „*koje vlada u brojnim tekstovima*“ te ih na temelju tih pravila „*povezuje u žanr.*“ (Peruško 2018: 35) Prema Todorovu to vladajuće pravilo svedeno je na dva nužna i jedan „*čest, ali ne nužan*“ uvjet, uvjete koje „*djelo mora zadovoljiti da bi bilo uvršteno u žanrovsku skupinu fantastičnih tekstova.*“ (Peruško 2018: 35)

Prvi uvjet koji Todorov navodi odnosi se na svijet u tekstu i njegov utjecaj na čitatelja: „*Čitatelj mora prije svega svijet opisan u tekstu doživljavati kao svijet živih ljudi. Tumačeći ispriповijedane događaje u tom svijetu, on se mora kolebati između prirodnog i natprirodnog tumačenja. To kolebanje mora potrajati do kraja teksta.*“ (Peruško 2018: 35) Drugi uvjet Todorov navodi kao opcionalan, ne moraju ga sadržavati svi fantastični tekstovi: „*S čitateljevim kolebanjem podudara se (često, ali ne nužno) oklijevanje lika prikazano u*

tekstu, koje ujedno služi i kao temelj za čitateljevo poistovjećivanje s likom.“ (Peruško 2018: 35) Treći uvjet opet se odnosi na doživljaj svijeta u tekstu kao stvarnoga: *„Čitatelj mora odbaciti lirsko ili alegorijsko tumačenje, koje automatski isključuje fantastiku.*“ (Peruško 2018: 35) Postoje tekstovi koje karakteriziraju elementi natprirodnog, no oni kod čitatelja ne stvaraju nedoumicu radi li se kod njih o prirodnome ili natprirodnome jer čitatelj već zna da su ti elementi prisutni u funkciji alegorije: *„Ako životinje govore, ne rađa se sumnja: znamo da tim riječima treba pridati drugi, alegorijski smisao.*“ (Peruško 2017: 40) Dakle, način čitanja fantastičnoga teksta isključuje njegovo alegorijsko i poetičko shvaćanje, događaje u fantastičnome tekstu trebamo sebi predočiti onakvima kakvi jesu tj. kakvima su prikazani, naposljetku onako kako bismo ih prihvatili da se dogode nama u stvarnome svijetu.

Zaključujemo kako djelo opisom svojega svijeta, svijeta koji se sastoji od određenih likova i lokacija, u sebe uvlači čitatelja, a zatim ga sukladno uvjetima koje je postavio Todorov navodi na kolebanje između dviju mogućih interpretacija, a to kolebanje mora se zadržati do kraja teksta. Takvo viđenje fantastike u kojoj je kolebanje glavni element još je u 19. stoljeću definirao ruski filozof Vladimir Solov'ev: *„U istinski fantastičnome uvijek je ostavljena izvanjska, formalna mogućnost jednostavnoga objašnjenja obične, svakidašnje povezanosti pojava, pri čemu se, ipak, takvo objašnjenje lišava unutarnje vjerojatnosti.*“ (Peruško 2017: 34) Na slične pokušaje definiranja fantastičnoga nailazimo i u francuskim istraživanjima, tako primjerice u Castexovoj *Fantastičnoj priči u Francuskoj* imamo definiciju: *„Fantastiku (...) karakterizira (...) nagao upad misterija u stvarni život.*“ Roger Caillois u djelu *U srcu fantastike* piše: *„Cijela fantastika raskid je s priznatim poretkom, upad nečega neprihvatljivog u nepromjenjivu zakonitost svakodnevice.*“ (Peruško 2017: 35) Luigi Punzo također uzima kategoriju stvarnosti kao referentnu točku, *„on svoje stavove izvodi iz modificirane Todorovljeve teorije kolebanja, zapazivši da se oklijevanje i dvojba javljaju unutar „rigidne“ fantastične fabule, uređene*

strogim kauzalnim vezama, zahvaljujući kojima ispričovijedani događaj ne može biti prihvaćen kao vjerojatan ili moguć. Naslijeđena Todorovljeva perspektiva povezuje, kako su i mnogi prije njega primijetili, prisutnost fantastike s kategorijom stvarnosti kao referentne točke u odnosu na koju se ona može kontrastivno uspostaviti.“ (Peruško 2018: 97) Dakle, u svim slučajevima imamo nešto misteriozno, neprihvatljivo ili neobjašnjivo, što ulazi u stvarni, nama poznati svijet i remeti zakonitosti toga svijeta.

Često se u kontekstu kolebanja i dvojnih interpretacija spominje opozicijski par prirodno/natprirodno, kako ga je naveo i sam Todorov, no također nailazimo i na termine realističko/fantastično, moguće/nemoguće i vjerojatno/nevjerojatno. Budući da se tema ovoga rada temelji na odabranim teorijama više teoretičara fantastične književnosti, u analizi fantastičnih elemenata *Davoljih eliksira* koristit ćemo se naizmjenice svim navedenim nazivima za opozicijske parove.

Kao na glavni element u problematici definiranja fantastičnih elemenata u *Davoljim eliksirima* usredotočit ćemo se na „*konstitutivnu antinomičnost fantastične pripovijesti*“ i opozicijske parove koji je konstituiraju, a „*kojima se pokušava obuhvatiti odnos nestvarnog i stvarnog, racionalnog i iracionalnog, empirijskog i metafizičkog.*“ (Peruško 2018: 101)

4.1. OPOZICIJSKI PAR I KOLEBANJE KAO OZNAKA FANTASTIČNOGA

U ovome ćemo poglavlju opozicijske parove koji karakteriziraju fantastičnu pripovijest objasniti općenito, i u kontekstu *Đavoljih eliksira*.

Za opozicijske parove u fantastičnoj pripovijesti, u književnoj teoriji, još se javljaju i nazivi poretki ili modaliteti čija je određujuća karakteristika to što supostoje kao dva ravnopravna elementa. Ravnopravnost između poredaka bitna je za održavanje neizvjesnosti ili kolebanja kod čitatelja jer se dominantim položajem jednoga od njih kolebanje prekida i čitatelj se odlučuje za neku od mogućih interpretacija što, prema Todorovu, tekst iz fantastičnog smješta u područje čudesnog ili tajanstvenog. Zgorzelski to supostojanje poredaka smatra razlikovnim elementom fantastične pripovijesti „u koju svrstava utopiju i gotički roman“ (Peruško 2018: 162): „*Fantastična pripovijest razlikuje se od ostalih tekstova nadžanrovskoga „fantastičnog modusa“ upravo po bitnoj usredotočenosti (semantičke, sintaktičke i verbalne razine) na sraz dvaju modela stvarnosti, odnosno na suprisutnost dvaju međusobno isključivih modaliteta ili poredaka – prirodnog i natprirodnog – na koju upućuje središnji događaj, glavni element pripovjednog scenarija.*“ (Peruško 2018: 162)

Rosalba Campra dvojne modalitete prirodno/natprirodno tumači kao postojanje dvaju područja zbilja u tekstu, jedno je područje zbilje bliske nama, čitatelju, i kao takvo uloga mu je približiti svijet teksta našem svijetu, a drugo područje zbilje jest ono natprirodno koje nas udaljava od stvarnoga svijeta: „*Kad se jednom utvrdi postojanje dvaju područja zbilje, fantastično djeluje kao narušavanje njihove međusobne granice i ujedno se time uspostavlja kao radnja. Na taj način fantastična pripovijest uzima zdravo za gotovo da u prikazanom svijetu neke stvari i pojave ne pripadaju „prirodnom“ poretku: mrtvi ne pripadaju svijetu živih, snovi pripadaju mentalnoj sferi, sjećanje je neopipljivo i nematerijalno. Tu je sigurnost lika narušena ili je čak njegova*

egzistencija ugrožena time što duhovi upadaju u život lika, sjećanja se utjelovljuju, snovi postaju opipljivi (...)“ (Campra 2017: 181-182)

Camprino shvaćanje fantastičnog kao narušavanja granice između dvaju zbilja, prirodne koja je bliska nama i one koja ne pripada prirodnom, po svome se značenju ne razlikuje previše onome Todorova, no izričitije je po pitanju supostojanja dvojnih poredaka. Dok Todorov dvojne poretke prirodno/natprirodno spominje samo u kontekstu čitateljevog kolebanja koje je rezultat njihovog supostojanja, Campra ih navodi kao dva područja zbilje čije je narušavanje granice ključno za uspostavljanje radnje. Naposljetku, i Todorovljeva i Camprina i Zgorzelskova definicija fantastičnoga svode se na dvojnost modaliteta, poredaka ili zbilja, dakle nekakvu dvojnost koja se zasniva na supostojanju oprečnih parova prirodnoga i natprirodnoga.

Povodeći se trima navedenim teorijama, od kojih su Camprina i Zgorzelskova uglavnom modificirane Todorovljeve teorije jer i dalje u središtu imaju Todorovski pristup fantastičnome kao srazu dvojnih poredaka, najviše nas zanima na koji način dvojni poretki u *Davoljim eliksirima* utječu na čitateljevo kolebanje. Trebamo napomenuti kako čitateljevo kolebanje, prema Todorovu, ne podrazumijeva nekakvog stvarnog čitatelja, već se odnosi na čitatelja čiju ulogu podrazumijeva tekst, a čitateljevo je opažanje i donošenje zaključaka „*narativna strategija koja je upisana u tekst, ono je dio fikcionalnoga sporazuma u koji spadaju i žanrovska pravila.*“ (Peruško 2018: 35) Todorov pod žanrovskim pravilima podrazumijeva „*ideju o žanru kao povijesno potvrđenoj kodifikaciji diskurzivnih obilježja, za fantastični žanr utemeljen na kolebanju kao pretpostavljenoj čitateljevoj reakciji (...)*“ (Peruško 2018: 35) Za pretpostavljenu čitateljevu reakciju kolebanja pak „*zaključuje da kodificira >>pragmatičko obilježje diskurzivne situacije: konkretnije, ponašanje čitatelja koje je propisano u djelu (i koje pojedinačni čitatelj može ili ne mora usvojiti)<<*“ (Peruško 2018: 36) Time se osobni doživljaj čitatelja u klasifikaciji

teksta kao fantastičnoga trivijalizira te ona biva uvjetovana obilježjima samoga teksta.

Opozicijski parovi kao bitan element fantastične proze nalaze se i u teoriji Witolda Ostrowskog, koja se također zasniva na kategoriji stvarnosti kao referentnoj točki. On u kontekstu opozicijskih parova koristi termine realističkoga i fantastičnoga te ih povezuje sa svakodnevnim iskustvom „*koje je zajedničko većini ljudi.*“ (Peruško 2018: 103) Prema Ostrowskome fantastična proza se „*dobiva pretvorbom sastavnica empirijskoga svijeta i/ili njihovih uzoraka, koje postaju do te mjere drukčije od uobičajenog iskustva da bismo ih kao takve uzalud tražili u našem svijetu, odnosno da bi njihovo postojanje bilo nemoguće verificirati*“ (Ostrowski 1966: 57) i „*inzistira na tome da je proza, čak i kad je fantastična, nezamisliva ako na neki način ne govori o našem svijetu te napominje da je fantastični svijet najuvjerljiviji kad su njegovi elementi najrealističnije prikazani.*“ (Peruško 2018: 104) Iako je teorija Ostrowskoga naišla na oštru kritiku zbog pretjeranog naglaska na sadržaj nauštrb pripovjednih postupaka i pripovjedne sintakse, neke su njezine dodirne točke vidljive u *Davoljim eliksirima*. Tako primjerice imamo pripovjedača čiji nam je identitet otkriven od samoga početka, a znamo i kakav je bio u djetinjstvu i dječastvu. On nije sveznajući pripovjedač koji nam svojom staloženošću i rječitim komentarima daje osjećaj sigurnosti nego osoba sa slabostima, strahovima i manama s kojima se možemo poistovjetiti. Svijet koji opisuje ispunjen je motivima kakvi ga povezuju s našim svijetom, opisi prirode, likovi i njihove interakcije, krčme, krčmari i njihovi gosti, samostan i njegovi stanovnici, oslikana samostanska stakla i arhitektura u gotičkome stilu, pripovjedačevi osjećaji straha, požude i ljubomore, sastavnice su koje možemo pronaći i u empirijskome svijetu. Fantastično, prema Ostrowskome, nastaje kada neke od tih sastavnica postaju predmetom pretvorbe koja odskače od svakodnevnog iskustva pa se javljaju likovi za koje nismo sigurni jesu li prikaze ili stvarne osobe, obično vino postaje predmetom nadnaravnih obilježja, sveci naslikani na

oltarima utjelovljuju se pred pripovjedačevim očima kao što je to u romanu slučaj sa svetom Rozalijom, Medardo, upletom naizgled više sile, pobjeđuje na kartama iako nikad u životu nije kartao i sl.

Budući da je važnost opozicijskih parova prirodnoga i natprirodnoga u definiranju fantastične književnosti potvrđena u teorijama mnogobrojnih književnih teoretičara, od kojih su neki navedeni i u ovome radu, i mi ćemo se u analizi *Đavoljih eliksira* ponajviše usredotočiti na njih, ali i na kolebanje, kao bitne stavke u određivanju fantastičnih elemenata u romanu.

4.1.1. PRIPOVIJEDAČ – OPOZICIJSKI PAR – KOLEBANJE U *ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA*

Kao početnu točku radnje romana možemo navesti grijeh Medardova oca, Francisca, koji se prenose na njegova sina Medarda. Kako bi pokušala spriječiti mogućnost prenošenja prokletstva s oca na sina, Medardova majka ga od rane dobi upoznaje s kršćanstvom koje bi mu trebalo pomoći u borbi protiv tih grijeha. Medardo se zaređuje i postaje kapucin, a kako bi se odupro sve snažnijoj želji za svjetovnim grijesima požude i pohote, povlači se u samostan gdje namjerava provesti život služeći Bogu i svecima. S tog puta pravednosti kao da ga odvlači nevidljiva zla sila koja počinje intenzivno djelovati od onoga trenutka kada kradomice ispija đavolji eliksir, piće opojna mirisa i okusa slično vinu, skriveno u relikvijarnici cistercitskog samostana u B.

Način na koji je situacija ispijanja eliksira opisana čitatelja navodi na kolebanje radi li se ovdje zaista o začaranome piću, koje je na zemlju donio sam Sotona ili je tek riječ o placebo efektu kao rezultatu fantastične priče brata Ćirila, a koja je ostavila jak utjecaj na Medarda. Događaji koji prethode Medardovom ispijanju eliksira navode nas da posumnjamo u njegovo mišljenje

o đavoljem eliksiru kao piću koje posjeduje natprirodna svojstva: „*Nakon nekog vremena desilo se, da je neki mladi grof u pratnji svoga dvorskog meštra, s kojim se našao na putu, posjetio naš samostan, želeći da vidi razne njegove znamenitosti. Morao sam otvoriti komoru s relikvijama (...) tada grofu pade u oči škrinja, ukrašena lijepom staronjemačkom rezbarijom, u kojoj se nalazio sandučić s đavoljim eliksirom. Iako nisam htio odmah kazati što je zatvoreno u škrinji, obojica, i grof i dvorski meštar, navaljivali su na mene, sve dok nisam ispričao legendu o svetom Antoniju i lukavom đavlu (...) Iako je grof bio odan našoj religiji, ipak, čini se, nije mnogo držao do vjerodostojnosti svete legende, kao ni dvorski meštar. Obojica stadoše sipati razne šaljive primjedbe (...) na kraju se dvorski meštar uozbiljio i kazao: (...) >>radi se, mislim, samo o duhovitoj alegoriji, koju je izmislio svetac, i koja je zbog nerazumijevanja ušla u život kao stvaran događaj.<< Pri ovim riječima dvorski meštar brzo odgurnu zasun na sandučiću i izvadi crnu bocu neobičnog oblika. (...) >>Eh<<, uzviknuo je grof, >>kladim se, da taj đavolji eliksir nije ništa drugo nego odličan originalni sirakuzac.<< (...) Dvorski meštar okusio je prvi i oduševljeno uskliknuo: >>Predivan – predivan sirakuzac! (...)<< Obojica se stadoše još više šaliti na račun relikvije“ (Hoffmann 1954: 30) Reakcija grofa i dvorskog meštra na Medardovu priču o đavoljem eliksiru kao duhovitoj alegoriji nije iznenađujuća, dapače, u određenoj se mjeri možemo i složiti s njima. Sagledamo li taj događaj u kontekstu dvaju zbilja, možemo uočiti kako Medardova sklonost vjerovanju riječima brata Ćirila o natprirodnim karakteristikama đavoljeg eliksira predstavlja područje natprirodne zbilje dok grofovo i meštrovo mišljenje o eliksiru kao alegoriji predstavlja zbilju blisku čitatelju, a ona ga nastoji zadržati u domeni prirodnoga. Čak i da smo skloni povjerovati Medardu kako se ovdje ipak radi o nečemu natprirodnome, postavlja se pitanje o vjerodostojnosti djelovanja đavoljeg eliksira, naime, kako je moguće da đavolji eliksir naizgled nema nikakvoga efekta na grofa i dvorskog meštra te ga doživljavaju kao kvalitetno, ali svejedno obično vino, dok na Medarda ima potpuno drugačiji*

učinak. Navest ćemo primjer u kojemu je opisano kakav efekt eliksir ima na Medarda: „*Kad sam ušao u komoru s relikvijama, sve je bilo tiho i mirno; otvorio sam škrinju, pograbio sandučić, uzeo bocu, i začas sam već bio snažno gutnuo! – Žilama mi poteče žar i ispuni me osjećajem neopisive ugone – gutnuh još jedanput, i mene ispuni slast nekog novog života! (...) I nehotice uzdrtah, a u mom duhu, koji kao da se prenuo iz dubokog sna, jedna je zbrkana slika gonila drugu. (...) Leonardo i braća opaziše kako sam se izmijenio; mjesto da kao i inače, povučen u sebe, ne progovorim ni riječ, bio sam vedar i živahan. Kao da govorim pred sakupljenom pastvom, govorio sam vatrenom rječitošću. (...) Malo prije nego što sam se popeo na propovijedaonicu, popio sam malo onog čudesnog vina; nikada dotad nisam govorio vatrenije, zanosnije, dirljivije.“ (Hoffmann 1954: 32) Medardova rječitost u opisivanju djelovanja đavoljeg eliksira implicira kako se ovdje radi o nečemu onozemaljskome, popivši eliksir ispunila ga je slast novoga života, osobnost mu se izmijenila i obdaren je sposobnošću izvrsnog govornika, no postoji li mogućnost da je njegova priča samo rezultat djelovanja alkohola ili placebo efekta? Kontradiktorni podaci na koje nailazimo u tekstu navode nas da u obzir uzmemo i jedno i drugo. Opazili smo kako u tekstu postoje dvije oprečne strane, jednu čini Medardo koji nas svojom rječitošću i iskustvom iz prve ruke navodi na trag natprirodnog, drugu stranu čine nepoznati grof i dvorski meštar, potpuno sporedni likovi čije nam sprdanje s Medardovim uvjerenjem stavlja klicu sumnje u doživljaj pročitano kao natprirodnog te više nismo u stanju zdravo za gotovo prihvatiti kako se ovdje zaista i radi o nečemu natprirodnome.*

Upitnost nadnaravnih svojstava eliksira problem je koji se od svojega pojavljivanja proteže kroz čitavo djelo i navodi nas na razmišljanje o Medardu i vjerodostojnosti njegova pripovijedanja. Zbog pozicije u kronološkom slijedu događaja, kao prvi element koji možemo pripisati fantastičnome, Medardovo ispijanje eliksira bitno je za daljnje uspostavljanje radnje jer piscu omogućuje slobodu u odluci želi li svijet u romanu prikazati stvarnim, fantastičnim ili će nas

natjerati da konstantim propitivanjem pročitano budemo u nedoumici do samoga kraja.

Iako se motiv eliksira u romanu spominje svega nekoliko puta, sumnja u vjerodostojnost njegova djelovanja na Medarda kao rezultat proturječnih podataka na koje nailazimo u tekstu, kao što vidimo, čitatelju ne dopušta da ispriповijedane događaje svede na jednu od zbilja. Medardo ispija eliksir, zatim mu vlastito ponašanje pod utjecajem eliksira pribavlja otpust iz samostana, a njegov odlazak u svijet, koji slijedi, obilježen je nizom zločina, kriza identiteta i luđačkih ispada. Fokus se s utjecaja eliksira počinje premještati na Medarda i njegovu rastresenu psihu pa se nameće pitanje o pouzdanosti njegova pripovijedanja. Budući da Medardo predstavlja glavni i jedini izvor informacija o događajima, likovima i lokacijama u svijetu kojime se kreće izrazito je bitno da, kao pripovjedač, čitatelju daje dojam pouzdanosti i vjerodostojnosti, no kod Medarda to nije slučaj. Nevjerodostojnost njegovog pripovijedanja očituje se u stalnim oscilacijama opozicijskog para, „*logike prirodnog i logike natprirodnog*“ (De Angelis 1987: 112), čiji je rezultat „*naglašena fragmentarnost fantastičnog teksta koji pred čitatelja postavlja nerješivu interpretacijsku dvojbu.*“ (Scarano 1983: 382). Nadalje, Medardovo pripovijedanje kod čitatelja stvara osjećaj nelagode koja je „*izazvana činjenicom da tekst ne slijedi konvenciju čitanja i pripovijedanja kanoniziranu literarnom tradicijom – onu koja vjerojatno i nevjerojatno svrstava u različite žanrove*“ (Peruško 2018: 90), već se istovremenom prisutnošću i jednog i drugog poretka radnja svodi na niz ispriповijedanih fragmenata od kojih bismo jedne mogli svrstati u prirodno, druge u natprirodno, a čije bi eventualno rješavanje „*značilo falsifikaciju i učitavanje, odnosno kršenje čitateljskog sporazuma predviđenog ugovorom između implicitnog autora i implicitnog čitatelja.*“ (Scarano 1983: 382)

Na Medardovo pripovijedanje također možemo primijeniti teoriju Jeana Bellemina – Noela prema kojoj su proturječni podaci i suvislost ključni elementi

za izazivanje osjećaja nesigurnosti u fantastičnoj pripovijesti: „*Fantastična pripovijest izaziva nesigurnost i potiče intelektualno propitivanje jer se služi proturječnim podacima koje prikuplja slijedeći vlastitu suvislost i komplementarnost.*“ (Peruško 2017: 132) Suvislost fantastične pripovijesti odnosi se na, posluživši se već spomenutim citatom Emanuele Scarano, „*konvenciju čitanja i pripovijedanja kakva nije kanonizirana literarnom tradicijom*“ i bazira se na supostojanju, u tradiciji, odvojenih elemenata – vjerojatnog i nevjerojatnog. Proturječne podatke stoga shvaćamo kao nusproizvod suvislosti specifične za fantastičnu pripovijest, koja odskače od konvencija literarne tradicije, a u čijem se temelju nalazi supostojanje opozicijskog para vjerojatno/nevjerojatno. Pojam suvislosti u *Đavoljim eliksirima* možemo povezati uz dva elementa, uz tijek radnje te uz pripovjedača koji nam tu radnju pripovijeda. Budući da je radnja *Đavoljih eliksira* zapravo pripovjedačevo svjedočanstvo o proživljenim događajima, njezina suvislost ovisi o njemu i navodi nas na promišljanje, ne samo o događajima, već i o samome pripovjedaču.

4.1.2. PRIMJERI KOLEBANJA U *ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA*

U ovome dijelu rada posvetit ćemo se konkretnim primjerima iz *Đavoljih eliksira* koji mogućnošću dvostruke interpretacije čitatelja navode na kolebanje, a u kojima se očituje opozicijski par prirodno/natprirodno. Kao primjere nećemo pojedinačno navoditi događaje, već ćemo navesti i opisati dva motiva uz koje se veže niz neobjašnjivih situacija, a zatim ćemo te situacije opisati u kontekstu navedenih motiva. Primjeri će biti strukturirani tako da ćemo navesti citat iz djela, a navedeni citat ćemo zatim analizirati iz perspektive navedenih teorija kolebanja. Kao glavne motive uz koje možemo vezati niz neobjašnjivih događaja uzet ćemo lik nepoznatog slikara i lik dvojnika.

4.1.2.1. MOTIV NEPOZNATOG SLIKARA

Nepoznati slikar javlja se kao lik za kojega ne možemo sa sigurnošću reći je li stvaran ili je samo fragment Medardove mašte, njegov identitet je nepoznat i sve što znamo o njemu je njegov fizički izgled. Razlog zbog kojega ga navodimo kao jednoga od bitnih fantastičnih elemenata jest njegovo višestruko pojavljivanje, Medardova reakcija na njegovu prisutnost, neobjašnjive okolnosti njegova pojavljivanja te naposljetku ono najvažnije, mogućnost njegove dvostruke interpretacije u kontekstu prirodnoga i natprirodnoga.

Za vrijeme jedne od svojih „vatrenih“ propovijedi u cistercitskom samostanu u B Medardo uočava neobjašnjivo poznatog i jezovitog čovjeka te ga prepoznaje kao nepoznatog slikara o kojemu mu je majka davno pričala: *„Tada mi pogled, lutajući po crkvi pade na nekog visokog mršavog muškarca, koji se, sučelice meni, popevši se na neku klupčicu, naslonio na stup u kutu. Na čudan, neobičan način, prebacio je tamnoljubičasti ogrtač, u koji je umotao skrštene ruke. Njegovo lice bilo je mrtvački blijedo, a pogled velikih, crnih izbuljenih očiju prošao mi je kroz grudi kao vatreni ubod noža. Obuze me neugodan, jeziv osjećaj, brzo odvratih pogled, skupih svu snagu i nastavih govoriti. No, kao da me goni neka čudna čarobna sila, neprestano sam pogledavao onamo, gdje je još uvijek stajao onaj čovjek, ukočen i nepomičan, upirući u mene sablastan pogled. Na visokom, naboranom čelu, na opuštenim ustima, kao da je titrala neka gorka poruga – mržnja puna prezira. U čitavom tom liku bilo je nešto strašno – užasno!“* (Hoffmann 1954: 28) Kao jedan od primjera koji izazivaju kolebanje, lik slikara također karakteriziraju proturječni podaci temeljeni na opozicijskome paru. Te podatke nalazimo u Medardovom korištenju određenih riječi, opisu slikara i samoj njegovoj pojavi. Lik je detaljno opisan i u njegovom opisu nema ničega što specifično ukazuje na natprirodnu pojavu. Njegovo mrtvački blijedo lice i izbuljene oči koje u Medarda upiru sablastan pogled opis je koji se može doživjeti kao jezovit, no ne nužno natprirodan. Ono što nas

navodi na pomisao kako bi se ovdje moglo raditi o natprirodnoj pojavi jest način Medardova pripovijedanja, opisivanja lika slikara kao pojave koja ne spada u prostor crkve, nečega što u Medardu izaziva strah i užas. Medarda obuzima nelagoda i jeza, u opisu koristi riječi „čudno“, „čarobno“, „sablasno“ te ima osjećaj da ga goni nekakva sila. Medardo zatim prepoznaje stranca: „*Da! – to je bio onaj nepoznati slikar iz Svete Lipe. Osjećao sam se, kao da su me pograbile ledene jezive šake – na čelo su mi od straha izbile kaplje znoja – rečenice su mi zapinjale – moje riječi postajale su sve smušenije i smušenije (...) ali strašni stranac, ukočen i nepomičan, i dalje se naslanjao na stup, piljeći u mene. Kriknuh u paklenom strahu ludog očaja. Ha, prokletniče! Gubi se! Gubi se – jer to sam ja! Ja sam sveti Antonije!*“ (Hoffmann 1954: 28) Pitanje je, izuzmemo li slikarevu jezivu vanjštinu, što je to kod Medarda uzrokovalo tako snažnu emocionalnu reakciju na neznančevu pojavu? Za slikara prvi put saznajemo u opisivanju Medardova djetinjstva o kojemu mu je pričala njegova majka: „*Pričinja mi se, kao da sam nekoć u pustoj crkvi vidio čudan lik nekog ozbiljnog muškarca, a bit će da je to bio upravo onaj strani slikar, koji se pojavio u pradavno doba, upravo kad se gradila crkva, čiji jezik nitko nije razumio i koji je rukom vješta umjetnika za najkraće vrijeme prekrasno oslikao crkvu, a onda, čim je bio gotov, opet iščeznuo.*“ (Hoffmann 1954: 10) Ta instinktivna odbojnost prema slikaru koju Medardo pokazuje, bez jasnog povoda, dovodi nas u nedoumicu te se nameću pitanja: Tko je slikar? Zašto ga se Medardo boji? Zašto podrugljivo gleda u Medarda? Radi li se ovdje o Medardovoj halucinaciji, nekakvom duhu ili je zaista riječ o stvarnoj osobi? Djelomičan odgovor ponuđen je u daljnjem razvoju događaja: „*Kad sam se opet probudio iz besvjesnog stanja, u koje sam pao izgovorivši one riječi, bio sam na svom ležaju, a brat Ćiril sjedio je uz mene, njegujući me i tješeci. Strašna slika neznanca još mi je bila živo pred očima, ali što se brat Ćiril, kojemu sam sve bio ispričavao, više trudio da me uvjeri, kako je to bila samo opsjena moje mašte, usijane gorljivim i snažnim riječima, to snažnije sam osjećao gorko kajanje i stid zbog svog ponašanja na*

propovijedaonici. (...) Slušatelji su bili mislili, kako sam kasnije saznao, da sam iznenada poludio (...) Govorilo se ustalom, da nitko nije vidio muškarca u ljubičastom ogrtaču.“ (Hoffmann 1954: 29) Činjenica da je Medardo, od svih prisutnih, jedina osoba koja je vidjela slikara te ga je čak i mnoštvo koje ga je slušalo smatralo luđakom zaista upućuju na interpretaciju događaja kao rezultata Medardove mašte. No već u idućem susretu Medarda i slikara situacija se mijenja i slikar biva prikazan u puno stvarnijem kontekstu. Razlog je to zbog kojega nismo izolirano navodili pojedine događaje, već ih navodimo u cjelovitom kontekstu određenog motiva.

Lik slikara opet se pojavljuje nakon Medardovog ubojstva Hermogena, u dvorcu u koji se infiltrirao pod krinkom bezazlenog kapucina. Čini se kako je ovaj put slikar prikazan kao stvarna osoba budući da njegovo postojanje obznanjaju i drugi likovi u čijem se društvu pojavljuje. Štoviše, njegov je dolazak najavljen dan prije: *„Mnogo se govorilo o slikama stranog majstora, a osobito o rijetkoj izražajnosti, koju je umio dati svojim portretima; pridružio se tim pohvalama (...) Netko reče da će iduću večer dovesti u društvo slikara, koji se još morao zadržati u mjestu, da bi dovršio još nekoliko započetih portreta, i koji je, iako već prilično u godinama, zanimljiv, divan umjetnik.*“ (Hoffmann 1954: 83) Iako Medardo ne spominje izričito o kojem je slikaru riječ, sama spomen na slikara dovoljna je da u nama pobudi sumnju o kome bi se moglo raditi budući da smo se u djelu već susreli s određenim slikarom. Tu sumnju potvrđuje nam Medardo kojega također muče određene slutnje, a naposljetku i ustanovljuje kako se zaista radi o jezivome slikaru: *„Obuzet čudnim osjećajima, nepoznatim slutnjama, pošao sam iduću večer u društvo kasnije nego inače; stranac je sjedio za stolom, okrenut prema meni leđima. Kad sam sjeo, kad sam ga ugledao, bile su u mene uperene ukočene crte lica onog strašnog neznanca, koji se na Antunovo bio naslonio na onaj stup u kutu i ispunio me strahom i užasom.*“ (Hoffmann 1954: 83) Ponovni susret sa slikarom, likom za kojega su nas uvjerali da je samo prikaza i plod Medardove mašte, sada se odvija u puno

uvjerljivijem kontekstu. Činjenica da je Medardo, za razliku od prijašnjega susreta sa slikarom, ovoga puta u stanju prisebnosti, a slikar ima konkretnu interakciju s društvom u kojemu se nalazi, uvjerljivi su pokazatelji kako bi se ovdje moglo raditi o stvarnoj osobi: „*Stranac kao da se nije na mene mnogo osvrtao, nego je, odvrativši opet pogled od mene, nastavio razgovor o umjetnosti, koji se već vodio kad sam bio ušao. Razgovor je prešao na druge stvari (...) stranac pak (...) umio je često samo s nekoliko dobro odabranih riječi, koje bi ubacio, sve održati u nekom posebnom zanosu.*“ (Hoffmann 1954: 84)

Usporedivši dvije situacije u kojima se nepoznati slikar pojavio teško je reći koja od njih više naginje natprirodnome, prvo pojavljivanje slikara obilježeno je Medardovim ludilom, a slikar je izoliran od okoline u kojoj se pojavljuje, što nas navodi na mišljenje kako postoji velika mogućnost da je događaj, iako jeziv, samo Medardova halucinacija. Druga situacija u kojoj se pojavljuje slikar naizgled je normalnija, Medardo se nalazi u krčmi okružen društvom, a slikar razgovara s njima i svojom ih rječitošću zabavlja. No, strančevo znanje o Medardovim zločinačkim djelima koji su prethodili njihovom susretu navodi nas da opet posumnjamo kako se ovdje ipak radi o nečemu natprirodnome: „*Kad se smijeh napokon stao stišavati, stranac odjednom upita: >>Jeste li već vidjeli đavla gospodo?<< Svi su to pitanje smatrali uvodom u neku šalu i stali uvjeravati da još nisu imali tu čast. Tada stranac nastavi: >>Meni nije mnogo nedostajalo, da doživim tu čast, i to u dvorcu baruna F. u planinama.<< Uzdrhtao sam, ali drugi, smijući se, uzviknuše: >>Samo dalje, dalje!<<*“ (Hoffmann 1954: 84)

Stranac zatim nastavlja kronološki navoditi Medardove zločine, no za njih ne okrivljuje Medarda već samog đavla. Prvo navodi Medardovo slučajno ubojstvo grofa Viktorina: „*Pripovijeda se, da je grof Viktorin, s opakim zamislama u glavi, upravo sjedio na toj pećini, kad se odjednom pojavio đavao i, budući da je odlučio sam izvesti Viktorinove zamisli, koje mu se veoma svidješe, survao grofa u ponor.*“ (Hoffmann 1954: 84) Zatim navodi drugi i treći Medardov zločin, ubojstva barunice Eufemije i Aurelijinog

brata Hermogena, opet kao đavolja djela: „*Đavao se zatim kao kapucin, pojavio u barunovu dvorcu i barunicu, kad se s njom nauživao, otpremio u pakao, a zadavio je i barunovog ludog sina, koji nikako nije podnosio đavolski inkognito, nego je glasno izjavio: „To je đavao!“ i tako spasio jednu pobožnu dušu od propasti, koju joj je spremao lukavi đavao. (...) Bilo sad kako mu drago, mogu vas ipak uvjeriti, da je barunica bila otrovana, Hermogen mučki umoren, barun je ubrzo nakon toga umro od tuge, a Aurelija (...) utekla je kao napušteno siročće u jednu daleku zemlju, i to u neki samostan cistercitkinja (...)“* (Hoffmann 1954: 85) Pokazavši svoje znanje o Medardovim zločinima, stranac mu se zatim direktno obraća: „*No sve će vam to onaj gospodin (pokazao je na mene) moći ispričovijedati mnogo opširnije i bolje, jer je u vrijeme, dok se sve to zbivalo, bio u dvorcu. Svi pogledi upriješe u mene, puni čuđenja; razgnjevljen skočih i žestokim glasom uzviknuh (...)“* (Hoffmann 1954: 85) Primjetimo kako Medardo ne postavlja slikaru pitanja koja bi nam mogla otkriti tko je on niti biva iznenađen njegovim znanjem o svojim zločinima, nego ga zahvaća gnjev: „*Onako uzbunjenom, kao što sam u sebi bio, bilo mi je prilično teško, da to izreknem makar i prividno ravnodušno: djelovanje slikarevih tajanstvenih riječi kao i razjareni nemir, koji sam uzalud nastojao prikriti, bili su i odviše očigledni. (...) a gosti, sjetivši se sada kako sam se, svima potpuno stran, malo po malo našao među njima, promatrali su me nepovjerljivim sumnjičavim pogledima. (...) >>Nestani,<< uzviknuh sav izvan sebe, >>ti si sam sotona<< (...) >> Što je to, što je to?<< stadoše uzvikivati na sve strane (...) >>Pijanica, luđak! Izbacite ga, izbacite ga<<, uzviknu nekoliko njih.* (Hoffmann 1954: 85) Medardo naposljetku potpuno gubi kontrolu nad svojim ponašanjem i nasrće nožem na slikara: „*Sav izvan sebe od bijesa i očaja izvukoh iz džepa o boku nož, kojim sam ubio Hermogena i koji sam uvijek nosio uza se, te nasrnuh na slikara, ali me jedan udarac obori na tlo, a slikar se stade smijati (...)“* (Hoffmann 1954: 86) Kao što smo već spomenuli, zanimljiv je Medardov odnos prema neobjašnjivim događajima u vezi sa stranim slikarom i Medardov potpun

izostanak iznenađenja prema njima. U ovome susretu sa stranim slikarom, kao i u prvome, Medardo ne zastaje kako bi se zapitao zašto se slikar pojavljuje i što želi od njega ili tko je uopće taj strani slikar, već djeluje uz pretpostavku kako se ovdje radi o đavlu koji je došao na zemlju kako bi ga kaznio za počinjene grijehе. Može li čitatelj, kao i Medardo, biti siguran da se ovdje radi o đavlu? Budući da je Medardo pripovijedač, a Medarda, kako smo već rekli, ne možemo prihvatiti kao pouzdanog pripovjedača, čitatelj se u svojim zaključcima može osloniti jedino na vlastito promišljanje. U već navedenim citatima iz djela, u kojima se Medardo susreće sa slikarom u krčmi, vidljiva je svojevrsna ironija, slikar kojega Medardo naziva sotonom: „(...) >>*Nestani*, << *uzviknuh sav izvan sebe*, >>*ti si sam sotona*<< (...)“; Medarda također naziva đavlom: „*Pripovijeda se, da je grof Viktorin, s opakim zamislama u glavi, upravo sjedio na toj pećini, kad se odjednom pojavio đavao i (...) Đavao se zatim kao kapucin, pojavio u barunovu dvorcu (...)*“ Donekle nam je jasno kako slikar, kada naziva Medarda đavlom, ne misli doslovno da je Medardo đavao, nego ga zbog počinjenih zločina poistovjećuje s njime. Rezultat toga je zbunjujući dijalog između Medarda i slikara, u kojemu jedan drugoga nazivaju đavlom tj. sotonom. Suvišno je reći kako i u ovoj situaciji imamo sukob opozicijskih parova prirodno/natprirodno, pojavljivanje slikara i njegova informiranost o Medardovim ubojstvima naginju natprirodnome, no s druge strane imamo lika u čiji se razum i percepciju svijeta ne možemo pouzdati, stoga mu ne možemo vjerovati na riječ.

Misterij slikara djelomično se razrješava u njihovom trećem susretu, ovoga puta Medarda su prepoznali i uhvatili organi vlasti te je završio u tamnici iščekujući kaznu. Kako bi Medarda naveli da prizna počinjene zločine odvode ga u prostoriju za mučenje u kojoj, nakon kratke scene mučenja, pada u nesvijest, a nakon buđenja ispred njega stoji slikar u odjeći redovnika. U dijalogu koji slijedi slikar otkriva razloge zbog kojih se ukazivao Medardu: „>>*Medardo!* – *jadna kratkovidna ludo!* – *ukazao sam ti se strašan, jeziv, kad*

si lakoumno teturao nad otvorenim grobom vječnoga prokletstva. Opominjao sam te, ali ti me nisi razumio! Ustani! priđi mi!<< Redovnik je sve to izrekao prigušenim glasom, punim duboke žalosti, koja je razdirala srce; njegov pogled, meni inače tako strašan, postao je blag i nježan, a crte njegova lica mekše. (...) >>ja sam bio taj, koji je posvuda bio uza te, da te spasi od propasti i sramote (...) >>Ah<< uzviknuh pun očaja, >>zašto mi nisi zadržao ruku, kad sam u proklesoj opaćini onog mladića...<< >>Nije mi bilo dano<<, prekinu me slikar; >>ne ispituj više!<<“ (Hoffmann 1954: 155) Sada znamo da su strančeve namjere bile pomoći Medardu i spasiti ga od prokletstva, a također shvaćamo i da je Medardo bio u krivu kada ga je nazivao sotonom, no i dalje nije jasno tko je on i kakva ga je to sila spriječavala da zaustavi Medardovo ubojstvo Hermogena. Štoviše, umjesto da dobijemo odgovor na pitanje radi li se ovdje o prirodnoj ili natprirodnoj pojavi opet nam se nameću dvije moguće interpretacije. Mučenje Medarda koje prethodi dijalogu sa slikarom moralo je biti prilično intenzivno uzmemo li u obzir kako je Medardo od iznemoglosti pao u nesvijest stoga ne bi bilo iznenađujuće da se ovdje radi o halucinaciji izmučenog čovjeka, no suprotno tomu govori sam Medardo koji smatra kako se ovdje radi o stvarnoj osobi, a ne o fantomu: „Ustadoh s ležaja, pristupih mu, to nije bio fantom, dodirnuo sam mu odjeću (...) a on mi položi ruku na glavu (...)“ (Hoffmann 1954: 155) Dakle, lik slikara sam po sebi ne predstavlja nužno natprirodnu pojavu, on može biti stvarna osoba, ono što nas navodi na pomisao kako se radi o nečemu natprirodnom jest način na koji ga Medardo opisuje i navodi vlastite osjećaje koji se javljaju kao reakcija na njegov lik.

Motiv slikara prisutan je u romanu od Medardova djetinjstva pa gotovo do samoga kraja, pojavljuje se periodično, naizgled nasumce, a Medardo prema njemu osjeća neobjašnjivu odbojnost zbog uvjerenosti da je slikar zapravo đavao. Eventualno dolazimo do saznanja kako slikar ipak nije đavao, no ne saznajemo ono najbitnije, je li on stvarna pojava ili je kreacija Medardova uma. Ako se radi o stvarnoj pojavi onda nedvojbeno posjeduje nadnaravne moći, no

pokušaj traženja jedinstvene interpretacije za motiv slikara i događaje koji ga okružuju je, kao što ćemo vidjeti i u motivu dvojnika, uzaludan.

4.1.2.2. MOTIV DVOJNIKA

„Pojava dvojnika u gotičkom žanru fenomen je koji stvara nelagodu, anksioznost i razbija kontinuitet u narativu. Dvojniki je simbolička tekstualna konstrukcija stvorena kako bi uzrokovala osjećaje nelagode kroz uporabu mističnih ili natprirodnih sredstava, a koji za ulogu imaju stvaranje dojma slučajnosti ili objašnjivosti.“ (DeMars 2010: 1) Dvojnikovo obilježje slučajnosti ili objašnjivosti, a u isto vrijeme i nadnaravnog tj. neobjašnjivosti javlja se, u *Đavoljim eliksirima*, sukladno motivu slikara te svojom narativnom ulogom ima na čitatelja ostaviti dojam nesvodljivosti na ijednu o tih dvaju opcija. Dvojniki, kao i lik slikara, nema identiteta te se isprve također pojavljuje iznenada, naizgled čistom slučajnošću, no njegova pojava nagovještava nešto negativno, često je to počinjenje nasilnog zločina.

U *Đavoljim eliksirima* dvojniki se javlja kao poludjeli kapucin fizički sličan Medardu. Poput Medarda, sklon je agresivnim ispadima i nasilju, no za razliku od Medarda njegovo je ludilo očigledno i čitatelju i likovima. Prisutan je u gotovo svakoj instanci u kojoj se javljaju nasilje i ubojstvo, a njegovo pojavljivanje obilježeno je turbulentnom atmosferom. Iako nikada konkretno ne saznajemo tko je dvojniki, u nekoliko navrata dvojniki se poistovjećuje s grofom Viktorinom. Pri prvom susretu Medarda sa spavajućim grofom Viktorinom Medardo slučajno skrivljuje Viktorinovu smrt kada Viktorin pada niz stijenu. Zatim se javlja Viktorinov prijatelj i lovac koji Medarda smatra Viktorinom zbog njihove nevjerojatne sličnosti: „Bilo mi je jasno, da lovca mora da je prevarila velika sličnost mojih crta lica i mog stasa s onima nesretnog grofa (...)

Njega je stigla smrt, a neka čudna sudbina gurnula je istog časa mene na njegovo mjesto.“ (Hoffmann 1954: 41). Medardo nadalje preuzima dvostruku ulogu kako bi se infiltrirao u barunov dvorac. Stanovnicima dvorca predstavlja se svojim pravim identitetom, kao pater Medardo koji poslom putuje u Rim, a dolazi u dvorac kako bi duhovno utješio obitelj koja je zapala u tugu. Njegove stvarne namjere su, zapravo, potpuno drugačije. Medardo nije došao u dvorac kao kapucin, već u potrazi za pustolovinom na koju se namjeravao uputiti pod krinkom grofa Viktorina: „...stajao je preda mnom u dnu doline velik, lijepo sagrađen dvorac. To je bilo mjesto pustolovine, u koju se kanio upustiti grof, i ja se hrabro uputih prema njemu.“ (Hoffmann 1954: 42) Razlog zbog kojega se stanovnicima dvorca predstavlja kao kapucin jest unutarnji, tuđi glas, koji mu je to prišaptavao, a čiji razlog ne zna ni on sam: „*Ne predomišljajući se uopće, ponavljajući naslijepo ono, što mi je prišaptavao neki tuđi glas u mojoj nutrini, rekoh: >>Na putu sam se upoznao s baruničinim ispovjednikom, i on mi je preporučio da u ovoj kući izvršim tu zadaću.<<*“ (Hoffmann 1954: 45) Kada se napokon uspio infiltrirati u dvorac, barunica Eufemija prepoznaje ga kao svojega ljubavnika grofa Viktorina te Medardo opet preuzima ulogu grofa. No, njegovo pretvaranje ide i dalje od toga pa Eufemiji lažno priznaje kako se morao maskirati u kapucina Medarda da bi joj se mogao približiti. U odnosu na Medardovog dvojnika, koji se javlja kao lik odvojen od Medarda, ovdje imamo jasan pokazatelj unutrašnje fragmentacije Medardovog identiteta. Medardo silom prilika preuzima tuđi identitet, a zatim pod lažnim identitetom predstavlja svoj stvarni identitet. Kriza Medardovog identiteta postiže vrhunac prilikom bjega iz dvorca, nakon ubojstva Hermogena i Eufemije, kada gubi kontrolu nad sobom te mu se javljaju halucinacije u obliku vizija i glasova: „>>*Pohitajte za ubojicom<<*, uzviknuo je Reinhold. Tada se razjareno nasmijah, tako da je zagrmjelo kroz dvoranu i hodnike, te povikah strašnim glasom: >>*Bezumnici, zar bi htjeli uhvatiti sudbinu, koja je smaknula opake zlikovce!<<* (...) *Više nisam htio bježati – htio sam im poći ususret, nagovještavajući gromovitim*

riječima osvetu božju grešnicima. Ali – užasnog li prizora – preda mnom! – preda mnom je stajao Viktorinov krvavi lik, on je izrekao te riječi, ne ja. Užas mi nakostriješi kosu, izjurih u bezumnom strahu iz kuće, kroz park!“ (Hoffmann 1954: 70) Medardova dvostruka ličnost odvaja se od njega i manifestira se kao Viktorinov krvavi lik. Nedugo nakon navedenog događaja javlja se lik dvojnika kojega Medardo opisuje kao stvarnu osobu u kojoj prepoznaje samoga sebe: *„Tada se otvoriše vrata i uđe neka mračna prilika, u kojoj na svoj užas prepoznah sama sebe, u kapucinskom habitu, s bradom i tonzurom.“* (Hoffmann 1954: 92) Postojanje dvojnika kao stvarne osobe potvrđuju i drugi likovi, lik lugara i njegova obitelj u čijoj se kući dvojnik prvi put pojavljuje. Sve se još više komplicira kada Medardo od lugara saznaje da je dvojnik također pobjegao iz samostana nakon što je sagriješio popivši nekakav eliksir te je putem počinio niz zločina o kojima se vijest proširila čitavim krajem, no također je moguće kako je pri tome mislio na Medarda kojemu je dvojnik nevjerojatno sličan. Prihvatanje dvojnika kao stvarne osobe od strane drugih likova, isto kao i u slučaju s likom slikara, priču čini uvjerljivijom pa ju je i teže proglasiti proizvodom Medardovog uma. U nekoliko navrata dvojnik Medarda naziva „bratac“, a kako saznajemo iz kratkog opisa života Medardovoga oca Francisca, Francisco je imao dva sina, Viktorina i Medarda, što nas navodi na zaključak kako je moguće da je zaista Viktorin Medardov dvojnik. Tome također u prilog ide priča za koju Medardo saznaje od jednoga mještana sela pokraj Đavolje stijene. Medardo naime saznaje kako su mještani lokalnog sela, u blizini Đavolje stijene s koje je Viktorin pao u provaliju, vidjeli jezivu, blijedu, mršavu i odrpanu krvavu priliku kako se penje po stijenama i razgovara sama sa sobom.

Objašnjenje za dvojnikovu pojavu nudi nam se potkraj romana u dijalogu između priora Leonarda i Medarda. Leonardo iznosi činjenice potkrijepljene pretpostavkama i izjavama određenih likova kako su svi zločini za koje se mislilo da ih je počinio Medardo djela grofa Viktorina te da je grof Viktorin taj

koji je gurnuo Medarda u provaliju iz koje su ga ranjenoga izvukli seljaci lokalnoga sela. Time se u pitanje dovodi Medardovo pripovijedanje u kojemu izričito opisuje svoje doživljaje i iz kojih jasno vidimo kako je on taj koji je počinio zločine.

5. ZAKLJUČAK: ŠTO SU TO, NAPOSLJETKU, FANTASTIČNI ELEMENTI U *ĐAVOLJIM ELIKSIRIMA*

U nastojanju da definiramo i pronađemo fantastične elemente u *Đavoljim eliksirima* prvo smo morali dobiti uvid u fantastičnu književnost i njezine određujuće karakteristike. Za to smo se poslužili teorijama nekoliko književnih teoretičara koje u osnovi sadrže temeljne principe Todorovljeve teorije o fantastičnome. Ustanovili smo da je, prema Todorovu, kolebanje temeljni pojam u definiranju fantastične književnosti, a uz njega također imamo opozicijski par prirodno/natprirodno kao uzrok kolebanja. Zatim smo pozornost usmjerili na radnju i pripovjedača u *Đavoljim eliksirima* te smo došli do zaključka da je radnja djela fragmentirana, obilježena je supostojanjem dvaju poredaka ili zbilja i stalnim oscilacijama između njih, a fragmentiranost radnje pripisali smo pripovjedačevom specifičnom načinu pripovijedanja. Iako u korištenoj znanstvenoj literaturi nismo naišli na izričitu definiciju fantastičnih elemenata, pojam „fantastičnog elementa“ javlja se u tekstu Valeria DeAngelisa *Fantastika i romance* u kojem uz termin „fantastični element“ veže dimenziju „privremenog osciliranja između logike prirodnog i logike natprirodnog“ (DeAngelis 1987: 112). Uzevši u obzir dosad navedeno, fantastične elemente možemo definirati kao ključne elemente koji *Đavolje eliksire* svrstavaju u fantastičnu književnost, a tvore ih opozicijski par prirodno/natprirodno i kolebanje kao njegov rezultat. Iz citata koje smo naveli kao primjere vidljivo je da su fantastični elementi u tekstu strukturirani prema Todorovljevoj teoriji kolebanja, a glavni pokretač radnje je Medardovo pripovijedanje i suvislost koja ga karakterizira, a koja se očituje fragmentarnošću ispričovijedanog.

6. SAŽETAK

Fantastična književnost široko je područje u teoriji književnosti te sadrži veliki broj različitih i suprotstavljenih teorija od kojih svaka na svoj način pokušava odrediti što je to što neko djelo čini fantastičnim. Kao prva značajnija teorija često se navodi teorija Tzvetana Todorova, a ostale se teorije poslije njegove ili nastavljaju na njegovu teoriju ili joj se suprotstavljaju. Zbog svojega statusa u teoriji fantastičnoga, ali i primijenjivosti na našu temu, odlučili smo odabrati Todorovljevu teoriju kao temeljnu u definiranju i pronalasku fantastičnih elemenata u *Davoljim eliksirima*. Izloživši Todorovljevu definiciju fantastičnoga, i ostale teorije koje se na nju nadovezuju, primijenili smo je na tekst *Davoljih eliksira* i došli do zaključka kako *Davolji eliksiri* sadrže elemente koji se, prema navedenim teorijama, mogu definirati kao fantastični.

7. SUMMARY

Fantasy literature is a broad field in the theory of literature and contains a large number of different and conflicting theories, each trying to determine what makes a literary work fantastic. Tzvetan Todorov's theory about fantastic literature is often referred to as the first major theory, while other theories, that come after his, either continue on his work or oppose him. Due to its status in the theory of the fantastic, but also of its applicability and usability in our subject, we decided to choose Todorov's theory as fundamental in defining and finding fantastic elements in the *Devil's Elixirs*. By presenting Todorov's definition of the fantastic, and other theories that follow it, we applied it to the text of *Devil's elixirs* and came to the conclusion that *Devil's elixirs* contains elements that, according to the theories cited in our work, can be defined as fantastic.

8. LITERATURA

APTER, T.E.; *Fantasy literature*, The Macmillan press LTD., London, 1982.

BOBINAC, MARIJAN; *Uvod u romantizam*, Leykam International, Zagreb, 2012.

CAMPRA, ROSALBA; *Fantastika kao izotopija transgresije*, prevela Tatjana Peruško, u; *O fantastici i fantastičnom – izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*, ur. Tatjana Peruško, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1981.

DE ANGELIS, VALERIO MASSIMO; *Fantastico e romance*, u: *Fantastico e Immaginario*, ur. A. Scarsella Solfanelli, Chieti, 1987.

DEMARS, BRIAN; *The manifold operations of the gothic double*, Master's thesis and doctoral dissertations, Eastern Michigan University, Michigan, 2010.

E.T.A. HOFFMANN; *Đavolji eliksiri*, Kultura, Zagreb, 1954.

OSTROWSKI, WITOLD; *The Fantastic and the Realistic in Literature*, *Zagadnienia rodzajow literackich* 9/I (16), 1966.

PERUŠKO, TATJANA; *O fantastici i fantastičnom – izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2017.

PERUŠKO, TATJANA; *U labirintu teorija – o fantastici i fantastičnom*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2018.

PUNZO, LUIGI; *Intersezioni dell' immaginario letterario*, u: *I piaceri dell' immaginazione (Studi sul fantastico)*, ur. B. Pisapia, Bulzoni, Roma, 1984.

RODER, BIRGIT; *A study of the major novellas of E.T.A. Hoffmann*, Camden House, 2003.

SCARANO, EMANUELA; *I modi dell' autenticazione*, u: *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983.

TODOROV, TZVETAN; *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. A. Mančić-Milić, Pečat, Beograd, 1987.